

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Roberto Montenegro *y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)*

Aquel paisaje de Mallorca... es extraordinario. Usted no se imagina lo que es aquello. Olivos milenarios sombrean la playa, como en cala de Tuent, y a sus troncos amarran las barcas los pescadores: hay olivos de la época de los Apóstoles. [...] Su paisaje es de enorme sugestión poética, pictórica, musical y estatuaría.

Diego F. Pro, *Conversaciones con Bernareggi*, Tucumán, Imprenta López, 1949, pp. 87-88.

Los "americanos" de Mallorca antes de Anglada Camarasa (1893-1914)

AL RELEER LAS PALABRAS DEL PINTOR argentino Francisco Bernareggi, no resulta difícil entender la atracción que Mallorca ejerció sobre numerosos artistas americanos que desarrollaban sus tareas a principios de siglo y que, por propia decisión o llevados por las circunstancias, pasaron temporadas en la llamada "isla dorada" o se radicaron en ella en forma definitiva.¹

El paisaje, la luz y el color de las Baleares resultaron motivos suficientes de persuasión para que varios pintores se movilizaran hacia las islas, uniéndose a estas razones otras no menos importantes, destacando por sobre todas ellas la

1. Hemos trazado un bosquejo general en el ensayo "Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano", en *X Jornadas de Historia del Arte "El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio"*, Madrid, Instituto de Investigaciones Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigación Científica, 2001, pp. 189-203.

radicación en el Puerto de Pollensa del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, en 1914. A Anglada le siguieron desde París los que eran conocidos como sus “discípulos argentinos”, entre los que se encontraba Roberto Montenegro. Lo dicho no se trata de un error: siendo la mayoría de los alumnos de Anglada provenientes de la Argentina, bajo ese rótulo se supo integrar a todos los americanos, independientemente de su nacionalidad, y el mexicano no fue la excepción.² Pretendemos en este trabajo hacer referencia a la labor que esos seguidores de Anglada desarrollaron en Mallorca, centrando la atención en la obra de Montenegro, tanto desde el punto de vista de la pintura como de la ilustración gráfica, ampliando así los conocimientos aportados por estudios que nos precedieron.³ Otro centro de análisis será la labor de los compañeros de ruta del mexicano durante esos años, que se suele mencionar casi siempre pero no se conoce lo suficiente, tendiendo a mostrar cómo casi todos ellos compartían un espíritu y una raíz estética similares.

Podríamos marcar un antes y un después de Anglada en cuanto a la presencia de artistas iberoamericanos en Mallorca. Antes de su llegada, al menos cuatro pintores de nuestro continente habían pasado por la isla. El primero en llegar fue el uruguayo Pedro Blanes Viale, quien se instaló en 1893 en Palma, donde tenía casa familiar, ya que su padre era mallorquín. Entre 1895 y 1897 se perfeccionó en París junto a Benjamin Constant, coincidiendo con el joven Anglada, por entonces vinculado estrechamente a otro americano, el peruano Carlos Baca-Flor. Constant les imprimió a ambos su gusto por la pintura orientalista y por el decorativismo, dos vertientes que resultarán principales en la definición de sus respectivos estilos.⁴

En Mallorca, el cambio de siglo estuvo marcado por la paulatina introducción de las corrientes modernistas que habían venido imponiéndose en

2. Cfr. Luis Ripoll y R. Perelló Paradelo, *Las Baleares y sus pintores (1836-1936). Ensayo de identificación y acercamiento*, Palma de Mallorca, 1981, p. 149.

3. Fundamentalmente los de Julieta Ortiz Gaitán, “Algunos datos sobre la obra de Roberto Montenegro en Mallorca”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, vol. xvi, núm. 61; y *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994. Asimismo el de Esperanza Balderas titulado *Roberto Montenegro ilustrador (1900-1930)*, México, Círculo de Arte, 2000.

4. Recomendamos la lectura de José María Pardo *et al.*, *P. Blanes Viale (1878-1926)*, Palma de Mallorca, “Sa Nostra” Caixa de Balears, 1992, y Raquel Pereda, *Blanes Viale*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1990.

Barcelona desde hacía una década. Puntos culminantes fueron, en 1902 la reforma interior de la Catedral llevada a cabo por Antonio Gaudí, y en 1903 la inauguración del Gran Hotel de Palma, obra del arquitecto Lluís Domènech y Montaner, cuyo comedor habría de ser poco después decorado por los pintores Santiago Rusiñol y Joaquín Mir.⁵

Para ese entonces habían arribado a la “isla dorada” otros dos pintores rioplatenses, los argentinos Francisco Bernareggi⁶ y Cesáreo Bernaldo de Quirós,⁷ ambos oriundos de Gualguay, población de la provincia de Entre Ríos. El primero haría de Mallorca su residencia permanente a partir de 1903 mientras que Quirós sólo pasaría allí algunas temporadas. Durante los años de 1907 y 1908 coincidieron en la isla numerosos artistas, produciéndose en cierta medida un precedente de lo que casi una década después ocurriría con Anglada Camarasa y sus discípulos en Pollensa, aunque de duración más efímera.

En efecto, Bernareggi y Quirós, junto con Blanes Viale, se reunieron en torno al pintor mallorquín Antoni Gelabert, figura principal de la entonces llamada “Escuela de Deyá”. El grupo, del cual participaban otros pintores locales dedicados como éstos al paisajismo, realizaba con frecuencia expediciones por la isla en busca de motivos pictóricos. A algunas de ellas se sumó Rusiñol, pudiéndose recordar varias escenas pintadas en los jardines de Raixa, a pocos kilómetros de Palma. Otros sitios a menudo elegidos fueron la propia localidad de Deyá, Sóller —donde vivía Bernareggi— y Valldemosa —con su punto más emblemático, la Cartuja, cuyo propietario, Juan Sureda, supo acoger en varias ocasiones a los artistas. Gustaban asimismo de ascender al Castillo de Bellver, y valerse allí de las incomparables vistas panorámicas de la Bahía de Palma de Mallorca, la cual solían representar en sus lienzos destacando la silueta de la imponente catedral gótica, ya sea entre brumas o con las tonalidades doradas que provocaban los rayos del sol al reflejarse en ella.

Además de los artistas señalados, en esos mismos años estuvieron en Mallorca y se congregaron en torno a ellos el poeta nicaragüense Rubén Darío, quien realizó un primer viaje en 1906, y en otro, a finales de 1913, residió en

5. Véase AA.VV., *Pasado y presente del Gran Hotel*, Palma de Mallorca, Fundación “La Caixa”, 1993.

6. Véase Diego F. Pro, *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanza del pintor*, Tucumán, Imprenta López, 1949; y José María Pardo Falcón (coord.), *Francisco Bernareggi, 1878-1959*, Palma de Mallorca, Sa Nostra, 1998.

7. Véase Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *Quirós*, Buenos Aires, Zurbarán, 1992.

la Cartuja de Valldemosa; el pintor norteamericano John Singer Sargent, destacando entre las contadas obras que realizó allí un retrato de Bernareggi; el catalán Eliseo Meifrén, nombrado en 1907 director de la Escuela de Artes y Oficios de Palma y que dejó su huella en la pintura de los iberoamericanos; y el mexicano Alfredo Ramos Martínez quien, pioneramente, realizó en ese año una exposición individual en el antiguo Círculo de Bellas Artes de Palma.

A la sazón ya habían estado en Madrid los también mexicanos Roberto Montenegro y Ángel Zárraga, vinculándose con los pensadores y artistas de la llamada “Generación del 98”, en especial con Ignacio Zuloaga y el simbolista Julio Romero de Torres. En 1907 arribó Diego Rivera, quien completó su formación en la academia madrileña con Eduardo Chicharro, pintor formado en Roma y que mostraba su predilección por los temas orientalistas. Representaba pues, en cierto sentido, una continuidad a la instrucción que los mexicanos habían recibido del catalán Antonio Fabrés en la Academia de San Carlos y de la huella que, en alguna medida, pudo dejarles en tal sentido Germán Gedovius. Los tres mexicanos, Montenegro, Rivera y Zárraga, se iniciaron en la técnica del grabado con Ricardo Baroja, maestro también en esta faceta del propio Picasso,⁸ quien ejercía en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y que fue premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1908, con la serie de estampas titulada *Escenas españolas*.

Éste era el bagaje formativo esencial que Roberto Montenegro llevó consigo al dirigirse en 1906 a París, permaneciendo allí hasta 1910, cuando retornaría temporalmente a México (hasta 1912). Este periodo fue clave en la consolidación de su estilo y en la asimilación de nuevas fuentes de inspiración, simbiosis que se reflejó con claridad en los dibujos de tinte modernista que realizó en aquellos años y que enviaba a México para ser publicados en la *Revista Moderna*, que dirigía su primo hermano Amado Nervo. A través de éste había conocido los dibujos de Aubrey Beardsley, cuya impronta se evidenciaría en los dibujos que Montenegro publicaría en la capital francesa prologados por Henri de Régnier en 1910 (figura 1). En París pudo haber conocido ya a Anglada, quien aparentemente llevó a cabo en 1909 su primera visita a Mallorca por sugerencia de Gaudí.

8. Pueden verse referencias sobre ello en Pío Caro Baroja, *Imagen y derrotero de Ricardo Baroja*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1997, pp. 59-61.



1. Roberto Montenegro, *À Séville* (1909). Plancha III de la carpeta de dibujos publicada en París en 1910, con prólogo de Henri de Régnier. Colección del autor.

La huella decisiva de Anglada: París antes de la gran contienda (1909-1914)

En 1909 se producirá en París un hecho artístico de notable significación y cuya importancia en la formación de los artistas americanos radicados en la capital francesa será concluyente: la presentación de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev con la obra *El príncipe Igor*, de Borodin. Las escenografías de los mismos, y en especial los trabajos de Alexander Benois y León Bakst, se convertirán muy pronto en importantísima fuente de inspiración para los artistas establecidos allí, ávidos de un exotismo que les ayudará a romper moldes y buscar nuevos caminos.

Para el caso que nos ocupa, Anglada se convirtió pronto en admirador incondicional de los rusos, como se aprecia en algunos lienzos que pintó a la manera de grandes escenografías teatrales como *Valencia*, en donde combinó su cada vez más afirmado estilo decorativo con una temática regionalista española —el folklore valenciano—. También lo hizo en *El tango de la corona*, una suerte de gran telón en donde los personajes participan como si de una gran coreografía se tratase, y donde el tema del baile flamenco, de moda en París, brindó a Anglada un repertorio continuo de líneas curvas, ideal para su estilo; ambos lienzos se hallan hoy en propiedad de la Fundación La Caixa, con sede en el antiguo Gran Hotel de Palma. La admiración de Anglada hacia Diaghilev era recíproca, tal como señala Francesc Fontbona: el ruso tenía al catalán entre sus pintores favoritos, dedicando “espacio a su obra en la revista de arte *Mir Iskusstva*, fundada por él y órgano de difusión de la modernidad artística en Rusia”;⁹ puede añadirse que Anglada llegó a ejercer como delegado de Rusia en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona en 1911, lo que habla también de sus estrechas vinculaciones.¹⁰

El año de 1910 marcó para varios países americanos la celebración de las llamadas Exposiciones del Centenario, suceso que vivieron México, Colombia, Argentina y Chile. En el evento llevado a cabo en Buenos Aires, mientras el español Zuloaga fue, con 36 obras, el pintor más representado, su compatriota Anglada Camarasa, aun siendo *a priori* “artista maldito” y teniendo que sufrir la exhibición de sus obras en un sitio inadecuado, recibió el Gran Diploma de Honor.¹¹ El

9. Francesc Fontbona, “La fama de Anglada-Camarasa”, en *Anglada-Camarasa, 1871-1959*, Madrid, Mapfre, 2002, p. 15. Cita a su vez a Richard Buckle, *Diaghilev*, Madrid, Siruela, 1991, pp. 84 y 89.

10. Francesc Fontbona y Francesc Miralles, *Anglada-Camarasa*, Barcelona, Polígrafa, 1981, p. 94.

11. Sobre la obra presentada por Anglada Camarasa en el Centenario escribió Mas y Pi: “fuera de las salas de España, fuera del catálogo, fuera hasta de las costumbres y poco menos que fuera también de la lógica, hay unos cuadros que el público mira con sorpresa, que vuelve a mirar con asombro y que abandona con espanto. Son verdaderamente terribles los cuadros estos. Tienen un colorido muy extraño, tienen una luz muy rara, están hechos de una manera casi agresiva [...]. Lo único español en ellos es el autor [...] La tendencia, la finalidad y el procedimiento, son absolutamente franceses; y son, sin ningún género de duda, lo mejor y lo más francés de la sección de Francia [...] En tales cuadros el buen público sólo ve extravagancia y pedantería [...] Quien así dibuja, con tanta fuerza, con tanto vigor y de manera tan magnífica, no puede pintar en la inconsciencia y en el desmaño [...] Anglada es un enamorado del color y es un estúpido colorista...” Cfr. Francisco Camba y Juan Mas y Pi, *Los españoles en el Centenario argentino*, Buenos Aires, 1910, pp. 135-137.

éxito abrumador de ambos —que aunque suene a lugar común fue real en este caso— significó una verdadera revelación para los jóvenes artistas argentinos que planeaban continuar sus estudios en Europa; muchos de ellos tomaron entonces la crucial decisión: irían a París, a ponerse en contacto con los dos españoles.

A partir del año siguiente comenzaron a dirigirse al Viejo Continente contingentes de artistas argentinos, soñando ya como destino final no Roma, como había sido hasta pocos años antes, sino la capital francesa. En forma similar pensaron los artistas mexicanos y de otros países americanos. Todos ellos, en mayor o menor medida, entraron en contacto entre sí, compartiendo inquietudes que con el tiempo terminarían cristalizando en consecuencias de notoria importancia para el arte de nuestro continente, como iremos viendo. Dos de ellos, el uruguayo Blanes Viale y el argentino Quirós, a quienes habíamos visto ya en Mallorca, instalaron estudios vecinos en la parisina rue Saint Senoch.

Pero habrían de ser sin duda los artistas que componían el “grupo de la rue Bagneux” los que mayor trascendencia tendrían para nuestro arte, haciendo de París una prolongación espiritual de América y fraguando el despertar americanista que haría eclosión en los años veinte. Por el lado de México integraban este contingente Roberto Montenegro, el Dr. Atl,¹² Jorge Enciso (los tres tapatíos) y Adolfo Best Maugard; podríamos incluir también aquí al guatemalteco Carlos Mérida.¹³ Por Argentina, los escultores Alberto Lagos y Gonzalo Leguizamón Pondal, los pintores Jorge Bermúdez, Alberto López Buchardo, Alfredo González Garaño, el caricaturista Pelele, y los literatos Fernán Félix de Amador, Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo, entre otros. Congregados la mayoría de ellos en torno a Anglada, hicieron del taller de éste, ubicado en la rue Ganneron, su sitio habitual de reuniones, dirigiéndose por las noches al Magic City o al Lapin Agil de Montmartre a continuar las tertulias.

12. Gerardo Murillo (Dr. Atl) escribió algunos ensayos sobre la obra de Anglada Camarasa, destacando “H. Anglada Camarasa”, en *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10 de julio de 1913, y “La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa”, en *Mundial Magazine*, París, agosto de 1913, núm. 28.

13. Fausto Ramírez señala las afinidades entre el concepto nacionalista o americanista de Mérida y las “primorosas estilizaciones semiabstractas de Montenegro”, producto en buena medida del contacto en París, en torno a Anglada. Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 117.

Estos artistas vivieron con especial atención —y no sin una cierta carga de desconcierto y encandilamiento— las transformaciones del arte occidental de esos momentos, y particularmente la recuperación de las artes llamadas primitivas y su reinterpretación en clave contemporánea ya sea en pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, escenografías de teatro, etcétera; no hay más que recordar las formas del arte africano que inspiraron a Picasso y a tantos otros artistas, o los viajes de Henri Matisse por Marruecos, o la constante circulación de estampas japonesas que fueron muy utilizadas, y, como en el caso de Anglada, abrieron infinitas posibilidades para incentivar el empleo de los arabescos y las líneas ornamentales. “Todo esto —afirmaría Montenegro mucho tiempo después— contribuía a irme desligando poco a poco de la tutela clásica, pero sin que yo dejara de admirar a los grandes maestros antiguos que, como el Greco, se desligaban del natural para crear nuevas formas o exaltar la naturaleza en una forma que llegaba a la creación de nuevos mundos objetivos.”¹⁴ La irrupción de los americanos en este complejo escenario artístico, con reminiscencias del exotismo heredado del siglo XIX, tendría frutos directos, como los dibujos que Montenegro publicaría sobre Vlaslav Nijinsky en el libro editado por Cyril Beaumont.¹⁵

En este marco se debieron producir interesantes diálogos y largos debates entre los americanos en el sentido de propiciar, a través de sus propios lenguajes plásticos, una revalorización de las formas de nuestras artes populares y en especial del arte precolombino, sin duda alentados por un Anglada que hacía de esas vertientes —en su caso expresiones decorativas vinculadas al folclore español, valenciano y andaluz fundamentalmente— el *leit motiv* de sus obras y discurso teórico. No es casualidad, pues, que Best Maugard y Leguizamón Pondal desarrollaran con posterioridad tareas similares en cuanto a los métodos de enseñanza del dibujo autóctono,¹⁶ o que Montenegro y el Dr. Atl en México y González Garaño en la Argentina testimoniaran su preocupación por las artes populares.

14. Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo*, México, Artes de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 55 (1a. ed., 1962).

15. Cyril Beaumont, *Vaslav Nijinsky, an Artistic Interpretation of his Work in Black, White, and Gold*, Londres, C. W. Beaumont, 1911-1913.

16. Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1923; y Gonzalo Leguizamón Pondal y Alberto Gelly Cantilo, *Viracocha. Dibujos decorativos americanos*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1923.

A todos los citados debemos agregar otra legión de artistas americanos que estudiaban junto a Anglada, y que conformaron el grupo central de los que lo acompañaron a Mallorca en 1914. Eran ellos los argentinos Tito Cittadini, Gregorio López Naguil, Rodolfo Franco, Roberto Ramaugé y Aníbal Nocetti, además de Montenegro y la pintora Rugena Khvoshinsky, esposa de un diplomático ruso. Durante el verano de 1913 habían visitado la isla, instalándose temporalmente en las cabañas-*ateliers* de la Cala San Vicente;¹⁷ permaneció solamente Cittadini, el resto volvió a París, pero al cabo de un año regresaron. Montenegro y Nocetti habrían de ser los últimos en incorporarse, cuando el grueso del grupo, con Anglada a la cabeza, ya estaba radicado en el Puerto de Pollensa. Inaugurado en 1912, el Hotel Miramar de esta localidad costera acogía a los artistas hasta el momento en que consiguieran vivienda permanente; Montenegro pagó su estancia en el hotel donando a sus propietarios un conjunto de pequeñas obras.¹⁸

La “isla dorada”. Hacia una modernidad integral

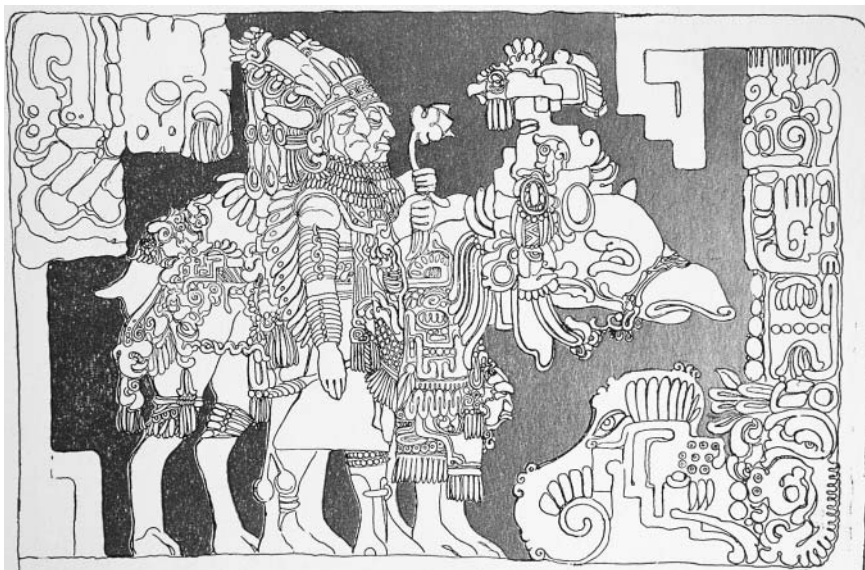
Mallorca, y más específicamente Pollensa, representó para los artistas de la “rue Bagneux” una extensión de las inquietudes artísticas que habían tenido en la capital francesa. A medida que fue reconstituyéndose el grupo de París, otros decidieron abandonar la isla y volverse a sus respectivos países: Quirós dejó Mallorca en forma definitiva en 1914, haciéndolo al año siguiente Blanes Viale. Otro argentino, Atilio Boveri, quien había arribado en 1912 y que llegó a vincularse con Anglada y sus discípulos, regresaría a la Argentina en 1915 dedicándose al diseño de jardines —influido por Rusiñol—, a la pintura y a la ilustración gráfica, abordando en ésta temas de inspiración prehispánica (figura 2). López Naguil, quien volvió a la Argentina también en 1915, habría de retornar para instalarse en Mallorca tras finalizar la guerra, entre 1919 y 1922.

En esa época visitaron la isla o radicarón en ella otros muchos artistas americanos: Diego Rivera lo hizo en 1914 acompañado por Angelina Beloff, María Blanchard y Jacques Lipchitz;¹⁹ el argentino Luis Cordiviola habitó ese

17. Julieta Ortiz Gaitán, “Algunos datos...”, p. 195.

18. Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos...*, p. 51.

19. Véase Angelina Beloff, *Memorias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 42-44.



2. Atilio Boveri, *Tapiarcas* (1919).

mismo año la Cartuja de Valldemosa; su compatriota Octavio Pinto permaneció en la isla entre 1918 y 1920; los uruguayos Humberto Causa y Andrés Etchebarne Bidart la recorrieron en 1915, y el cubano Domingo Ramos se estableció entre 1919 y 1924.

El mismo año de la llegada de Anglada, y ante la incertidumbre que planteaba la guerra al limitado ambiente artístico mallorquín, las dos asociaciones que congregaban las actividades artísticas de Palma, el Círculo de Bellas Artes y la Asociación de Artistas Pintores, decidieron unir esfuerzos y apoyarse en una institución más sólida, la Veloz Sport Balear, “sociedad recreativa y deportiva”, que a partir de enero de 1915 acogió las manifestaciones artísticas de mayor importancia, tanto exposiciones como conciertos.

Poco después de su llegada, Montenegro y sus compañeros de París ya estaban relacionados con los círculos culturales de Palma de Mallorca y del Puerto de Pollensa. Durante 1915 el mexicano frecuentó al pintor e ilustrador ruso Alexandre Iacovleff, también llegado desde París en esos años, amistad que se patentizó en el retrato que le dedicó Montenegro (figura 3). Rugena Khvoshinsky participará de este círculo de relaciones siendo también retratada por el mexicano, dos años después.

3. Roberto Montenegro, *Retrato de Alexandre Iacovleff* (1915). Óleo/lienzo, 100 × 100 cm.
Col. Ajuntament de Palma, Mallorca.
Foto: Gabriel Ramon.



El 24 de octubre de 1915 se inauguró la primera exposición individual del mexicano en Mallorca, en las salas de la Veloz Sport Balear, poco después de haber presentado su obra en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid. La muestra en Palma, compuesta por 18 óleos, 16 dibujos a pluma y 13 obras de técnicas diversas, puso en evidencia los progresos alcanzados por el artista, en especial la calidad de sus dibujos, que le permitieron contar con ofrecimientos para ilustrar libros. El primero de ellos fue del periodista Pedro Ferrer Gibert, escritor de estrecha relación con los artistas e “inventor” del rótulo de “Escuela de Pollensa”, quien publicó en Barcelona, en 1916, su libro *Flirt* con diez dibujos a tinta que Montenegro había incluido en la edición francesa de 1910, y que había expuesto en las salas de la Veloz;²⁰ en la cubierta del libro se incluyó una acuarela de la famosa “danzadera” Tórtola Valencia, en una inusual incursión en las artes del diseño, que representaba a una “maja” española (figura 4).

Esta mención nos abre espacio para hacer referencia a la importancia que tendrá el dibujo en la trayectoria de algunos de los artistas que componían el

20. Para la edición de *Flirt*, Montenegro cambió los títulos de sus dibujos para adaptarlos a los títulos de los diez cuentos que Ferrer Gibert incluyó en el libro; “La femme et la statue” se llamó “Flirt”, “Les tentations” cambió por “Sigurt Wangel”, “La crainte” por “Nieves”, “La fontaine de la vie” por “El retrato”, “Le chemin” por “Camino de mesa”, “La mort” por “Filosofía infantil”, “Basiliola Faledra” por “El anillo nupcial”, “Le clavecin” por “Juramentos”, “Le charme” por “Las memorias de D. Juan” y “Renaissance” por “La ‘Noel’”. Cfr. Pedro Ferrer Gibert, *Flirt*, Barcelona, Oliva de Vilanova Impresor, 1916.



4. Tórtola Valencia, portada del libro *Flirt* de Pedro Ferrer Gibert (1916). Colección del autor.

grupo de Pollensa. En tal sentido, además de Montenegro, la otra figura descollante será López Naguil, quien en forma paralela al mexicano transita por la senda del orientalismo, característica que no ha sido debidamente estudiada y señalada con anterioridad, seguramente debido a la dispersión y difícil localización de los libros ilustrados por el argentino, además de la existencia de ediciones limitadas en número de algunas de las obras en cuestión.²¹ Podríamos recordar como un primer ejemplo las ilustraciones de inspiración oriental que realiza para ilustrar la edición que su compatriota Carlos Muzzio Sáenz Peña realiza del *Rubáiyát de Omar-al-Khayyam* en 1916,²² en donde López Naguil se revela como un notable ilustrador. Diseña e incluye en el mismo un *ex libris* para Muzzio Sáenz Peña donde la nota más saliente es la larga

21. Debemos citar aquí ejemplos como Fernán Félix de Amador, *Vita Abscondita*, Buenos Aires, 1916; y Arturo Lagorio, *El traje maravilloso y otros cuentos a Chalito*, Buenos Aires, 1923, de los que existen 20 y 40 ejemplares respectivamente, numerados y firmados por el autor y por López Naguil.

22. Carlos Muzzio Sáenz Peña, *Rubáiyát de Omar-al-Khayyam*, Madrid, Francisco Beltrán, 1916.



5. Gregorio López Naguil, *ex libris* de Carlos Muzzio Sáenz Peña para el libro de éste, *Rubáiyát de Omar-al-Khayyam* (1916). Colección del autor.

cabellera femenina de tintes *art nouveau* (figura 5) que más adelante inspirará un cartel publicitario de Juan Carlos Huergo en la Argentina para los Cigarillos 43, y que aparecerá en la viñeta *Ciudad* que Montenegro incluiría en el libro *Música suave* de José de Jesús Núñez y Domínguez en 1921.²³

23. Reproducido en Esperanza Balderas, *Roberto Montenegro, ilustrador...*



6. Roberto Montenegro, portada del libro *Carne y mármol* de José Montero (1917). Colección del autor.

Los encargos como ilustradores de libros fueron, pues, uno de los modos de vida de artistas como López Naguil y Montenegro. En 1917 se produjo la edición de *La lámpara de Aladino*, con ocho dibujos a color más la cubierta hechos por el mexicano, publicada por las Galerías Laietanes de Barcelona; aquí había expuesto Anglada en 1915 y fue éste quien posiblemente hizo los contactos para que le contrataran. De menor importancia y muy poco conocidas fueron las ilustraciones que realizó Montenegro para la novela *Carne y mármol* de José Montero, también en 1917²⁴ (figuras 6 y 7), como lo fueron en el mes de junio y en el mes de noviembre del mismo año los diseños titulados *Una maja* y *Capricho* que, respectivamente, se publicaron en la portada de la revista *Baleares*;²⁵ puede añadirse la portada del programa de mano de la

24. José Montero, *Carne y mármol*, en *Los Contemporáneos*, Madrid, 30 de marzo de 1917, núm. 431.

25. Manuela Alcover, coordinadora, *Pintors americans d'ahir*, Palma de Mallorca, Conselleria de Cultura, Educació i Esports, Govern Balear, 1992, p. 56.



7. Roberto Montenegro, dibujo incluido en el libro *Carne y mármol* de José Montero (1917). Colección del autor.

compañía teatral Atenea de Madrid y una viñeta interior para el ballet “Mejicano”, firmadas ambas por Montenegro.²⁶

En noviembre de 1916 Montenegro realizó su segunda exposición individual en Palma, inaugurando el salón Árabe de La Veda en el Passeig des Born, espacio que se habría de convertir en centro de presentación permanente de los artistas que habitaban la isla tras fracasar el proyecto de la Veloz Sport Balear, ya que el sistema de ventas de las obras mediante sorteos mensuales no satisfacía a los coleccionistas.²⁷ Poco después, en el mes de junio de 1917, el mexicano participó en una colectiva organizada por Gabriel Villalonga Olivar y Maties Mut en donde destacaron sus dibujos a pluma, los estudios de peces y temas del folklore español como *La maja*, tratados a la mane-

26. Esperanza Balderas, *Roberto Montenegro, ilustrador...*, p. 20.

27. Miquel Alenyar Fuster, *La pintura moderna a Mallorca (1830-1970)*, Palma de Mallorca, Ses Voltes, 1996, p. 84.



8. Roberto Montenegro, *La niña y las mariposas* (ca. 1917). Óleo/lienzo, 102 × 100 cm. Colección privada, Palma de Mallorca. Foto: Gabriel Ramon.

ra decorativa.²⁸ En el mes de noviembre participó también allí en el Salón de Otoño, siendo su dibujo titulado *Capricho*, exhibido a la sazón, reproducido a todo color en la portada de la revista *Baleares*.²⁹ En su obra pictórica de este periodo se advierten, entre otros aspectos, el interés continuado por la figura humana, la preocupación siempre presente por la delicadeza del dibujo y el tratamiento decorativo del entorno, como puede apreciarse en *La niña y las mariposas* (figura 8).

En el año de 1917 Montenegro recibió el encargo de realizar las decoraciones de uno de los salones del Círculo Mallorquín, por parte del presidente de la institución, el marqués de Zayas, trabajo que concluyó en 1919, tal como quedó registrado en el plafón del mismo. Quizá la primera de las escenas haya sido la conocida como *Paisaje mallorquino de la costa norte. Payesa y leñador*, firmada justamente en 1917. El conjunto de murales conocido como *Allegoría de las Baleares* (figura 9) es, junto al salón de bailes decorado por el mallorquín Ricardo Anckermann, la obra artística de mayor mérito del edificio en el que en la actualidad funciona el Parlamento de las Islas Baleares. El llamado “Salón Montenegro”, en donde hasta hace pocos años funcionó el despacho del presidente de la institución, fue estudiado en forma extensa y detallada por Julieta Ortiz Gaitán.³⁰

28. E.V., “Exposición de pintura”, en *Baleares*, Palma de Mallorca, 30 de junio de 1917, año I, núm. 13.

29. “Salón de otoño en La Veda”, en *Baleares*, Palma de Mallorca, 24 de noviembre de 1917, año I, núm. 32.

30. Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos...*, pp. 85-89.



9. Roberto Montenegro, detalle del mural *Alegoría de las Baleares* (1919). Parlament de les Illes Balears, Palma. Foto: Gabriel Ramon.

En este punto sí cabría agregar tentativamente una de las que creemos posibles influencias de Montenegro para la realización de esta obra, la del muralista José María Sert, quien entre 1916 y 1917 realizó un conjunto de pinturas murales para el vestíbulo del Maricel, en Sitges, localidad en la que se encontraba el Cau Ferrat, residencia de verano de Santiago Rusiñol, que el mexicano visitó en esos años.³¹ La referida obra de Sert, titulada *La gran aventura*,³² está conformada por seis paneles que se suceden a lo largo de los muros, inspirados en el tema de la guerra, con figuras de notable movimiento, enmarcadas en paisajes rurales y siguiendo la estela de exotismos, *chinoiseries* y profusos fondos dorados planos, que habrían impactado de tal manera al mexicano que incorporaría algunos de estos elementos, en especial los fondos dorados y el sentido de teatralidad, a sus obras murales. No hay referencias a Sert en la autobiografía de Montenegro titulada *Planos en el tiempo*; es posible que el mexicano haya cruzado de Mallorca a Barcelona en 1917 cuando se llevó a cabo la importante exposición de arte francés (impresionistas) en Barcelona, a beneficio de los aliados, auspiciada por el propio Sert, Anglada, Casas, Rusi-

31. Cfr. Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo*, p. 93.

32. Cfr. José María Sert, 1874-1945, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 74-79.

ñol, Mir y otros artistas, y que se haya trasladado a Sitges, o que lo hubiera hecho antes de retornar a México en 1919.

Montenegro habría de seguir en esta línea inclusive en sus primeros murales tras retornar a México años después, que, al decir de Olivier Debroise “le permiten desarrollar visiones mexicanistas a partir del orientalismo de la pintura simbolista. A los ojos de Montenegro, México aparece como un país exótico, dotado de los mismos atributos míticos del Oriente lejano de las novelas de aventura del siglo XIX”.³³ Esta estética sería duramente atacada en 1921 por Siqueiros, al tronar contra “los fuegos artificiales de Anglada-Camarasa, la anemia de Aubrey Beardsley, el preciosismo de Amán Jean, el arcaísmo funesto de Ignacio Zuloaga”.³⁴ Rafael Argullol, refiriéndose a Sert, añade un nuevo punto de vista: “Frente al sueño revolucionario de los mexicanos, Sert manifiesta su adhesión a un sueño burgués, no exento de pesadillas, en el que se amalgaman oníricamente los ideales humanitarios, la época del progreso y la fantasmagoría onírica”.³⁵

En la faz paisajística, que también adquiere protagonismo en los murales realizados por Montenegro en el Círculo Mallorquín, el mexicano, además de la lógica influencia de Anglada, podría haber tenido presente la obra de artistas como Antoni Gelabert que, aunque centrado en Deyá, estaba muy vinculado a los artistas de Pollensa como lo demuestra, entre otros aspectos, su participación en la muestra colectiva de La Veda en junio de 1917,³⁶ o inclusive del uruguayo Pedro Blanes Viale, el de lienzos como *Calma de enero* (1905).

Argentina. La difusión de las obras de los “mallorquines” (1915-1919)

En forma paralela a la consolidación artística de estos pintores radicados en Mallorca, en Buenos Aires, y gracias a la consistencia que el arte español ha-

33. Olivier Debroise, “Roberto Montenegro, 1887-1968”, en *Roberto Montenegro, 1887-1968*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984, p. 10.

34. David Alfaro Siqueiros, “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en *Vida Americana*, Barcelona, mayo de 1921, p. 2. Citado por Francesc Fontbona, “La fama...”, p. 19.

35. Rafael Argullol, “Sert: la paradoja del ilusionista”, en *José María Sert...*, p. 45.

36. Miquel Pons, “Imatge d’Antoni Gelabert”, en *A. Gelabert, 1877-1932*, Palma de Mallorca, Ajuntament, 1987, pp. 33-34.

bía alcanzado en el mercado, se propició la realización de exposiciones en las que los paisajes de la “isla dorada” fueron la nota saliente. En tal sentido, la muestra realizada en las salas del Retiro por Quirós, en 1915, resultó un paso adelante, que se confirmaría al año siguiente con la presentación de Anglada en la Sala Parmenio Piñero del Museo Nacional de Bellas Artes —aun cuando la mayor parte de sus obras fueran de un periodo anterior—, exposición seguramente promovida por Gregorio López Naguil, quien en esos momentos se encontraba residiendo en la Argentina. Durante su estancia en Buenos Aires, López Naguil se convertiría en un difusor incansable de la obra de sus compañeros de París y Mallorca, potenciando a la vez la huella *art nouveau* que caracterizó en buena medida la ilustración gráfica argentina, como puede apreciarse en revistas como *Plus Ultra*, el más importante órgano de difusión de lo hispánico en la Argentina. En abril de 1918 quien gozó de un resonante éxito fue el uruguayo Blanes Viale, en la exposición también celebrada en el Retiro, y en la cual vendió trece obras que superaron ampliamente los ingresos por compras oficiales del primer Salón de Artes Decorativas y del Salón de Acuarelistas realizados ese año.

Fue a finales de ese mismo año cuando se creó en la Argentina el citado Salón de Artes Decorativas, el cual habría de significar la concreción y puesta en escena de muchas de las ideas que habían ido fraguándose en París algunos años atrás. Los artistas argentinos de la “rue Bagneux” se convirtieron en impulsores del evento, entre ellos Alfredo González Garaño y Gregorio López Naguil, y el vínculo con sus antiguos compañeros, ahora en Mallorca, se estrechó. Este salón puso en evidencia el interés por el rescate de las formas del arte prehispánico en la Argentina, proliferando dibujos, diseños escenográficos y mobiliario inspirados en las culturas ancestrales americanas, y que paulatinamente ganaron presencia en el Salón Nacional de Bellas Artes;³⁷ de hecho, el primer premio fue otorgado a José Gerbino y Alfredo Guido por un *Cofre estilo incaico*.

Al mismo tiempo, y a través de las páginas de la calificada revista *Augusta*, órgano que brindó su constante apoyo a las artes decorativas en el país, se dieron a conocer por primera vez en Buenos Aires los dibujos de Roberto Montenegro, quien despertó admiración y reconocimiento. Firmaba la nota

37. Al respecto hemos realizado el estudio “El indigenismo y la integración de las artes en la Argentina (1910-1930)”, en *XIV Congreso Nacional del CEHA* (Comité Español de Historia del Arte), Málaga, 2002 (en prensa).

Fernán Félix de Amador,³⁸ presentándose las ilustraciones que el mexicano había hecho en 1907 inspirándose en la obra *Salomé* de Oscar Wilde. Amador apuntaba con respecto a Montenegro que “su filiación espiritual, está como en [Rubén] Darío, más allá del Atlántico, en la floración sutil del Asia milenaria”, citando a la vez la dedicatoria hecha por el poeta al artista que rezaba: “Para Roberto Montenegro que pinta como yo escribo, puesto que yo escribo lo que él pinta”. Agrega Amador: “Así como Aubrey Beardsley fue necesario complemento de la obra de Oscar Wilde, Montenegro es el insustituible comentarista de Rubén Darío”. Y culmina:

Muchos han visto y verán, tan sólo en la obra de Montenegro, la superficialidad decorativa de un aristócrata recalcitrante, que sabe resistirse irreductiblemente a las proximidades de aquella cosa imponderable, a la que la momia del cuento de Pol llamaba la canalla; pero hay, además de esto, algo que debe vivirse, para alcanzar a comprenderlo, el aletazo del espíritu perseguido, hacia el divino más allá, que se presiente en el ritmo milagroso de los poetas.³⁹

Montenegro habría de tener una participación directa en la gráfica argentina, en 1920, al diseñar según pautas modernistas la portada del único número de *Los Raros. Revista de Orientación Futurista*, aparecida bajo la dirección de Bartolomé Galíndez, que combinaba eclécticamente la mirada *art nouveau* del mexicano, la alusión a Rubén Darío y su libro titulado justamente *Los raros*, y la impronta de Marinetti⁴⁰ (figura 10).

La importancia que cobró la obra de Roberto Montenegro en la Argentina, entre los jóvenes y entusiastas artistas cuyo interés se había volcado hacia las artes decorativas, resultó determinante en la evolución del estilo de varios de ellos, participantes por lo general del salón creado en 1918. Gregorio López Naguil presentó en la ocasión las ilustraciones realizadas para la obra *Diálogos olímpicos* del escritor uruguayo Carlos Reyles, una de las cuales incluía tres figuras calavéricas, que lo acercan indudablemente al espíritu decadentista de

38. Debe destacarse la buena amistad que Amador y Montenegro habían consolidado en París, estancia de la cual el mexicano rememoró la visita de ambos y de Jorge Enciso al taller de Rodin para hacerle entrega de un bajorrelieve de la Cruz de Palenque por encargo del gobierno mexicano. Cfr: Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo*, p. 56.

39. Fernán Félix de Amador, “Algunos dibujos de Roberto Montenegro”, en *Augusta*, Buenos Aires, agosto de 1918, vol. I, núm. 3, pp. 109-114.

40. *Los Raros. Revista de Orientación Futurista*, Buenos Aires, 20 de enero de 1920, núm. I.

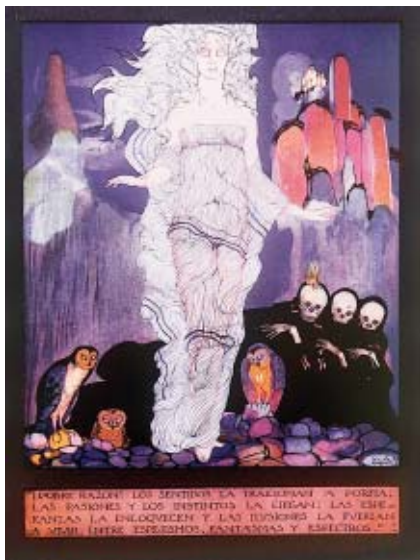


10. Roberto Montenegro, portada de la revista *Los Raros*, Buenos Aires, 1920, núm. I.

Beardsley y de Montenegro (figura 11). Las calaveras aparecen varios años después, en 1923, en un libro ilustrado por López Naguil para Arturo Lagorio, titulado *El traje maravilloso y otros cuentos a Chalito*, que incluyen varios dibujos de notable fantasía (figura 12). Antes, en 1919, López Naguil había sido galardonado con el primer premio del Salón Nacional por su obra *El chal negro*, desnudo femenino de claras reminiscencias modernistas,⁴¹ tras lo cual regresó a Mallorca, donde permaneció hasta 1922. Entre 1936 y 1950 ejercería en Buenos Aires como director-escenógrafo del Teatro Nacional Cervantes, y desde 1950 hasta su muerte en 1953, en el Teatro Colón.

La huella orientalizante de Montenegro y de López Naguil se advertiría en esos años en Jorge Larco —quien reconoció expresamente la influencia del

41. La representación de la mujer, desde un punto de vista simbolista, fue una constante en la obra de Anglada y sus discípulos. El catalán obtuvo en 1914 la Gran Medalla de Oro en la Bienal de Venecia gracias a veinte retratos de mujeres, cargados de suntuosidad, ostentación y exotismo. Cfr. Francisca Lladó i Pol, "De la sociedad rural a la sociedad preturística: la mujer mallorquina vista por Anglada y sus discípulos", en *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Málaga, CEDMA, 2002, t. II, pp. 361-377.

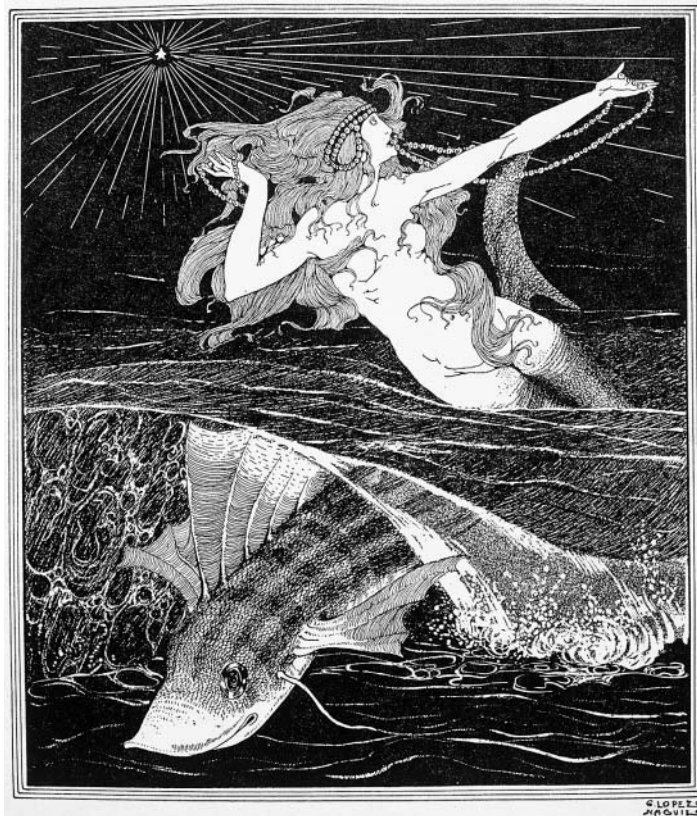


11. Gregorio López Naguil, ilustración para la obra *Diálogos olímpicos* de Carlos Reyles (1918).

artista de Guadalajara—, dando inicio a una larga serie de obras inspiradas en *Las mil y una noches*. Larco había permanecido en Madrid entre los años 1916 y 1917 asistiendo a las clases de Julio Romero de Torres en la Academia de San Fernando, colaborando como dibujante en la revista *La Esfera*, gracias a las buenas maneras del afamado crítico José Francés;⁴² seguramente fue en la capital española donde Larco conoció a Montenegro, o quizá años después en el viaje que éste hizo a la Argentina y del cual no conocemos, lamentablemente, los pormenores.

En los salones de artes decorativas de Argentina participaron también activamente otros discípulos de Anglada en París y Mallorca, como Alfredo González Garaño y Rodolfo Franco, quienes fueron inclinándose decididamente hacia los diseños escenográficos, con claro influjo de los Ballets Rusos. El primero de ellos exhibió en Buenos Aires, en 1917, un notable trabajo de documentación compuesto por cuarenta y seis láminas, destinado al decorado del ballet *Caaporá* —obra que Ricardo Güiraldes realizó inspirándose en

42. Julio E. Payró, *Jorge Larco*, Buenos Aires, Losada, 1948, pp. 15 y 19.



12. Gregorio López Naguil, ilustración para el libro *El traje maravilloso y otros cuentos a Chalito* de Arturo Lagorio (1923). Colección del autor.

una leyenda guaraní—, las cuales habría de presentar en Madrid en 1920 con grandes elogios. En cuanto a Franco, llegó a ejercer el cargo de director-escenógrafo del Teatro Colón de Buenos Aires entre 1924 y 1934, y luego, desde 1936 hasta su muerte, acaecida en 1954, trabajó en la sala del Teatro Odeón de la misma ciudad. Entre sus obras escenográficas pueden citarse *Khovanchina*, *Petrouschka* —ballet de Igor Stravinsky—, *Pulcinella*, *Ollantay*, *La Walkyria* y *Goyescas*.

*Entre Mallorca y Madrid.
Los últimos años de Montenegro en Europa (1918-1919)*

Mientras se sucedían aquellas intensas actividades en la Argentina, Mallorca seguía afirmándose en el sentir de los artistas que allí permanecían como una continuidad de las experiencias parisinas, que navegaban entre el decorativismo aprehendido junto a Anglada y la fascinación por el dibujo de tinte orientalista, entre otros elementos que conformaban el resultado de atentas asimilaciones. La diferencia con respecto a la capital francesa radicó en que la isla les proporcionó un paisaje singular, con sus olivos añejos de troncos retorcidos propicios al arabesco, y mucha luz y color que terminaban por herir sus retinas y obligarlos al cambio, dentro de lineamientos similares. El caso de Cittadini, quizá quien siguió más de cerca la evolución del catalán, es ejemplar en este sentido, dedicándose a una pintura donde el tratamiento decorativista del paisaje fue la nota saliente, como se vio en la exposición que celebró en La Veda en 1920.

Hubo casos también notables, como el del uruguayo Carlos Alberto Castellanos, quien tuvo una breve estancia en Mallorca, hacia septiembre de 1917, momento en que conoció a Montenegro y los otros pintores radicados en Pollensa. Lo característico de su pintura era el notable colorido de sus paisajes, los cuales no eran sino la representación del entorno de los dioses y héroes griegos que eran su móvil de inspiración. Planeaba en el arte de Castellanos el retorno a lo clásico, a la recuperación de un universo humanizado, alejado de los flagelos de la guerra, como si se anticipase, pero basándose en un potente cromatismo, a ese *retour à l'ordre* que se impondría en París pocos años después.

La amistad entablada entre Castellanos y Montenegro, a la que ayudó la afinidad de conceptos estéticos existentes entre ambos, devino en la exposición que conjuntamente realizaron entre marzo y abril de 1918 en las salas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el número 4 de la Plaza de las Cortes, caracterizada por los paisajes y figuras de inspiración americana.⁴³ Castellanos, al decir del crítico José Francés, también había encontrado en París “la

43. Esta exposición de Montenegro fue conocida en México gracias a artículos como el de José Blanco Coris, “Una exposición de R. Montenegro en Madrid”, en *Revista de Revistas*, México, 19 de mayo de 1918, p. 15, que reproducía el aparecido antes en *El Heraldo* de Madrid. Cfr. Fausto Ramírez, *Crónica...*, p. 97.

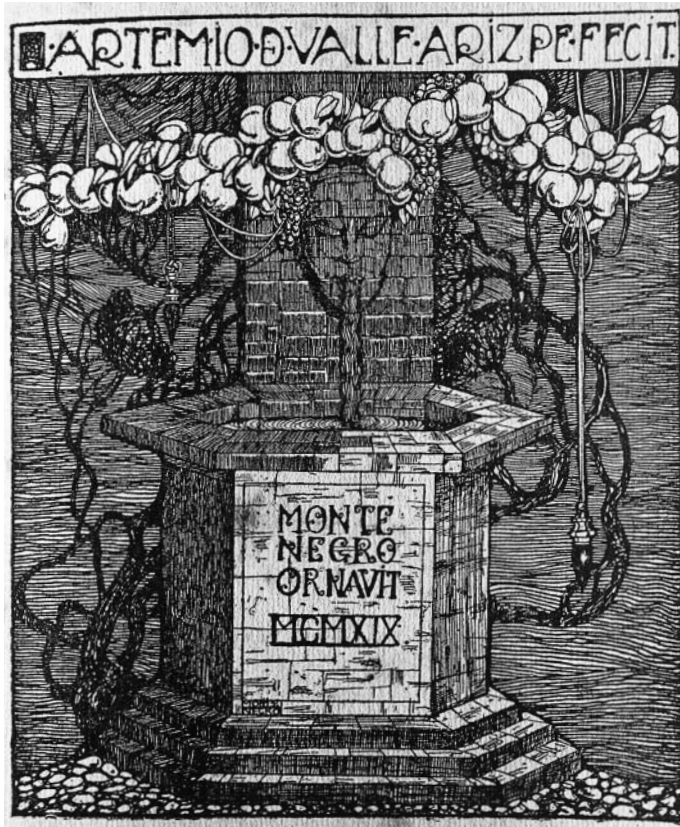
sugestión preciosista y decadentista que sobre tantos escritores y pintores sudamericanos ejerció”, señalando el influjo de Wilde, Beardsley, Bakst y Gauguin, entre otros.⁴⁴ Ese mismo año, en el Salón Vilches de la capital española, Montenegro llevó a cabo una nueva presentación de su obra, exposición a la que tituló “Motivos mexicanos”. Es esto demostrativo de que en la mente de estos pintores, no obstante las largas ausencias de sus países, siempre permaneció subyacente el recuerdo de las propias raíces, las cuales habrían de reverdecir al producirse el regreso. En diciembre de 1918, encontrándose en la fase final de las decoraciones murales del Círculo Mallorquín, cuya finalización firmaría en marzo del año siguiente, llevaba a cabo su última exposición en Mallorca, en La Veda.

El año 1919 significó para Montenegro el definitivo alejamiento de Mallorca. Antes del retorno a México realizó una nueva exposición en Madrid, en el Salón de Arte Moderno. En aquella ocasión José Francés vio en los diseños escenográficos del mexicano cierta familiaridad con los del argentino Alfredo González Garaño, afirmando que el artista “responde a la tradición del arte precolombino, a los jeroglíficos de los *teocallis* primitivos y a los signos cruciformes y las figuras simbólicas de las primitivas miniaturas mexicanas”. Refería los dibujos de Montenegro como “galantes y misteriosos”, aludiendo a “las majas espiritualizadas por influencias de supercivilización, las calaveras mondas, las guirnalda fragantes sobre fragancias carnales de adolescentes desnudos, los motivos mexicanos con el acento áspero que tenían los relatos de los descubridores”.⁴⁵

De esa época datan una serie de ilustraciones realizadas para libros como *Ejemplo* de Artemio de Valle Arizpe (figura 13) y *Lírica mexicana*, antología publicada por la Legación de México con motivo de la Fiesta de la Raza de 1919 (figura 14); estos dibujos navegan entre dos vertientes principales del arte de Montenegro, el *art nouveau* y el nacionalismo mexicano. Asimismo, a este momento pertenece un conjunto de diseños modernistas para la madrileña revista *Blanco y Negro* (figura 15); en ellos es protagonista clave la mujer, joven, dinámica e independiente, evidenciando el papel activo que ésta ejerció en la sociedad de los años veinte y que fue motivo de inspiración para otros muchos dibujantes de la época, como quedó testimoniado en la exposi-

44. José Francés, “Un pintor uruguayo. Carlos Alberto Castellanos”, en *El año artístico 1918*, Madrid, 1919.

45. José Francés, “El pintor mexicano Montenegro”, en *El año artístico 1919*, Madrid, 1920.



13. Roberto Montenegro, ilustración para el libro *Ejemplo de Artemio de Valle Arizpe* (1919). Colección del autor.

ción titulada “La Eva Moderna” realizada en Madrid en 1997,⁴⁶ que utilizó para portada de su libro-catálogo una obra de Montenegro (figura 16).

La guerra había terminado y la inseguridad en el continente cedió el paso a tiempos más benévolos. Los americanos de Mallorca fueron dispersándose en forma paulatina, dirigiéndose en algunos casos a París o regresando cada

46. Javier Pérez Rojas (coord.), *La Eva Moderna. Ilustración gráfica española, 1914-1935*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997. En esta exposición se incluyeron dos diseños originales de Montenegro, titulados *Una modernista* y *Un día de frío*.



14. Roberto Montenegro, portada del libro *Lírica mexicana* (1919). Basado en el relieve del Templo de la Cruz, Palenque. Colección del autor.

uno a sus respectivos países. El inicio de los años veinte encontró en la isla junto a Hermen Anglada Camarasa, solamente a los argentinos Tito Cittadini, Francisco Bernareggi, Gregorio López Naguil y Roberto Ramaugé, al uruguayo Carlos Alberto Castellanos y al cubano Domingo Ramos. Pocos años después se unirían a éstos otras generaciones de artistas americanos que llegaron por lo general en forma aislada, seducidos por la idea de captar la luz y la magia de la isla, que poco a poco fue abriendo sus puertas al turismo.

Aquellos artistas de la “rue Bagneux”, algunos de los cuales habían hecho de Mallorca su paraíso terrenal en la época de la guerra, estaban tomando las riendas del arte en una América a la cual veían ya con ojos completamente distintos a cuando la habían dejado para irse a Europa. Y a través del tratamiento de los temas indigenistas y costumbristas, de la recuperación del arte precolombino, de la enseñanza del dibujo, de la captación del paisaje telúrico, del rescate de las artes populares y las artesanías, se disponían a marcar un rumbo nuevo para el arte y la cultura del continente americano. Lo harían bajo prismas estéticos aprehendidos entre París y Mallorca y de los que no só-



15. Roberto Montenegro, *Carnaval de Venecia* (1919). De la revista *Blanco y Negro*, Madrid, 2 de marzo de 1919, núm. 1450.

lo ya difícilmente podrían desprenderse, sino que fueron absolutamente imprescindibles para ver la esencialidad de su cultura autóctona, como le ocurrió a Montenegro al retornar a México:

Al llegar todo me sorprendió. Llegaba yo a un país desconocido; todo me llamaba la atención; la arquitectura colonial, los palacios, las iglesias, tenían para mí un sentido nuevo. Los tipos indígenas, sus artesanías, su arte popular, los trajes, las danzas, las costumbres que yo en verdad no conocía [...] pero como en los últimos tiempos de mi estancia en París vi una exposición de arte popular ruso en el Grand Palais, y encontré en las decoraciones de sus baúles, de sus bordados, de su cerámica, cierta similitud en ese arte que revela las intuiciones artísticas de los pueblos. De todas maneras, me desconcertaba mi país.⁴⁷

N. B. Para la realización de este trabajo fue esencial la ayuda prestada por colegas y amigos, a los que deseo testimoniar nuestro agradecimiento: en Ma-

47. Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo*, p. 108.



16. Roberto Montenegro, *Una modernista* (1918).
Gouache/cartulina, 36 × 26 cm. Colección Prensa
Española, S.A.

llorca, Catalina Ballester, Sofía Barroso, Miquel Bota Totxo, Catarina Cantarellas Camps, Rocío de la Vega, Andrés Jaume y Sra., Joaquín Jaume Mas, Eduardo Jiménez Martínez, Francisca Lladó i Pol, Antonia L. de Martín, Josep M. Llabres Grau, José Morata Socías, Joan Oliver Fuster “Maneu”, Rafael Perelló, Josep Pinya i Bonnín, Pilar Ribal, Horacio Sapere y Lluís Socías Cerdà; en México, Beatriz Berndt, Ana Paulina Gámez, Fausto Ramírez y Teresa Suárez; en Madrid, Víctor Martín y Margarita Ruyra de Andrade; en Buenos Aires, Adrián Gualdoni Basualdo y Nelly Di Salvo. ♣