



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL UNIVERSO ICONOGRÁFICO DE ROBERTO
MONTENEGRO EN EL ÁLBUM *VINGT DESSINS*: HISTORIA DE
SU PENSIÓN EUROPEA**

TESIS

Para optar por el grado de

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ CHAVERO

DIRECTORA DE TESIS

DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional y sus profesores

Por poner en mi camino a grandes maestros, que a lo largo de mi formación profesional, y principalmente como persona, me mostraron y compartieron sus valores, integridad, amplios conocimientos y pasión por su labor. Eres y serás mi mejor y única opción.

A la asesora y sinodales

Agradezco ampliamente a la Dra. Julieta Ortiz Gaitán por compartir conmigo sus conocimientos y amor por la obra artística de Roberto Montenegro, por sus certeras y cálidas observaciones en la dirección de mi investigación. Siempre estaré en deuda con la Dra. María José Esparza, por mostrarme a través de sus clases, tareas, lecturas, consejos y correcciones un siglo artístico que me atrapó profundamente desde la primera clase y encaminó totalmente mi labor como historiador, infinitas gracias. A los lectores y miembros del jurado Dr. Renato González, Dra. Itzel A. Rodríguez y Dr. Hugo Arciniega por sus atenciones y consejos para llevar a buen camino mi trabajo, mi total agradecimiento y admiración.

A mis amigos

Por todas las experiencias, charlas, risas y discusiones que hemos tenido y que nos han enriquecido a lo largo de los años. De antemano una disculpa a los que no mencione, siempre estarán en mis recuerdos. A Nancy, por su apoyo y compañerismo durante estos últimos años que hemos compartido en la prepa y la facultad. A mi familia de Pumitas, Diego, Juan, Edson, Alan, Chinito y Oscar, pasé los mejores momentos dentro y fuera de la cancha con ustedes. A mis hermanos de la facultad, Ethan, Richard, Memo, Jordán y Lalito por todas esas reuniones “Relax” que nos han unido. A mi hermana e “hija” Viviana por estar desde hace 9 años en mi vida, soportando mi mal carácter y sarcasmo, por ser los hombros y odios que he necesitado en todo momento, por las risas y charlas que hemos tenido sobre todo en esta vida; con todo y tu raya en medio y lo seca que eres. Siempre estaré ahí para ti.

A Mariana

De todos los caminos por seguir...
Sabes yo te escojo a ti...
Humanos como tu aquí no, no hay...

Palabras me faltan para agradecerte los momentos que hemos pasado juntos, el apoyo que me has brindado siempre, las risas que me sacas, lo feliz que me hace estar a tu lado, las largas platicas que tenemos, por acompañarme en este largo y arduo proceso, por los ánimos que das cuando más los necesito, por creer en mi, pero más importante aún, por sacar lo mejor de mi. Conocerme ha sido lo mejor que me ha pasado, junto a ti siento que no me falta nada y que ambos podemos llegar tan lejos como queramos. Te amo Mariana.

Sólo hay una, sólo hay una... o tú o ninguna!!

A mi Madre, Margarita Chavero Pérez

Incontables e invaluable han sido los momentos en que me has acompañado y apoyado cuando más lo he necesitado, todos y cada uno de ellos han ayudado a ser lo que soy. Juntos hemos afrontado las dificultades que se nos han presentado a lo largo de la vida que hemos compartido, y no podría estar más agradecido con Dios, con la virgen de Guadalupe y con la vida por ser tu hijo. Gracias por tus consejos, oídos, apapachos, rica comida, por tu paciencia y sabiduría, por impulsarme a ser y hacer lo mejor. Este trabajo también es tu logro y esfuerzo. Siempre te agradeceré todo lo que haces por mi, TE AMO MAMÁ.

Índice	4
Introducción	6
I. Roberto Montenegro, un dibujante del fin de siglo	13
1. Bases de su obra como ilustrador: el taller de Bernardelli y primeros dibujos	14
2. Círculos intelectuales y la <i>Revista Moderna de México</i>	20
3. Incorporación a la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1904-1905	22
4. La pensión europea y los viajes que dieron identidad a su obra:	28
4.1. Madrid, 1905-1906	29
4.2. París, 1906-1908	33
4.3. Italia, 1908	39
4.4. De vuelta en París, 1909	40
5. Fin de una época como dibujante modernista: efímero regreso a México, 1910-1911	42
6. El retorno al Viejo Continente, 1912-1919	43
II. Conformación de un álbum modernista en 1910	46
1. Henri de Régnier prologuista de una experiencia de vida	47
2. Creación del álbum: discurso personal a través de imágenes	48
3. Estilo dibujístico finisecular de Roberto Montenegro	60
4. Obras misteriosas del Viejo Continente: <i>Vaslav Nijinsky</i> (1913), <i>Las Venecianas</i> (1914), <i>Flirt</i> (1915), <i>Lámpara de Aladino</i> (1917) y <i>Los Raros</i> (1920)	65
III. <i>Vingt Dessins</i>: una interpretación de la obra de Roberto Montenegro como expresión de su vida y subjetividad	73
1. <i>Vingt Dessins</i> , 1910	74
2. <i>Ex-libris</i>	75
3. <i>Pórtico/La entrada</i> (I)	77
4. <i>Mujer y la estatua</i> (II)	80

5. <i>En Sevilla</i> (III)	82
6. <i>Mantón de Manila</i> (IV)	85
7. <i>Basiola Feledra</i> (V)	88
8. <i>Fuente de vida</i> (VI)	90
9. <i>Salomé</i> (VII)	93
10. <i>El clavecín</i> (VIII)	96
11. <i>El encanto</i> (IX)	99
12. <i>Visión antigua</i> (X)	101
13. <i>El miedo</i> (XI)	103
14. <i>El antifaz</i> (XII)	106
15. <i>El pavo blanco</i> (XIII)	108
16. <i>El baño sagrado</i> (XIV)	111
17. <i>Las tentaciones</i> (XV)	114
18. <i>Vulnerant omnes, ultima neeat</i> (XVI)	117
19. <i>La casta Susana</i> (XVII)	120
20. <i>El camino</i> (XVIII)	122
21. <i>La muerte</i> (XIX)	125
22. <i>Renacimiento</i> (XX)	129
Consideraciones finales	133
Fuentes y Bibliografía	139
Apéndice documental	147

Introducción

El presente trabajo surge del acercamiento que tuve al inicio de mi formación profesional en la clase “Arte mexicano del siglo XIX”, que me introdujo al estudio de las imágenes y las obras de arte como fuentes para la historia. Ahí aprendí que a través de las producciones artísticas se pueden conocer aspectos sociales, económicos, políticos y culturales de una coyuntura histórica para construir discursos explicativos en torno a dichas obras.

Por ello me dedicaré en este texto al álbum de la etapa juvenil de Roberto Montenegro: *Vingt Dessins*, dado que lo considero el más importante de su producción dibujística de ese periodo. Éste aún no se ha examinado en profundidad y pienso que su aparición coincidió con el momento álgido de su obra gráfica, y la vez marca una transición en su carrera hacia otras temáticas y soportes artísticos como óleos, acuarelas y pintura mural.

La elaboración del álbum se encontró dentro de la coyuntura del fin de siglo, en el que el régimen porfirista sufrió una importante transformación sociopolítica, entre 1897 y 1910, periodo en el que se presentó un paulatino cambio en la mentalidad de la intelectualidad en México por la consolidación de los paradigmas de la modernidad en la realidad material, ideológica y cultural de México¹. Éstos determinaron el devenir histórico del mundo occidentalizado durante el largo siglo

¹ Sigo la postura de Nicolás Casullo que la entiende como un proceso que inició en la Ilustración y que estableció los ideales de la razón, la confianza en la ciencia, el conocimiento objetivo, la industrialización, el capitalismo y el cosmopolitismo en Occidente, México incluido, como un paradigma unificador del devenir histórico. Sin embargo, a finales del siglo XIX estos valores entraron en crisis y ocurrió un proceso llamado “crisis de la modernidad” por la insuficiencia de estos; en consecuencia, surgieron respuestas críticas a aquellas deficiencias, una de ellas vino de las producciones artísticas, y que más tarde se les denominó como vanguardias artísticas. En el caso latinoamericano se le denominó a esta tendencia como modernismo. *Vid.*, Marshall Berman [*et al.*], *El debate modernidad/posmodernidad*, 5ª ed., Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995, pp. 7-67.

XIX²; no obstante, durante los últimos años de esa centuria (1890-1914) surgieron rupturas importantes en el arte y la cultura.

Una de éstas fue la corriente artística conocida como modernismo³, que fue un movimiento intelectual en el que participaron literatos, poetas y artistas de Hispanoamérica que durante la última década del siglo XIX y la primera del XX se acercaron a las nuevas tendencias estéticas finiseculares⁴ provenientes de Europa: esteticismo, decadentismo, parnasianismo, simbolismo y *art nouveau*. Dichas vertientes abrieron la brecha de las letras y artes del país, así estos jóvenes encontraron en este ambiente las bases de una nueva sensibilidad y los medios técnicos y expresivos de sus inquietudes.

El gran universo de la cultura y arte del fin de siglo fue el ambiente intelectual que envolvió al joven Montenegro en su formación temprana en México, como en diversos sitios de Europa durante su pensión. El álbum apareció el 31 de enero de 1910, a raíz de un encuentro que tuvo nuestro artista con algunas personalidades del ámbito artístico de París; en particular Henri de Régnier quien lo impulsó a publicarlo, y así relatar ciertos aspectos de su vida por medio de imágenes simbólicas e intimistas.

Vingt Dessins presenta la peculiaridad de que sus contenidos se encuentran ordenados y seleccionados, de su gran repertorio dibujístico⁵, intencionalmente para narrar la historia gráfica de su pensión en Europa, es decir, dan cuenta de un momento en particular de su estancia, en ocasiones de forma más explícita que en otras, con el

² A lo largo de la tesis utilizo este concepto que tomé de Eric J. Hobsbawm, en su trilogía de obras sobre el siglo XIX, en las cuales se refirió a los años que comprendieron entre 1789 y 1914 en el que se vio un desarrollo político, económico y cultural nunca antes visto en Occidente a partir de directrices muy puntuales.

³ Sigo a Fausto Ramírez en *Modernización y modernismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. Como categoría a las producciones artísticas durante 1897 y 1914, que vinieron de dos generaciones de artistas, entre los cuales se encontró Roberto Montenegro.

⁴ De ahora en más usaré este termino para referirme al siguiente conjunto de tendencias artísticas: esteticismo, decadentismo, parnasianismo, simbolismo y *art nouveau*; incluido el modernismo.

⁵ *Vid infra*. Nota 83.

fin de mostrar cómo se fue construyendo su personalidad y trayectoria artística conforme a estas experiencias.

De tal forma, los dibujos del álbum relatan algunos acontecimientos que repercutieron en su vida, así como en su trayectoria artística y estilística, por esto creo que son ventanas a lo que vivió en Europa. En consecuencia, es importante conocerlas y analizarlas como expresiones de su sensibilidad dentro del entorno en el que desarrolló su carrera como ilustrador; e incluso después de haber finalizado sus estudios, estos elementos aún se encontraron vigentes en algunas ilustraciones de la segunda década del siglo como una continuidad de su gráfica finisecular.

A lo largo del texto se verá cómo una circunstancia particular, la vida de Roberto Montenegro, se inserta en un momento crítico de la historia de nuestro país, y del mundo Occidental: el fin de siglo, con la publicación de una obra que refleja justo las inquietudes de su autor en el enfrentamiento de los paradigmas de la modernidad, a partir de episodios muy puntuales que representó en su álbum a partir de imágenes que incorporó y desarrolló durante ese periodo.

En consecuencia, considero a *Vingt Dessins* como el punto medular de su gráfica de corte modernista⁶, pues los dibujos muestran cómo evolucionó su estilo y técnica luego de estudiar por cuatro años en el Viejo Continente, luego de que recibió diversas influencias que permitieron el desarrollo de una estética multifacética.

Parte crucial del presente trabajo será indagar los elementos y características de los dibujos del álbum, junto con otros que previamente elaboró, ya fuera para su exposición en la galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes, o para los salones de

⁶ A lo largo de la tesis lo utilizaré indistintamente, pues no considero que sea exclusivo decir simbolista, decadentista, finisecular o modernista, pues todos esos “ismos” se encontraron dentro de esa coyuntura y comparten numerosas influencias, temáticas y tratamientos, por lo cual no pretendo categorizar, sino englobar dentro de un mismo contexto estético.

París y Madrid en los que mostró sus trabajos durante su pensión, para mostrar la evolución y trayectoria de su gráfica entre 1903 y su culmen en 1910.

El principal objeto de estudio de la investigación es la obra *Vingt Dessins*, que conocí parcialmente en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Pero en el desarrollo de la investigación, para plantear mi hipótesis y la elaboración de las descripciones de sus contenidos usé las fotografías hechas por Ernesto Peñaloza Méndez del álbum en cuestión⁷, y que me fueron facilitadas en formato digital por la doctora Julieta Ortiz Gaitán.

También, para profundizar en el conocimiento de la obra gráfica de Montenegro, así como de indagar cómo llegaron al público ilustrado las imágenes del álbum y su relación con los contenidos, y para establecer sus puntos en común y diferencias con las obras originales, consulté los dibujos del álbum presentes en la *Revista Moderna de México*.⁸

Por lo que se refiere a las fuentes de la investigación sobre la obra de nuestro artista, la consulta de archivos e imágenes del Museo Nacional de Arte y del Centro de Estudios de Historia de México Carso resultó muy importante por los documentos, cartas y fotos que allí encontré, aportaron para la reconstrucción de sus viajes, así como de las características de su estilo dibujístico y de las influencias que se encuentran en su gráfica; particularmente cómo se conocieron Henri de Régnier y Roberto Montenegro.

Por su parte los diversos textos monográficos que hacen referencia a la vida y obra de Roberto Montenegro hechos por Julieta Ortiz Gaitán⁹ y Esperanza Balderas¹⁰,

⁷ Ernesto Peñaloza Méndez, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

⁸ *Revista Moderna de México*, julio-agosto-noviembre 1910. Vid notas 77-79.

⁹ Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

¹⁰ Esperanza Balderas, *Roberto Montenegro (Ilustrador 1900-1930)*, México, CONACULTA, 2000.

junto con sus memorias autobiográficas me permitieron hacer una reconstrucción muy puntual sobre los lugares, experiencias, personajes con quienes se relacionó y obras que produjo entre 1904 y 1910.

Una de las fuentes utilizadas que amplía los datos acerca de ese periodo, es la obra de Xavier Moysén¹¹ sobre la crítica de arte en el siglo XIX y XX que me sirvió por la información acerca de los trabajos que Montenegro enviaba al país; pues la perspectiva de los intelectuales y críticos literarios y de arte del momento me permitió dar seguimiento de su trayectoria, y de cómo fue recibida su obra en un medio que se encontraba en transformación.

Hoy día pueden encontrarse novedosos enfoques para el estudio de las muy variadas producciones humanas, vinculándolas a la dinámica social, económica y cultural en la que fueron producidas. Por lo tanto, hablar de una obra a partir de sus características estilísticas, no aportará conocimientos acerca del complejo sociocultural al que pertenecieron los artistas y sus creaciones; en consecuencia, el estudio de las experiencias contenidas en *Vingt Dessins* conlleva replantear la mirada con la que serán examinados, y que deberá indicar el porqué de su publicación en 1910 como una historia gráfica.

Por lo cual, con base en la propuesta de Ernst Gombrich, la importancia de este estudio radica en dos nociones: la primera privilegiará la experiencia sensible, es decir, el impacto que provoca una obra de arte al contemplarla.¹² En segundo lugar, la cualidad que tienen las producciones artísticas como testimonios de la cultura de una época, pero también de la subjetividad de su creador, es decir, los valores, deseos e

¹¹ Xavier Moysén Echeverría, *La crítica de arte en México 1896-1921: estudios y documentos*, T. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

¹² Ernst H. Gombrich, *La Historia del Arte*, 16ª ed., México, Diana, 1999, p. 36.

ideales plasmados en su álbum; así las expresiones culturales son el principal objeto de la Historia.¹³

Con base en esto, pretendo ampliar y valorar la obra de este artista en el tránsito de su etapa juvenil hacia una de mayor madurez con un estilo propio, a partir del análisis de las características de cada uno de los dibujos del álbum para conocer su importancia dentro de su producción, y así corroborar que *Vingt Dessins* es una historia gráfica que cuenta los aspectos más significativos de la vida del artista durante su pensión en Europa, y que se llevó a cabo dentro de un contexto finisecular de crisis y de reacomodos sociopolíticos e innovaciones estético culturales.

Asimismo, se busca contribuir al conocimiento del arte mexicano en el periodo modernista, entendido como un rico abanico de producciones, que nos insertan en la subjetividad de nuestro artista en ese momento, y que particularmente muestra las transformaciones del *fin de siècle*. En consecuencia, el estudio de *Vingt Dessins* permitirá un acercamiento a los indicios plásticos y culturales de la época, que no se considera de ninguna manera como decadente, sino que fue un periodo de adaptación a la circunstancias sociales y artísticas que trajeron el tránsito del régimen porfirista al de la Revolución; mostrando la visión de un artista que se encontró en ese contexto, pero que no pretenden ser generalizadoras de un complejo proceso sociopolítico, cultural y estético.

Este trabajo se ha dividido en tres capítulos, en el primero doy un seguimiento a la formación artística que recibió Roberto Montenegro en su ciudad natal, así como las relaciones sociales que impulsaron su carrera e influyeron su pensamiento, también abordaré su ingreso a la Academia de la capital del país y cómo ésta fue la catapulta que lo llevó a Europa como pensionado de esa institución, a su vez

¹³ *Ibíd.*, pp. 8-9.

describiré el desarrollo de su estancia europea entre 1905 y 1910, y cómo el joven pintor volvió a México por un periodo de año y medio, pero una vez que estalló la Revolución mexicana volvió al Viejo Continente en 1912 hasta 1920.

En el segundo capítulo expondré las circunstancias que conllevaron la publicación del álbum *Vingt Dessins*, además, hablaré de sus contenidos y cómo percibo la narración intencional que él quería hacer. Así como también, daré un seguimiento a las exposiciones de sus dibujos durante su pensión y cómo fue que éstos aparecieron en México y en Europa, y que llegado el momento los seleccionó de un gran repertorio para que formaran parte de un álbum, que presenta influencias de su formación académica como de elementos temáticos y compositivos del modernismo; culminaré el apartado con la revisión de las obras que me parecen presentaron cierta continuidad estilística durante su periodo en Mallorca.

Por último, en el tercer capítulo describiré y analizaré cada uno de los dibujos del álbum, para así corroborar que de forma explícita o metafórica Roberto Montenegro narró una historia a través de imágenes que muestran parte de sí durante el fin del siglo, a partir de experiencias que lo marcaron durante su primer estancia europea y de la síntesis de valores, técnicas, temáticas, tratamientos e influencias de su producción gráfica.

I. Roberto Montenegro¹⁴, un dibujante del fin de siglo

La producción gráfica de Roberto Montenegro tuvo un importante desarrollo e impulso durante su etapa juvenil, ya que presentó numerosos ejemplos de su talento, uno de ellos el álbum *Vingt Dessins* publicado en París en 1910. No obstante, aún deben conocerse a fondo las influencias que permitieron su creación, así como también debe estudiársele en función de otras obras que desarrolló en ese periodo, pues me parece son las bases de su fructífera carrera.

Para ello, daré un seguimiento a su trayectoria desde su primer acercamiento al mundo artístico en su natal Guadalajara, en el taller de Félix Bernardelli donde realizó sus primeros estudios formales en 1903. También abordaré las relaciones sociales y culturales que estableció en su juventud, las cuales le dieron la promoción que su obra necesitaba para darse a conocer. Mencionaré la formación académica que recibió en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) entre 1904 y 1905, para después continuar su aprendizaje en el Viejo Continente como ganador de una beca otorgada por la Academia en ese mismo año.

Por ello, expondré el desarrollo de su pensión europea a partir de sus experiencias e influencias más significativas como su estancia en Madrid entre 1905 y 1906, su paso por París entre 1906 y 1908, un breve viaje a Italia en el verano de 1908 y su estadía en la Ciudad Luz hasta marzo de 1910 que volvió a México. Después describiré las actividades que desempeñó mientras estuvo en el país al inicio del movimiento revolucionario entre 1910 y 1912; por último, me referiré a los

¹⁴ Nació el 19 de febrero de 1887, hijo de Ignacio Luis Montenegro y María Nervo. A los dieciséis años entró al taller de Félix Bernardelli en 1903, y en ese mismo año publicó sus primeros dibujos en la revista *Negro y Rojo* y en la *Revista Moderna de México*. Al año siguiente entró a la ENBA y en septiembre de 1905 ganó la pensión para ir a Europa por un periodo de cuatro años cuatro meses, apenas cumpliendo la mayoría de edad. En 1910 volvió a México para participar en los festejos del Centenario con veintitrés años. De 1912 a 1920 regresó a Europa y la mayor parte del tiempo lo pasó ejerciendo su labor artística en Mallorca hasta que volvió a México el 20 de marzo de 1920 con treinta y tres años. De 1920 a 1968 trabajó realizando pinturas murales en edificios públicos, escenografías, retratos y paisajes, también creó el Museo de Arte Popular, en 1967 recibió el Premio Nacional de Arte; y murió el 15 de octubre de 1968 a los ochenta y un años de edad.

acontecimientos más relevantes después de ese periodo, pues él continuó su carrera artística en el puerto de Pollensa en la isla de Mallorca alejado de los peligros de la Gran Guerra entre 1914 y 1919.

1. Bases de su obra como ilustrador: el taller de Bernardelli y primeros dibujos

En las últimas dos décadas del siglo XIX surgió una generación de intelectuales y artistas que se les conoció como modernistas, que junto con la elite recibieron y disfrutaron de la estabilidad sociopolítica que trajo el porfiriato, a este sector perteneció la familia del joven Roberto Montenegro, entre otros grandes personajes de la sociedad y la cultura nacional del fin de siglo.

Por otra parte, en las principales ciudades del país uno de los quehaceres más comunes fue la imitación de las prácticas socioculturales de la gran ciudad de la época: París. Por ejemplo, la elite intelectual porfiriana organizaba tertulias en las que se fueron permeando nuevos gustos literarios y artísticos acorde a las modas del momento, la más característica de todas fue la sensibilidad finisecular; dicho de otra manera, se comenzó a mostrar una inquietud por sentirse moderno, al menos en lo que a la literatura y las artes se trataba.

No obstante, si en la capital había múltiples espacios tanto públicos como privados para adentrarse en este impulso, en los estados sólo había pocas personalidades que podían organizar tertulias para promover la cultura y las artes en sus espacios particulares. Un caso muy particular fue el de Guadalajara a finales del siglo XIX, donde se organizaban reuniones en las que la literatura y la música eran las expresiones más privilegiadas.

Por lo que al arte respecta, éste encontró poco apoyo en instituciones oficiales como la Escuela de Bellas Artes de Jalisco, no así en grupos y sociedades

independientes un espacio para la difusión de las producciones plásticas, por ejemplo: la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes y el Club de Artistas y Pintores Gerardo Suárez, entre otras más.¹⁵

Ahora bien, considero que el arte jalisciense del fin del siglo alcanzó un importante auge gracias a la llegada de Félix Bernardelli a Guadalajara en 1894, ya que el artista brasileño participó activamente en la vida cultural de la ciudad y fungió como impulsor de ese ámbito. En primer lugar, porque con su experiencia formó a una generación de pintores en las tendencias artísticas modernas, y que dotaron tanto en ese momento como para los tiempos futuros un renombre a la plástica del estado.

En segundo lugar, él realizó diversas actividades en favor de la promoción del arte local, una de ellas fueron las tertulias que organizó en su casa donde se reunían artistas del estado, que buscaban un espacio de difusión de las expresiones culturales más modernas y en boga; uno de esos artífices ávidos de esta sensibilidad fue Roberto Montenegro. De tal forma, se acercó por primera vez al gran universo de la cultura y arte europeo del fin de siglo, y que gracias a estas veladas se añadieron algunos elementos, técnicas y tópicos de ese impulso a su bagaje artístico

[...] debido a su interés por fomentar las artes, en especial la pintura y la música, organizó reuniones en casa de su hermana [...] a las que asistían diversas personalidades tanto del medio musical como de la plástica y la literatura [...] los pintores de aquel momento – Roberto Montenegro, Jorge Enciso, [...] Rafael Ponce de León [...] y Gerardo Murillo, entre otros – también compartían estas tertulias en la que [...] había un espacio para la pintura y la literatura.¹⁶

La mayor aportación del artista brasileño al ámbito artístico de Guadalajara fue el establecimiento de un taller dedicado a la enseñanza del dibujo y la pintura, allí las artes plásticas obtuvieron un espacio para la difusión y apoyo que requerían acorde a la tendencia del momento. Dicho estudio se estableció en 1897 y fue un importante

¹⁵ Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 23-25.

¹⁶ Laura González, “Felix Bernardelli un artista de lo moderno en Guadalajara” en *Felix Bernardelli y su taller*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, Museo Nacional de San Carlos, 1996, pp. 22-23. [Catálogo de exposición]

semillero de grandes artistas jaliscienses, pues no sólo el joven Montenegro asistió a clases, también lo hicieron sus contemporáneos Jorge Enciso, Gerardo Murillo (Dr. Atl) y Rafael Ponce de León (Imagen 1); así, alejado de la Academia de San Carlos se formó una generación que buscó expresar una nueva sensibilidad acorde al impulso artístico moderno.¹⁷



Imagen 1. Foto de Roberto Montenegro con Jorge Enciso, Luis Castillo Ledón y Rafael Ponce de León en un parque, antes de 1905. Tomada de Archivo en línea de Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo DXCIII-2.1-I.4-Fotografías de Roberto Montenegro.

En 1903 Roberto Montenegro ingresó al taller de Bernardelli, allí los métodos de enseñanza que aprendió se basaron en una técnica de dibujo academicista como el cuidado de las líneas, el manejo de claroscuros y de distintas luminosidades. Asimismo, se le introdujo al desnudo femenino junto con algunas técnicas pictóricas del impresionismo y el simbolismo, al igual que tópicos iconográficos finiseculares que se empleaban en el arte europeo como elementos estéticos novedosos¹⁸. Estas circunstancias dieron como resultado la creación de un eclecticismo artístico, es decir, un estilo basado en diversas tendencias y formas, que le permitieron ir construyendo su propio lenguaje plástico.

¹⁷ Luis-Martín Lózano, “Del taller a la Academia: Bernardelli, maestro de una generación de pintores jaliscienses” en *op cit.*, p. 54.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 57.

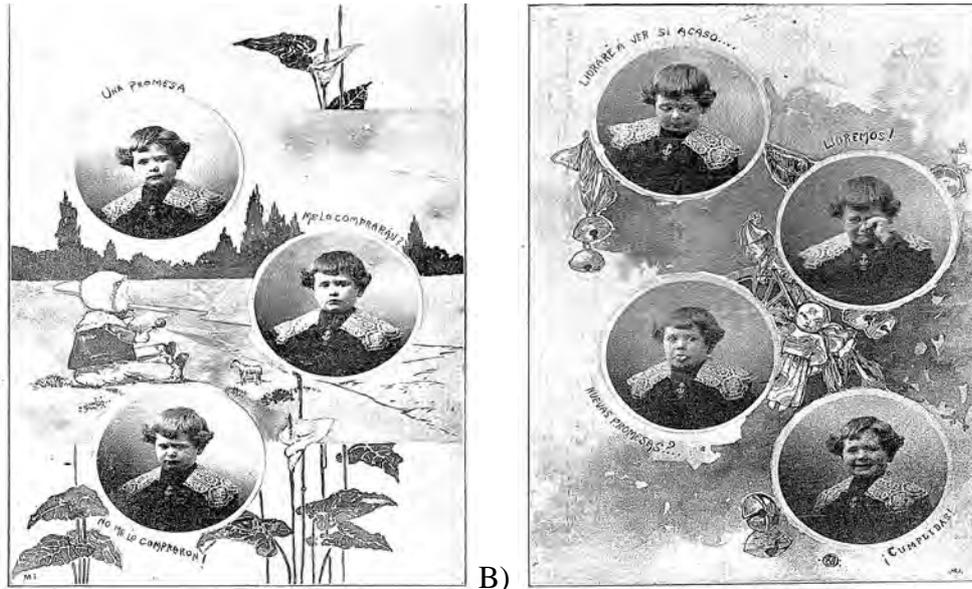
Los aspectos técnico-formales no fueron las únicas influencias que el maestro brasileño dejó en él, pues junto con sus compañeros los impulsó para que ingresaran a la ENBA, y les aconsejaba que posteriormente buscarán viajar a Europa para ampliar y completar sus estudios: “Bernardelli [...] impulsó a sus alumnos para que éstos dejaran el núcleo provinciano y se aventuraran a conocer horizontes culturales más amplios, tanto en la capital del país como en el extranjero”.¹⁹

En este periodo la producción dibujística de Montenegro se encaminó hacia la ilustración de diversos textos y publicaciones, sus primeros trabajos se pueden encontrar en la publicación semanal *Negro y Rojo*, en la que colaboró junto con sus compañeros del taller y algunos intelectuales de Guadalajara, los cuales no pude localizar.

Con base en estas primeras experiencias, llama la atención que sus dibujos rápidamente encontraron cabida en la publicación modernista más importante del país, la *Revista Moderna de México*. Alentado por sus maestros, colegas y familiares envió algunas ilustraciones que sirvieron en su mayoría como anuncios publicitarios y un par de composiciones fotográficas ilustradas por él (Imágenes 2 a 7): “A los dieciséis años, entró en contacto con la *Revista Moderna* en la que publicó sus primeras ilustraciones y viñetas [...] la familiaridad con la revista hace que su trabajo se inserte en el espíritu decadentista finisecular y que inicie [...] su fructífera labor como ilustrador y dibujante [...]”.²⁰

¹⁹ Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl.*, 2ª ed., México, El Colegio Nacional, 2012, p. 22.

²⁰ Ortiz Gaitán, *op cit.*, p. 25.



A) B) Imagen 2 A-B. “La comedia del juguete”, composición, en *Revista Moderna de México*, septiembre de 1903, pp. 18-19.



Imagen 3. “Regreso del Sr. Presidente”, composición, en *Revista Moderna de México*, septiembre de 1903, p. 41.

Como resultado, sus obras no dejarían de aparecer en la revista en los años subsecuentes como uno de los nombres más representativos de la misma, después del dibujante zacatecano Julio Ruelas. Por lo tanto, el gusto artístico de la época al que se acercó en las tertulias, y la competente formación que recibió en sus primeros años como artista, pueden encontrarse en estos primeros dibujos, donde comenzó a mostrar su talento como ilustrador de diversas publicaciones de corte finisecular.

Estos ejemplos muestran en los primeros dos casos, como grabados de fotografías fueron acompañados por dibujos del tapatío, como una extensión ilustrativa y decorativa de dichas imágenes, creando así un marco escénico. Las siguientes obras son anuncios publicitarios de la Droguería La Profesa (2), Cristalería Plateros de México y de Almacenes Generales de Depósito de México y Veracruz, que muestran composiciones que recuerdan al estilo *art nouveau*, por la presencia femenina, los elementos fitomorfos y fantásticos representados a partir de líneas curvas, que son reveladores de la importancia que tendría la mujer en su producción gráfica, aunado al corte finisecular que ya presentaba su delicada técnica de dibujo.



Imagen 4. “J. Labadie Sucs. y Cia. De la Profesa”, dibujo publicitario, en *Revista Moderna de México*, septiembre de 1903.



Imagen 5. “Cristalería de Plateros”, dibujo publicitario, en *Revista Moderna de México*, septiembre de 1903.

2. Círculos intelectuales y la *Revista Moderna de México*

Las relaciones sociales que sostuvo Roberto Montenegro durante la primera etapa de su trayectoria fueron mayoritariamente familiares, y de amistad con sus compañeros artistas del taller de Bernardelli. En este último rubro destacó su participación en el Ateneo Jalisciense, junto con otras figuras de importancia de la escena sociopolítica y cultural de Guadalajara.

Por lo que se refiere a las tertulias que asistió en su ciudad natal, y años más tarde en la capital del país, éstas repercutieron en su producción y personalidad porque le permitieron ampliar sus conocimientos literarios y artísticos, pues en éstas reuniones conoció a importantes figuras de la escena intelectual y de la aristocracia porfirista del momento, con quienes estableció importantes relaciones que años más tarde impulsarían y apoyarían su carrera; y dichas reuniones le brindaron un espacio y público para la difusión de sus obras.



Imagen 6. “J. Labadie Sucs. y Cia. Profesa N° 5”, dibujo publicitario en *Revista Moderna de México*, septiembre de 1903.

Una figura de importancia en el comienzo de su carrera fue su primo Amado Nervo, quien lo ayudó a mudarse a la Ciudad de México en 1904 y gracias a sus influencias le consiguió un trabajo en la burocracia porfirista, también facilitó su ingreso a la ENBA para perfeccionar sus aptitudes artísticas. Otra de las personalidades determinantes en su trayectoria fue el secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes del gobierno, Justo Sierra, quien lo invitaba a las tertulias que organizaba en su casa; de igual manera, la familia encabezada por Joaquín Casasús, fungieron como sus protectores mientras estudiaba y trabajaba en la capital.

Como él escribió en sus memorias, la importancia de estos personajes no se remite únicamente a estos apoyos, sino que ellos fueron el puente que le permitió convivir estrechamente con los intelectuales y artistas de la *Revista Moderna de México*²¹. Fue así como pudo conocer más a fondo los referentes literarios y artísticos modernistas, que se encontraban a la alza en esa época, así como las ideas estéticas

²¹ Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo. Memorias de Roberto Montenegro*, pról. Miguel Ángel Echegaray, México, CONACULTA-Artes de México, 2001, pp. 31-32.

más novedosas que estos intelectuales seguían como: la sacralización de la belleza, la religión del arte, la poesía simbolista, el orientalismo, la bohemia intelectual y la visión subjetiva e intimista del artista respecto a sus creaciones.²²



Imagen 7. “Almacenes generales de depósito de México y Veracruz,” dibujo publicitario en *Revista Moderna de México*, septiembre de 1903.

En efecto, las diversas influencias que recibió su producción en este momento de su carrera transcurrieron entre el bagaje dibujístico academicista y los estilos y temáticas modernistas, así como la interacción con figuras de importancia dentro de la intelectualidad porfiriana de la época, ya fuera en tertulias o dentro del ámbito burocrático del régimen. Por consiguiente, las considero como las bases y guías de su trabajo como ilustrador de la primera década del siglo XX; y por lo que su trayectoria en la Academia en 1904 fue mucho más fructífera.

3. Incorporación a la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1904-1905

Como ya se ha mencionado, el tapatío llegó a la Ciudad de México alentado por su maestro Bernardelli y su familia para ampliar sus estudios artísticos en la Academia, así como también para trabajar dentro de la Secretaría de Instrucción Pública con el apoyo de su primo Amado Nervo. Una vez en la capital, se inscribió a la ENBA en 1904 en el ramo de arquitectura para luego cambiarse al de pintura.

²² Ortiz Gaitán, *op cit.*, p. 31

Considero pertinente detenerme en la situación que pasaba la institución en ese año, ya que se encontraba en un periodo de reestructuración a partir de la reforma de los planes de estudio y los métodos de enseñanza, así como de renovar la plantilla docente con el fin de mejorar y modernizar la educación artística, acorde al espíritu científicista del régimen.

La primera de estas medidas fueron los nombramientos del nuevo director de la ENBA, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, así como del subdirector, el pintor catalán Antonio Fabrés; este último también fungió como primer encargado de los ramos de pintura y dibujo dentro de la Academia.

La segunda disposición para la modernización de la misma, y la más controversial según la historiografía, fue la implantación del método de dibujo Pillet como la base de la formación de los alumnos, pues las diversas fuentes acerca de este periodo, en especial sobre la gestión de Antonio Fabrés, le atribuyen a éste la implantación de dicho método²³, pero en otras se aclara dicha problemática, ya que el verdadero impulsor de esa metodología fue el mismo director de la ENBA²⁴, porque lo consideraba como el mejor y más apto para la enseñanza de los estudios preparatorios. Fausto Ramírez habló con detenimiento sobre las características de esta técnica que sólo servía para la arquitectura, disciplina que tuvo muchas complacencias durante la gestión de Rivas Mercado.²⁵

Por su parte, el pintor catalán se encargó de implementar el método de dibujo basado en el uso de fotografías, que presentó una innovación tecnológica importante respecto a los recursos pedagógicos anteriores, circunstancia que fue acompañada por

²³ Salvador Moreno, *El pintor Antonio Fabrés*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981, p. 33.

²⁴ Fausto Ramírez, "Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912" en *Las academias de arte (VII Coloquio Internacional en Guanajuato)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 216.

²⁵ *Ibíd.*, pp. 218-220.

la remodelación de los salones por medio de la instalación de luces eléctricas para dar un mayor contraste a los modelos, su disposición como anfiteatros y la aplicación de suntuosas escenografías para mejorar la enseñanza del dibujo en la Academia²⁶.

Es pertinente mencionar que con base en la historiografía referida, los anteriores métodos no tenían vínculo entre sí, incluso tanto Rivas Mercado como Fabrés tuvieron importantes rivalidades y constantes disputas entre 1904 y 1907, año en el que este último renunció a su cargo. Ahora bien, el papel de las enseñanzas del pintor catalán como maestro prosiguió por la veta academicista de las décadas precedentes, y no por el camino de renovación que se esperaba de él, ya que puso principal énfasis en inculcar una sólida formación en el dibujo, pues la consideraba como la base de todo trabajo artístico. No obstante, también se mostró como un artista finisecular que presentó ciertas innovaciones tecnológicas y eclécticas como las ya referidas.²⁷

En efecto, durante gran parte de la primer década del siglo XX se presentó en la ENBA la conjunción entre las enseñanzas Fabrés y del director Rivas Mercado, junto con las de los viejos maestros José Salomé Pina, Santiago Rebull, Leandro Izaguirre y José María Velasco, y los métodos de los nuevos profesores como Germán Gedovius, Julio Ruelas y Gerardo Murillo; estas circunstancias permitieron que se produjera un paulatino cambio en la factura y en los temas pictóricos representados, así como en la nueva generación de artistas que se formarían en sus salones.

Esta diversidad de enseñanzas, métodos, estilos y prácticas artísticas nutrieron el aprendizaje del tapatío en la ENBA, ya que se conjuntaron con las sólidas bases dibujísticas que tenía cuando ingresó a la institución. Como parte de los programas académicos se presentó una exposición a cargo de Antonio Fabrés a finales de 1904,

²⁶ *Ibid.*, p. 223.

²⁷ Moreno, *op cit.*, p. 80.

en la que se exhibieron los mejores trabajos de sus alumnos, en una amplia variedad de técnicas y soportes, entre los que destacaron: Diego Rivera, Saturnino Herrán, Francisco de la Torre y el propio Montenegro.

La crítica de la época pareció maravillada con las obras presentadas por los estudiantes; y en el caso del tapatío se mostró interesada en su estilo y talento, pero enfatizaba que debía mejorarlos por medio de un disciplinado estudio

[...] cautiva con las pinturas que expone, los pasteles: *La tarde* y el retrato son notables [...] expone acuarelas algo pesadas, bellos óleos y composiciones alegóricas [...] tiene una personalidad artística enteramente propia. Es muy elegante, siente poéticamente y su fantasía es exquisita. Todas estas cualidades tiene que depurarlas y robustecerlas con un estudio obstinado.²⁸

Luego de estar rodeado durante año y medio en este entorno ecléctico, concursó por la pensión que otorgaba la ENBA para continuar y perfeccionar sus conocimientos en Europa durante un plazo de cuatro años. La prueba consistió en dibujar un modelo de la manera más exacta posible a partir de la posición que se le asignara a cada uno de los diez alumnos participantes, entre los más destacados se encontraban Roberto Montenegro y Diego Rivera. El desenlace fue un empate entre ambos; empero, los jueces le dieron al primero la victoria y partió al Viejo Continente en septiembre de 1905.²⁹

Acorde a la anterior crítica a la producción artística del tapatío como estudiante, y conforme a lo revisado en sus primeros dibujos de la *Revista Moderna*, considero que la obra que mostró en este concurso, la cual no pude localizar, presentaba un buen manejo técnico y una gran calidad, lo que sin duda terminó por agradar más a los jueces; a pesar de que Rivera era el favorito para ganar la pensión.

²⁸ José Juan Tablada, "El salón de alumnos en Bellas Artes", *Revista Moderna de México*, diciembre 1904, en Xavier Moysés Echeverría, *La crítica de arte en México 1896-1921: estudios y documentos*, T. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 181.

²⁹ Montenegro, *op cit.*, pp. 33-34.

Asimismo, me parece que la relación del tapatío con el secretario Justo Sierra, de quien dependía el otorgamiento de la beca, lo favoreció para ir primero a Europa.

Por otra parte, su labor como ilustrador tuvo un ejemplo más antes de que partiera al Viejo Continente, ya que junto a Julio Ruelas colaboraron con diversos dibujos para los poemas presentes en *Jardines interiores* de Amado Nervo. En el que según las fuentes sus obras ya se acercaban abiertamente a las temáticas y formas del simbolismo finisecular³⁰. Dicha obra fue publicada en 1905 y consta de cuatro partes, sólo en la tercera: “Damiana”, podemos encontrar dibujos del tapatío, los cuales en su mayoría fueron elaborados en 1904 como lo indican sus inscripciones.

Imagen 8. “Esta niña dulce y grave,” s/f, tinta sobre papel, en Amado Nervo, *Jardines interiores*, México, Sucs. de F. Díaz de León, 1905, p. 53.

³⁰ Esperanza Balderas, *Roberto Montenegro (Ilustrador 1900-1930)*, México, CONACULTA, 2000, pp. 12-13.

Imagen 9. “Tu vienes con el alba”, 1904, tinta sobre papel, en Amado Nervo, *Jardines interiores*, México, Sucs. de F. Díaz de León, 1905, p. 59.

Imagen 10. “De vuelta”, 1904, tinta sobre papel, en Amado Nervo, *Jardines interiores*, México, Sucs. de F. Díaz de León, 1905, p. 61.

He elegido esas tres ilustraciones porque considero que muestran de mejor manera el estilo dibujístico de Montenegro justo antes de que emprendiera su odisea europea, y que se perfilaba para brindar grandes ejemplos de su talento artístico. Además, los paisajes y los personajes femeninos ya muestran la importancia que tendrían en sus composiciones, junto con la incorporación de la imaginería modernista.

En síntesis, los factores que marcaron la producción de Montenegro al iniciar su pensión europea fueron una sólida preparación académica que conllevó una buena manufactura gráfica, junto con algunas formas de las estéticas finiseculares, así como buenas relaciones con los intelectuales y funcionarios que lo ayudaron a enriquecer su bagaje cultural y en el otorgamiento de la pensión. Estas circunstancias le permitieron desarrollar su carácter y estilo artístico que ya se mostraba avanzado y prometedor para este momento de su carrera.

4. La pensión europea y los viajes que dieron identidad a su obra

El 30 del pasado salió para Nueva York, para embarcarse con destino a París, el joven dibujante y pintor Roberto Montenegro [...] todos los que entienden de arte están de acuerdo para augurar a Montenegro un brillante porvenir artístico. Tiene [...] grandes y raras facultades entre las que descuella un refinamiento natural que imprime a todas sus obras un sello de singular elegancia; tiene hondo sentimiento de la línea y del color y entre todas esas cualidades asoma ya una personalidad muy marcada, que una vez definida regocijará y admirará a todo amante del arte.³¹

De tal forma, el tapatío partió al Viejo Continente el 30 de septiembre de 1905 con un gran talento artístico y un prometedor futuro, como se lo recomendaron sus maestros, y como tuvo a bien el merecer la beca que le permitió estudiar en su destino soñado: París. El gobierno mexicano le otorgó 300 francos mensuales y encargó a la señora Juana G. de Fernández la tutela de nuestro artista en la Ciudad Luz; esta mujer jugó un papel crucial años más tarde para que él conservara el apoyo recibido por la Academia como se verá más adelante.

³¹ “Roberto Montenegro”, *Revista Moderna de México*, octubre 1905 en Moyssén, *op cit.*, pp. 201-202.

Por su parte, para complementar su formación artística y satisfacer sus intereses también recorrió ciudades emblemáticas de la Europa finisecular, de lo cual obtuvo experiencias que ampliaron sus horizontes estéticos y enriquecieron su personalidad, situaciones que más tarde representaría en el álbum *Vingt Dessins* en 1910; como una narración que por medio de dibujos seleccionados intencionalmente por él nos remitirá a estos momentos de su trayectoria.

4.1. Madrid, 1905-1906

Con sólo dieciocho años partió hacia la aventura artística europea que tanto soñaba, el primer destino fue la Ciudad Luz en la que permaneció a lo mucho un mes, como lo indican fotos suyas en lugares emblemáticos de París (Imágenes 11 a 13), pues acorde a sus memorias, en diciembre de 1905 ya se encontraba en Madrid (Imagen 14), donde recibió el apoyo de su primo Amado Nervo, quien desempeñaba un puesto público como representante de México en la capital del país ibérico. Montenegro permaneció allí hasta marzo de 1906, fecha en la que volvió a la capital francesa para mostrar su obra en la sala Eylau en abril, la que fue su primera exposición en el Viejo Continente.



Imagen 11. Foto de Montenegro en Versalles, 1905. Tomada de Archivo en línea de Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo DXCIII-2.1-I.6–Fotografías de Roberto Montenegro.



Imagen 12. Foto de Montenegro en Versailles, 1905. Tomada de Archivo en línea de Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo DXCIII-2.1-I.11–Fotografías de Roberto Montenegro.



Imagen 13. Foto de Montenegro en la Catedral de Nôtre Dame de París, 1905. Tomada de Archivo en línea de Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo DXCIII-2.1-I.23–Fotografías de Roberto Montenegro.

En relación con sus estudios artísticos en Madrid, fue gracias al mencionado Nervo que el joven Montenegro tuvo un acceso más fácil a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, allí importantes artistas del momento fueron sus maestros, dos de ellos de grabado y uno de pintura: Ricardo Baroja, Miguel Nieto y Eduardo Chicharro, respectivamente.

Asimismo, conoció a fondo el arte hispánico por sus constantes visitas al Museo del Prado y su afición por las obras de: el Greco, Goya, Zurbarán, de Ribera y

Velázquez, lo que se tradujo en un amplio conocimiento de la tradición, formas y temáticas de la escuela pictórica española, conservando así tanto el gusto como las bases técnicas academicistas que aprendió en México, y que caracterizaban a sus dibujos en ese momento: “[...] en cuanto a la técnica [...] el contacto con el arte español le causa una emoción indescriptible y el entusiasmo gozoso de encontrar conceptos plásticos compatibles y, en esencia, continuadores de su propia formación.”³²



Imagen 14. Foto de Montenegro en el Palacio Real de Madrid en diciembre de 1905. Tomada de Archivo en línea de Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo DXCIII-2.1-I.17–Fotografías de Roberto Montenegro.

Al igual que ocurrió en la Ciudad de México, él asistió en la metrópoli española a las tertulias que organizaron sus maestros y amigos, en éstas coincidió con los intelectuales de la bohemia madrileña más importantes de la época: Ramón del Valle Inclán, Ricardo y Pío Baroja, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez; ellos lo acercaron a nuevas formas de pensar así como también le permitieron enriquecer su lenguaje plástico.³³

Es importante recordar que en esta época el país ibérico se encontraba en una crisis sociopolítica, económica y cultural que se agudizó a raíz de su derrota en la

³² Ortiz Gaitán, *op cit.*, pp. 34-35.

³³ Miguel Ángel Echegaray, “Roberto Montenegro en busca de la definición” en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, abril 1996, n° 543, p. 51.

guerra hispano estadounidense, mejor conocida como el desastre del 98. De la cual surgió una generación de intelectuales que se colocaron la bandera del regeneracionismo español, y que en el aspecto artístico destacaron un gran número de artistas y escritores dentro de esta coyuntura, como Julio Romero de Torres e Ignacio Zuloaga, entre otros.



Imagen 15. Foto de Montenegro desde la terraza del Museo del Prado en Madrid, 1905. Tomada de Archivo en línea de Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo DXCIII-2.1-I.8–Fotografías de Roberto Montenegro.

La estancia en Madrid resultó significativa en su trayectoria porque mostró por primera vez su obra gráfica en el ámbito periodístico europeo, pues él concursó de la revista *Blanco y Negro* a inicios de 1906, el cual consistía en diseñar la portada de la publicación junto con cuatro mil pesetas y un viaje a Sevilla, Toledo y Córdoba durante la Semana Santa³⁴ (Imagen 16). Allí las tradiciones taurinas, la historia, la arquitectura y la cultura andaluza le causaron un gran impacto, a tal grado que las retomó en un par de dibujos de *Vingt Dessins*.

Por lo tanto, la vida y tradiciones españolas influyeron en la producción artística del tapatío no sólo por la continuidad en sus bases técnicas y temáticas academicistas, sino que éstas marcaron la paulatina transición hacia una producción

³⁴ Montenegro, *op cit.*, pp. 47- 48.

acorde al espíritu europeo finisecular por medio de la incorporación de elementos del modernismo hispánico

La duda persigue a Montenegro hasta el final; siempre intenta renovarse y se deja influir [...] por escuelas pictóricas modernas [...] y retoma siempre a su primera manera, derivada técnicamente de la pintura postacadémica española – aprendida en Madrid [...] y temáticamente del simbolismo.³⁵



Imagen 16. Vista desde un lugar sin identificar, pienso que es Córdoba por el panorama del río Guadalquivir y los puentes de dicha ciudad. Tomada de Archivo en línea de Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo DXCIII-2.1-I.25–Fotografías de Roberto Montenegro.

4.2. París, 1906-1908

La Ciudad Luz se convirtió en capital del arte en el último tercio del siglo XIX y por lo tanto un refugio de intelectuales, gracias a las circunstancias de estabilidad y libertad de expresión que encontraron allí³⁶, aunado a que imperaba un espíritu decadentista provocado por el fin de la *Belle époque*, que fue una crisis que se presentó paulatinamente en la primer década de la centuria en el mundo occidental como la culminación del orden social y la cultura que la acompañó.

Estos artistas y literatos latinoamericanos que arribaron a la capital francesa vieron la agitación que causó el fin de ese largo y estable siglo, caracterizado por el progreso y la modernidad que se había alcanzado, así este desequilibrio fue su gran

³⁵ Olivier Debrouse, “Roberto Montenegro 1887-1968” en *Roberto Montenegro (1887-1968)*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, agosto-octubre, 1984, p. 10. [Catalogo de exposición].

³⁶ Gabriel Jackson, *Civilización y barbarie en la Europa del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2009, p. 22.

fuente de inspiración, alejados de las academias y las normas tradicionales; y al mismo tiempo encontraron en la vida bohemia y contemplativa un entorno para lanzar sus críticas y crear sus obras

[...] esa generación finisecular de artistas e intelectuales plena de romanticismo, exacerbado por el malestar de la cultura y el *spleen* [...] todos vieron la desesperación de verse atrapados en una modernidad avasalladora [...] Casi todos viajaron a la vieja Europa, y ahí, la seductora decadencia de París [...] y la crisis cultural generalizada, se topó de frente con estos jóvenes que cruzaban el Atlántico esperanzados por encontrar fuentes, las repuestas, la orientación para sus incipientes pasos por los derroteros del arte.³⁷

Este entorno de bohemia intelectual, decadencia y frivolidad fue el que encontró Roberto Montenegro a su llegada París en la primavera de 1906, el cual lo desconcertó significativamente, sin embargo, era su destino soñado y por lo tanto tenía altas expectativas sobre él y sus expresiones artísticas: “[...] en el corto tiempo que tengo aquí apenas he logrado conocer la mayor parte de museos, exposiciones, tanto oficiales como particulares y las bellezas sin número que encierra este hermoso París [...]”³⁸. Este entusiasmo por la Ciudad Luz se debió a que esperaba, acorde a su aún vigente espíritu porfirista, una metrópoli moderna y progresista.

Por otra parte, considero que su visión del arte en este momento se vio sorprendida por las tendencias estéticas modernas de las incipientes vanguardias, ya que su producción y estilo se conservaron mayoritariamente académicos en sus formas y temáticas

[...] esperaba encontrar en París la esencia del academicismo, la síntesis de aquel París con el que soñaba el México porfiriano, representativo de valores tradicionales en el campo del arte, la ciencia, el pensamiento [...] Lo que encontró fue un mundo que empezaba a mostrar síntomas de crisis y un conglomerado de artistas, bohemios [...] empeñados en la búsqueda de espacios alternativos para el arte [...].³⁹

³⁷ Julieta Ortiz Gaitán, “Crepúsculos y esmeraldas. La obra tardía de Roberto Montenegro” en *Roberto Montenegro. Donación doctores John y Marie Plakos*, México, Museo Colección Blaisten, 2011, pp. 17-18. [Catálogo de exposición].

³⁸ Carta De Roberto Montenegro a Justo Sierra, París 16 may 1906, Archivo General de la Nación, México, *Instrucción Pública y Bellas Artes*, caja 186, exp 18, en Ortiz Gaitán, “Apéndice documental”, *Entre dos mundos...op cit.*, p. 175.

³⁹ Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos...op cit.*, p. 37.

En lo que respecta a su formación artística, él se inscribió al *École de Beaux Arts* y en la *Academie de la Grand Chaumière*, de las que se desconoce cómo llevó a cabo su estancia o quienes fueron sus maestros. También se sabe que se instaló cerca del barrio de *Montmartre* (Imagen 17), allí coincidió con Rubén Darío, Pablo Picasso, Juan Gris, George Braque y Jean Cocteau; con quienes compartió diversas experiencias en este ámbito bohemio, y que tuvieron un impacto significativo en su producción dibujística.



Imagen 17. Foto de Roberto Montenegro en su despacho de París, 1906 Tomada de Archivo en línea de Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo DXCIII-2.1-I.28– Fotografías de Roberto Montenegro.

Sin embargo, se le presentaron al joven Montenegro ciertas dificultades para adaptarse a las nuevas tendencias estéticas de este entorno intelectual, el cubismo y fauvismo, incluso llegó a sentirse desconcertado ante ellas. Aún así, él mantuvo firme su ideario plástico y conservó su formación clásica, en especial el cuidado en sus trazos como su sello característico; pero incorporó paulatinamente a su estilo gráfico algunos elementos técnicos y algunas temáticas oníricas del simbolismo.⁴⁰

Una vez que se estableció en la capital francesa, su labor artística presentó tempranos frutos, pues tuvo su primera participación en una exposición en abril de 1906 en la Sala Eylau. La organizadora de la muestra fue la delegación de la

⁴⁰ Montenegro, *op cit.*, pp. 53-54.

Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes que se encargó de exhibir los trabajos de los artistas mexicanos pensionados en París. La prensa de la época reconoció en los trabajos de Montenegro trazos cuidados y un decorativismo compositivo.⁴¹

Por su parte, los trabajos que se exhibieron en dicha sala, en noviembre se mostraron al público nacional en los salones de la ENBA. Él envió dos óleos, “En el Luxemburgo” y la “Duquesa Luxemburgo”; además de un tríptico decorativo que encantó a la crítica por la elegancia que le imprimió⁴². No obstante, no todo fueron halagos para él, ya que la crítica no lo favoreció y calificó a esas obras de falta de personalidad definida, además de inferiores en calidad a lo que hacía antes de partir a Europa.⁴³

Me parece importante analizar este juicio hacia su producción, ya que está relacionado con la situación económica de los artistas latinoamericanos en París, pues los apoyos que recibían de las Academias de sus países les eran insuficientes y en consecuencia no podían aprovechar al máximo su beca. La opinión de Rubén Darío permite comprender mejor esta situación: “El artista hispano-americano que viene a París, viene con una lamentable pensión de su gobierno, pues son muy raros, los púgiles [...] que vengan a bregar en pleno París, contando únicamente con sus propias fuerzas, con su propio cerebro”.⁴⁴

A la par de las serias críticas a su quehacer artístico, su situación se tornó desfavorable en el primer semestre de 1907, pues tuvo problemas para mantener la pensión que le otorgó la ENBA. Ambas partes estuvieron implicadas en una correspondencia en la se discutió sobre si se le retiraba o no, por un lado, él

⁴¹ “Exposición mexicana en París” *Savia Moderna*, México, Núm. 2, abril de 1906, en Moyssen, *op cit.*, pp. 214-215.

⁴² “La labor de los pensionados de Bellas Artes” en *El Imparcial*, tomo XXI, núm., 3698, 15 de noviembre de 1906, p. 1.

⁴³ Gerardo Murillo, “La exposición en la Academia de Bellas Artes. Primeras impresiones. Juicio sobre Ruelas y Fuster” en *El Diario. Periódico Independiente*, vol. 1, núm. 39, martes 20 de noviembre de 1906, p. 3.

⁴⁴ “Los Hispano-americanos en el Salón de París. Alfredo Ramos Martínez” en *Revista Moderna de México*, núm. 4, julio de 1904, en Moyssen, *op cit.*, pp. 161-162.

consideraba que la Institución no le daba el apoyo económico suficiente para subsistir en París, y ésta por su parte le exigía que enviara obras de calidad. Finalmente, esto se resolvió gracias a Juana G. Fernández que intervino por él y continuó recibiendo el dinero acordado para su estancia europea.⁴⁵

Con esta problemática, y dada su necesidad de un mayor ingreso económico, a mi parecer encontró un medio de subsistencia más a través de sus dibujos. En primer lugar ilustró un par de escritos de Rubén Darío: *La vida y la muerte* y *El canto errante*⁴⁶. Más tarde en 1907, se incorporó junto a otros literatos y artistas: Paul Tribe, Jean Cocteau, Clovis Sagot y Juan Gris en el semanario de sociales *Le Témoin* (*El Testigo*) hasta el año de 1909, por la invitación que le hizo éste último y que fue su amigo cercano; cabe mencionar que en dicha publicación aparecieron por primera vez sus dibujos en la prensa parisina.

Antes que nada, conviene hacer un breve paréntesis sobre las características de esa publicación, cada número tenía entre seis y dieciséis páginas en las que podían encontrarse pequeños artículos de autoría anónima que narraban los acontecimientos sociales, culturales y artísticos de la semana, y que eran acompañados por ilustraciones que hacían alusión al asunto escrito, mayoritariamente representaciones de personajes femeninos

Le Témoin es una publicación básicamente ilustrada [...] en blanco y negro o bien en color que anuncian comercios o determinadas situaciones correspondientes al tipo de sociedad que imperaba en la primer década del siglo. Se publican pequeños artículos de interés general [...] pero sobre todo predominan aquellos referentes a aspectos sociales [...] ocurridos en las altas esferas [...] es un periódico de carácter caricaturesco, portador de la superficialidad y el “snobismo” propios de la época [...].⁴⁷

⁴⁵ Ortiz Gaitán, *op cit.*, pp. 37-38.

⁴⁶ Esperanza Balderas, “Cronología” en *El universo de Montenegro. Fragmentos*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Mural Diego Rivera, 2011, p. 15. [Catálogo de exposición].

⁴⁷ María Teresa Álvarez Roiz, *Dos Momentos en la obra de Roberto Montenegro: la Revista Moderna (1903-1911) y Le Témoin (1907-1909)*, Tesis de Licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1978, p. 30.

Así, junto a Paul Tribe, Juan Gris y otros artistas, Roberto Montenegro entregaba dibujos que se publicaban semanalmente en la revista, y a cambio recibía una remuneración económica que le ayudaba a sobrellevar sus gastos en la capital francesa. Éstas ilustraciones retratan la sociedad y a la vida cotidiana de la *Belle Époque* del fin de siglo, y le permitieron ejercitarse en su labor dibujística y a su vez contribuyó a la difusión de su gráfica en el medio periodístico y cultural parisino.

Considero que *Le Temoin* era un publicación dirigida al público que estaba interesado en la estética y sensibilidad que imperaba en la Ciudad Luz en ese momento, y que tenían el capital para apoyar o seguir el trabajo de alguno de estos artistas, lo cual sin duda les dio el sustento y la difusión que necesitaba su obra, en ese ámbito finisecular que cada vez más se tornaba hacia las vanguardias.

Por otra parte, me parece más importante aún que en dicho semanario conoció a un personaje crucial en su trayectoria: el poeta Henri de Régnier, quien apoyó desde 1908 su producción gráfica. Como resultado, un par de años más tarde prologó *Vingt Dessins*; pero hablaré más a fondo de esto en el siguiente capítulo.

Montenegro intensificó su labor artística debido a estas experiencias, y para finales de dicho año la Academia organizó otra exposición en la que la crítica alabó las acuarelas, óleos y dibujos que mostró⁴⁸. Estas obras revelan el avance y paulatina consolidación de su trayectoria juvenil luego de dichas dificultades con su pensión, particularmente su desarrollo como un ilustrador consolidado por su frecuente ejercicio gráfico.

⁴⁸ “Artistas mexicanos en el extranjero. Roberto Montenegro” *El Mundo Ilustrado*, México, 22 de diciembre de 1907 en Moyssen, *op cit.*, p. 357.

4.3. Italia, 1908

Si 1907 fue un año importante en la trayectoria artística de Montenegro por el aumento en la cantidad y en el público que tuvieron sus obras, el año siguiente continuó por el mismo camino. Primeramente, envió trabajos a la ENBA para que se exhibieran en sus salones y galerías, éstos evidenciaban un avance en lo que a técnicas pictóricas y gráficas se refiere, así como una apropiación temática y estilística de su parte.⁴⁹

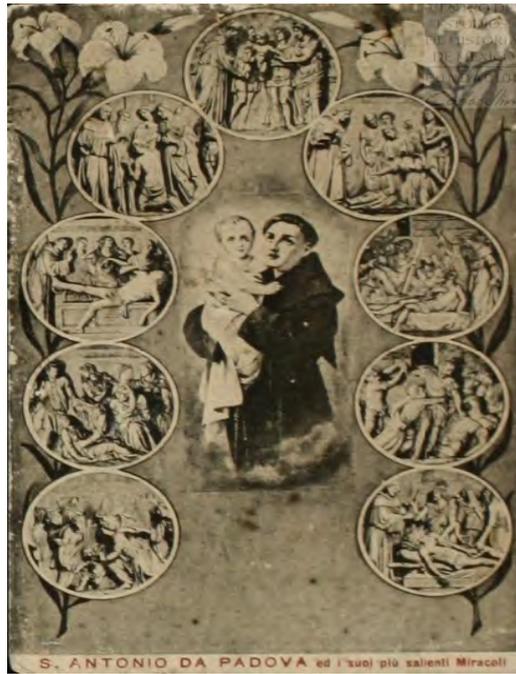
En segundo lugar, continuó recorriendo Europa, y en el verano de 1908 el tapatío viajó a Italia para ampliar sus conocimientos (Imagen 18), lo que le permitió complementar su formación académica a través del acercamiento al trabajo de los grandes maestros renacentistas, tanto en pintura, como en escultura y en arquitectura; de tal manera se enriqueció su lenguaje plástico por la visita a las galerías, museos, academias y antiguas edificaciones de Florencia y Roma.

También frecuentó obras de teatro que influyeron significativamente en su gráfica, pues en ellas conoció al dramaturgo Gabrielle D'Annunzio, cuyos personajes y escenarios pueden encontrarse en un par de dibujos del álbum de 1910; y que se caracterizan por la combinación de elementos del arte clásico como fustes y motivos fitomorfos, combinados con tópicos iconográficos de la estética modernista

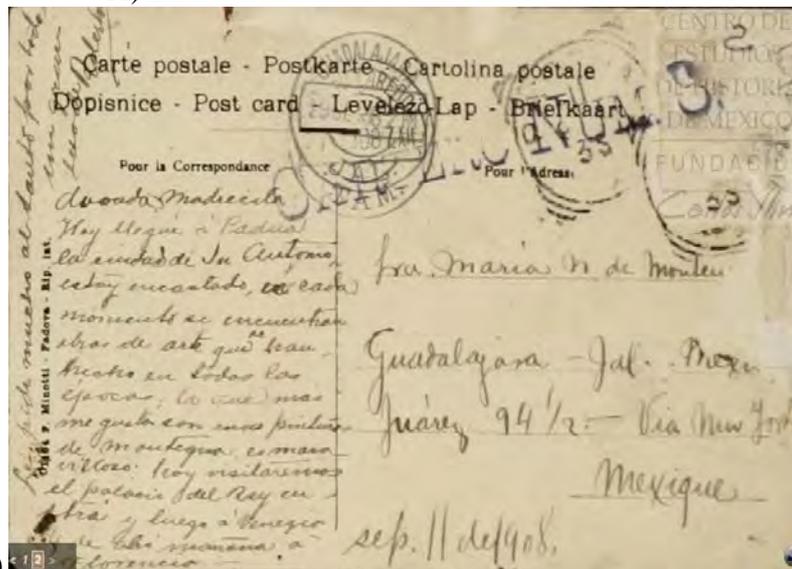
En Italia vi a Virginia Reiter en la *Dama de las camelias* [...] vi en Roma a una de las gramaticas, haciendo el papel de Bacioliola Faledra, la heroína de *La nave* de D'Annunzio [...] en esos tiempos había yo leído algunas novelas de D'Annunzio y me sabía ya de memoria la vida de la admirable mujer [...].⁵⁰

⁴⁹ “La exposición de los alumnos pensionados”, *El Mundo Ilustrado*, México, 5 de junio de 1908, en *ibíd*, p. 362.

⁵⁰ Montenegro, *op cit.*, pp. 87-88.



A)



B)

Imagen 18 A-B. Tarjeta postal de Montenegro hacia su madre en la que relata su itinerario por Italia en el verano de 1908. Tomada de Archivo en línea de Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo DXCIII-1.2–Roberto Montenegro.

4.4. De vuelta en París, 1909

Luego de su paso por la península itálica, Montenegro regresó a París para continuar sus estudios, ya que con estas experiencias aumentó la cantidad y calidad de los dibujos que elaboró durante este periodo. Esto se combinó con la exhibición de sus obras en diversas técnicas y soportes en una galería madrileña.

Una de las muestras que interesa para el estudio de *Vingt Dessins* fue la que se llevó a cabo en el mes de febrero en el Salón Vilches en España, un espacio dedicado a la difusión de material gráfico de artistas hispanohablantes. Después de su viaje por Italia hizo una parada en Madrid para presentar varios de sus dibujos, y que según la crítica revelaban una evolución, y la adquisición de un estilo dibujístico modernista: “Los que le conocíamos por sus dibujos [...] hemos sentido cierto placentero asombro al ver su evolución progresiva [...] obras [...] de ahora espiritualizadas, refinadas [...] a pesar de la diferencia de asuntos y aun de procedimientos, es armónico, ecuánime [...]”.⁵¹

Una última influencia finisecular se hizo presente en su carrera, hablo de los ballets rusos de Sergei Diaghilev que causaron revuelo en la Ciudad Luz antes de la Gran Guerra. Éste fue un espectáculo que atrajo a varios círculos intelectuales parisinos entre los que se encontró el de Montenegro, pues impactó e inspiró a su grupo por la belleza, originalidad, exotismo y complejidad de esta afamada, innovadora y polémica presentación dancística. Por lo que la considero como una expresión artística vanguardista que impactó en su gráfica años más tarde, como se verá en el siguiente capítulo

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 [...] los ballets rusos de Sergei Diaghilev con la obra *El príncipe Igor*, de Borodin. Las escenografías de los mismos [...] 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.⁵²

Así, el último día de 1909 dio por terminada su pensión y con ella la última exposición en la Academia de sus trabajos enviados a México elaborados durante esos

⁵¹ José Frances, “De arte. Del nuevo mundo de Madrid, del 21 de enero último” *El Tiempo Ilustrado*, 14 de febrero de 1909 en Moysen, *op cit.*, p. 399.

⁵² Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1915-1919)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, núm. 82, México, 2003, p. 97.

años. La prensa del momento destacó los medios expresivos y la franca modernidad de sus obras tras su paso por el Viejo Continente. En dicha muestra se exhibieron los lienzos: *España, Guadalajara y Flores y frutas*, así como varios dibujos que ya había expuesto con anterioridad en la misma Institución.⁵³

Con el final de la aventura europea, su producción artística adquirió una riqueza de conocimientos tanto académicos como modernos, pues no sólo se ejercitó en la pintura y el dibujo sino que también conoció las nuevas tendencias estéticas y literarias preponderantes durante el fin del siglo. Además participó en diferentes espacios para convivir, discutir, exponer y aprender sobre la cultura y las ideas vanguardistas del momento; y con ello se acercó a diversas formas de concebir y realizar el arte, y que poco después combinó en el álbum *Vingt Dessins* como la historia gráfica de los episodios más representativos de su pensión.

5. Fin de una época como dibujante modernista: efímero regreso a México, 1910-1911

Antes de que Roberto Montenegro volviera a México publicó a inicios de 1910 el álbum *Vingt Dessins* en París, la obra que me acercó al estudio de su carrera juvenil. Esto ocurrió gracias a dos personajes cruciales, el primero fue el pintor y amigo suyo Amédée Ozenfant, quien lo impulsó a mostrar sus dibujos a un grupo en el que se encontraba el poeta francés Henri de Régnier, y éste último apoyó a nuestro artista con un prólogo descriptivo sobre el contenido de esa obra y sobre su talento dibujístico, circunstancias que se abordarán más a fondo en el siguiente capítulo.

Después de publicar dicho álbum se trasladó a Madrid y en un trasatlántico regresó al país en marzo de 1910, para ello se destinaron 450 pesos de viáticos. De vuelta en la capital del país, entregó un ejemplar de los *Vingt Dessins* a sus amigos de

⁵³ “Exposición Montenegro” en *Arte y letras*, año V., núm. 103, México, 9 de Febrero de 1909 en Moyssen, *op cit.*, p. 397.

la *Revista Moderna de México* para que lo publicaran en las páginas de la misma en los meses siguientes.

También participó en algunas exposiciones que la Academia organizó, una de ellas fue la que compartió con otros artistas para los festejos del Centenario llevada a cabo en septiembre. Otra más tuvo lugar en el mes de febrero de 1911, en ésta se exhibieron únicamente las obras que realizó mientras se encontraba en Europa⁵⁴.

Respecto a las actividades que realizó tras su regreso a México intuyó que volvió a su ciudad natal para visitar a su familia y allí colaboró brevemente con el Círculo Artístico de Guadalajara⁵⁵. Con la llegada de la Revolución mexicana un nuevo siglo para el país se inauguró, y con ello cambió el orden instaurado durante más de treinta años por el gobierno porfiriano. Seguramente, Montenegro se opuso al naciente movimiento revolucionario debido a su estatus familiar, pues estaba cercano al régimen y se vio seriamente afectado por aquella coyuntura sociopolítica.

Las implicaciones que tuvo este acontecimiento para la estética nacional se debieron a un cambio en las ideas, técnicas, formas y temas representados, lo que llevó años más tarde a la elaboración de obras pictóricas de gran magnitud en los muros de diversas edificaciones públicas y con ello se estableció un canon plástico durante tres décadas.

6. El retorno al Viejo Continente, 1912-1919

Luego del derrocamiento de Porfirio Díaz y del caos que trajo el levantamiento revolucionario, el tapatío volvió a Europa con sus propios medios en el transcurso de 1912 como parte de su segunda etapa artística. Entre las actividades que realizó

⁵⁴ “Exposición Montenegro”, *Arte y letras*, año VII, núm. 204, México, 19 de febrero de 1911 en *ibíd.*, pp. 480-481.

⁵⁵ Ortiz Gaitán, *op cit.*, p. 40.

durante ese periodo fue volver a contactar a sus amigos de la bohemia intelectual parisina.

También llegó a interactuar con Auguste Rodin, como parte de su colaboración en la revista que Rubén Darío dirigía: *Mundial Magazine*, en ella se publicó una reseña de un encuentro en el taller del gran escultor finisecular, junto con otros artistas mexicanos residentes en la capital francesa⁵⁶. En esta reunión se le entregaron a Rodin algunas reproducciones de esculturas prehispánicas de ciudades emblemáticas como Palenque y el Templo Mayor; lo que Montenegro refirió en sus memorias como reconocimiento a la gran labor del artista.⁵⁷

Luego de este encuentro, en 1914 el joven Montenegro emprendió un segundo viaje por Italia en busca de ampliar sus conocimientos artísticos. En Venecia conoció por casualidad a la marquesa Luisa Casatti, quien ya había visto *Vingt Dessins*, y lo invitó a una gran fiesta carnavalesca en su palacio. Este episodio fue importante por la cercanía que tuvo con la mujer y su círculo intelectual, pero principalmente por la elaboración de un álbum titulado *Las Venecianas*, que contiene veinte dibujos que se asemejan a la gráfica que presentó en la obra de 1910.⁵⁸

Después expuso su obra en el Salón del Otoño, y asistió a la Academia de *Montparnasse* donde comenzó su relación con el maestro catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, quien lo invitó a estudiar pintura en el puerto mallorquín de Pollensa. Montenegro se instaló allí en 1914 hasta 1919, donde abandonó paulatinamente las reminiscencias del modernismo finisecular que aprendió durante su carrera juvenil, y su producción viró hacia lienzos de corte costumbrista, popular y

⁵⁶ Copia de impreso, "En el taller de Rodin. Un homenaje de los artistas mejicanos al maestro", *Mundial Magazine*, septiembre 1913, París, pp. 488-489, Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso, DXCIII-1.1.1/ leg. 1, carpeta 1.

Vid. documento 1 en el apéndice. Fondo DXCIII-2.1-I.65.0001. *Vid.* Documento 1 en el apéndice.

⁵⁷ Montenegro, *op cit.*, pp. 56-57.

⁵⁸ Balderas, *Roberto...op cit.*, pp. 19-20.

autóctonos. Así, evolucionó del decadentismo finisecular al folklor local, del dibujo en blanco y negro a las telas coloridas

Hasta entonces, Montenegro había sido el ilustrador de la *Revista Moderna*, el pintor académico modernista afecto a los temas ambiguos y tortuosos, [...] desconcertado por las vanguardias parisinas, pero su periodo mallorquino vio florecer las formas y los colores de manera abundante y generosa, en temas sencillos tomados del mundo que le rodeaba y que despertó, sin duda, un nuevo gusto por vivir.⁵⁹

La importancia de su estancia en Mallorca tanto a nivel personal como artístico fue que esta experiencia le aportó estabilidad durante los conflictos de la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial. Su vida durante estos cinco años transcurrió entre la práctica artística, la pesca y el apoyo en las actividades de los locales, lo que le dio sentido de pertenencia con la comunidad del lugar.

En lo que a su formación se refiere, ingresó en la escuela *pollentina* de Anglada Camarasa junto con otros compañeros artistas que también buscaban refugio. Así, desde la distancia y seguridad de la isla vio como un nuevo siglo se inauguraba y terminó con un orden sociopolítico, económico y cultural en el que arrancó su carrera artística.

Por todos estos factores mencionados, la producción dibujística del tapatío encontró varias técnicas, soportes, imágenes, escuelas, formas y espacios luego de estar pensionado por cuatro años, y que culminarían en la representación gráfica de sus experiencias formativas: el álbum *Vingt Dessins* de 1910. Por esto considero que sus dibujos son ventanas a las experiencias de su juventud y es importante exponerlas y analizarlas como expresiones de su sensibilidad, y que paulatinamente fueron adquiriendo mayor madurez, complejidad y valor; y que no se alejaron de la técnica que había aprendido y ejercitado a lo largo de su carrera.

⁵⁹ Julieta Ortiz Gaitán, “Algunos datos sobre la obra de Roberto Montenegro en Mallorca” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVI, núm. 61, México, 1990, pp. 194.

II. Conformación de un álbum modernista en 1910

Expuestas las influencias y los sucesos que determinaron el carácter y el estilo gráfico de Roberto Montenegro, así como las personalidades que influyeron en su formación, en este apartado me enfocaré en el proceso de elaboración, publicación y difusión del álbum *Vingt Dessins*. Para ello abordaré algunas cuestiones acerca del personaje que tuvo un papel significativo en su conformación: Henri de Régnier, además expondré una hipótesis respecto a cómo se conocieron el tapatío y el francés.

Después explicaré la creación del álbum, sus contenidos y características, tomándolo como un discurso intencional de las vivencias de Montenegro durante su pensión a través de veinte dibujos, pero no haré la descripción y análisis de los mismos ya que ese será el enfoque principal del tercer capítulo. En seguida, explicaré cómo y cuándo se exhibieron dichos dibujos tanto en Europa como en México; y cómo fue que llegaron al acervo de la Academia.

Posteriormente, haré un breve acercamiento a las temáticas de su gráfica de ese periodo, ya que las imágenes representadas mostraron una constante: la síntesis de figuras de las iconografías clásicas junto con las modernistas; por ejemplo, tópicos que combinan la arquitectura renacentista, el decorativismo o personajes que hacen referencia a la muerte y a la mujer fatal, por mencionar algunas.

Por último, mencionaré las obras que aparecieron después del álbum de 1910 en su segunda etapa europea, como un rasgo de la continuidad de su producción gráfica y de su trayectoria como ilustrador finisecular, pues considero que Montenegro recordó situaciones y rasgos muy puntuales de dicha estética, que le causaron una fuerte impresión y que aún se encontraban vigentes en el gusto artístico de la época. Con base en esto, se entenderá cómo con el paso del tiempo él fue

dejando atrás estas representaciones modernistas para evolucionar hacia una plástica más colorida pero sin dejar sus características intimistas.

1. Henri de Régnier, prologuista de una experiencia de vida

Henri de Régnier fue un poeta, novelista, ensayista, crítico de arte, de teatro y un intelectual seguidor de la cultura y estética finisecular. Su producción destacó en la literatura francesa de finales del XIX por sus poemas que lo llevaron a la Academia Francesa en 1911⁶⁰. Como se mencionó anteriormente, fue una personalidad que tuvo un papel crucial en la publicación del álbum de 1910, pues él se encargó de escribir el prólogo de la obra, y con ello apoyó la producción dibujística del tapatío.

El intelectual francés escribió y colaboró durante gran parte de su vida en numerosas revistas y periódicos literarios con poemas, críticas, reseñas y crónicas de lo que acontecía en París, tanto en modestas publicaciones como en las más afamadas como: *Mercure de France*, *Revue de Paris*, *Annales politiques et littéraires*, *Entretiens politiques et littéraires*, entre muchas más⁶¹. Gracias a esta labor adquirió renombre dentro del ámbito periodístico y cultural de la capital francesa, situación que le permitió relacionarse con literatos y artistas europeos y latinoamericanos.

Cuando Montenegro arribó a la Ciudad Luz para continuar sus estudios artísticos, el poeta francés ya era una personalidad reconocida; por lo cual me parece que ambos pudieron coincidir en alguna tertulia o charla de café dentro de la bohemia de la metrópoli, y así establecer cierta relación en la que el francés se acercó poco a poco a la obra de Montenegro.

Conviene detenerse un poco en esta situación, ya que encontré una carta de 1908 que revela que ambos personajes pudieron conocerse en el mismo ámbito

⁶⁰ <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/henri-de-regnier> consultado el lunes 10 de abril 2017 11:27.

⁶¹ Julien Schuh, "Henri de Régnier dans les revues (1885-1911)" en Bertrand Vibert, *Colloque International "Henri de Régnier il qu'en lui-même enfin?"*, feb 2013, Grenoble, Classiques Garnier, 2014, pp. 63-77.

periodístico parisino. En dicha epístola, Henri de Régnier dio su consentimiento para reproducir algunos de sus poemas dentro del periódico *Le Temoin*, por lo cual, el tapatío le escribió con anterioridad al poeta preguntándole si podía incluir en las páginas del semanario alguno de sus textos para que los ilustrara.⁶²

En consecuencia, de una forma más habitual el francés se interesó por el trabajo de Montenegro presente en *Le Temoin*. De tal manera, Henri de Régnier pudo haber colaborado en dicha publicación a partir de 1908 como asesor o escritor ocasional, en dado caso nuestro artista tal vez ilustró algunos textos suyos; y así fue que el poeta pudo conocer de primera mano el trabajo de nuestro artista.

2. Creación del álbum: discurso personal a través de imágenes

En este apartado abordaré cuáles fueron las circunstancias que permitieron la publicación del álbum *Vingt Dessins* en 1910, y cómo se llevó a cabo dicho proceso, el cual considero se inició a raíz de su trabajo en *Le Temoin* en el año de 1907. La prensa mexicana de la época y el testimonio del tapatío me brindaron indicios cruciales para la reconstrucción de aquellas circunstancias y el momento de su aparición.

En primer lugar, es importante recordar las dificultades económicas que Montenegro sufrió en 1907 por la insuficiente pensión que le daba la Academia, por ello tuvo que recurrir a sus dibujos para conseguir ingresos extra, y que a la vez le permitieron ejercitarse en la técnica, así como en la adquisición de renombre como ilustrador en París, gracias al semanario *Le Temoin* su producción gráfica tuvo un significativo impulso.

De tal forma, él elaboró un gran repertorio de dibujos que representan las vivencias de ese periodo, así, en *Vingt Dessins* el tapatío seleccionó sólo los mejores

⁶² Carta de Henri de Régnier a Roberto Montenegro, París jun 1908, Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso, *DXCIII-2.1-1.65.0001*, caja 1, leg 3, f. 1. *Vid.* documento 2 en el apéndice.

para su publicación, como se verá más abajo; sin embargo, fue hasta 1910 que se le presentó la posibilidad de crear una obra que mostrara la memoria de esta joven etapa de su trayectoria.

La primera característica que presenta dicho álbum y que más llamó mi atención, es la misma selección y ordenamiento intencionales que su autor empleó en los veinte dibujos del mismo. En mi opinión, el ordenamiento de los dibujos del álbum obedece a dos criterios, uno que es cronológico y narrativo al mismo tiempo, es decir, busca que el espectador conozca por medio de imágenes muy puntuales algunas de sus vivencias que lo impactaron a lo largo de su estancia europea, por ejemplo: sus visitas a España e Italia son algunas referencias que se encuentran en las primeras diez imágenes.

El segundo versa sobre una perspectiva más personal en la que buscó que nos adentremos en su sentir durante ese mismo periodo, a través de referencias visuales finiseculares como lo son complejos escenarios, y personajes que encarnan diversas connotaciones emotivas a partir del décimo primer dibujo; y que dicho sea de paso no muestran de forma explícita alguna relación con sus vivencias.

La siguiente característica del álbum es su aparición misma, ya que ésta se debió al apoyo y difusión que le brindaron su círculo de amigos. Contó en sus memorias, cómo a través de su relación con el pintor Amédée Ozenfant⁶³, ambos asistieron a una reunión en el taller del maestro Charles Cottet⁶⁴, y por recomendación del primero, Cottet pidió ver por primera vez la obra gráfica de Montenegro; fue en ese momento que él acudió a su estudio en Montmartre y seleccionó los mejores dibujos de su repertorio para mostrárselos al gran artista

En el café de le Dôme o en la Rotonde hacía algún tiempo había conocido a un joven pintor llamado Ozenfant [...] era un hombre muy relacionado en el mundo

⁶³ <http://www.tate.org.uk/art/artists/amedee-ozenfant-1731>; consultado el día martes 11 de abril de 2017 16:25.

⁶⁴ https://www.ecured.cu/charles_cottet; consultado el día 11 de abril de 2017 18:32.

del arte. Me invitó la tarde de un domingo a visitar a Cotte [sic.], un célebre pintor de fines del siglo pasado, académico y de mucho renombre en aquellos años [...] el taller del maestro era enorme [...] había un gran número de visitantes, muchos seguramente eran hombres célebres, literatos, pintores [...] Cotte [sic.] quien me fue presentado por Ozenfant, amablemente me preguntó qué escuela seguía, a lo que le contesté que quería ser ilustrador de libros y que me dedicaba a dibujar en algún periódico. Ozenfant [...], me rogó que fuera a mi taller en el 9 de la Rue Campagne Premier [...] y trajera algunos trabajos. Volví con mi pequeña colección de dibujos [...].⁶⁵

De modo que, se puede apreciar cómo la buena manufactura de sus obras fue una de las características de su estilo dibujístico, ya que él venía ilustrando constantemente tanto en *Le Temoïn* como para los requerimientos productivos de su pensión, pues no debe olvidarse las variadas muestras en las que se exhibió su obra en México de forma frecuente a partir de 1907.

Con lo cual, a pesar de sus influencias su producción ya presentaba un estilo y discurso definidos, por lo que la idea de contar una historia con los diversos dibujos que seleccionó ya rondaba por su mente antes de mostrar su trabajo en aquella reunión; pues sus obras reflejan justo una memoria histórica como se verá en el siguiente capítulo

Enseñó Ozenfant mis dibujos a un pequeño grupo, entre los cuales estaba el célebre poeta Henry de Régnier [...] quien me dijo, después de examinar pacientemente cada uno de los dibujos, que por qué no hacía yo un álbum. Dentro de mi timidez, le contesté que solamente necesitaba un prólogo para el álbum, que le diera valor. Gentilmente, sin que yo se lo pidiera, se ofreció el gran poeta para hacerme el *avant propos*.⁶⁶

De tal manera, el tapatío mostró los dibujos que a su criterio consideraba como los más representativos y mejor acabados de su producción a un círculo intelectual que resultó maravillado con lo que vieron. Allí fue que Henri de Régnier apreció nuevamente sus trabajos, pues debe recordarse que él ya conocía sus obras desde su encuentro en *Le Temoïn* en 1908, y le propuso la idea de escribirles un prologo a esas veinte estampas elegidas de su repertorio gráfico. Nuestro artista le entregó dicha

⁶⁵ Montenegro, *op cit.*, pp. 71-73.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 73.

selección al poeta francés, y después de una semana éste le entregó el texto introductorio del álbum que llevaría por título *Vingt Dessins*; y que a continuación incluyo en su traducción al español presente en la *Revista Moderna de México*

Hemos llegado al pórtico.

Una antigua avenida de pavimento rústico y desigual, de piedras desunidas, nos ha llevado hasta esta verja que endereza sus altas lanzas de hierro a través de las cuales, entre pilastras de portal coronadas de macetones con frutos de mármol, en uno de cuyos pilares está esculpida una cabeza de la muerte, se nos presenta la perspectiva de un jardín solitario, con sus sombríos macizos, sus arcadas de árboles sombríos, sus estatuas y su fuente en donde el chorro de agua cae débilmente en la taza gastada.

Me imagino que Roberto Montenegro tiene abierta con frecuencia la cerradura de este recinto misterioso; con frecuencia ha girado para él sobre sus rechinantes goznes. Con pasos lentos se ha aventurado por las avenidas silenciosas y ha recorrido los laberintos de este lugar de meditación y recogimiento. Ha paseado en la soledad de sus sueños familiares, y es lo profundo de estas avenidas en donde se le han aparecido, sin duda, las visiones que nos ofrece en este álbum, los recuerdos hábil y sutilmente evocados en veinte dibujos preciosos, elegantes y sugestivos.

Sí, es en algún ardiente y cálido día de ensueño cuando se han formado en su memoria de pintor poeta las imágenes que nos presenta. ¿No es, acaso, soñando en una lejana Sevilla, en donde él ha visto a este torero de sombrero de alas anchas, y a esta danzadora lasciva y provocante, extendiendo a sus pies su gran mantón de manila, de flores pintadas? ¿No es, acaso, de la nerviosa Florencia, de donde viene esta singular dama, que pasa delante del zócalo en donde se yergue una estatua dolorosa y enguirnaldada? ¿No es Venecia en donde ha soñado él la efigie hierática y ornamentada de Vasiliola Feledra [sic.], la heroína de la nave de D'Annunzio?

Esas visitantes, se le han aparecido en el encantamiento del bello jardín de meditación, en donde el murmullo del viento, entre los follajes y el estremecimiento del agua, en las fuentes, le han sugerido otras figuras como las de los curiosos grabados que intitula: clavellín, [sic.] el lobo, el pavo blanco o la fuente de vida.

Pero, no se detienen aquí los sueños pintorescos, enigmáticos o voluptuosos, que ha fijado aquí el señor Roberto Montenegro. No es únicamente el amor, el misterio y la voluptuosidad, lo que alienta para él en el bello jardín de las lanzas de hierro. La muerte rodando por allí, altanera y muda. Desde luego que ella está grabada como un blasón en la puerta, pasea por esos sitios su sombra inevitable. Nos recuerda que la vida es breve y que las horas son rápidas. *Vulnerant omnes, ultima nequit*, dice la famosa divisa que sirve de título a una de las más notables producciones de Montenegro.

Es en vano que Salomé dance, delante de nosotros y que Susana se bañe ante nuestros ojos en el agua pérfida de la piscina. Es en vano que el jardín sea profundo y perfumado. El laberinto de sus avenidas nos conducirá siempre hacia la salida.

Alguien empujará la reja y la cerrara detrás de nosotros.

He aquí que de nuevo hemos llegado al camino. Como en la hermosa imagen que lleva este título en el álbum de Montenegro; el espectro nos precede y nos muestra el fin con su dedo descarnado!...

Pero, no es un comentario lo que se trata de escribir aquí, de la primera obra del joven artista que nos presenta estos veinte dibujos de arte complicado,

graciosamente extravagante, delicadamente suntuoso y lleno de promesas. Yo he querido sencillamente acentuar en él el carácter particular, la cualidad singularmente imaginativa, y me excuso en estas páginas en blanco y negro por haber agregado otra que no hacía falta entre ellas.⁶⁷

Estos párrafos no sólo sirven de introducción al álbum, sino que también evocan de forma descriptiva y poética los contenidos, la estructura y el significado de los dibujos. Al leer con detenimiento las palabras del poeta, considero que él buscó mostrar implícitamente el sentido narrativo que Montenegro implementó en su obra, es decir, dicho texto muestra cómo estos son una historia y una memoria gráfica, que no necesariamente sigue un flujo lineal, sino que como la memoria, varía acorde a la forma en que su autor recordó y ensambló el álbum según sus emociones, desconciertos y sueños de su estancia en Europa.

Además de este significado, considero que en el mismo texto se vislumbran los siguientes tres aspectos, primero, el agrado que le causaron al poeta francés dichas estampas por sus buenos trazos. En segundo lugar, se puede apreciar y confirmar que *Vingt Dessins* puede interpretarse como una historia gráfica que remite al espectador a las experiencias de nuestro artista luego de su primera estancia europea, por medio de enigmáticos y elaborados entornos. Y por último, los dibujos muestran un abanico de temáticas finiseculares variadas, por lo cual se aprecia el universo iconográfico que había incorporado a su estilo dibujístico desde su temprano acercamiento a la estética modernista, así como las diversas tendencias que aprendió del arte europeo.

Ahora bien, la aparición de la obra estuvo rodeada de circunstancias un tanto diversas, ya que nuestro artista no encontraba un editor para sus dibujos, aunado a esto, no tenía los ingresos suficientes para publicarlo el mismo porque a inicios de 1910 se le había terminado el tiempo y el dinero de la pensión de la Academia.

⁶⁷ Henri de Régnier, “Pórtico de un álbum”, *Revista Moderna de México*, julio 1910 en Moyssén, *op cit.*, pp. 422-423. *Vid.* documento 3 en el apéndice que muestra este mismo texto en su idioma original.

Por lo anterior, intuyo que la reunión con Charles Cottet tuvo lugar muy al principio de ese año, ya que según sus memorias pasaron ocho días para que Henri de Régnier le otorgara el prólogo del álbum⁶⁸. Asimismo, es importante recordar que Roberto Montenegro volvió de París en marzo, y su álbum ya se había publicado para esa fecha, concretamente el 31 de enero, por lo que él y el poeta francés se reunieron cerca de la primera quincena del mismo mes.⁶⁹

Por su parte, la selección y ordenamiento de los dibujos del álbum de entre un amplio repertorio de trabajos, cobra relevancia ante estas fechas, porque todos ellos ya se encontraban terminados y la historia que él quería contar ya estaba presente en su mente al momento que los mostró en el taller de Cottet, sólo le faltaba el apoyo de un personaje de renombre en el ámbito editorial de París, como él lo relató: “un chico argentino” de apellido Bidot, seguramente un amigo suyo de posición acomodada que trabajaba en la Sociedad General de Impresión se hizo cargo de la edición del álbum⁷⁰. Este punto cobra importancia ya que considero probable que a partir de un original dibujado a mano por Montenegro se reprodujeron los demás por medio de un proceso de impresión.

En relación con el número de ejemplares publicados considero pertinente hacer una aclaración, ya que resulta poco acertada la afirmación hecha por el tapatío en sus memorias sobre las obras que se elaboraron. En primer lugar, mencionó que se hicieron mil más otros cien en papel imperial de japon⁷¹; sin embargo, ambas cifras me parecen por demás erróneas ya que son pocos los álbumes que se conocen y se conservan íntegros actualmente.

⁶⁸ Montenegro, *op cit.*, p. 73.

⁶⁹ Roberto Montenegro, *Vingt Dessins*, París, Société Générale D'impression, 1910, p. 24.

⁷⁰ Montenegro, *op cit.*, p. 70.

⁷¹ *Loc cit.*

En segundo lugar, y más importante aún, en el *Ex-libris* del mismo está escrita la cifra de cuántos se hicieron, con lo cual se aclara el número de obras que elaboró: “la obra tuvo un tiraje de cincuenta ejemplares sobre papel imperial de japon [...] numerados y firmados por el autor del 1 al 50”.⁷²

Aclarada esta cuestión, actualmente no conozco un ejemplar que se encuentre completo y en buen estado de conservación. La obra mejor conservada y que se consultó para la presente investigación fue la que está en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México⁷³. Por otra parte, todos los contenidos del álbum se conocen por fotografías digitalizadas que la doctora Julieta Ortiz Gaitán me proporcionó.⁷⁴

Ahora bien, respecto a la estructura de *Vingt Dessins*, éste consta de veinticuatro hojas en las que se encuentran: la portada de la obra, el *Ex-libris*, el prólogo de Henri de Régnier, los veinte dibujos en hojas individuales y los datos del álbum. Están hechos a tinta sobre papel y la composición ocupa el centro de la hoja, la cual es bastante amplia en relación con el tamaño de la misma, además en la esquina inferior izquierda de todas se aprecia la inscripción PL, que posiblemente haga referencia a la palabra *plaque* (placa) en francés, le sigue un número romano que corresponde al orden consecutivo que llevan; y finalmente en el lado inferior derecho se encuentra el nombre en francés de cada uno de ellos, que ahora incluyo en su traducción castellana:

- Portada *Vingt Dessins*, 1910.
- *Ex-libris*, s/f, tinta sobre papel, 8.3 x 5.7 cm.
- *Pórtico* o *La entrada* (I), 1910, tinta sobre papel.

⁷² Montenegro, *Vingt... op cit.*, p. 2.

⁷³ El álbum consultado se encuentra en regular estado de conservación, y faltan cuatro dibujos: *Pórtico* (I), *La mujer y la estatua* (II), *Basiola Feledra* (V) y *Fuente de vida* (VI), por ello desconozco sus medidas.

⁷⁴ Ernesto Peñalosa Méndez, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2008

- Prólogo de Henri de Régnier.
- *Mujer y la estatua* (II), s/f, tinta sobre papel.
- *En Sevilla* (III), 1909, tinta sobre papel, 24 x 18 cm.
- *Mantón de manila* (IV), s/f, tinta sobre papel, 23.8 x 17.6 cm.
- *Basiola Feledra* (V), tinta sobre papel.
- *Fuente de vida* (VI), s/f, tinta sobre papel.
- *Salomé* (VII), s/f, tinta sobre papel, 24.3 x 17.7 cm.
- *El clavecín o el clavicordio* (VIII), s/f, tinta sobre papel, 22.4 x 18.9 cm.
- *El encanto* (IX), 1909, tinta sobre papel, 20.7 x 16.1 cm.
- *Visión antigua* (X), 1909, tinta sobre papel, 27.2 x 18.4 cm.
- *El miedo* (XI), 1911, tinta sobre papel, 27 x 17.7 cm.
- *El antifaz o El lobo* (XII), s/f, tinta sobre papel, 24.2 x 18.5 cm.
- *Mujer con pavo blanco* (XIII), 1908, tinta sobre papel, 27 x 18.4 cm.
- *El baño sagrado* (XIV), 1908, tinta sobre papel, 27.4 x 20.5 cm.
- *Las tentaciones* (XV), 1909, tinta sobre papel, 15 x 20.2 cm.
- *Vulnerant omnes ultima neecat* (XVI), 1908, tinta sobre papel, 15 x 20 cm.
- *La casta Susana* (XVII), 1909, tinta sobre papel, 27 x 17.1 cm.
- *El camino* (XVIII), s/f, tinta sobre papel, 24 x 18 cm.
- *La muerte* (XIX), 1909, tinta sobre papel, 24.1 x 17.4 cm.
- *Renacimiento* (XX), 1908, tinta sobre papel, 24.1 x 18.1 cm.

Un aspecto interesante y que llamó mi atención del listado anterior fue que la gran mayoría de los dibujos del álbum se elaboraron entre 1908 y 1909, y los que no están fechados, por su estilo y similitudes iconográficas entre sí me parece que también pudieron haberse elaborado en ese mismo periodo.

Por otra parte, las fechas de *El pórtico* y *El miedo* generan dos interrogantes, ya que en ambos se observa el año de 1911, circunstancia que resulta imposible por el momento en el que se publicó el álbum, así como por referencias al primero desde 1909⁷⁵. Considero que la única explicación a este aparente error es la siguiente, a causa de un pequeño deslizamiento en el proceso de impresión del álbum, conllevó a esta discrepancia en los trazos que indican la fecha de ambos. No pudo haber sido de otro modo, pues todos los contenidos de la obra se difundieron en las páginas de la *Revista Moderna de México* en el verano y otoño de 1910; incluyendo los dibujos en cuestión.

A continuación me referiré a dos exposiciones, una que tuvo lugar en la Academia y otra en el Salón Vilches de Madrid, en las que a mi parecer nuestro artista mostró algunos dibujos, que más tarde agrupó en *Vingt Dessins*, y que gracias a la crítica de arte de la época se conoce el estilo así como los detalles sobre sus composiciones, y los posibles nombres de aquellos gráficos cuando se conformó el álbum en 1910: “[...] pierrot, arlequín y colombina” (*El clavecín*); “la princesa y el pavo real” (*Pavo blanco*) [...]; “Salomé” (*Salomé*) [...] “la princesa en el jardín” (*El antifaz*), etc”.⁷⁶

Por lo que se refiere a los dibujos que se exhibieron en el Salón Vilches de Madrid en febrero de 1909, y que se incluyeron en el álbum, se conocen las diversas temáticas y estilos que había incorporado durante su pensión, principalmente vinculadas con la estética y literatura finisecular

[...] Abundan en sus obras los jardines galantes y señoriales (*El antifaz*); los trajes amplios del siglo XVIII (*Vulnerant omnes...*) [...] los pavos reales, las bordadas tapicerías; las joyas pesadas [...] *las tentaciones* de San Antonio [...]

⁷⁵ José Frances, “De arte... en *Ibíd.*, pp. 399-400. Las cursivas y los paréntesis son los que a mi parecer se mostraron en el salón madrileño.

⁷⁶ José Juan Tablada, “Artistas mexicanos en París. Roberto Montenegro. Un futuro pintor de la mujer”, *El Mundo Ilustrado*, mayo 1908 en Moyssén, *op cit.*, p. 359. Las cursivas y los paréntesis son los que a mi parecer formaron parte de *Vingt Dessins* pero con otros títulos.

la fuente de la vida [...] la dama dando de beber a un pavo real (*Pavo blanco*), *Salomé*, el retrato de Evelina Paoli, la heroína de la nave de D'annunzio (*Basiola feledra*) y también la cerrada verja de un jardín (*La entrada*) sombrío donde se adivinan las avenidas oscuras y silenciosas, el surtidor plácido y rítmico, la princesa de leyenda que espera la hora del desencanto.⁷⁷

Como apunté anteriormente, la mayoría de las estampas contenidas en el álbum se hicieron entre 1908 y 1909, por consiguiente, fueron objeto de diversas exposiciones en el mismo periodo, como parte de la difusión del trabajo de Montenegro en los salones de la ENBA, pues debe recordarse que una de sus obligaciones como pensionado era enviar obras que evidenciarán su progreso, de tal forma, posiblemente algunos dibujos de *Vingt Dessins* se difundieron en México a partir de 1908.

Ahora bien, el segundo lugar donde los dibujos de *Vingt Dessins* se mostraron al público mexicano fue en la revista modernista por excelencia, pues debe recordarse que su gráfica tuvo una cabida importante dentro de la misma durante la primera década del siglo. Esto ocurrió luego de que Roberto Montenegro volvió a México en marzo de 1910, él entregó un ejemplar del álbum a sus amigos de la *Revista Moderna* y ellos se encargaron de publicarlo en los números de julio, agosto y noviembre de ese año.

No obstante, es destacable mencionar que los dibujos se mostraron con medidas más reducidas, no se respetó su ordenamiento original, ni guardan relación alguna con los textos de la revista. Tampoco se mencionó que formaban parte de un álbum y no se muestran indicios acerca de su vida u obra durante su estancia europea. Sólo se buscó difundir sus trabajos dentro de las páginas de la misma. Éstos aparecieron en el siguiente orden: del primero al décimo junto con *El baño sagrado* (XIV) aparecieron en el número de julio⁷⁸, *El miedo* (XI), *El antifaz* (XII), *El pavo*

⁷⁷ Frances, *op cit.*, pp. 399-400.

⁷⁸ *Revista Moderna de México*, julio 1910, pp. 278-280, 287, 288, 291 y 299.

blanco (XIII), *Las tentaciones* (XV) y *Vulnerant omnes...* (XVI) en el de agosto⁷⁹; y finalmente *La casta Susana* (XVII), *El camino* (XVIII), *Renacimiento* (XX) y *La muerte* (XIX) en noviembre de 1910⁸⁰.

La razón de que en septiembre y octubre no se continuó con la publicación de los cuatro dibujos faltantes, responde a que en ese bimestre se llevaron a cabo los festejos relativos al Centenario de Independencia y la prensa de la época se volcó en la cobertura de aquel evento.

Respecto a la producción plástica y gráfica que Roberto Montenegro mostró al público de la capital en la Exposición Mexicana de Bellas Artes, organizada por la Sociedad de Pintores y Escultores, se sabe de dos óleos titulados: *La mujer de las frutas* y *La mujer de la joya*⁸¹. Y de su producción dibujística exhibió en el salón de dibujo y grabado de la Academia las obras: *Una maja*, *Pierrot* y *Salomé*; no obstante, no fueron las únicas estampas del álbum que él mostró en dicha exposición, ya que por la historiografía se sabe que todas las obras de *Vingt Dessins* también se encontraban presentes en dicho recinto.⁸²

En efecto, como parte del programa académico de la ENBA, los pensionados europeos debían mostrar todos los trabajos que habían realizado para que pudiera observarse los avances, mejoras y nuevas técnicas asimiladas en su producción. Por otro lado, la convocatoria de la Sociedad de Pintores y Escultores invitaba a todos los artistas a exhibir sus mejores obras en todos los géneros, con lo cual puedo afirmar que sí se exhibieron los dibujos de *Vingt Dessins* en la exposición del Centenario; aunque la prensa de la época no les dio mucha cobertura.

⁷⁹ *Ibíd.*, agosto 1910, pp. 336, 338, 355 y 364.

⁸⁰ *Ibíd.*, noviembre 1910, pp. 150, 156, 163 y 171.

⁸¹ Ricardo Gómez Róbelo, "Exposiciones española y mexicana de Bellas Artes" en *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México*, México, 1910 en Moysen, *op cit.*, p. 471.

⁸² Fausto Ramírez, "Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo" en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, México, Museo Nacional de Arte, 1991, p. 34.

Otra exposición en la que únicamente se mostraron los dibujos del tapatío tuvo lugar en febrero de 1911 en los salones de la Academia, ya que se expuso el repertorio que elaboró durante toda su estancia en Europa, entre ellos se encuentran las obras del álbum de 1910, junto con veintinueve más que desafortunadamente no se conocen pero sí se tiene acceso a sus nombres y se pueden intuir sus temáticas modernistas

[...] la exposición de dibujos del pintor mexicano señor Roberto Montenegro, que habiendo estado algún tiempo en Europa, nos ha mostrado los productos de su talento [...] algunos de dichos dibujos, componiendo la exposición los siguientes: *la fuente, el pavo blanco**, *el manto negro, siglo XVIII, Mademoiselle Lantelme, Salomé**, *minué, hechicera, el bufón loco, retrato, Eleonora Duse, la entrada**, *la mujer y la estatua**, *en Ecbatana, el canto ilustre, las tentaciones de San Antonio**, *fuelle de vida**, *Basiliona feledra**, *San Sebastián**, *mascarada, visión antigua**, *el espejo, triunfal, galantería, otra fuente, renacimiento**, *tipos de feria, en Sevilla**, *pelea de gallos, el puesto, de mi ventana, Venecia, de España, otra Salomé, ella, la virgen de la macarena, sirena, paisaje, calle vieja, a 50 iniciales, miedo**, *el mantón de manila**, *el templo del amor, Susana**, *el camino**.⁸³

El párrafo anterior permite observar la amplia producción dibujística que realizó durante su pensión europea, así como las figuras iconográficas que había asimilado durante ese periodo, con lo cual puedo afirmar que todos los dibujos exhibidos en febrero de 1911 formaban parte de sus experiencias, así como sueños, visiones y homenajes que posiblemente también quiso representar gráficamente parte de él con ellos; pero únicamente incluyó y seleccionó veinte de su amplio repertorio dibujístico y desafortunadamente los demás se perdieron.

Otra de sus obligaciones como pensionado era donar algunas de sus obras como piezas únicas para que formaran parte del acervo de la Academia, esto ocurrió a finales de febrero de 1911 e inmediatamente después de que culminó su exposición de dibujos en los salones de la Institución en ese mismo mes. Los dibujos que entregó fueron: *Fuelle de vida* (VI) y *Vulnerant omnes ultima necat* o *San Sebastián* (XVI). Por otro lado, también propuso la venta de: *Visión antigua* (X), *Renacimiento* (XX) y

⁸³ "Exposición Montenegro", *Arte y Letras*, en Moyssén *op cit.*, pp. 480-481. Los dibujos marcados con un * pertenecen al álbum *Vingt Dessins*.

Salomé (VII), así como de algunos de los gráficos desconocidos que más arriba se mencionaron: *Siglo XVIII, en Ecbatana y Ella*. Montenegro quería obtener la suma de 900 pesos por éstas seis obras⁸⁴. No obstante, la respuesta de la Academia fue que sólo le pagaría 350, poco más de una tercera parte de lo que él deseaba⁸⁵; de tal modo fue como llegaron algunas de los dibujos del álbum de 1910 a la colección de la ENBA.

3. Estilo dibujístico finisecular de Roberto Montenegro

Como parte de la revaloración que he venido haciendo, en este apartado hablaré brevemente acerca del estilo dibujístico de Montenegro, es decir, cuáles fueron las características e influencias que adquirió durante su pensión europea, para así entender cómo evolucionó su trayectoria como ilustrador hasta la publicación del álbum *Vingt Dessins*.

Es pertinente recordar el estudio y práctica constante que realizó durante su formación en el taller de Bernardelli, a partir del desarrollo de una técnica de dibujo académica y la incorporación paulatina de tópicos iconográficos finiseculares, características que continuó en la ENBA y en la *Revista Moderna de México*; y que los considero como los laboratorios en los que comenzó a desarrollar el estilo de su gráfica, como se vio anteriormente en sus primeros dibujos.

En primer lugar, desde antes de que partiera a Europa su técnica presentó cualidades que fueron reconocidas por los críticos de arte de la época, así como por los intelectuales de la *Revista Moderna*, y que a su regreso al país en 1910 su quehacer artístico fue aún más apreciado. Por ejemplo, Alfonso Cravioto, conocedor de la producción de Montenegro desde su juventud, valoró las cualidades que adquirió

⁸⁴ Carta de Roberto Montenegro a la Escuela Nacional de Bellas Artes para la venta de seis de sus obras, México 17 de febrero de 1911, Archivo General de la Nación, México, *Instrucción Pública y Bellas Artes*, caja 21, exp. 57, f. 2. *Vid.* documento 4 en el apéndice.

⁸⁵ Minuta de la Escuela Nacional de Bellas Artes a Roberto Montenegro sobre la venta de seis de sus obras, México 23 de febrero de 1911, Archivo General de la Nación, México, *Instrucción Pública y Bellas Artes*, caja 21, exp. 57, f. 3. *Vid.* documento 5 en el apéndice.

su obra luego de pasar cuatro años en el Viejo Continente, destacó la elegancia, el decorativismo, la minuciosidad técnica y la armonía de sus composiciones, es decir, la síntesis entre el trazo y el tema representado. Por lo tanto, la calidad y el cuidado de sus obras fue la principal característica de su gráfica

Con Roberto Montenegro, México tiene un genuino decorador de raza; un refinado experto en líneas de delicadeza y armonía; un artista [...] que exterioriza su pensar y su sentir, en fluido lenguaje plástico [...] Su temperamento lo arranca de la realidad y lo remonta al símbolo, su dibujo es abstracto y siempre trata de expresar algo, de decirnos algo. La evocación del pensamiento por medio de la línea, el arabesco y los recursos plásticos [...] hoy se nos muestra como notable ilustrador de ponderada factura y de suprema habilidad en la composición [...].⁸⁶

Otro de los rasgos de su producción fue el eclecticismo artístico que adquirió durante su formación con el maestro Bernardelli, es decir, la incorporación constante de nuevos elementos técnicos, estilísticos, iconográficos, literarios y culturales a su repertorio. Con base en ello, Montenegro creó una expresión estética que se mantuvo en boga, frecuentemente renovada, y poseedora de una multiplicad de aristas a lo largo de su carrera: “Como artista no se permitió encajonar su obra ni sus intereses en una sola tendencia. En sus diferentes etapas, la distancia que hay entre unas y otras manifestaciones plásticas puede resultar desconcertante. Sin embargo, el hilo conductor en todas ellas es la perfección del oficio [...]”.⁸⁷

Por su parte, los referentes estilísticos e iconográficos de su producción puedo agruparlos en dos vertientes: la primera de ellas fueron las formas y figuras academicistas que aprendió durante sus primeros estudios en México, España e Italia, que sumado al gusto por la gran tradición artística europea, que también tuvo una gran influencia en sus obras, dio como resultado la implementación a sus producciones dibujísticas temáticas de la tradición grecolatina

⁸⁶ Alfonso Cravioto, “La exposición de Roberto Montenegro” *Revista de Revistas*, México, 26 de febrero de 1911, en Moyssen, *op cit.*, pp. 482-483.

⁸⁷ Ester Echeverría, “El universo de Roberto Montenegro” en *El universo de... op cit.*, p. 13.

Un aspecto importante en la formación académica de Montenegro fue el acceso a la tradición humanística, encarnada en modelos paradigmáticos que se inspiraban y sustentaban en un repertorio preestablecido de mitos, leyendas, historias y alegorías. Ello implicaba la familiarización con este tipo de representaciones en estampas y libros que recogían la iconografía europea interpretativa de las fuentes tradicionales grecolatinas.⁸⁸

La segunda vertiente de su lenguaje artístico debe mucho a los referentes literarios, artísticos e iconográficos del modernismo y el simbolismo, que aprendió tanto en las diversas tertulias con la intelectualidad mexicana como en las charlas con los poetas y artistas de la bohemia europea, principalmente de París.

De tal forma, incorporó paulatinamente a su producción imágenes que se deben totalmente a dichas tendencias modernas, y que se representaron en su obra a través de las siguientes temáticas: interpretaciones de figuras de la mitología grecolatina, jardines y arquitectura abandonadas, personajes del Antiguo y Nuevo Testamento como Salomé, Susana, San Antonio y San Sebastián, así como personajes de la literatura de la época, evocaciones a la muerte y la finitud de la existencia, la mujer fatal y escenas de tradiciones y cultura locales⁸⁹. Cabe mencionar que estos tipos iconográficos venían utilizándose desde la estética romántica de mediados del siglo XIX, y así estableció ciertos cánones en el arte moderno.⁹⁰

Como parte del eclecticismo característico de la producción de Montenegro, combinó las iconografías clásicas con las finiseculares en su gráfica como parte de una adaptación y renovación de su estilo, a través de diversas temáticas en las que ofreció su propia perspectiva de un amplio abanico de imágenes canónicas. Con base en lo anterior, a partir de un lenguaje único y personal presentó en *Vingt Dessins* obras de un destacado valor que combinan ambas vertientes estilísticas, estrechamente

⁸⁸ Ortiz Gaitán, *Entre dos...op cit.*, pp. 28-29.

⁸⁹ Fausto Ramírez, "El simbolismo en México" en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Museo Nacional de Arte, CONACULTA, 2004, pp. 33-69. Dichas temáticas se tomaron de las categorías propuestas por el autor.

⁹⁰ Vid., Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo. Conferencias A.W. Mellon en Bellas Artes. The National Gallery of Art Washington D.C*, 2ª ed., Madrid, Taurus, 2000. [Pensamiento].

vinculadas con situaciones muy puntuales que él experimentó durante su pensión y quiso retratar en sus dibujos. Las cuales presentan un trasfondo narrativo, simbólico e intencional desde la perspectiva del artista: mostrar su sentir dentro de esa coyuntura histórica por medio de una síntesis de iconos de la tradición artística finisecular

[...] en sus dibujos de aquella época [...] presentaba [...] elegantes señoras misteriosas, la muerte, escenas carnavalescas, las mascaradas en las que lánguidos arlequines y los pierrots, las colombinas y las damas noctívagas se daban cita en los ambientes [...] de líneas ondulantes, líneas que fragmentaban situaciones reales [...] en las que se confunden toda una serie de símbolos de extraordinaria belleza con una perfección estilística única [...] que apuntaban momentos intimistas pero con un dejo existencial [...].⁹¹

Cabe mencionar, que los dibujos de *Vingt Dessins* presentan una combinación de uno o varios de los anteriores temas mencionados en cada una de las obras, y en consecuencia no puede tomarse una categorización tajante en ellos, por lo cual, las considero como un universo de iconografías, referentes e imágenes academicistas y modernistas

Uno de los muestrarios más ricos de los entrecruzamientos y dislocaciones temporales y culturales, de las tensiones entre lo trágico y lo paródico, entre la mascarada iconográfica y la irrupción devaluadora [...] transfigurándola por hibridación, lo constituye el álbum de veinte dibujos [...].⁹²

En relación con las influencias en su obra gráfica, mucho se ha dicho que debe en gran medida al estilo dibujístico de Beardsley y otros ilustradores finiseculares europeos como de Bayros⁹³, Goya y Watteau⁹⁴, Franz Von Stuck, Carrière; y el mexicano Julio Ruelas.⁹⁵

Sin embargo, considero que la obra dibujística de Roberto Montenegro tiene su propio valor artístico, porque no sólo se enriqueció de la gráfica de dichos ilustradores, también de las tendencias culturales y artísticas del fin del siglo, que

⁹¹ Alfonso de Neuville, "La pintura de Roberto Montenegro" en *Retratos de Roberto Montenegro. 50 años de pintor*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965, pp. 8-9. [Exposición homenaje]

⁹² Ramírez, "Hacia la gran exposición del Centenario... *op cit.*, p. 34.

⁹³ Tablada, "Artistas mexicanos en París..." en Moyssén, *op cit.*, p. 359.

⁹⁴ Cravioto, "La exposición de Roberto..." en Moyssén, *op cit.*, pp. 482-483.

⁹⁵ Elisa García Barragán, "La plástica mexicana en la *Revista Moderna de México*" en Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé [Coords.], *Revista Moderna de México 1903-1911*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002, pp. 172-173.

combinadas con sus experiencias determinaron el carácter particular y único de los dibujos que realizó en especial *Vingt Dessins*

Se puede decir que Roberto Montenegro estuvo influido, algún tiempo, por Aubrey Beardsley, sin embargo, juzgar toda su producción desde ese punto de vista, además de erróneo, es lamentable falta de visión [...] las líneas sinuosas, nunca estáticas [...] la temática es mucho más humanista y de mayor profundidad poética. Mientras que Beardsley recreaba, criticando la sociedad victoriana, Montenegro construía especiales de cuentos de hadas, presentimientos y sensaciones emocionantes [...].⁹⁶

No obstante, considero que el trabajo de cada uno esos artistas complementó el estilo dibujístico del tapatío, y sólo esto puede apreciarse si se les compara. En el caso de Beardsley, los ejemplos más ricos y característicos de sus ilustraciones se encuentran en la obra *Salomé* de Oscar Wilde de 1893⁹⁷. Nuestro artista se inspiró en dicha obra para realizar su propia *Salomé* (VII), en esta última se observan escenarios con mayor profundidad y detalle, así como tratamientos y composiciones mucho más complejas que las del dibujante inglés

Sería mejor hablar de coincidencias en cuanto a la expresión, entre uno y otro, que sentenciar que Montenegro es simple derivado de Beardsley. Existe un miedo a los espacios vacíos, un tratar de llenar, con mares de líneas, con océanos de motivos ornamentales la superficie de trabajo. Pero es afín a los espíritus barrocos y no copia o descendencia.⁹⁸

En definitiva, la gráfica juvenil del tapatío es la síntesis de lo mejor del arte académico, que se mantuvo en boga durante el último tercio del siglo XIX y de la estética del *fin de siècle*, con lo cual buscó contar rasgos muy personales y únicos por medio de ondulantes y expresivas líneas, así como de un gran cuidado en los detalles por medio ambientes alegóricos y fantásticos y figuras cargadas de simbolismo. Como resultado, expresó las mejores vivencias de su primer estancia en el Viejo Continente; junto con una sensibilidad que estuvo inmersa en diversas circunstancias históricas,

⁹⁶ Alfonso de Nevillate, "Montenegro. Art-Nouveau" en *Roberto Montenegro (1885-1968). Dibujos, grabados, óleos y pinturas murales*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970, p. 18. [Exposición homenaje 2]

⁹⁷ Oscar Wilde, *Salomé*, pról. y trad. de Mauro Armíño, Madrid, Alianza, 2013, pp. 8, 47, 54, 64, 76, 82, 86, 92, 104, 116, 120, 124, 128; 130.

⁹⁸ Alfonso de Nevillate, *op cit.*, p. 19

estéticas y filosóficas de la coyuntura del fin de la *Belle époque* en el álbum *Vingt Dessins* de 1910.

4. Obras misteriosas del Viejo Continente: *Vaslav Nijinsky* (1913), *Las Venecianas* (1914), *Flirt* (1915), *Lámpara de Aladino* (1917) y *Los raros* (1920)

Por último, encuentro cierta continuidad en la producción dibujística de Roberto Montenegro durante su segunda estancia europea entre 1912 y 1920, ya que esta labor no terminó de la noche a la mañana sino que siguió dibujando e ilustrando publicaciones, tal vez para seguir obteniendo ingresos económicos.

Por lo cual no abandonó las técnicas y temáticas que había incorporado en su gráfica. El primer caso en el que prosiguió con ese estilo dibujístico modernista estuvo relacionado con una de sus últimas influencias artísticas: los ballets de Sergei Diaghilev, que se mencionaron en el capítulo anterior. Ésta fue una puesta en escena que cautivó a la bohemia parisina del fin de siglo, en la que el bailarín Vaslav Nijinsky participó como el estelar de la misma, situación que acrecentó ampliamente su fama⁹⁹. Por lo cual, considero que Montenegro no sólo asistió a los ballets del productor ruso sino que también conoció al protagonista mientras se encontró en París a lo largo de 1909.

De tal forma puede encontrarse una continuidad en su producción dibujística en las estampas que realizó a modo de ilustración para un libro dedicado al bailarín ruso. Esta fue una obra realizada por Cyril Beaumont, un intelectual parisino del fin de siglo, quien destacó diversos elementos de la danza de Vaslav Nijinsky por medio de textos que estuvieron acompañados por estampas de Montenegro en blanco, negro y dorado, lo que acrecenta sus formas decorativistas y delicadas.

⁹⁹ <https://www.britannica.com/biography/Vaslav-Nijinsky> consultado el día 13 de mayo de 2017 19:25.

La obra en cuestión fue publicada en Londres en 1913 y lleva por título: *Vaslav Nijinsky, an artistic interpretation of his work in black, white and gold*¹⁰⁰. Sin embargo, no se sabe mucho sobre esta publicación, pero por una carta que el francés dirigió al tapatío intuyo que dichas ilustraciones prosiguieron por la veta estilística modernista¹⁰¹, que nuestro artista desarrolló durante la primer década del siglo.

Alfonso de Neuvillate nos dejó el juicio, que considero más preciso y abundante, sobre dicha obra y que revela justo esta herencia dibujística finisecular, decorativista y ecléctica en las ilustraciones de Montenegro

El libro de C. W. Beaumont sobre el bailarín Nijinsky es excepcional. Los dibujos de Montenegro son sintéticos, alegóricos, fantásticos y a la vez musicales [...] Son dibujos en blanco y negro y otros en dorado cuyas calidades asombran por su modernidad y por su compenetración con lo ilustrado; su aportación es radical [...] concreta lo real de lo fantástico con la lujuria del ballet.¹⁰²

¹⁰⁰ Gutiérrez Viñuales, *op cit.*, p. 100.

¹⁰¹ Carta de Cyril Beaumont a Roberto Montenegro respecto al álbum de Nijinsky, Londres 29 de mayo de 1914, Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso, *DXCIII-1.4.166.0001*, caja 1, leg 7, f. 1. *Vid.* documento 6 en el apéndice.

¹⁰² Alfonso de Neuvillate, *op cit.*, p. 19.



Imágenes 19 y 20. Cyril W. Beaumont, *Vaslav Nijinsky, an artistic interpretation of his work in black, white and gold*, Ilust. Roberto Montenegro, Londres, s/e, 1913. Tomado del registro bibliográfico de la University of Adelaide, Australia: <http://hdl.handle.net/2440/39588> el día 30 de junio de 2018.

En estos ejemplos de los dibujos hechos por el tapatío, observo el peculiar estilo orientalista de sus composiciones, junto con la presencia de un tipo iconográfico que no se había visto en su gráfica, el andrógino¹⁰³, no obstante, considero que buscan retratar al bailarín Nijinsky en alguna de sus caracterizaciones, por ello la implementación del entorno áureo. También llama la atención, la similitud en el cuidado de los trazos y escenarios de éstos comparados con los del álbum de 1910. Sin embargo, considero que el carácter de la publicación denota el estilo de las obras, es decir, me parecen más dibujos de encargo que propiamente representativos de su experiencia personal respecto a los ballets de Sergei Diaghilev.

Antes de establecerse definitivamente en la isla mallorquina, Montenegro continuó recorriendo Europa en busca de ampliar sus conocimientos artísticos y al mismo tiempo siguió dibujando y exhibiendo su obra. Entre 1913 y 1914 se sabe que

¹⁰³ Para ese tipo iconográfico *Vid.*, Erika Bornay, Cap. XXIII “El sexo incierto” en *Las hijas de Lilith*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1995, pp. 307-320.; y Bram Dijkstra, “Cap. 6” en *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994, pp. 119-159.

viajó nuevamente a Venecia. Allí se encontró otra vez con la marquesa Cassati, y a raíz de este episodio elaboró una obra titulada: *Las Venecianas*, que contiene veinte estampas al igual que el álbum de 1910¹⁰⁴. En esos nuevos y desconocidos dibujos se aprecia la continuidad técnica y estilística que desarrolló durante su primer estancia europea; y que incluso podría considerársele como la continuación de la historia que contó en *Vingt Dessins*.

Se sabe que la obra principal de dicha publicación fue el autorretrato en blanco y negro de la marquesa, que más tarde inspiró un lienzo de su misma figura. Desafortunadamente sólo se conocen imágenes de este último (Imagen 21), y ningún ejemplar del álbum en cuestión, lo que dificulta conocer aún más el estilo de la publicación, pero intuyo que en dicha obra Montenegro también representó figuras iconográficas finiseculares, sombríos escenarios, y suntuosas y fantásticas composiciones muy similares a las que se vieron en *Vingt Dessins* en 1910.

Según la crítica de la época fue una obra que tuvo importantes alcances y que continuó su veta representativa de sus personajes femeninos, además perfiló su producción plástica hacia el retrato, una arista de su trabajo pictórico que desarrolló frecuentemente a partir de los años 30

[...] En el caso del retrato de la marquesa María Luisa Casati Stampa [...] logra una especie de suma del estereotipo femenino [...] en cuanto a sus poderes letales. El dibujo a tinta que Montenegro le hizo en su palacio de Venecia en 1914, permite constatar la calidad poética y el refinamiento extraordinario de su línea, además de un entorno sofisticado de lujos y exotismo, de jardines perfumados y brocados marchitos [...].¹⁰⁵

¹⁰⁴ Balderas, Roberto...*op cit.*, pp. 19-20.

¹⁰⁵ Julieta Ortiz Gaitán, "Voz de plata y llanto de oro" en *El universo de ... op cit.*, p. 34



Imagen 21. Copia de un impreso del *Retrato de la marquesa Luisa Casatti*, inspirado en el dibujo del álbum *Las Venecianas* para realizar el lienzo, en periódico *Azulejos*, agosto 1921, f. 15. Tomada de Archivo en línea de Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo DXCIII-2.1-I.5–Roberto Montenegro Impresos.

El tercer ejemplo de su gráfica ocurrió una vez que se asentó en Mallorca, en 1916 se publicaron diez de sus dibujos en un libro de cuentos del periodista catalán Pedro Ferrer Gibert llamado *Flirt*. En esa obra Montenegro volvió a dibujar diez obras vistas en *Vingt Dessins*, pero por decisión de ambos les cambió el nombre para los fines que su autor buscaba con su libro, éstas fueron: La mujer y la estatua (*Flirt*), Las tentaciones (*Sigurt Wangel*), El miedo (*Nieves*), Fuente de vida (*El retrato*), El camino (*Camino de mesa*), La muerte (*Filosofía infantil*), Basiliola Feledra (*El anillo nupcial*), El clavecín (*Juramentos*), El encanto (*Las memorias de d. Juan*) y Renacimiento (*La Noel*).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Gutiérrez Viñuales, *op cit.*, p. 103.

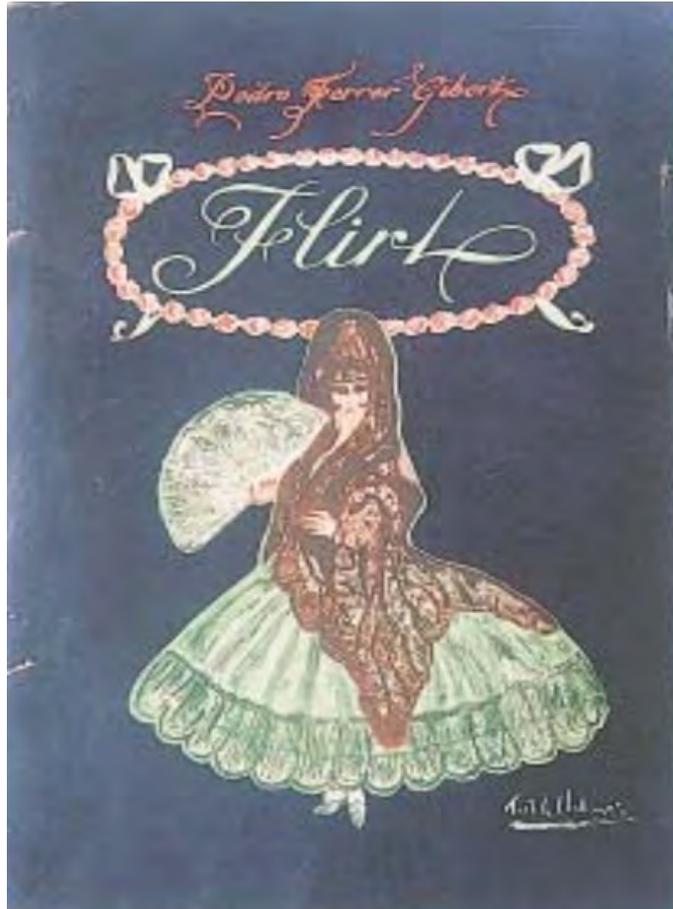


Imagen 22. Pedro Ferrer Gibert, *Flirt*, Ilust. de Roberto Montenegro, Barcelona, s/e, 1916. Tomado de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1915-1919)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, núm. 82, México, 2003, p. 104.

Los dos últimos ejemplos de su labor como ilustrador modernistas durante su segunda estancia en Europa fueron los siguientes, uno fue su colaboración en algunas láminas de corte orientalista para el libro titulado *La Lámpara de Aladino*, publicado en Barcelona en 1917¹⁰⁷, el cual sólo conozco la portada, aunque intuyo que sus contenidos son similares a los que pueden encontrarse en las composiciones orientalistas de la obra *Lecturas clásicas para niños* de José Vasconcelos, que ilustró junto con Gabriel Fernández de Ledesma en 1924; y posiblemente siguieron el estilo gráfico que presentaron sus dibujos en el álbum de 1913 pero con una mayor implementación de color en sus obras.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 106.

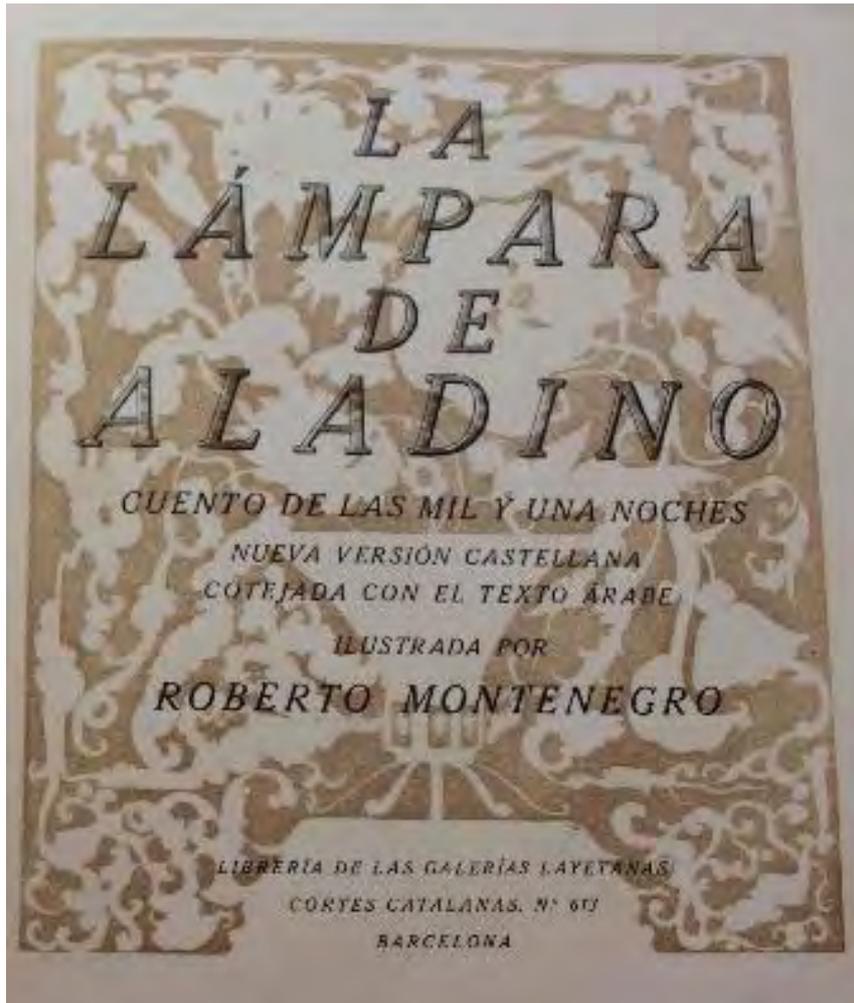


Imagen 23. *La Lámpara de Aladino. Cuentos de las mil y una noches*. Ilust. Roberto Montenegro con fotograbados y cromolitografías, Barcelona, Ed. Librería de las Galerías Layetanas Barcelona, 1917. Tomado de: <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos-clasicos/la-lampara-aladino-ilustraciones-roberto-montenegro-oliva-vilanova-1917~x54512705>; el 3 de julio de 2018.

El segundo ejemplo apareció en 1920 y fue la última reminiscencia modernista de trazos curvilíneos, delicados, alegóricos, imaginativos y orientalistas de su gráfica, se encuentra en la portada de *Los raros. Revista de orientación futurista*¹⁰⁸, una publicación de Buenos Aires. En ella combinó las diversas influencias literarias y artísticas finiseculares que caracterizaron su producción dibujística de su juventud; y que impulsaron la estética modernista en Argentina en esos años.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 112.



Imagen 24. Portada, *Los raros. Revista de orientación futurista*, Buenos Aires, 1920. Tomada de Hanno Ehrlicher [Ed.], *La revista Los Raros de Bartolomé Galíndez (1920)*, 2012, p. 80.

Obtenido el 30 de junio de 2018 en:

<https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/610/578/2056-1>

En definitiva, estas obras fueron los últimos intentos gráficos de corte modernista que realizó Roberto Montenegro antes de que su producción virara hacia otro tipo de expresiones, principalmente la pintura de caballete y los murales que ejerció constantemente durante la segunda década del siglo XX, y que al mismo tiempo revelan cómo sus dibujos no dejaron de tener influencias de su primera formación artística, pues siguió elaborando composiciones finiseculares complejas, detalladas, imaginativas y simbólicas, como lo hizo en el álbum de 1910. Asimismo, continuó con la maestría característica de su estilo dibujístico modernista y ecléctico, que presentó tanto en *Vingt Dessins* como en las que acabo de mostrar.

III. *Vingt Dessins*: una interpretación de la obra de Roberto Montenegro como expresión de su vida y subjetividad

Como se ha visto a lo largo del presente texto, el álbum es el producto de las experiencias personales y artísticas que nuestro artista tuvo en Europa en la primer década del siglo XX, por mencionar algunas, los aprendizajes que tuvo en Italia del arte renacentista; como también hubo otras más íntimas que enriquecieron y transformaron su personalidad y bagajes culturales, como las charlas y anécdotas vividas en Sevilla y París.

De tal forma, de este conjunto de vivencias él seleccionó, de un gran portafolio de obras, las veinte que le parecieron mejor acabadas y más representativas para la elaboración de su historia gráfica, que se encuentra como ya se mencionó, ordenada en algunos casos de forma cronológica acorde al periodo en el que visitó dichos lugares.

En consecuencia, considero que Montenegro relató, de forma más explícita que otras, lo que vivió y sintió en esos momentos, es decir, son ventanas que permiten apreciar su subjetividad en relación con las circunstancias que lo impactaron durante su estancia, y que estaban enteramente relacionadas con la coyuntura social, ideológica y cultural en la que se encontró en el fin de siglo: “[...] el arte debía evocar los mundos interiores, las emociones y vivencias, los “estados de ánimo” que el artista experimentaba en su confrontación [...] con el entorno material. La realidad exterior era sólo un punto de partida para los vuelos de la imaginación [...]”.¹⁰⁹

Conviene recordar la iconografía que Montenegro implementó en *Vingt Dessins*, tomó símbolos, alegorías y ambientes fantásticos de las estéticas romántica y simbolista como: la muerte como fin de la existencia, el erotismo de la mujer fatal, los

¹⁰⁹ Fausto Ramírez, “Entrecruce de vanguardias. Pintura mexicana 1900-1940” en *Siglo XX: grandes maestros mexicanos*, Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2002, p. 87.

paisajes pretéritos en ruinas o abandonados, figuras de la mitología grecolatina y cristiana, representaciones de sus sueños y visiones, así como escenas y personajes de la época que tuvieron un impacto en él, como las actrices de diversas obras de teatro a las que asistió.

A continuación, haré la descripción y análisis de cada uno de los dibujos del álbum en relación con sus experiencias en Europa y con el entorno ideológico y estético, además abordaré las temáticas finiseculares presentes en ellos, se tratan de juicios personales que no pretenden ser definitivos ni categóricos, sólo brindar una lectura sobre la gráfica modernista de Roberto Montenegro en la que se encontró inmerso su estilo durante el fin de siglo.

1. *Vingt Dessins*, 1910 Portada



Imagen 25. Portada del álbum *Vingt Dessins*, París, Société Générale D'impression, 1910.

Los primeros trazos que inauguran la narración del tapatío son los de su portada, se observa una línea recta que cruza la parte superior de la obra y de la cual se sostiene una guirnalda de formas vegetales colgantes, ésta se entrelaza por un conjunto de diversos listones que al mismo tiempo la envuelven, asimismo cuelgan dos borlones cubiertos de una clase de follaje como adornos; es importante mencionar que esta guirnalda se encontrará como elemento accesorio en varios dibujos más del álbum.

Concluye esta profusa ornamentación una muy cuidada tipografía con el título en francés de su obra y el nombre de nuestro artista, lo que revela la gran capacidad para el diseño que adquirió en Europa, así como el cuidado que prestó a los detalles de sus composiciones dibujísticas a partir de diversas decoraciones.

2. *Ex-libris*



Imagen 26. *Ex-libris*, s/f, tinta sobre papel, 8.3 x 5.7 cm. Ubicado en la parte inferior izquierda en la página 2 de la justificación del tiraje de la obra como un sello personal.

Este pequeño dibujo que tiene como título Ex –libris, es una forma que tradicionalmente se usa para marcar la propiedad de un libro, y que en este caso su autor lo utilizó para señalar la autoría de la obra. También llama la atención que no forma parte propiamente del relato de su autor, por lo que su presencia en la obra refiere a una formalidad editorial, pero que él representó como un sello personal y único por medio de una sugerente imagen; que no es accesoria, sino indicativa del estilo que la obra sostendrá a lo largo de la narración de su historia gráfica.

Enmarca esta escena un recuadro en la que una mujer de cabello corto mira al espectador mientras se desprende de un elegante y amplio vestido con bordados florales en él, por ello se observa su torso desnudo y parte de sus caderas. Además, presenta una expresión despreocupada al quitarse sus ropas, tal vez se deba que se encuentra dando un paseo nocturno por el jardín de su hogar.

Detrás de esta figura hay un árbol muy delgado que tiene ramas que apuntan hacia arriba y que apenas presentan follaje, cabe mencionar que este elemento también se encontrará en tres obras más dentro del álbum. Finalmente, rodean a este personaje unos diminutos puntos brillantes que dan la impresión de ser estrellas que acompañan el paisaje; y al mismo tiempo le dan la solemnidad y tranquilidad que requiere la escena para que la mujer se desnude.

3. Pórtico/La entrada (I)

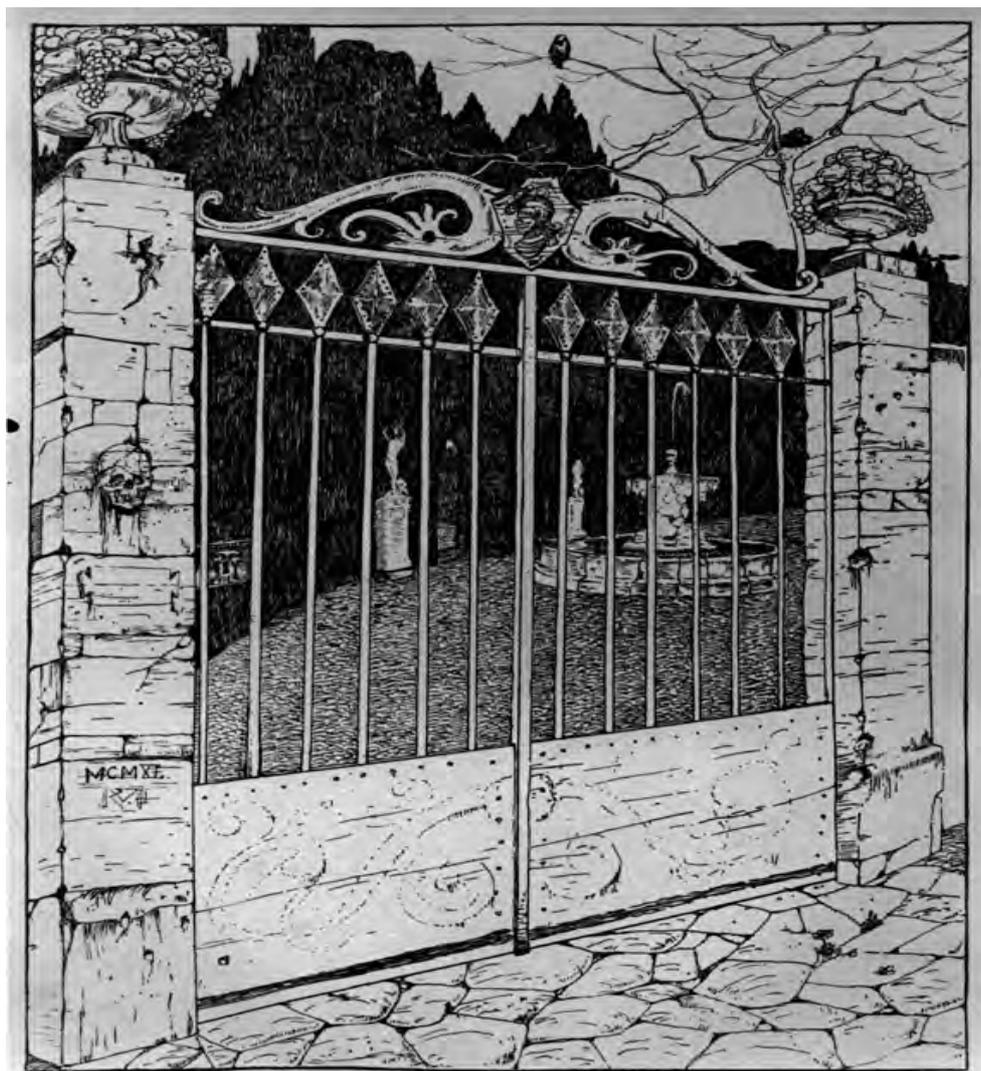


Imagen 27. Pórtico o *La entrada* (I), 1910, tinta sobre papel.

Hemos llegado al Pórtico. Una antigua avenida de pavimento rústico y desigual, de piedras desunidas, nos ha llevado hasta esta verja [...] me imagino que Roberto Montenegro tiene abierta con frecuencia la cerradura de este recinto misterioso [...] con pasos lentos se ha aventurado por las avenidas silenciosas y ha recorrido los laberintos de este lugar de meditación y recogimiento. Ha paseado en la soledad de sus sueños familiares [...] las visiones que nos ofrece en este álbum, los recuerdos hábil y sutilmente evocados en veinte dibujos preciosos, elegantes y sugestivos.¹¹⁰

Esta reja inaugura formalmente la historia gráfica de Roberto Montenegro basada como apuntó Henri de Régnier, en sus sueños y recuerdos para poder adentrarnos en su personalidad. La escena principal muestra una verja metálica que es la entrada de

¹¹⁰ Henri de Régnier, “Pórtico de un álbum”, en Moyssén, *op cit.*, p. 422.

un inmenso y solitario jardín, que se observa a través de los barrotes de la misma. Ésta presenta detalles al estilo *art nouveau* en su base, es decir, las siluetas ondulantes de unos remaches metálicos que ahí se encontraban, y en la parte superior también hay formas curvilíneas que enmarcan un blasón en el que se aprecia el busto de un personaje masculino, tal vez él mismo.

Parean a la estructura metálica dos pilastras que se aprecian agrietadas por el paso del tiempo, están rematadas por dos macetones con frutos, entre ellos racimos de uvas. La columna del lado izquierdo presenta dos detalles en el fuste, la fecha de elaboración del dibujo: 1911 (MCMXI), situación que fue explicada en el apartado anterior, y debajo de ésta se encuentran sus iniciales (RM).

El segundo se encuentra un poco más arriba de la mitad del mismo, y puede apreciarse un relieve con forma de cráneo humano de igual forma muy desgastado, y encima una lagartija. Asimismo, llama la atención que justo detrás de la pilastra del lado derecho se observa un árbol marchito, que recuerda al que se vio en *Ex-libris*, en el que se posa una lechuza sobre una rama.

En el segundo plano, luego de la reja prosigue un sendero pedregoso que lleva a un jardín abandonado en el que hay una fuente al centro del camino, así como un par de esculturas que evocan a la figura de una ninfa, las acompañan altos arbustos que forman un muro, en el que se observa un vano que tal vez sea la entrada a otra sección del recinto, un laberinto; encima de estos elementos se aprecia el denso follaje de los árboles que se encuentran dentro del lugar.

Un detalle que llamó mi atención es el uso de luces y sombras en el paisaje externo al jardín, pues está totalmente despejado como si la escena se tomara en pleno día, sin embargo en su interior se aprecia muy oscuro como si la luz no fuera admitida dentro de él. Me parece que esta circunstancia está enteramente relacionada con la

forma en la que Montenegro percibió ese entorno europeo finisecular que tanto lo impactó, y que cabe recordar no era lo que él esperaba.

Este sentir se representó por medio de un dibujo de varios contrastes lumínicos y referencias históricas, en los que la añoranza de tiempos pretéritos se representó a través de dicha alegoría, el rememorar como otras épocas le resultaban más brillantes y gloriosas, circunstancias que los intelectuales y artistas percibieron amargamente y lo representaron a través de la literatura y el arte.

Con base en lo anterior, es probable que el jardín simbolice la sociedad y el contexto decimonónico que conoció y en el que se formó, es decir, encarna ese anhelo por otros contextos representado por la reja metálica que se ve claramente deteriorada; a pesar de que los impulsos y el optimismo que los nuevos tiempos brindaban por los logros científicos conseguidos en ese largo siglo XIX, pero en el fondo sólo eran meras apariencias de los contrastes y desigualdad que se vivía en las metrópolis.

4. *Mujer y la estatua (II)*



Imagen 28. *Mujer y la estatua (II)*, 1908, tinta sobre papel.

Esta historia gráfica continúa con una composición mucho más luminosa, en la que Montenegro buscó que nos adentremos en la primera impresión que tuvo de su viaje por la península itálica, como lo indica la inscripción “Florenxia”, que se encuentra en la esquina superior izquierda de la obra que remite a su estancia en el verano de 1908.

En esta escena se aprecian dos personajes: la primera es una mujer que se encuentra caminando por un espacio abierto, porta un hermoso vestido con un sin fin

de decoraciones: encajes, bordados y adornos colgantes, de la parte que va de los hombros hacia la cintura es transparente dejando ver sus brazos y espalda. Su oscura cabellera está sujeta por una pañoleta casi tan decorada como el resto de su vestimenta.

Llama la atención su rostro, pues sus ojos se encuentran bien delineados mientras permanecen totalmente inexpresivos; por el contrario, sus labios esbozan una ligera sonrisa que está acompañada por un labial de un intenso color, y que da la impresión de estar calmada e introspectiva pero al mismo tiempo emocionada como si estuviera recordando algo que le causa esa breve alegría.

El segundo personaje de la escena es una escultura femenina que está hecha de mármol, pero cuya superficie se aprecia desgastada, como parte del sentido decorativo y simbólico de la figura. Ésta se encuentra sobre un pedestal, próximo al transitar de dicha mujer, en el que se observa un pequeño macetón con frutas, y debajo las inscripciones anteriormente referidas.

Un detalle muy particular de esta figura es que no parece estar completamente rígido, por el contrario, la postura de su cuerpo y su expresión indican cierto dinamismo, y se encuentra sosteniendo con sus brazos una guirnalda de flores y frutos que corre de lado a lado de la composición, semejante a lo que adornaba la portada de esta obra.

Estos personajes se encuentran representados en el álbum porque le recuerdan dos momentos de su estancia en Florencia, el primero de ellos está relacionado con el tipo femenino que el nuevo siglo incorporó a la sociedad moderna: independientes, introspectivas e intelectuales, representado en la figura femenina que pasea en la escena; y el segundo fueron las expresiones artísticas renacentistas que le remiten a su formación artística academicista, y de las que hizo constante referencia en el álbum, en este caso a la escultura clásica, en concreto a la representación de la *Venus de Arles*.

5. *En Sevilla (III)*



Imagen 29. *En Sevilla (III)*, 1909, tinta sobre papel, 24 x 18 cm.

El relato de Roberto Montenegro prosigue con este dibujo que hace referencia a los tres meses que estuvo en España entre 1905 y 1906, en especial, al viaje que realizó a las ciudades de Córdoba y Sevilla como parte del premio que recibió por la portada que dibujó para la revista madrileña *Blanco y negro*. *En Sevilla* está inspirado en la cultura taurina y flamenca de dichas ciudades andaluzas en las que entró en contacto con matadores y bailarinas.

La escena central de la composición presenta a un hombre vestido con toda la indumentaria de un torero sevillano, en su cabeza lleva una montera negra, su torso es cubierto por la chaquetilla y en su hombro izquierdo cuelga el capote que está próximo a utilizar, también lleva en sus piernas una taleguilla y unas medias. Este personaje de actitud altiva observa a una mujer, que sale del recuadro del lado izquierdo de la composición, y que pareciera que le llama para desearle que haya suerte, mientras sostiene un abanico cerca de su rostro; él corresponde con una mirada a sus comentarios.

Por otra parte, en el lado derecho del dibujo se observan dos mujeres más, la más joven se encuentra de pie y con un vestido de encajes y en su cabeza lleva una mantilla sostenida en alto sostenida por la peineta que tiene bordados florales y cae en sus hombros. La otra fémina de mayor edad, está sentada en una silla y su indumentaria es oscura, también sostiene en su antebrazo derecho un mantón bordado mientras que en su mano sujeta un abanico entreabierto para darse aire. Llamo mi atención el contraste de sus rostros, pues la primera apenas presenta maquillaje en su cara, en comparación con la otra figura que lleva una buena cantidad de cosméticos para atenuar los rasgos de su edad.

Ellas miran al torero y parece que murmuran, intuyo que la relación que sostienen es la de una alcahueta con su protegida, pues con su cuchicheo pudiera suponerse que planean cómo acercarse al matador, para después hacerse de su cariño y fortuna. Por lo cual, considero que en este dibujo se asoma tímidamente el tópico de la mujer fatal; en este caso es una temática secundaria en la composición de Montenegro, como no ocurrirá en otras en las que dicha imagen será dominante y enigmática, *Salomé* (VII) por ejemplo.

Por lo anterior, me parece que la intencionalidad de esta obra fue la de rendirle un homenaje a la corrida de toros que presencié mientras estuve en Sevilla durante la Semana Santa a principios de 1906¹¹¹; en especial a un torero con el que entré en contacto en ese periodo. Posiblemente, Montenegro decidió hacerle un retrato e inmortalizarlo en su álbum como un personaje que generó un impacto positivo en él, a través de una composición que muestra una fracción del entorno en el que el matador se desenvolvía, y que nos acerca tímidamente a la perspectiva que tuvo nuestro artista sobre la cultura andaluza.

¹¹¹ Montenegro, *Planos en el tiempo... op cit.*, p. 49.

6. *Mantón de Manila (IV)*



Imagen 30. *Mantón de Manila (IV)*, s/f, tinta sobre papel, 23.8 x 17.6 cm.

Las imágenes de su estancia por tierras ibéricas continúan en este cuarto dibujo que muestra una arista más de la cultura andaluza, en la que representó a una bailarina de flamenco en plena libertad expresiva. La mujer presenta una indumentaria transparente en su totalidad, que permite apreciar su anatomía desnuda, sin dejar de lado los adornos como: bordados, olanes y encajes en la parte inferior de su falda, todos estos vuelan conforme a sus movimientos, además lleva un par de medias

oscuras y unos zapatos de tacón; asimismo, sujeta a su oscura cabellera una diadema floral.

Esta bailarina se encuentra sobre una mesa casi cubierta por un mantón de Manila que ella sostiene con los dedos de su mano derecha. Éste es un lienzo de seda decorado por bordados florales y con flecos en la orillas, característica de la indumentaria andaluza. En este dibujo el paño adquiere un gran protagonismo.

En esta atmosfera la mujer realiza su danza con una actitud desafiante, y a la vez intrigante, pues se muestra totalmente enfocada en sus movimientos sin importarle la desnudez de su cuerpo, tampoco las miradas que suscita al hacerlo; sin embargo, es probable que su baile se lleve a cabo en un ámbito más privado y por ello la seguridad con la que se presenta en el escenario.

En el lado derecho del dibujo se aprecian dos personajes masculinos que acompañan la danza de la mujer con la música de sus instrumentos, ambos visten largas capas que cubren totalmente sus cuerpos y en sus cabezas llevan unos sombreros, el primero de ellos es un hombre mayor que está sentado de espaldas mientras toca una melodía con su guitarra, y el segundo se encuentra de pie sosteniendo algo que parece una armónica en su mano izquierda.

En *Mantón de Manila* se muestra abiertamente el tópico de una mujer fatal en su historia gráfica, la cual presenta ciertas características físicas y psicológicas que la distinguen sobre otro tipo de figuras femeninas, por su cabello oscuro y abundante, sus labios pintados y tez pálida, que combinado con su astucia, sensualidad y erotismo busca seducir y al mismo tiempo agobiar al sexo masculino¹¹². En consecuencia, me parece que esta bailarina encarna todas estas voluptuosidades para hipnotizar a los

¹¹² José Ricardo Chavés, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura del fin del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997, pp. 86-88.

espectadores con sus movimientos, su indumentaria y a partir del elemento principal y mejor acabado de la composición: el mantón de Manila.

Esta representación gráfica hace referencia a un episodio que Montenegro experimentó con una mujer de Sevilla: la Macarrona, una bailarina andaluza que aparentemente se sentía atraída por nuestro artista, aunque él no, sin embargo, amablemente aceptó salir con ella a una corrida de toros

[...] la Macarrona era fea, chiquita, gitana de cepa, y ya en aquel entonces entrada en años, pero cuando bailaba, los olés ensordecían el ambiente que se formaba en torno a su baile [...] Una de esas noches se acercó la Macarrona [...] Ella me dijo [...] ¿me quieres llevar a los toros? Yo, caballeroso, le dije que sí [...] El domingo, mientras yo comía mi paella para irme a los toros [...] un chico mesero me dijo que una señora me esperaba a la puerta, me asomé por el balcón y allí estaba la Macarrona sentada en una calesa con vistoso mantón de Manila a su espalda [...].¹¹³

Por esto considero que los anteriores dibujos descritos muestran la importancia que tuvieron la cultura andaluza, así como personajes locales en los primeros momentos de su estancia europea entre febrero y marzo de 1906, por lo cual él los inmortalizó en las páginas de su álbum, de cierta forma cronológica respecto a los lugares que visitó. A partir de composiciones que aglutinan tanto referencias personales, como histórico-culturales y simbólicas de ese entorno finisecular que lo recibió al comienzo de su pensión.

¹¹³ Montenegro, *op cit.*, pp. 52-53.

7. *Basiola Feledra* (V)



Imagen 31. *Basiola Feledra* (V), s/f, tinta sobre papel.

[...] la Faledra aparece, cerca del ara. Lleva una túnica blanda que le baja hasta los pies calzados de púrpura, verde como las algas arrancadas [...] Se transparentan los blancos brazos a través de las mangas hechas de un tejido reticulado que cambian como el cuello del ánade silvestre. La gran cabellera [...] le cae más abajo del rico cíngulo, más abajo de las potentes caderas [...].¹¹⁴

Así se describen las características de Basiola Feledra al inicio de la obra de Gabriel D'Annunzio *La nave*, justo antes de dar ordenes a su tripulación sobre la próxima contienda que van a emprender. En el dibujo se muestra a la protagonista en la playa,

¹¹⁴ Gabriele D'Annunzio, "La nave" en *Obras Completas. Teatro, tragedias, misterios y sueños*, t. III, México, Aguilar, 1960, p. 486.

mientras su boca esboza una ligera sonrisa. Viste un largo vestido, que deja ver sus delgados hombros, y que muestra vivos detalles en la parte frontal, tiene una larga y oscura cabellera con una diadema de la que caen un par de joyas cerca de su rostro. Por último, cercano a sus pies, se observa una larga daga tirada en la arena.

En segundo plano se aprecian en la orilla de la playa dos barcas, la más próxima a la mujer es sólo el armazón ya que está totalmente destruida, la del lado derecho descansa esperando a que vuelva a ser utilizada en el cuerpo de agua que se encuentra justo detrás de ésta. Llama la atención el paisaje de la escena, con un horizonte muy bajo en el que destaca la figura de Feledra y que da la impresión de que se avecina una tormenta, por el movimiento de las nubes causado por los fuertes vientos y lo oscuro del cielo. Estos elementos sirven para hacer más dramática su composición.

La inclusión de esta figura femenina en el álbum responde al impacto que le causaron la obras de Gabrielle D'Annunzio cuando el tapatío visitó la península itálica en el verano de 1908, mismo en el que se estrenó la puesta en escena del dramaturgo e intelectual italiano. Cabe mencionar que también conoció a la primera actriz que interpretó a Basiola Feledra en la misma: Eleonora Duse, por lo que considero que nuestro artista quiso hacerle un retrato a dicha mujer en su personaje interpretado, a partir del rescate de su indumentaria y escenografías que se utilizaron en ésta; y al mismo tiempo complementar su narración: “Vi en Roma a una de la Gramaticas, haciendo el papel de Baciliola Faledra (sic.), la heroína de *La nave* de D'Annunzio [...] En esos tiempos había yo leído algunas novelas de D'Annunzio y me sabía ya de memoria de la admirable mujer que era la Duse [...].¹¹⁵

¹¹⁵ Montenegro, *op cit.*, pp. 87-88.

8. *Fuente de vida* (VI)



Imagen 32. *Fuente de vida* (VI), 1909, tinta sobre papel.

Es bien sabido que la Ciudad Luz ejerció una fuerte influencia en la formación de nuestro artista, pero como lo muestra *Fuente de vida* su viaje por Italia también tuvo importantes repercusiones en su obra gráfica, a partir de la representación de un elemento característico de la cultura italiana, la arquitectura, presente en sus columnas y fuentes; este dibujo y otros más del álbum son el claro ejemplo del influjo del arte clásico en el álbum.

Al centro de la escena se aprecia un relieve con forma de calavera alada por donde sale un chorro de agua, le rodean unos elementos fitomorfas. Debajo de este realce se encuentra un pedestal en el que se observan las inscripciones: (FONS VITAE), la firma del autor (MONTENEGRO) y en la base de la estructura la fecha que indica su elaboración: MCMIX (1909). En la parte superior de la composición arquitectónica hay un pequeño florero con rosas marchitas.

En los costados de la fuente hay dos mujeres, la del lado derecho presenta una actitud calmada y sobria, porta un vestido de tejido transparente que tiene un pronunciado escote, en su cabeza lleva un listón que baja por su brazo izquierdo y continua detrás de su cuerpo para ser sujetado con su otra mano, éste prosigue hacia abajo y forma parte del inicio de una guirnalda de motivos vegetales que ya se vio en *La portada* y en *Mujer y la estatua*, y que la conecta con la siguiente figura femenina. Ésta lleva una vestimenta oscura y está de espaldas al espectador; de igual manera sujeta la cinta con la mano derecha y continua por su espalda hasta su hombro izquierdo.

Conviene detenerse en el elemento de la guirnalda, ambas mujeres tienen el cabello corto y recogido por medio de una diadema de la cual nace el listón que las conecta con el festón floral. No obstante, considero no sólo éste las une, ya que probablemente estas figuras femeninas tienen características físicas idénticas, psicológicamente son opuestas y sus personalidades contrastan entre sí, como las máscaras del teatro griego, en otras palabras, representan la dualidad.

Por consiguiente, la mujer del lado izquierdo aparenta una personalidad más abierta que su compañera, empero, la expresión de su rostro y el escote de su vestido indican que esa mirada es meramente superficial y esconde un carácter malicioso; en cambio la que porta la túnica oscura se oculta de la mirada del espectador, como lo

indica la posición encorvada de su cuerpo, por ello su carácter puede ser más recatado y le apena mostrar su rostro.

Ahora bien, una posible lectura de los elementos compositivos como la fuente, las mujeres, los motivos fitomorfos, la guirnalda y el ambiente sombrío incorporan rasgos de una temática que se encontrará en los últimos tres dibujos del álbum, los contrastes entre la vida y la muerte como etapas de la existencia, por ello las figuras femeninas representan la dualidad en este dibujo y están conectadas por ese listón zigzagueante que podría simbolizar ese tránsito, acompañado de los elementos vegetales que de igual forma se enlazan con la vida misma; tal vez con estos trazos Montenegro brindó una perspectiva simbólica que nos acerca a uno de los grandes tópicos iconográficos modernistas: la muerte.

9. *Salomé* (VII)



Imagen 33. *Salomé* (VII), s/f, tinta sobre papel, 24.3 x 17.7 cm.

La literatura romántica y finisecular produjo figuras icónicas que tuvieron numerosas e importantes representaciones pictóricas, escultóricas y gráficas, un ejemplo fueron las imágenes de la mujer fatal, representada a través de numerosos personajes como figuras bíblicas, históricas, mitológicas y literarias, que fueron los medios de expresión para mostrar el imaginario del sexo masculino de la época, y plasmó una actitud opositora frente al auge que tuvo el sexo femenino al término del siglo XIX.

Roberto Montenegro representó la imagen de Salomé, basado en la tragedia en un acto de Oscar Wilde que presencié en un importante teatro de París en 1909: “[...] admiré por primera vez en el Chatêlet y después en el Teatro de Champs Elysées [...] a Ida Rubinstein en la *Salomé* de Oscar Wilde, patrocinada en ese tiempo por D’Annunzio, y conservó en mi memoria el recuerdo de la grácil figura de esa mujer admirablemente bella y de una suntuosa elegancia”.¹¹⁶

En este dibujo se plasmó el clímax de la obra de teatro: Salomé recibe de los soldados del rey Herodes la cabeza de Juan el Bautista en una charola de plata para después besar la boca del profeta, pues éste la había rechazado e injuriado anteriormente, situación que ella no pudo soportar y por ello pidió que lo decapitaran.¹¹⁷

Su escasa indumentaria está compuesta por un velo que está sobre su cabeza y del que penden grandes joyas y adornos que no dejan ver su mirada, pues un antifaz le cubre los ojos. Muestra su torso desnudo mientras baila en el escenario, y viste un faldellín con diversos bordados en la parte frontal que se sujeta a su cintura por un pequeño cinturón y deja ver totalmente sus piernas; y tiene un brazaletes del lado derecho en forma de serpiente y unas pequeñas sandalias que apenas cubren sus delicados pies.

El elemento principal de la composición está en sus manos, sostiene la charola de plata con la cabeza de Juan el Bautista escurriendo en sangre, mientras “la sensual mujer al interpretar una danza casi orgiástica que despierta los mas ardientes deseos”¹¹⁸, gracias al vaivén de su faldellín que es una extensión de sus movimientos; que seguramente terminaran cuando por fin cumpla su capricho de probar la boca del profeta que la rechazó, así como satisfacer sus deseos.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁷ Wilde, *op cit.*, p. 119.

¹¹⁸ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1995, p. 190.

Ahora bien, cabe mencionar tres aspectos que considero cruciales del dibujo, en primer lugar la importancia que tuvo el teatro en la obra gráfica de Montenegro, pues es la segunda obra que estuvo inspirada en una puesta en escena famosa de aquel periodo, por lo tanto me parece que es un homenaje de esa experiencia así como el retrato de la primera actriz que interpretó a Salomé: Ida Rubinstein.

En segundo puesto, la síntesis de los referentes literarios del imaginario finisecular en su producción gráfica, que permitieron el surgimiento de su propia versión de esa figura femenina en el álbum de 1910, como también lo hicieron los grandes artistas de la época que también representaron a Salomé numerosas ocasiones en dibujos, grabados y pinturas; como ya lo mencioné anteriormente, en las diferencias entre este dibujo y el de Aubrey Beardsley en sus ilustraciones a la misma obra de teatro.

Y en tercer lugar, la composición de Montenegro presenta contrastes en la utilización de los claroscuros, pues el fondo es muy sobrio, y hasta podría pensarse que es pacífico; frente a la figura femenina que marca los elementos sombríos y violentos de la escena, a partir de su indumentaria provocativa y la charola con la cabeza de Juan el Bautista.

Por último cabe detenerse en la connotación simbólica de esta imagen que presenta un trasfondo oscuro y enigmático, Salomé como una mujer fatal encarna con su belleza, exotismo y perversidad un crimen y una transgresión social y moral, el final de la vida de un hombre. En consecuencia tanto el relato de Oscar Wilde, como las diversas representaciones artísticas de esta mujer se centraban en su belleza física que se equipara con su maldad.

En este séptimo dibujo no fue la excepción, por lo anterior esta *femme fatale* presentó en la imaginería finisecular un escándalo en la literatura y el arte de la que

Montenegro también formó parte: “[...] La *Salomé* de Wilde es una dramatización cuidadosamente planteada de la lucha entre la necesidad bestial de la mujer y los anhelos ideales del hombre [...] la lucha entre el materialismo y el idealismo, entre lo femenino y lo masculino”.¹¹⁹

10. *El clavecín* (VIII)



Imagen 34. *El clavecín* (VIII), s/f, tinta sobre papel, 22.4 x 18.9 cm.

¹¹⁹ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994, pp. 395-396.

La veta literaria finisecular en la historia gráfica de Roberto Montenegro continua con este dibujo que desde mi perspectiva muestra su interpretación de la novela: *La mujer y el pelele* (*Le femme et le pantin*) de Pierre Louys; también tenemos una versión de Ángel Zárraga pintada en 1909. Como en la obra del literato francés una mujer andaluza de nombre Concha Pérez seduce, trastorna, lleva a la ruina y se aprovecha de un hombre llamado Mateo¹²⁰. En *El clavecín* se representó lo que pienso pudo ser el desenlace de la misma: la sumisión de Mateo hacia Concha.

Esta obra muestra a la mencionada mujer, que viste un largo y lujoso vestido con numerosos bordados florales, en la parte del torso está hecho de una tela transparente que deja ver su espalda y brazos, además la parte inferior de su indumentaria se ensancha a tal grado que no deja ver el asiento en el que se encuentra. En su cabeza descansa una diadema con dos rosas que sujeta su cabello y se acompaña con algunas pulseras y anillos en sus manos, lo que indica que pertenece a un estatus social alto. Respecto a su actitud se le observa tranquila pero a la vez algo altiva por el hecho de que tiene a su disposición un hombre que se ve claramente humillado.

Por otra parte, a los pies de esta mujer se encuentra el pelele, Mateo, vestido como una especie de arlequín e hincado en actitud pesarosa y con su rostro totalmente maquillado, él viste una larga y holgada túnica que cubre su cuerpo y una gran lechuguilla en su cuello mientras toca un laúd y observa de reojo al espectador en total melancolía.

La figura femenina se muestra triunfante mientras disfruta de tocar la pieza musical en su teclado en una postura erguida y calmada, por otro lado, el hombre se

¹²⁰ Pierre Louys , *La mujer y el pelele*, 2ª ed., Barcelona, Plaza & Janes Editores, 1978, p. 191.

observa en total inferioridad pues no es más que un bufón que está encorvado en actitud resignada mientras sostiene el laúd y acompaña la melodía de la primera.

Otro elemento característico del dibujo es el clavecín en el que la mujer toca una partitura, éste presenta bellos decorados curvilíneos al estilo *art nouveau* en la superficie lateral del instrumento, encima de éste se encuentra escrita una pequeña partitura musical y un minúsculo florero; justo debajo de éste se encuentra la firma del tapatío (MONTENEGRO).

Esta obra presenta nuevamente el temor y las consecuencias de relacionarse con una mujer fatal como Concha Pérez, que acorde al imaginario del fin del siglo surgió una actitud de animadversión frente a estas *femmes fatales*, refiriéndose a dicho personaje: “[...] es notablemente inteligente. Tanto por su mente, que es de las más agudas [...] Es la PEOR de las mujeres, caballero ¿me oye? Es la PEOR de las mujeres de la tierra”¹²¹.

Por lo cual, considero que junto con el anterior dibujo revelan el impacto que tenía la literatura en las producciones gráficas de nuestro artista, pues era principal fuente de inspiración de artistas en la realización de sus producciones; por medio de estos personajes que presentan una carga simbólica relacionada con el fatal destino de la figura masculina como parte de la iconografía e imagerías de la época.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 40-41.

11. *El encanto (IX)*



Imagen 35. *El encanto (IX)*, 1909, tinta sobre papel, 20.7 x 16.1 cm.

En esta obra Montenegro retomó los referentes arquitectónicos de la cultura italiana, pues la escena principal se sitúa en un jardín en el que dos personajes reposan cerca de una fuente. En el primer plano se observa una mujer con cabello rizado que agacha la mirada mientras apoya su mano izquierda en dicha estructura, lleva un vestido que deja ver completamente su cuerpo, al igual que otras mujeres que el tapatío ha representado en el álbum, y lleva en sus ojos y labios maquillaje que resaltan sus facciones inexpresivas. Llama mi atención la palidez de esta figura que se acentúa por la oscuridad de la escena.

Del lado derecho del dibujo se observa un trovador que está en cuclillas sobre la fuente mientras toca la lira, esta figura recuerda a un personaje carnavalesco por su larga túnica y lechuguilla que lleva puestas; considero que esta figura podría estar en servicio de la mujer como su paje. Ahora bien, ambos personajes están apoyados en un murete que al centro tiene una fuente, de la que destaco el relieve de la parte frontal y del que escapa un chorro de agua que cae en una pileta. Ésta saliente es un rostro femenino que es acompañado por la guirnalda vegetal que ya se ha escrito anteriormente.

En el fondo de la escena se aprecia un gran jardín en el que apenas se vislumbran arbustos y árboles, empero el paisaje es bastante sombrío para apreciar más detalles, pues me parece que los trazos de la composición están dispuestos para dar la apariencia de antigüedad en la escena; por consiguiente, pudiera suponerse que indica el anhelo por épocas pretéritas.

Considero que *El encanto* presenta cierta continuidad respecto al dibujo anterior, por las características físicas de sus figuras femeninas, como su rol dominante dentro de la composición, ya que ambas son acompañadas por su pelele que les hace disfrutar de una pieza musical. Aunque, también presenta sus diferencias, pues su vestimenta no es profusa ni se encuentra en un ámbito tan privado como en la estampa previa; además, los personajes masculinos son totalmente diferentes física y psicológicamente, en este caso parece que él disfruta hacer la melodía para su ama.

Con base en lo anterior, observo que estos diez dibujos del álbum se conectan entre sí de alguna forma, ya sea en temática o en la similitud de sus personajes y paisajes, lo que sostiene la idea respecto al discurso que Montenegro quería implementar en su álbum por medio de trazos que retratan visiones muy personales de lo que acontecía socialmente en las metrópolis finiseculares; o bien, lo que

experimentó conforme viajaba y entraba en contacto con las ciudades, sus expresiones artísticas y sus entornos locales.

12. *Visión antigua (X)*



Imagen 36. *Visión antigua (X)*, 1909, tinta sobre papel, 27.2 x 18.4 cm.

El decimo dibujo del álbum se centra en la temática de la rememoración del pasado, la composición remite a la figura monumental de las Venus renacentistas, tanto por el paisaje, la mujer y los elementos que la acompañan. Ella se encuentra en las orillas del mar totalmente desnuda, mientras sostiene una larga túnica con sus manos como si fuera a ponérsela para cubrirse. Ésta tiene adornos colgantes en sus extremos y grandes bordados en su parte inferior, también lleva una diadema en su cabello, un brazaletes y pulseras en ambas manos, y una gran cantidad de sombra en sus ojos que no deja apreciarlos claramente y además tiene sus labios pintados.

Ahora bien, su presencia en la composición resulta imponente ya que se trata de una Venus que está sobre la arena, y que en relación con los objetos que la rodean se ven de menores dimensiones, como una embarcación fenicia que está del lado izquierdo cerca de la orilla de la playa. Del lado opuesto se observan los restos de dos fustes de orden dórico y uno más que está en el suelo, quizás fue derribado en alguna batalla. Detrás de estas columnas sobre el agua se observan un par de barcas más navegando por el caudal; y al fondo se observa un paisaje montañoso apenas detallado con algunas líneas. Esta obra fue elaborada en 1909 como la indican las inscripciones del lado superior izquierdo: la firma del tapatío y el año (MONTENEGRO; MCMIX).

Respecto al trasfondo de esta dibujo, considero interesantes los resabios de la cultura y mitología clásica presentes en el paisaje, las embarcaciones, la Venus monumental y las columnas, todas características de su formación artística academicista que lo acompañó en su carrera durante un largo tiempo. Asimismo, destaco el tratamiento de la escena que hizo Montenegro, pues claramente se observa el simbolismo de un recuerdo de una época gloriosa, y que pienso representa una visión nostálgica y personal sobre la herencia artística clásica frente a la coyuntura del fin del siglo y la estética modernista.

13. *El miedo* (XI)

Imagen 37. *El miedo* (XI), 1910, tinta sobre papel, 27 x 17.7 cm.

En este dibujo considero que el recorrido explícito y cronológico por las experiencias personales de Roberto Montenegro se deja de lado para pasar a escenas más oníricas y subjetivas, donde se muestran representaciones de sus sueños e interpretaciones de motivos iconográficos finiseculares; para mí, *El miedo* es uno de los dibujos más enigmáticos y sombríos de todo *Vingt Dessins*.

Se observa en la composición un umbral muy oscuro que es la entrada a una habitación con las puertas abiertas de par en par, se aprecia un arlequín que se

encuentra del lado derecho del dibujo, viste una túnica y un cuello de lechuguilla mientras se asoma por el vano del salón para observar fijamente al espectador, como si se tratara de la aparición de un espíritu. Del lado opuesto obstruyendo la entrada a un corredor pedregoso que lleva a otra estancia, una maceta con un pequeño árbol frutal en ella.

En este dibujo se encuentra la inscripción (MCMXI) 1911 en la parte inferior izquierda en una de las puertas, pero como ya quedó apuntado esto no pudo ser posible por el momento en el que se publicó el álbum en París y en las páginas de la *Revista Moderna de México*, en enero y agosto de 1910 respectivamente.

Destaco la preeminencia de elementos oscuros en la composición, que de ninguna forma limitan los detalles y la profundidad de su escenario, por ejemplo, los relieves de la columna adosada al muro que se aprecia dentro de la habitación, las decoraciones del techo, así como los trazos del sendero pedregoso antes descrito. Con base en lo anterior, considero que *El miedo* es el dibujo más intimista y subjetivo de los que hasta ahora se han analizado, pues su significado y vínculo con los demás me parece algo distante por sus elementos compositivos ya descritos, y que no revelan abiertamente relación alguna con una experiencia en particular, más bien muestra la introspección y subjetividad de nuestro artista.

Por lo cual, lo entiendo como una escena propia de su inventiva, en la que combina diversos elementos de la cultura e imaginería finisecular, en un paisaje fantástico dentro del salón de un palacio como si se tratara de un sueño o una visión que tuvo; lo que revela su versatilidad y capacidad para representar figuras simbólicas y enigmáticas que muestran una amplia diversidad de significados: “[...] su capacidad para evocar visiones personales en las que afloraban nostalgias y deseos soterrados en

los fondos de la conciencia, otorgándole así consistencias representativa a los grandes impulsos, pasiones y enigmas [...].”¹²²

Ahora bien, considero que la temática de este dibujo se remonta a unas obras que él envió a México entre 1908 y 1909, y que pudieron haber sido la inspiración para su realización, ya que predominaban arlequines, escenas carnalescas y personajes literarios.¹²³ De tal forma, Montenegro desarrolló junto con aquellas su propia interpretación de esos temas e imágenes para la elaboración de *El miedo*, que se combinó con los preceptos estéticos del romanticismo y el simbolismo para plasmar los mundos interiores y estados del alma, junto con alegorías fantásticas, entornos oníricos y sus percepciones de múltiples figuras iconográficas, lo que permite una diversidad de lecturas respecto al significado de éste y las imágenes restantes del álbum.

¹²² Ramírez, “El simbolismo en México” en *El espejo simbolista... op cit.*, p. 47.

¹²³ Tablada, “Artistas mexicanos en París” en Moyssén, *op cit.*, p. 359.

14. *El antifaz* (XII)



Imagen 38. *El antifaz* (XII), s/f, tinta sobre papel, 24.2 x 18.5 cm.

Esta obra muestra una de las características más destacables de la gráfica modernista de Montenegro, la atención a los detalles y ornamentos de sus composiciones, como lo fueron: los paños de sus personajes, los elementos vegetales de sus paisajes y sus estructuras arquitectónicas que acompañan las escenas que representó.

Al centro del dibujo se observa una mujer desnuda en un jardín palaciego, ella porta un antifaz en sus ojos y un tocado de flores en su cabello, que se confunde un poco con la vegetación del fondo. Además, sostiene con sus manos un mantón con

bordados florales que cae de su lado izquierdo abultándose en sus pies, y que se asemeja al que se vio en el dibujo *Mantón de Manila* (IV).

El entorno que rodea a la mujer es un exuberante y amplio jardín, lo conforma una fuente que se ubica justo detrás de ella con numerosos detalles arquitectónicos, como las esculturas de figuras femeninas que sostienen la pileta principal, que está cubierta por una capa de musgo, esta última tiene una forma circular de la que sobresalen dos chorros de agua de cada lado y uno más que va de abajo hacia arriba. En el fondo de la escena se aprecia una franja de césped en la parte inferior, le sigue una hilera de arbustos frutales y en la parte superior derecha se observa el follaje con frutos de un árbol.

Además, se observa la evolución en la complejidad y preciosismo compositiva de sus obras, junto con la subjetividad que le imprimió y que enriquece su historia gráfica. Por lo cual, considero que *El antifaz* inaugura un abanico de diversas estampas en las que se muestran escenarios más intimistas, ricos y complejos, que se guían a partir de la representación de dos figuras iconográficas finiseculares: la *femme fatale* y la muerte, en escenarios que muestran una lectura personal respecto a su tratamiento.

Por último, cabe mencionar que ambos tópicos sostienen una relación acorde a los cánones de la estética modernista, en la que por un lado el erotismo y exotismo fueron las características principales de la figura femenina. Por su parte, la muerte se le asoció con elementos como un cráneo descarnado, la parca o personajes que simbolizan las etapas de la existencia, principalmente la vejez; y que según la vertiente del decadentismo, la *femme fatale* podía llevar al hombre al declive, incluso hasta la muerte, al menos en lo espiritual; por ello el vínculo entre ambos tópicos que se encontrarán presentes en ésta y las siguientes composiciones de Montenegro

Se hace evidente la enorme resonancia estética e intelectual que la cultura finisecular europea tuvo en los artistas mexicanos [...] la visión decadentista está representada ampliamente por [...] obras [...] que expresan el mundo interior de sus creadores, la declinación del ser humano, así como la muerte a la que inevitablemente conduce la existencia [...] La crueldad y la belleza, el dolor y el placer, fueron conceptos antagónicos constantes en la imaginería finisecular asociados con el arquetipo de la mujer fatal [...].¹²⁴

15. *El pavo blanco* (XIII)



Imagen 39. *El pavo blanco* (XIII), 1908, tinta sobre papel, 27 x 18.4 cm.

¹²⁴ Roxana Velásquez Martínez del Campo, “Los reflejos del espejo simbolista” en *El espejo... op cit.*, p. 24.

La vertiente decorativista de su estilo iconográfico continúa en este dibujo, que combina rasgos de la corriente pictórica orientalista. Como las estampas anteriores, ésta no remite a un momento o experiencia en concreto de su pensión europea, por el contrario es una composición fantástica.

Le paon blanc muestra dos personajes que llaman la atención por su disposición superpuesta, el primero de ellos es una mujer que se encuentra desnuda y lleva únicamente un velo que cae desde sus hombros hasta que se amontona en sus pantorrillas, y de su cabeza nace una larga cabellera que está adornada por un festón floral que la rodea. La postura de su cuerpo indica que se encuentra bailando ya que arquea su espalda hacia atrás, y flexiona sus brazos hacia sí misma como si hubiera terminado de hacer una pirueta dancística, y de igual forma el paño que la envuelve presenta cierta oscilación por el mismo movimiento.

El segundo personaje es el protagonista acorde al título del dibujo, se trata de un pavo real blanco que se encuentra parado sobre un árbol en la parte superior derecha de la composición, de este sólo se aprecian algunas hojas y frutos que cuelgan y están próximos a esta ave. Su característica principal es su larga cola con la que apenas y roza el cuerpo de la mujer, y la acompaña como un accesorio de su indumentaria. Asimismo, destaco el detallado de sus delicadas plumas que parecen un sin fin de pequeños ojos dispuestos a lo largo de la cola: lo que revela el preciosismo de su estilo dibujístico, presente en la anatomía del animal.

Considero que por las características físicas y psicológicas de la mujer de la escena, ésta encarna a una *femme fatale*, pues su larga y oscura cabellera, sus finas facciones, el sugerente velo que acompaña su desnudez, aunado al aura erótica y sensual que deviene de ella atraen la mirada del espectador; sin embargo, me parece que su presencia más que provocar es para admirársele. Ahora bien, la disposición y

postura de su cuerpo aparenta estar posando para un retrato, lo que no resulta extraño pues los artistas residentes en París al final del siglo XIX le pedían a modelos o prostitutas que posaran para ellos en alguna actividad, en este caso una danza.

Por otro lado, la relación entre estos personajes se observan superpuestos, pues el pavo blanco y la figura femenina no presentan armonía entre sí, pues resulta complicado separarlos por el mismo amontonamiento que no deja ver claramente la anatomía del ave. Considero que hay dos lecturas sobre este dibujo, la primera retoma justo la utilización de una modelo plasmada en el jardín de un palacio, en el que la presencia animales exóticos así como de un variado harem son los elementos básicos de una composición orientalista. Pero que en este caso se centra en el retrato de una mujer que intencionalmente posó para el tapatío, y en la que se asoman algunos rasgos de sus cualidades como retratista.

Le paon blanc muestra los antecedentes estéticos de una arista de su producción que desarrolló en la segunda década del siglo, tanto en los murales que José Vasconcelos le encargó para su despacho personal, en la obra *La lámpara de Aladino* en una de las paredes de la Escuela Primaria Benito Juárez, así como en sus ilustraciones del libro *Lecturas clásicas para niños*¹²⁵, la veta imaginativa del orientalismo. Lo que revela la pluralidad de enfoques y tendencias que Montenegro podía adoptar en su gráfica y años más tarde en su plástica, además del empleo de su subjetividad para representar ese tipo de entornos.

La segunda versa sobre las características imaginativas y fantásticas de ciertos elementos de la escena como el entorno exótico y heterogéneo del paisaje, lo que podría significar una transición del ave hacia una bailarina, en la que las plumas de la

¹²⁵ Ortiz Gaitán, *Entre dos... op cit.*, pp. 65-81.

primera se convierten en el velo de la última; y su cuerpo en el contoneo de la mujer al cambiar de forma.

16. *El baño sagrado (XIV)*

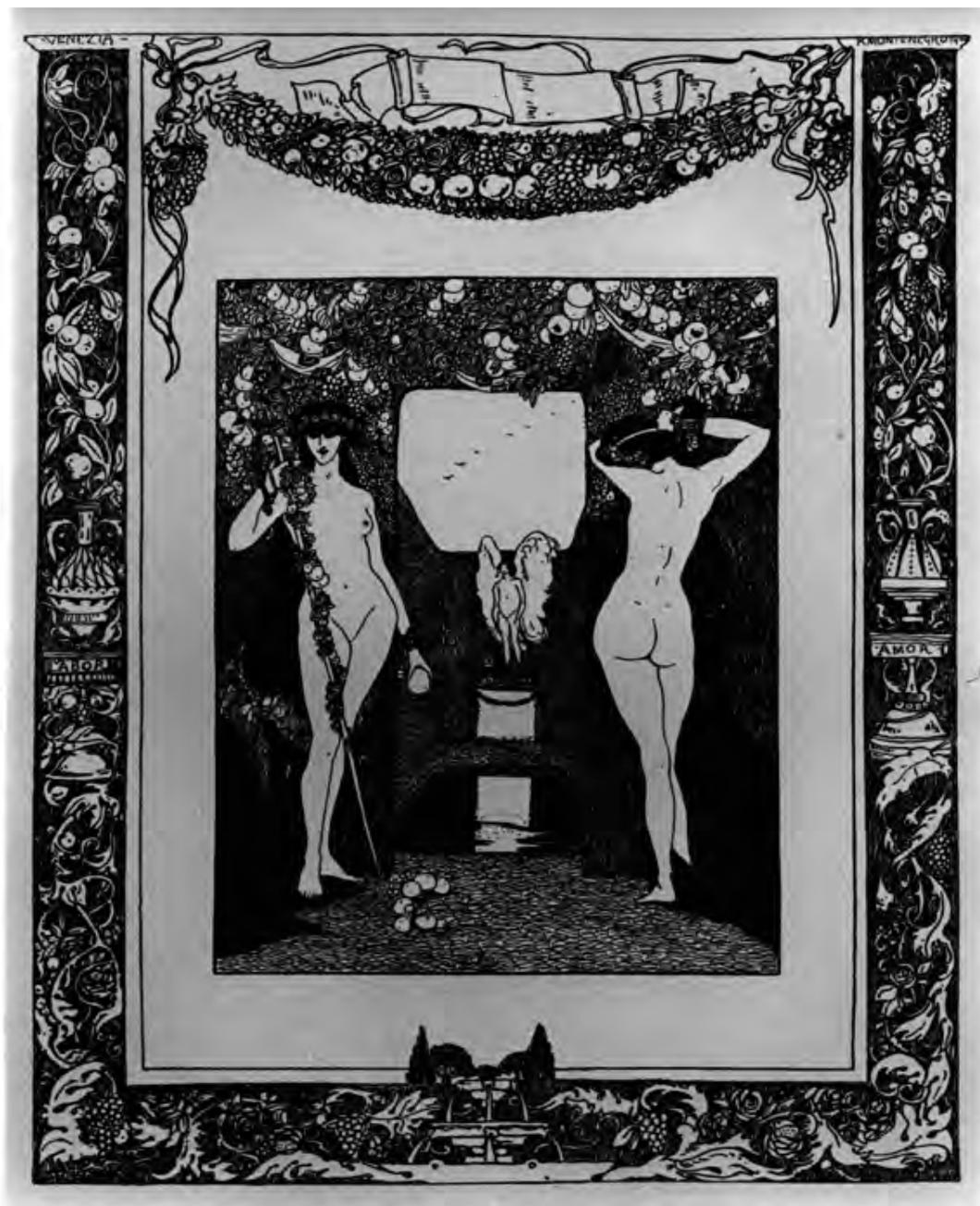


Imagen 40. *El baño sagrado (XIV)*, 1908, tinta sobre papel, 27.4 x 20.5 cm.

Este dibujo retoma en cierta medida el recorrido que nuestro artista realizó por importantes ciudades italianas en el verano de 1908, en este caso: Venecia, como lo indica la inscripción del mismo en el lado superior derecho, sin dejar de lado la parte fantástica de su narración.

La escena principal muestra dos figuras femeninas que por sus poses corporales recuerdan a las que se vieron en *Fons vitae* (VI). La del lado izquierdo mira al espectador mientras sostiene en su mano derecha una lanza adornada con un festón vegetal y en la otra una manzana, por su parte, la otra se encuentra de espaldas sosteniendo su cabello como si fuera a peinarlo.

Ambas son los guardianes de una entrada profusamente decorada con guirnaldas fitomorfas, le sigue un sendero pedregoso que lleva a un laberinto de altos arbustos, pero justo interrumpe este camino por un espejo de agua formado por una pileta en el suelo, seguido por una escultura de un ángel de amplias alas que se posa sobre un pedestal decorado por figuras vegetales.

Estos elementos ornamentales que enmarcan la entrada de este jardín remiten a un ámbito fantástico y casi mitológico, pues ambas figuras femeninas se muestran como los custodios de ese acceso al paraíso, esencia que se ve reforzada por la presencia del espejo de agua y la estatua que le sigue. Asimismo, pienso que el carácter sagrado de estos personajes se representa en la postura de sus cuerpos así como en sus características anatómicas, por ejemplo, la poca prominencia en su busto y la falta de vello púbico podrían simbolizar esa divinidad: “Como una variante de estas visiones paradisiacas, debemos incluir aquellas en que el artista, retomando y actualizando una antigua tradición iconográfica, se propuso personificar mediante figuras femeninas de carácter alegórico, distintos aspectos del mundo natural [...]”.¹²⁶

¹²⁶ Ramírez, “El simbolismo... en *El espejo...* op cit., p. 38.

La escena anteriormente descrita se encuentra rodeada por un marco de motivos grotescos que se entrelaza alrededor de la composición, y que guarda relación con la guirnalda vegetal ya antes vista. En la parte inferior central de esta enredadera se observa una pequeña fuente de dos niveles de la que salen tres chorros de agua, le siguen un par de vides y rosas que se abren camino ascendente a ambos lados del recuadro, prosigue del lado izquierdo un pequeño pedestal con la inscripción: LABOR, seguida de una vasija de doble aza, y continua hacia arriba hasta un capitel con la inscripción: VENEZIA en la parte superior.

Del lado derecho de la enredadera se encuentra otro pedestal pero con un diseño y entramado diferente, junto con la inscripción: AMOR a la mitad de este, y seguida de una vasija con la misma forma que la ya descrita; por último, en la parte final se observa un capitel con la inscripción y fecha de elaboración: RMONTENEGRO 1908.

Esta obra continua con las características decorativistas y detalladas de este grupo heterogéneo y onírico de dibujos, pero en esta ocasión destaco la presencia de elementos fitomorfos en la composición así como el tratamiento de sus personajes a través de alegorías. También se observa un dibujo bajo la influencia del arte renacentista y los tratados de arquitectura sobre órdenes clásicos, que aprendió como parte de su formación dibujística; que como se ha visto dotó a estas experiencias de un enfoque moderno y personal sin dejar de lado la influencia academicista

Durante su formación europea [...] Continúa con el empleo generosos de las decoraciones fitomorfas en las cuales desborda una profusión de frutas redondas [...] a base de festones y guirnaldas de flores y frutos [...] estos motivos decorativos remiten asimismo, a los conceptos pictórico-ornamentales tratados por Serlio [...] lo que evidencia la formación académica de Montenegro.¹²⁷

¹²⁷ Julieta Ortiz Gaitán, "La esfera en la obra de Roberto Montenegro: un análisis iconográfico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 57, México, 1986. pp. 164-165.

17. *Las tentaciones (XV)*



Imagen 41. *Las tentaciones (XV)*, 1909, tinta sobre papel, 15 x 20.2 cm.

La iconografía judeocristiana ha aportado numerosas figuras, temas, iconos y emblemas a lo largo de la historia del arte, y no fue la excepción en el álbum de Montenegro, pues dicha influencia se encontrará en los siguientes tres dibujos. En esta obra se observa su interpretación del tema: Las tentaciones de San Antonio, en el que mostró las encarnaciones de los siete pecados capitales, de los cuales cuatro son mujeres y tres son demonios que buscan incitarlo a pecar para así romper su retiro espiritual. Posiblemente, la inspiración de *Las tentaciones* la tomó de la novela homónima de Gustave Flaubert que seguramente leyó en los círculos intelectuales parisinos entre 1907 y 1909.

Al centro de la composición se observan dos féminas muy sonrientes y bien vestidas que concentran su mirada en el espectador, ella porta un vestido que enmarca su busto desnudo y que tiene bordados en la parte frontal y olanes en su base, además

lleva el cabello corto y rizado, y extiende sus brazos para rodear con uno a su compañera. Quien viste ropajes más sobrios y oscuros que cubren todo su cuerpo, únicamente sobresale su rostro del velo que trae en su cabeza; además en su mano derecha sostiene una manzana.

Del lado izquierdo del dibujo, se observa a un San Antonio viejo, calvo, barbado y cansado que lleva una larga túnica mientras desvía la mirada de los personajes que lo rodean, a un costado de sus pies se observa un pequeño montículo que podría simbolizar la cueva en la que dormía, de igual forma hay un par de libros con la *vanitas* encima de ellos. Detrás de este hombre se encuentra una mujer con su busto totalmente descubierto mientras sostiene con sus manos una guirnalda vegetal, ya vista en numerosas ocasiones en el álbum, en una postura arqueada y dirige su mirada hacia el santo, su vestimenta presenta diversos bordados y elementos curvilíneos que pudieran ser una extensión del festón fitomorfo que sujeta.

Del lado derecho de la composición hay una cuarteta de personajes, tres de ellos son una clase de demonios con cuerpos totalmente deformes y con muecas desfiguradas que representan diversas emociones, el primero de ellos sostiene una charola de frutas que pretende ofrecer a San Antonio en una actitud perversa, detrás de éste hay dos más, uno lleva una lechuguilla en su cuello y tiene una expresión seria e indiferente frente a lo que acontece; y el último porta una túnica negra que cubre todo su cuerpo y sólo deja ver su expresión colérica mientras sostiene un cirio con su mano izquierda.

Por último, se encuentra una mujer más en el dibujo, ella porta la misma clase de vestido que deja ver su busto, al igual que sus compañeras, con bordados y encajes en dicha zona. La postura de su cuerpo no permite vislumbrar sus rostro pero parece

que se mueve hacia el centro de la composición como si flotara, ella ignora lo que ocurre a su alrededor, salvo por la mariposa que aletea frente a su cara.

Respecto al tratamiento de los personajes que encarnan los pecados capitales, basado en que posiblemente leyó la novela de Flaubert, combinan elementos de la mujer fatal y de algunas emociones acorde decadentismo finisecular siglo, por ejemplo, las del centro simbolizan la lujuria y la envidia, una por la libertad de mostrar su cuerpo y la segunda por el recelo con el que custodia su manzana, la que sostiene la guirnalda representa la avaricia porque acapara el festón con sus manos, y la que mira fijamente a la mariposa tal vez sea la soberbia por su actitud ensimismada. Por último, el significado que tienen los tres demonios del dibujo prosiguen sobre esta misma perspectiva, la gula se encarna en el enano que sostiene la charola con frutas, el que viste con la lechuguilla simboliza la pereza por su actitud despreocupada y el que está cubierto por la túnica por su expresión representa la ira.

Resulta de particular interés la gran cantidad de elementos simbólicos en esta composición, donde muestra su propia versión de una iconografía tradicional pero con sesgo finisecular. En primer lugar llaman la atención las mujeres que rodean al anciano y que recuerdan al tipo finisecular de la mujer fatal, ya visto en otros de sus dibujos, que con su sensualidad y astucia buscan tentar al hombre.

Por último, destaco los elementos simbólicos relacionados con san Antonio, como lo son la cueva, los libros y la *vanitas*, pues revelan el manejo que tenía de ese tópico iconográfico, aunado al paisaje que acompaña a estos personajes, pues se guía acorde los cánones de la representación tradicional de la escena; lo anterior revela la pluralidad de aristas de su estilo dibujístico, pues incorporó figuras iconográficas y entornos ortodoxos junto con referentes finiseculares como parte de la simbiosis que logró de un episodio clásico y que fue resignificado por la estética simbolista.

18. *Vulnerant omnes ultima necat* (XVI)



Imagen 42. *Vulnerant omnes ultima necat* (XVI), 1908, tinta sobre papel, 15 x 20 cm.

Este dibujo continúa el recorrido por la historia gráfica que también retoma motivos tradicionales de la iconografía judeocristiana, en este caso: el martirio de San Sebastián. Catalogada por Henri de Régnier en el prologo de la obra como: “una de las composiciones más notables del álbum *Vingt Dessins*”¹²⁸; opinión que comparto, pues *Vulnerant omnes ultima necat* es el dibujo que muestra de mejor manera la síntesis de los valores y la herencia artística academicista, con las novedosas formas de la estética modernista en su producción.

Esta composición muestra a un grupo de seis mujeres que encarnan a unas *femmes fatales* que observan el martirio de un hombre atado a una columna: san Sebastián, pero éste parece disfrutar su tortura mientras ellas se pasean a su alrededor. Al centro se encuentran dos personajes, el primero de ellos es un paje enano que sostiene en sus manos una charola con muchas frutas mientras se las ofrece a las

¹²⁸ Henri de Régnier...en Moyssén, *op cit.* p. 422.

féminas que rodean al hombre, este sirviente viste unas calzas y un sombrero con una larga pluma en él. Le sigue una mujer de semblante maduro que lleva un largo vestido con bordados, olanes y diversos ornamentos pero que deja al descubierto, de manera intencional, su busto mientras observa el martirio.

Del lado izquierdo se encuentra la escena principal en la que San Sebastián eleva su mirada al firmamento en expresión de gozo, como lo indica la aureola sobre su cabeza y los signos ya conocidos de su martirio: el saetamiento por varias flechas que atraviesan su cuerpo. Frente a él se observa otra mujer de semblante maduro y que le mira fijamente mientras extiende su mano derecha hacia él casi tocándolo. Detrás de estos personajes, hay otra figura femenina con una expresión más jovial que lleva una túnica que deja ver sólo una parte de su busto, como si se acabara de cubrir de la mirada del espectador y por ello se encoje en hombros avergonzada.

Del lado opuesto, se encuentran tres personajes femeninos más, la primera es una mujer que está casi de espaldas y desvía totalmente la mirada de la escena, ella porta un vestido bordado profusamente en su parte inferior, enseguida se aprecia otra que aparenta desprenderse de su vestimenta mientras se apoya en una de las columnas de la elaborada arcada que las acompaña, y al mismo tiempo centra su mirada en san Sebastián; finalmente, al fondo de la composición se aprecia la última mujer que no pone su atención en lo que acontece, incluso parece salir de la escena pues aparenta una actitud deambulatoria y desinteresada.

El entorno que rodea a todos estos personajes es una arcada profusamente decorada en sus columnas y en sus enjutas por motivos vegetales que le brindan relieve a las mismas. Considero importante mencionar que justo arriba de la última mujer descrita hay una inscripción colgante que indica la fecha y lugar en los que fue

realizada la composición: FIRENZE y MCMVIII, surgida seguramente del recorrido por aquella ciudad de la península itálica en 1908.

En efecto, el décimo sexto dibujo del álbum presenta una figura de la iconografía tradicional como lo es san Sebastián, que conjunta diversos elementos técnicos y estilísticos academicistas y figuras iconográficas modernistas como la *femme fatale*.

Así, esta incorporación de tópicos femeninos finiseculares ha sido la constante de los últimos dibujos que se han descrito, pues la importancia que tienen estos personajes, no sólo es su papel de protagonistas frente a las temáticas tradicionales, sino que aunado a su profusa indumentaria, aspecto, conducta y postura corporal dentro de la composición, también se convierten en complejos escenarios por medio de trazos muy detallados y cargados de ornamentos, que iconográficamente muestran un relato de diversas connotaciones metafóricas por medio de estos la paisajes oníricos

Montenegro, con aguda intuición, ha comprendido que el encanto de la mujer moderna consiste principalmente en sus atavíos [...] el artista contemporáneo, para traducir el encanto morboso y complicado de la mujer actual, tiene que conservar el prestigio artificioso de su joyero y de su guardarropa. Así lo hace Montenegro, agobiando la frente de sus mujeres con pesadas gemas, o prendiendo sus cabelleras con diademas de rosas. Así lo han hecho los grandes dibujantes de la mujer moderna [...].¹²⁹

¹²⁹ Tablada, “Artistas mexicanos en París...” en Moyssén, *op cit.*, p. 360.

19. *La casta Susana* (XVII)



Imagen 43. *La casta Susana* (XVII), 1909, tinta sobre papel, 27 x 17.1 cm.

Este dibujo prosigue con la representación de otro tema de la iconografía cristiana, se trata de la imagen bíblica del baño de Susana, tema que muestra nuevos acercamientos y matices sobre el pasaje del profeta Daniel, que relata la historia de esa mujer que sale a su jardín para bañarse mientras sus sirvientas buscan los objetos necesarios para su aseo, dejándola aparentemente sola, pues la espiaban dos jueces israelitas que se encontraban escondidos dentro del mismo recinto esperando el momento para injuriarla y chantajearla.

Al centro de la composición se observa a Susana desprendiéndose con sus manos de la túnica que porta dejando ver así su desnudez, este paño presenta bordados y diversos ornamentos colgantes, además envuelven a su cabellera un tocado de listones, telas y flores. Ella se encuentra en el jardín de su hogar, en la interpretación de Montenegro a diferencia del relato profeta Daniel, la mujer está en su castillo, donde se encuentra caminando por una rotonda hecha de mármol, seguida por un par de escalones que llevan a una pequeña fuente cubierta de vegetación y que lanza un chorro de agua hacia arriba; que posiblemente sea el comienzo de la bañera en la que va a asearse.

En el segundo plano, se observa del lado derecho al par de jueces israelitas escondidos mientras miran a Susana con deseos de injuriarla, se encuentran encima de un elemento que podría ser unos arbustos o un muro del palacio. No obstante, no se aprecian claramente los detalles del paisaje ya que la escena está muy oscura. Estos personajes como apunta el pasaje del profeta están deformados por la maldad de sus actos ya que planean realizar un abuso hacia la mujer, acorde con la interpretación del tapatío, éstos se muestran como un demonio bicéfalo que asoma una de sus garras.

Por último, al fondo de la escena en el lado izquierdo se observa la terraza del palacio de esta mujer, que acorde a la arquitectura moderna de la época presenta grandes ventanales que están hechos por el elemento constructivo más novedoso: el acero; lo que indica cómo un tema de la iconografía clásica y tradicional puede tomar matices modernos acorde al contexto histórico y artístico en el que fue elaborado.

Ahora bien, el personaje de Susana a diferencia de los anteriores, no la considero como una *femme fatale*, pues la connotación de la obra no se ajusta a ella, pero si revela un tratamiento finisecular de su figura, tanto por su desnudez y su actitud, como por el entorno moderno, fantástico y simbólico que la rodean, estos

elementos denotan que es una composición novedosa de esta temática judeocristiana. Además, la elaboración de estructuras arquitectónicas como la rotonda de mármol, la fuente y el castillo de la mujer revelan esta síntesis de diversas influencias culturales y estéticas en la producción dibujística de Montenegro.

20. *El camino* (XVIII)



Imagen 44. *El camino* (XVIII), s/f, tinta sobre papel, 24 x 18 cm.

Esta obra inaugura una serie de tres dibujos, que junto con *El miedo*, los considero como los más subjetivos, sombríos y enigmáticos de todo *Vingt Dessins*, pues en ellos se observan representaciones intimistas del autor respecto al tratamiento de la imagen de la muerte como figura principal, y que ya pudo apreciarse tímidamente en *Fons vitae* (VI). Toma su inspiración de la vertiente decadentista de finitud combinada con la renovación de un espíritu hacia una nueva etapa.

La característica principal de estas composiciones es la personificación de la Muerte, que en el álbum se conjunta con la iconografía de la mujer fatal, binomio que estuvo muy en boga en la estética finisecular; y que en estos últimos gráficos la primera imagen es la protagonista

Uno de los rasgos arquetípicos del fin de siglo es la sensibilidad crepuscular; arraigada [...] frente al fenómeno irreversible de la declinación, envejecimiento, la enfermedad [...] y la tenaz obsesiva presencia de la muerte, otro de los magnos temas del simbolismo, que también en este rubro adoptó, resiniificándolos, antiguos motivos iconográficos [...] los cuatro jinetes apocalípticos, la muerte amiga o consoladora y la muerte como emperatriz del mundo.¹³⁰

El camino muestra a una mujer que mira de reojo al espectador mientras flota por un abismo que se forma con su transitar. La protagonista lleva una túnica ceñida a su cuerpo decorada con bordados en la zona del pecho y la espalda, sostiene con sus manos una estola que al mismo tiempo envuelve su cuerpo, como si fuera un complemento de su vestido; asimismo, su cabellera está peinada de forma que se aprecian sus rizos amontonados por una diadema.

Llama la atención que esta mujer se observa ingrávida sobre el abismo que ella está formando, pues a cada paso que da lo hace cada vez más grande. Este elemento me parece que simboliza un aura de muerte y vacío que extingue todo lo que toca, como lo indica el árbol marchito que está próximo a ella, y que recuerda al mismo árbol que se vio en el *Ex-libris* del álbum, un delgado tronco que no presenta

¹³⁰ Ramírez, "El simbolismo en México", en *El espejo...op cit.*, pp 54-56.

más que un par de hojas, que pareciera se han caído al entrar en contacto con la figura femenina.

El otro personaje de la escena se encuentra delante de la mujer y se trata de la muerte, investida con una túnica oscura que la cubre totalmente pues sólo deja ver su cráneo descarnado. Monta un famélico caballo mientras extiende su huesuda mano señalándole el camino a la mujer. Resulta singular la menor proporción de su cuerpo respecto a la de la misma mujer, por lo cual considero que la relación que sostienen estos personajes es que la figura femenina es el heraldo de la parca, y sólo cumple su tarea de avisar con su presencia el inminente destino de los seres vivos. La escena tiene lugar en una montaña inhabitada, pues la única presencia de vida es una pequeña lagartija que se ubica en la base de la composición y se acerca a ella con curiosidad.

Ahora bien, la representación de la figura de la muerte en la obra gráfica de Montenegro se presenta alegórica, simbólica y decorativa, a diferencia de las elaboradas por el pintor Julio Ruelas que la mostro más tortuosa y melancólica. Sin embargo, considero que ambas imágenes tienen ciertos elementos coincidentes como: la presencia de formas femeninas que acompañan a los esqueletos, así como los trazos curvilíneos, bien cuidados, atrayentes y enigmáticos de influencia *art nouveau*, también los entornos sombríos, solitarios y oníricos que envuelven a los personajes de sus composiciones.

Y que combinada con la aparición de una *femme fatale* conllevaba a la desgracia y a la muerte espiritual y en ocasiones física, sin embargo, en *El camino* no, ya que su escena abre las posibilidades de su lectura e interpretación más benigna, fantástica y menos perversa centrada en las aspiraciones de nuestro artista

[...] en la imagen femenina puede hallarse en su concepción dual del mundo: existe un mundo superior, el del espíritu, y un mundo inferior, el de los sentidos. Esta supuesta bondad del espíritu, en oposición a la maldad de la materia, dará lugar, en ocasiones, a un fuerte sentimiento místico o religiosos y paralelamente, o como consecuencia, una desconfianza y rechazo de la mujer, puesto que ella es

la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real. La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal.¹³¹

21. *La muerte* (XIX) (Imagen 36)



Imagen 45. *La muerte* (XIX), 1909, tinta sobre papel, 24.1 x 17.4 cm.

¹³¹ Bornay, *op cit.*, p. 98.

Considero que el penúltimo dibujo del álbum es el pináculo de su producción dibujística de corte modernista, ya que por medio de un cuidado de los elementos: técnicos, estilísticos, iconográficos e interpretativos de una figura tan icónica como *La muerte*, Roberto Montenegro la representó de una forma tan solemne sin perder sus atributos característicos acorde al tópico iconográfico.

En esta composición se le presenta como la “emperatriz del mundo”¹³², pues aparenta quedarse inmóvil para que la retraten con todos sus atavíos, circunstancia que recuerda a las imágenes que se elaboraban para los monarcas españoles de los siglos XVII y XVIII, en los que se destacaban elementos simbólicos como: la corona real, el cetro de mando, el manto imperial, el orbe y accesorios que acompañan una personalidad tan señorial.

De tal forma, *La muerte* viste la indumentaria real hispánica, cubre su cuerpo la túnica imperial con una franja de bordados curvilíneos en su parte frontal, dichos motivos decorativos enmarcan al centro la insignia de la corona española: PLVS VLTRA; pero en esta ocasión modificada acorde al personaje que la lleva, ya que en este emblema se observa una calavera con huesos entrecruzados.

Como parte esencial de este retrato se aprecia en su cabeza la corona que acentúa su realeza e importancia, además lleva una lechuguilla en su cuello que recuerda la moda del siglo XVII en los retratos de los reyes españoles. Como símbolos de su poder¹³³, se encuentra en su mano derecha el cetro que le da el control sobre la existencia terrenal: la guadaña se encuentra apoyada en el suelo, sujeta por sus descarnados dedos que señalan hacia fuera de la composición.

La muerte también sostiene en su mano izquierda un orbe que podría significar su omnipresencia en todo tiempo y lugar como puede encontrarse en los retratos

¹³² Vid supra nota 129.

¹³³ Demetrio E. Brisset Martín, “Los símbolos del poder” en *Gazeta de Antropología*, 2012, 28 (2), artículo 25, en <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=108>.

oficiales de las monarquías ibéricas; esta esfera fue una constante en su obra y tiene diversas connotaciones relacionadas con la dualidad en varios conceptos universales, por ejemplo: vida-muerte, principio-fin, juventud vejez, etc.¹³⁴

Ahora bien, el entorno que rodea a este personaje conserva las características de un retrato imperial, del lado izquierdo del dibujo se aprecia una pequeña estructura hecha de mármol en la que se observa una charola con frutas, una copa de vino y un florero con una rosa floreciente al centro, además hay un relieve en el que dos figuras masculinas sostienen con sus manos la guirnalda de la que ya se ha hablado en dibujos anteriores, y debajo de éstas se observa el nombre del autor (RMONTENEGRO), el año de elaboración del dibujo (MCMIX) y su firma (RM); por último, en el suelo cercano a este elemento y a la túnica de la muerte se aprecian diversas joyas regadas por el suelo como símbolo de su realeza.

Asimismo, detrás de la muerte se observa una columna de orden jónico como símbolo de firmeza y perpetuidad, que recuerda a los grandes fustes que se pintaban en los retratos de la realeza europea. En la parte de arriba del soporte se aprecia como remate los pies de una escultura deteriorada, posiblemente como alusión a la temporalidad y finitud que implican los objetos y la vida misma. Acompaña al paisaje circundante un castillo en ruinas sobre una ladera del lado superior izquierdo del dibujo, que tal vez sostenga la idea del tránsito y consumación de la existencia por el influjo de la muerte.

Esta obra es una representación alegórica y una personificación de la muerte, por medio de un tratamiento galante y solemne en el que se exalta su figura, a diferencia de la forma melancólica y siniestra con la que se le ha representado en otro tipo de producciones artísticas de la época, pues ésta lleva elementos como la corona,

¹³⁴ Ortiz Gaitán, “La esfera en la obra de...” *op cit.*, pp. 151-167.

el manto imperial, las joyas, el orbe, la columna y el castillo que refuerzan la idea de que se trata de un personaje trascendente y universal al que se le debe un homenaje a través de un retrato, por ello el título por el cual se le ha conocido como “La muerte emperatriz”.

Me parece que esta composición presenta una evolución en el tratamiento e importancia de *La muerte* en estos últimos dibujos, pues en esta ocasión es la protagonista, además que encarna todas las virtudes del estilo dibujístico de Roberto Montenegro, así como de sus influencias estéticas, que van de la admiración del arte clásico hasta las formas de pensar finiseculares basadas en la literatura y el arte de la época.

Por último, me parece que un acercamiento al posible significado de ésta obra sería justo la universalidad de un personaje tan icónico de la cultura occidental: La muerte, que por un lado indica el final de la vida y la existencia, pero también se vincula con el esplendor de otras épocas en la historia que expiraron; y que considero Montenegro homenaja esta figura de forma metafórica por medio de esta representación en *Vingt Dessins*, que no es más que el símbolo del final tanto de su historia gráfica, de su estancia en Europa y de una época que acompañó su vida y producción temprana

Pero, no se detienen aquí los sueños pintorescos, enigmáticos o voluptuosos, que ha fijado aquí el señor Roberto Montenegro. No es únicamente el amor, el misterio y la voluptuosidad, lo que alienta para él [...] La muerte rodando por allí, altanera y muda. Desde luego que ella está grabada como un blasón en la puerta, pasea por esos sitios su sombra inevitable. Nos recuerda que la vida es breve y que las horas son rápidas [...] el espectro nos precede y nos muestra el fin con su dedo descarnado!¹³⁵

¹³⁵ Henri de Régnier, en Moyssén...*op cit.*, p. 423.

22. Renacimiento (XX)



Imagen 46. *Renacimiento (XX)*, 1908, tinta sobre papel, 24.1 x 18.1 cm.

El recorrido por la historia gráfica de Roberto Montenegro en la que mostró sus experiencias, sueños, retratos e interpretaciones de tópicos iconográficos academicistas y finiseculares culmina en esta última estampa que lleva por título: *Renacimiento*. Antes de proseguir cabe hacer una aclaración respecto a dicho dibujo, pues sus elementos compositivos e inscripciones remiten a sus viajes por Italia en 1908, pero a mi parecer, el discurso implementado en los veinte dibujos del artista

justo coloca a esta obra como el cierre de su relato. Y en especial, su serie de estampas alusivas a la muerte, con una metáfora respecto al renacimiento, es decir, un nuevo comienzo.

La escena se centra en una mujer que mira al espectador mientras se pasea por una ladera desolada, que presenta un par de fustes dóricos deteriorados y cubiertos por vegetación próximos a un precipicio. La figura femenina porta un elegante vestido con diversas decoraciones como: olanes, bordados de formas vegetales, accesorios colgantes y paños, además sostiene su rizada cabellera una diadema floral como una corona, con cierta semejanza a la vista en *El camino* (XVIII).

La acompañan elementos alusivos a la muerte, como lo son el entorno inhóspito y las ruinas arquitectónicas, pero el más llamativo es el que se encuentra en sus manos: un cráneo humano, que recuerda a la *Vanitas* previamente vista en *Las tentaciones*. Sin embargo; también destaco la figurilla de Nike que extiende sus manos y alas hacia arriba mientras sostiene una corona de laurel, y se posa sobre dicha osamenta y que justo presenta una connotación más profunda y significativa.

Llama la atención la especie de marco que rodea a esta mujer, se observa un par de columnas de orden corintio a los costados de la composición, y que se extiende debajo del personaje central, la del lado izquierdo presenta una escultura en su remate y que está dispuesta de espaldas mientras sostiene con su mano derecha la guirnalda vegetal que ya ha visto en el álbum repetidas ocasiones, este festón conecta con el otro soporte en el que también hay una escultura que mira de frente y que la sostiene con sus manos. En este fuste se observan varias inscripciones, la primera de ellas: ROMA, hace alusión al lugar que elaboró la obra, y luego MCMVIII que indica el año de elaboración: 1908.

Sobre el recuadro anteriormente descrito, llama la atención que aparenta ser una especie de puerta a la cual va ingresar la mujer de la escena, pues con su postura corporal y con su mirada nos invita a acompañarla. Es probable que esta situación adentre al espectador al universo iconográfico y artístico del tapatío.

Por su parte, considero que el tratamiento hecho a la imagen de la mujer y los elementos que la acompañan, principalmente la Vanitas y la Nike, guardan relación con *El camino* (XVIII), pues ambas tienen similitudes en las características físicas y en sus roles dentro de la composición, ser las emisarias de dos importantes sucesos de la existencia, la muerte en el primero y la vida en *Renacimiento* (XX), puede intuirse que con su presencia inaugura una nueva etapa, como lo indica la alegoría de la victoria alada sobre el cráneo que se posa de forma triunfante.

Me parece que justo por su nombre responde el ordenamiento que eligió intencionalmente, así como por la conjunción que hizo del tema de la muerte con el de la victoria alada, ya que ambos hacen alusión a un renacer, es decir, al comienzo de un nuevo periodo para la vida de Montenegro, pues estaba próximo a su regreso a México luego de cuatro años en el Viejo Continente.

Finalmente, las presencias femeninas de éste y los dibujos anteriores el álbum revelan la síntesis de dos tópicos iconográficos finiseculares, es decir, la muerte se combina y se complementa con la figura de la *femme fatale*, lo que revela el entramado universo de imágenes que empleó en su historia gráfica y que considero muestra una evolución narrativa, compositiva e iconográfica, así como de mayor complejidad y tratamiento técnico en estos últimos dibujos.

En consecuencia, se observa en *Vingt Dessins* cómo un grupo de imágenes alegóricas y entornos fantásticos coexisten en una misma obra dibujística, como parte de la síntesis narrativa que su autor utilizó a través de un cúmulo diverso de

emociones, experiencias e interpretaciones que le ocurrieron entre los años 1906 y 1910, representados a partir de un gran dominio técnico del dibujo, el claroscuro, el decorativismo y la intencionalidad

[...] El pintor tiene que decir un estado de su espíritu a quien contemple su obra y los medios de expresión son la armonía y el ritmo que su línea, su color y su claroscuro, por lo que es preciso que llegue al dominio absoluto de los medios de su arte, es decir, al estilo que es la intensificación de los medios expresivos. Y el pintor habrá dado un gran paso en su arte cuando el estudio definido y abstracto del dibujo le enseñe cómo la dirección de una línea puede sugerir una idea, y cuando tenga la convicción absoluta de que por variable que sea el efecto de los colores, cada uno de ellos tiene su carácter propio que está en relación con nuestros sentimientos [...].¹³⁶

¹³⁶ Ángel Zárraga, “Algunas notas sobre pintura”, *Savia Moderna*, Mayo 1906 en *ibíd.*, p. 225.

Consideraciones finales

Al acercarme al arte del periodo modernista pretendía alcanzar grandes objetivos con la investigación, tantos que no pudieran esperarse y lograrse de buena manera en una tesis de este grado. No obstante, los rumbos que tomó el desarrollo de mis estudios a lo largo de cuatro años me llevaron a enfocarme en un sujeto muy concreto: Roberto Montenegro, que por las cualidades estéticas y simbólicas de sus obras me sentí muy atraído e interesado en ellas desde el primer momento que las vi.

Por lo cual me avoqué en averiguar más sobre éstas y qué me podían decir de él y del contexto en el que las produjo, pues se encontró inmerso en un mundo que se transformaba. A partir de interesantes dibujos con características complejas, decorativistas, oníricas, sombrías e intimistas, y que a lo largo de este trabajo descubrí cómo se desarrolló su genio, por medio de veinte estampas enteramente relacionadas con su vida dentro ese periodo de cambios y rupturas.

Así, *Vingt Dessins* aglutina diversas composiciones que muestran el cúmulo de experiencias que Montenegro vivió desde su formación en el taller de Felix Bernardelli y en la ENBA, así como las variadas influencias que recibió en las tertulias, fiestas y charlas de café tanto en México como en Europa; más importantes aún fueron los viajes que realizó a lo largo de su primer estancia europea por España, Francia e Italia.

Por ello, a través de elaboradas composiciones, trazos y figuras iconográficas revelan la destreza e importancia que el tapatío prestó a los detalles de sus personajes y paisajes, así como el bagaje estético que adquirió para lograr una obra en la que mostró su mismo espíritu, no sólo sus vivencias. Por lo cual, he desarrollado en este trabajo la hipótesis respecto al propósito de sus dibujos, representar diversas realidades y entornos imaginativos, tanto de sus recuerdos, sueños, impresiones,

interpretaciones y sus sentimientos, es decir, dichas obras son verdaderos universos simbólicos, iconográficos y artísticos, agrupados dentro de: “un recinto misterioso, silencioso: un laberinto de introspección”, como lo llamó Henri de Régnier.

Ahora bien, como ha podido quedar apuntado en este trabajo, hago un acercamiento y doy mi interpretación acerca del álbum de 1910, y su importancia en la trayectoria de Montenegro como ilustrador modernista. Por ello representó un reto encontrar el hilo conductor de su narración, pues si bien unos abiertamente me remitieron a algún momento de su estancia por Europa otros me desconciertan aún sus significados: *El miedo*, *El camino*, *La muerte* y *Renacimiento*, por ejemplo.

Esto conllevó a establecer no sólo un criterio discursivo y forzoso que apelara a lo cronológico, basado en sus memorias y en estudios monográficos de sus primeros años como artista, sino uno más intrínseco y cercano a la propia naturaleza del álbum: intimista, ecléctico e imaginativo a partir del examen y la observación de sus composiciones; situadas claro está en el entorno sociocultural y estético finisecular que enriqueció a sus veinte estampas.

Por ende, cada uno de los dibujos da cuenta de un momento en particular de las vivencias que pasó Roberto Montenegro, y que he agrupado de la siguiente manera:

1. Los que se relacionan estrechamente con un episodio de su pensión,
2. Otros que representan alguna impresión u homenaje de un momento en concreto,
3. Y los últimos que desarrollan la subjetividad, creatividad artística e interpretación de diversas figuras canónicas de la tradición academicista y de la moderna tendencia finisecular, a partir de composiciones imaginativas y simbólicas.

En Sevilla y *El mantón de Manila* son las obras que desde mi perspectiva representan al primer grupo, pues abordan dos episodios que lo marcaron durante su estancia en Sevilla, como lo fueron la cita con la “Macarrona” a una corrida de toros, y seguramente el verla bailar flamenco en algún café o ámbito privado. *Basiola Feledra* y *Salomé* como parte de la segunda categoría, muestran el impacto que le causó el teatro en Roma y París, ya que ambos representan un momento de las obras de teatro, al igual que fungen como un retrato de las primeras actrices de las mismas.

Cabe mencionar que cada uno de los dibujos de álbum pueden interpretarse de diversas formas y por lo mismo colocarse en uno o varios de los anteriores grupos, como ocurre con: *La mujer y la estatua*, *Visión Antigua* y *El encanto*, junto con otros más que posibilitan la amplitud de lecturas aplicables a *Vingt Dessins*. Dichas obras comparten sus características compositivas de significado, pues representan sus impresiones del arte y la cultura renacentista cuando viajó por las principales ciudades italianas.

Y al mismo tiempo pueden agruparse en la tercer categoría, pues también representan temáticas finiseculares que se mezclan con iconografías grecolatinas y judeocristianas como ocurrió en: *La muerte*, *Las casta Susana*, *Las tentaciones* y *Vulnerant omnes ultima neeat*, así como figuras literarias que se relacionan con composiciones de ciertos tintes orientalistas como: *El clavecín*, *El pavo blanco* y *El antifaz*; *Basiola Feledra* y *Salomé* que también se pueden incluir en este grupo.

Por su parte, también se incorporan a esta tercera categoría las estampas en las que predominan paisajes sombríos y solitarios, que se conjuntan con escenarios mucho más profusos, oníricos y complejos como en: *La entrada*, *El baño sagrado*, *Fuente de vida*, *El camino* y *El miedo*; a partir de un tratamiento imaginativo,

decorativo y simbólico a lo largo de la narración por medio de imágenes de *Vingt Dessins*.

Por lo cual, considero que dichas obras muestran la intencionalidad del autor para que nos adentremos en los acontecimientos, figuras, escenarios y personajes que permitieron desarrollar su carrera y su sensibilidad artística, a partir de una historia gráfica de sus experiencias como pensionado mexicano en Europa durante el fin de siglo. Desde mi perspectiva, fue esta coyuntura en la que desarrolló y llevó al momento culmen su producción dibujística modernista y ecléctica, para luego evolucionar y diluir paulatinamente su producción finisecular a una más colorida, folklórica y vernácula.

Sin embargo, durante su segunda estancia europea retomó algunos elementos de su gráfica juvenil de forma más esporádica; y que demuestra la vigencia y continuidad e importancia que tuvo ese estilo artístico en su producción dibujística, como lo fueron las ilustraciones de las obras: *Vaslav Nijinsky, an artistic interpretation of his work in black, white and gold*, *Las venecianas*, la *Lámpara de Aladino* y la portada de *Los raros*.

Construir un texto de esta índole a partir de las anteriores categorías e hipótesis, también implicó el análisis iconográfico de los dibujos del álbum, el cual fue una problemática que va más allá de la vasta información acerca de las temáticas presentes y aplicables a cada uno de ellos, pues de ser así incumpliría con mi premisa sobre no encasillar en conceptos estilísticos a mi objeto de estudio.

Por lo cual, pretendí buscar los puntos de afinidad e inflexión de sus influencias artísticas academicista y finiseculares en cada uno de ellos, pues debe recordarse que cada uno de esos gráficos fueron seleccionados de un variado portafolio de trabajos, por lo que su esencia es muy heterogénea, y no fue hasta que

Roberto Montenegro los escogió para que formarán parte de su historia gráfica; que considero fue el principal objetivo que persiguió su creador para publicar el álbum en 1910 antes de que volviera a México. Año que cambió tanto el rumbo del país como de la trayectoria artística del tapatío, pero que sin duda dejó un testimonio de su vida durante la coyuntura finisecular y nos muestra sólo una arista de ese complejo momento histórico, social, cultural y estético.

Por lo cual, no pretendo brindar un juicio definitivo y categórico de la producción gráfica de Roberto Montenegro de su etapa juvenil, pero si me avoqué a situar una circunstancia y momento muy particular en una diversa dinámica social, política, cultural y artística. Además, busco complementar los estudios respecto a su labor como dibujante, sus influencias, seguimiento de sus obras y su trayectoria durante la primer y segunda décadas del siglo XX.

Asimismo, deseo contribuir a la comprensión del arte mexicano durante el modernismo, entendido no como una expresión imitatoria de las producciones y temáticas elaboradas en Europa en el mismo periodo, sino como una estética nacional que busca afianzar su identidad, temáticas, escenarios y variantes a partir de un sentido estético universal, predominante en las ideas y formas de la sensibilidad finisecular.

Por ende, considero que la característica principal del modernismo mexicano se encuentra en la diversidad y eclecticismo que presenta cada una de las producciones artísticas que desarrollaron nuestros artistas en ese periodo, es decir, la forma en que las abordaron y las plasmaron en diversas expresiones individuales e igualmente valiosas.

En consecuencia, me parece que un estudio acerca de una obra como *Vingt Dessins* permitirá un acercamiento a los indicios plásticos y culturales de este

momento, que no se consideran de ninguna manera como una época en decadencia sino que fue un periodo de adaptación a las circunstancias sociales y artísticas de las transformaciones del fin de siglo; como parte de un proceso de conformación de la personalidad plástica de los artífices y del arte de la nación dentro de dicha coyuntura.

En conclusión, Roberto Montenegro buscó que el espectador se adentre en la perspectiva de su primer estancia en el Viejo Continente, que estuvo marcada por una coyuntura social y cultural que diversificó sus horizontes estéticos, y en la que encontró la inspiración para elaborar *Vingt Dessins* como expresión de sí mismo; así considero que su gráfica se encontró en el tránsito de dos realidades que la determinaron y enriquecieron sus primeros años como ilustrador; y de alguna forma lo acompañaron a lo largo de su productiva carrera artística en el siglo XX, que justo se presentó como un complejo universo de iconografías, técnicas y soportes.

Fuentes

Archivos

Archivo General de la Nación, *Instrucción Pública y Bellas Artes*, México.

Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, *Manuel Toussaint*, México, Universidad Nacional Autónoma De México.

Archivo del Museo Nacional de Arte, *Autores Acervo MUNAL*, México.

Centro de Estudios de Historia de México Carso:

Fondo *DXCIII-1.4.166.0001–Roberto Montenegro*

Fondo *DXCIII-2.1-I.65.0001–Roberto Montenegro Impresos*

Fondo *DXCIII-2.1-I.109.0001–Fotografías De Roberto Montenegro*

Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bibliografía

Álvarez Roiz, María Teresa, *Dos momentos en la obra de Roberto Montenegro: La Revista Moderna (1903-1911) y Le Témoign (1907-1909)*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Iberoamericana, 1978.

Baez Macias, Eduardo, “El modernismo y el cambio de siglo” en *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009, pp. 201-212.

Balderas, Esperanza, *Roberto Montenegro (Ilustrador 1900-1930)*, México, Círculo de Arte, CONACULTA, 2000.

_____, *Roberto Montenegro. La sensualidad renovada*, México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de Artes Plásticas, Fondo de la Plástica Mexicana, 2001.

Baudelaire, Charles, *Arte y Modernidad*, prologado por Nicolás Casullo, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.

Berlin, Isaiah, “El romanticismo desenfrenado”, *Las raíces del romanticismo. Conferencias A.W. Mellon en Bellas Artes. The National Gallery of Art Washington D.C.*, 2ª ed., Madrid, Taurus, 2000, pp. 129-157. [Pensamiento].

Berman, Marshall [et al.], *El debate modernidad/posmodernidad*, 5ª ed., Buenos Aires, El cielo por Asalto, 1995.

Blanning, T.C.W. [Ed.], *El siglo XIX: Europa 1789-1914*, Barcelona, Crítica, 2002.

Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1995. [Ensayos de Arte]

_____, *El siglo XIX*, 2ª ed., Barcelona, Editorial Planeta, 1987.

Charlot, Jean, *Mexican art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, Austin, Texas, University of Texas Press, 1962.

Chaves, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura del fin de siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.

Clark de Lara, Belem y Fernando Curiel Defossé [Coords.], *Revista Moderna de México 1903-1911*, T. I y II, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002.

Conde, Teresa del, *Julio Ruelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

D'Annunzio, Gabriele, "La nave" en *Obras completas. Teatro, tragedias, misterios y sueños*, t. III, México, Aguilar, 1960. pp. 463-535.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de mujer en la cultura del fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

El Espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004. [Catálogo de exposición.]

Fabrés y su tiempo, 1854-1938, México, Museo Nacional de San Carlos, 1994. [Catálogo de exposición.]

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952.

_____, *El arte del siglo XIX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967.

_____, *Roberto Montenegro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

Formaggio, Dino, *Arte*, Barcelona, Editorial Labor, 1976.

Gombrich, E. H., *La Historia del Arte*, 16ª ed., México, Diana, 1999.

González, Laura, "Feliz Bernardelli un artista de lo moderno en Guadalajara" en *Felix Bernardelli y su taller*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, Museo Nacional de San Carlos, 1996, pp. 13-52. [Catálogo de exposición.]

Henares Cuéllar, Ignacio, "El arte simbolista en España, en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Museo Nacional de Arte, CONACULTA, 2004, pp. 61-69." [Catálogo de exposición.]

Hobsbawm, Eric, *La era del imperio, 1875-1914*, 6ª ed., Buenos Aires, Crítica, 2007.

_____, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, México, Crítica, 2013.

Jackson, Gabriel, *Civilización y barbarie en la Europa del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2009.

Louys, Pierre, *La Mujer y El Pelele*, 2ª ed., Barcelona, Plaza & Janes Editores, 1978.

Lozano, Luis-Martín, “Del taller a la Academia: Bernardelli, maestro de una generación de pintores jaliscienses” en *Felix Bernardelli y su taller*, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, Museo Nacional de San Carlos, 1996, pp. 53-56. [Catálogo de exposición.]

Montenegro, Roberto, *Planos en el tiempo. Memorias de Roberto Montenegro*, México, Artes de México, CONACULTA, 2001.

_____, *Vingt Dessins*, París, Société Générale d’impression, 1910.

Moreno, Salvador, *El pintor Antonio Fabrés*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981.

Moyssén Echeverría, Xavier, *La crítica de arte en México, 1896-1921: estudios y documentos*, t. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999. [Serie Estudios y fuentes del arte en México; 63]

Olivo Jiménez, José, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente, 1945.

Ortiz Gaitán, Julieta, “El concepto y línea: los dibujos de Juan O’ Gorman” en *Juan O’ Gorman. Temples, dibujos y estudios preparatorios*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA, 2005.

_____, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

_____, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Estudios de Posgrado, 2003. [Colección posgrado.]

Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo (1884-1921)*, 3ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones Era, 1999.

Rafael Ponce de León 1884-1909. De lo real a lo legendario, México, Museo Nacional de Arte, 1988. [Catálogo de Exposición.]

Ramírez Rojas, Fausto, “Entrecruce de vanguardias. Pintura mexicana 1900-1940”, en Jaime Moreno Villareal [Coord.] *Siglo XX: grandes maestros mexicanos*, 2 vols, Mty, Nvo León, México, Museo de arte contemporáneo de Monterrey, 2002, pp. 79-120.

_____, “Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo” en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, México, Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 19-63.

_____, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

_____, “El simbolismo en México” en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, México, Museo Nacional de Arte, CONACULTA, 2004, pp. 29-59. [Catálogo de exposición.]

_____, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912” en *Las academias de arte (VII Coloquio Internacional en Guanajuato)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, Pp. 207-259. [Estudios de arte y estética; 18.]

Retratos de Roberto Montenegro. 50 años de pintor, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965. [Exposición homenaje.]

Roberto Montenegro (1887-1968), México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984. [Catálogo de exposición.]

Roberto Montenegro (1885-1968). Dibujos, grabados, óleos y pinturas murales, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970. [Exposición homenaje 2].

Roberto Montenegro. Donación doctores John y Marie Plakos, México, Museo Colección Blaisten, 2011. [Catálogo de Exposición.]

Rodríguez, Marisela, *Julio Ruelas: una obra en el límite del hastío*, México, Círculo de arte, CONACULTA, 1997.

Saenz, Olga, *El símbolo y la acción: vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, 2ª ed., México, El Colegio Nacional, 2012.

El universo de Montenegro. Fragmentos, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Mural Diego Rivera, 2011. [Catálogo de Exposición.]

Valdés, Héctor, *Índice de la Revista Moderna: Arte y Ciencia 1898-1903*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

Widdifield, Stacie G. [coord.], *Hacia otra historia del arte. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, t. II, México, CONACULTA, 2001.

Wilde, Oscar, *Salomé*, pról. y trad. de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 2013.

Hemerografía

S/A, “La Escuela de Bellas Artes” en *El Imparcial*, 24 de enero de 1904.

S/A, “La labor de los pensionados de Bellas Artes” en *El Imparcial*, 15 de noviembre de 1906.

S/A, “Arte mexicano. Roberto Montenegro”, en *El Imparcial*, 5 de junio de 1910.

Echegaray, Miguel Ángel, “Roberto Montenegro en busca de la definición” en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, abril 1996, n° 543, pp. 49-53.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1915-1919)" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, núm. 82, México, 2003, pp. 93-121.

Murillo, Gerardo, "La exposición en la Academia de Bellas Artes. Primeras impresiones. Juicio sobre Ruelas y Fuster" en *El Diario. Periódico Independiente*, vol. 1, núm. 39, martes 20 de noviembre de 1906.

Ortiz Gaitán, Julieta, "Algunos datos sobre la obra de Roberto Montenegro en Mallorca" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVI, núm. 61, México, 1990, pp. 193-201.

_____, "La esfera en la obra de Roberto Montenegro: un análisis iconográfico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 57, México, 1986, pp. 151-167.

Revista Moderna De México (1903-1911), núms. julio, agosto y noviembre 1910.

Yarza Carreón, Ofelia, "Roberto Montenegro (1884-1968). Ensayo Biobibliográfico", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 16-17, México, 1979-1980, pp. 125-143.

Bibliografía Digital

<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/henri-de-regnier> consultado el lunes 10 de abril 2017 11:27.

<https://www.britannica.com/biography/vaslav-nijinsky> consultado el día 13 de mayo de 2017 19:25.

https://www.ecured.cu/charles_cottet; consultado el día 11 de abril de 2017 18:32.

<http://www.tate.org.uk/art/artists/amedee-ozenfant-1731>; consultado el día martes 11 de abril de 2017 16:25.

Bornay, Erika, “¿Quién teme a la *femme fatale*? Génesis y desarrollo del mito en el siglo XIX”, en <http://mav.org.es/documentos/ensayos%20noviembre2011/Teatro%20Real%20mujer%20fatal.pdf> consultado el día 23 abril de 2017.

Brisset Martín, Demetrio E., “Los símbolos del poder” en *Gazeta de Antropología*, 2012, 28 (2), artículo 01, en <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=108> [consultado el día 15 de agosto de 2017].

Schuh, Julien, “Henri de Régnier dans les revues (1885-1911)” en Bertrand Vibert, *Colloque International “Henri de Régnier il ou’en lui-Même enfin?”*, feb 2013, Grenoble, Francia, Classiques Garnier, 2014, en <https://hal.archives-ouvertes-fr/hal-00988512> consultado el 14 de abril de 2017 a las 17:07.

Apéndice documental

Documento 1

Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso

Roberto Montenegro Impresos.

Fondo DXCIII-2.1-I.65.0001

Copia de impreso

París, septiembre de 1913.

“En el taller de Rodin. Un homenaje de los artistas mejicanos al maestro”, *Mundial Magazine*, septiembre 1913, París, pp. 488-489. Escrito por Max (pseudónimo).

Los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Méjico, respondiendo unánimemente a la iniciativa que desde París les indicó el joven y brillante artista mejicano Sr. Montenegro, acaban de ofrecer al maestro Rodin un valioso testimonio de admiración y de afecto.

Atentamente invitados por Rodin concurrimos al hotel Biron, cedido graciosamente por el Estado Francés al insigne escultor, y trocado por lo tanto en su taller parisiense.

De tal modo, nos fue dado el placer de asistir a la pequeña fiesta de arte y de cordialidad, brindada por el maestro a los artistas mejicanos residentes en París, en muestra de gratitud por el obsequio recibido de ellos.

Consiste tal obsequio en varias y excelentes reproducciones, hechas en yeso patinado, de los más bellos ejemplares de escultura hallados en las ruinas de Palenque, y en las del Templo Mayor, cuyo emplazamiento era en otro tiempo el que ahora ocupa la Catedral de Méjico.

Está constituida la primera por tres grandes losas cubiertas de bajo relieves, que adoraban el altar del Templo del Sol de Palenque (Estado de Chiapas). Estos bajo relieves representaban la escena siguiente:

De pie, sobre las espaldas de los esclavos postrados, el Rey, a la derecha, y el Gran Sacerdote, a la izquierda, hacen al Sol la ofrenda de un mono. En torno a estos personajes aparecen los atributos de los elementos: el agua y el fuego, y dos grupos de katunes que deben significar una oración, por la rigidez y la pureza de sus líneas,

recuerdan estas figuras los bajo relieves egipcios y asirios, pero sobre todo – y esto nos lo hizo notar Rodin – revelan una asombrosa semejanza con el primitivo arte chino, lejana pero efectiva hermandad étnica de los más distanciados pueblos de la Tierra, y de la indudable conexión que en una época lejanísima existió entre los pobladores de Asia y los de América.

La antigüedad de este bajo relieve hallado en Palenque remonta, a 2.500 años antes del descubrimiento de América por Colón.

De la misma época, y hallado en el mismo lugar, es el segundo bajo relieve, que representa a un indio en actitud de ofrecer un ramo de flores a una divinidad. El tipo de este indio recuerda el de los faunos griegos, y su ofrenda y sus atributos hacen suponer, que esta civilización maya rindió al amor un culto semejante al que le tributaron los romanos a los griegos.

Si se piensa en lo remoto de la época en que se elaboro este bajo relieve, y se tiene en cuenta la perfección casi inverosímil del dibujo, se podrá imaginar el grado de refinamiento a que debió llegar, hace veinticinco siglos, aquella brillante civilización Maya.

De las ruinas de palenque es también la original escultura que se conserva con el nombre de “La Cabeza de la Reina”, y que era clave de uno de los arcos del templo de Palenque.

Muy posterior en antigüedad es la cabeza del “Caballero Águila” hallada entre las ruinas del Templo Mayor de Méjico, y que pertenece al arte azteca de la época de la conquista.

Tales son los nuevos elementos que, merced a la bella iniciativa del Sr. Montenegro y de sus compañeros mejicanos, han venido a enriquecer la ya prodigiosa colección arqueológica y artística que el maestro Rodin posee en hotel Biron.

Estrechamos, al partir, la mano del insigne Rodin, y felicitamos a los jóvenes artistas mejicanos por su rasgo digno de todo aplauso.

Max.

CEHM

DXCIII-1.1.1/ legajo 1, carpeta 1.

Documento 2

Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso

Roberto Montenegro

Fondo DXCIII-1.4-166.0001

Nota postal

París, junio de 1908.

Lo que se encuentra entre (...) indica que no se entiende claramente lo que dice en la carta o que no se está seguro de que esa sea la correcta interpretación de la misma, la cual está hecha por mi.

jun-1908

Cher Monsieur,

Je vous autorise bien volontees à reproduire dans votre livre les (...) que vous avez choisis, mais il faut que l'autorisation de mon editeur tout (jointe à la memme).

(...) done necessaire que vouz allez vous entendre avec lui á ce lieu. Mon editeur est M. Alfred Vallette, au Mercurre de France, 26 rue de Conde.

Vous le trouverez tous les jours dans l'après-midi. (Quant a la pièce indeditte, le vail y danger), mais un ce moment, je n'ai (...) de temps de travailler.

(...), cher Monsieur, a mes sentiments de sincère sympathie.

Henri de Régnier

CEHM

DXCIII.1.3/ legajo 3, carpeta 1.

Traducción de la misma al español.

JUN-1908

Querido señor

Yo lo autorizo a reproducir en su libro los (...) que usted ha escogido, pero falta la autorización de mi editor (...)

(...) es necesario que usted vaya con él y se entienda con el en su lugar. Mi editor es el Señor Alfred Vallette, en el *Mercure de France* en el número 26 de la calle del Conde.

Usted lo encontrará todos los días después del medio día. (cuando ... es momento) yo no (...) el tiempo de trabajar.

(...) querido señor a mis sentimientos y sincera simpatía.

Henri de Régnier

Sobre el mencionado editor Alfred Vallette

Alfred Vallette fue un poeta y literato francés nacido en París en 1858 y murió en 1935. Él fue el editor y re-fundador de la tercera época del *Mercure de France* desde 1890 a 1935; dicho periódico fue una publicación literaria y política de la Ciudad Luz en el final de la *Belle Époque* con oficina en la calle Monsieur le Prince.

Él fue un hombre que estuvo rodeado de un importante círculo intelectual de las letras francesas finiseculares, particularmente de las de corte simbolista como: Jean Moréas, Ernest Raynaud, Jules Renard, Remy de Gourmont, Louis Dumur, Alfred Jarry, Albert Samain, Saint-Pol-Roux, George-Albert Aurier et Julien Leclercq, entre ellos, sin duda destacó la presencia de Henri de Régnier, con quien tuvo la oportunidad de colaborar en el periódico que dirigía; y que seguramente ya conocía porque ambos eran figuras de renombre en el ámbito periodístico de París.

Documento 3

Prólogo en francés de Henri de Régnier al álbum *Vingt Dessins*, París, 1910.

Voici l'entrée.

Une antique avenue au gros pavé inégal et disjoint nous a conduits jusqu'à cette grille qui dresse ses hautes lances de fer à travers lesquelles – entre les piliers trapus du portail surmontés de corbeilles aux fruits de marbre et dont l'un montre sculptée une tête de mort – nous apparait la perspective d'un solitaire jardin avec ses ombrages massifs, ses arcades de buis sombres, ses statues et sa fontaine où le jet d'eau retombe faiblement dans la vasque usée...

M. Roberto Montenegro a, je l'imagine, souvent ouvert la serrure de cette grille mystérieuse; souvent elle a tourné pour lui sur ses gonds rouillés. A pas lents, il s'est aventuré sous les charmilles touffues, et a parcouru les détours de ce lieu de méditation et de silence. Dans la solitude, il a promené ses rêves familiers, et c'est au bout de ces allées que lui sont apparues, sans doute, les visions dont il nous offre en cet album, les souvenirs habilement et subtilement évoqués en vingt dessins précis, élégants et suggestifs.

Oui, c'est en quelque ardente et chaude journée de rêverie, que se sont formées dans sa mémoire de peintre-poète les images qu'il nous présente. N'est-ce pas en songeant à quelque lointaine Séville qu'il a revu ce Torero à l'ample chapeau et cette danseuse lascive et souple, étendant à ses pieds son grand châle de Manille à fleurs peintes? N'est-ce point de la nerveuse Florence que vient cette singulière dame qui passe auprès du socle où se dresse une statue douloureuse et enguirnaldée? N'est-ce pas à Venise qu'il a rêvé l'effigie hiératique et ornementée de Basiliola Faledra, l'héroïne de la Nave de d'Annunzio?

Elles lui sont apparues, ces visiteuses, dans l'enchantement du beau jardin de méditation où le murmure du vent dans les feuillages et le frisson de l'eau dans les vasques lui suggéraient d'autres figures, comme celles des curieuses planches qu'il a intitulées le *Clavecin*, le *Loup*, le *Paon Blanc* ou la *Fontaine de Vie*.

Mais ce ne sont pas seulement des songes pittoresques, énigmatiques ou voluptueux qu'a fixés M. Roberto Montenegro. Ce ne sont pas seulement l'Amour, le

Mystère et la Volupté qui hantent pour lui le beau jardin aux grilles de fer. La Mort y rôde, hautaine et sournoise. Aussi bien qu'elle en blasonne la porte, elle y promène son ombre inévitable. Elle nous rappelle que la vie est brève, et que les heures sont rapides. *Vunerant omnes, ultima neecat*, dit la devise fameuse qui sert de titre à une des plus remarquables compositions de M. Montenegro.

C'est en vain que Salomé danse devant nous, et que Suzanne baigne à nos yeux sa nudité dans l'eau perfide de la piscine. C'est en vain que le jardin est profond et parfumé. Le labyrinthe de ses allées nous ramènera toujours vers la sortie. Quelqu'un poussera la grille et la refermera derrière nous. Et nous voici de nouveau sur le *Chemin*. Comme dans la belle image qui porte ce titre dans l'album de M. Montenegro, le spectre nous précède et nous montre le but, de son doigt décharné !...

Mais ce n'est pas un commentaire qu'il s'agit d'écrire ici de la première oeuvre du jeune artiste qui nous apporte ces vingt dessins d'un art compliqué, gracieusement bizarre, délicatement somptueux, et plein de promesses. J'ai voulu simplement en noter le caractère particulier, la qualité singulièrement imaginative, et je m'excuse, à ces pages de blanc et noir, d'en avoir ajouté une dont elles eussent pu fort bien se passer.

Henri de RÉGNIER.

Documento 4

Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes

Carta de Roberto Montenegro al Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.

México, 17 febrero de 1911.

Tengo la honra de poner en conocimiento de esa Superioridad que en calidad de pensionado cedo para las Galerías de la Escuela Nacional de Bellas Artes, dos dibujos a pluma Fuente de Vida y San Sebastián y una cabeza al óleo.

Al mismo tiempo tengo la honra de poner en venta para las Galerías de dicha Escuela, seis de mis obras actualmente expuestas en el Salón de Exposiciones del mencionado Establecimiento.

Las obras que propongo son:

Siglo XVIII	\$ 100.00
En Ecabatana	\$ 100.00
Visión Antigua	\$ 150.00
Renacimiento	\$ 150.00
Ella	\$ 150.00
Maqueta para vidriera	
“Salomé”	\$ 250.00
	\$ 900.00

Protesto a Ud. mi atenta y respetuosa consideración

México, febrero 17 de 1911

Roberto Montenegro
[Firma y rúbrica]

Al C. Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes

Presente

AGN

Ramo: IP y BA / caja 21, exp. 57, f. 2.

Documento 5

Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes

Minuta

México, 23 febrero de 1911.

Con el oficio de usted número 350 de 17 del actual, se ha recibido en esta Secretaría el escrito del Sr Roberto Montenegro, proponiendo en venta, para las galerías de esa Escuela, y en la cantidad de \$ 900.00, los seis dibujos que se indican.

En respuesta manifiesto a usted que esta Secretaría solamente puede pagar al Sr. Montenegro la cantidad de \$ 350.00 trescientos cincuenta pesos por los seis dibujos referidos; en el concepto de que deberá además ceder para las expresadas galerías los dibujos a pluma y óleo que ha designado, en su calidad de ex-pensionado de esta propia Secretaría

Dialogó a usted para su inteligencia

L y C México, 23 de febrero de 1911.

C Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes

Presente

AGN

Ramo: IP y BA / caja 21, exp. 57, f. 3.

Documento 6

Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso

Roberto Montenegro

Fondo DXCIII-1.4-166.0001

Carta manuscrita de Cyril M. Beaumont dirigida a Roberto Montenegro.

Londres, 29 mayo de 1914.

Se incorpora la imagen de la carta debido a que no se logra descifrar con claridad gran parte del texto en ella.

Monsieur

Robert Montempres

Carlos Slim

Rue de Bayeux

Paris

Cher Monsieur,

Nous vous remercions de v^{re} bonne lettre ainsi que de l'envoi des 30 Albums qui nous sont également bien parvenus.

En même temps nous recevons bonne note de ce que v^{ous} écrivez au sujet des 50 exemplaires qui nous restent encore. Si vous vous décidez à les céder au même prix que les autres nous seriez bien agréable de nous le faire savoir.

La reproduction des dessins Nijinsky est en bonne voie & nous comptons recevoir à ce sujet sans tarder.

Ce que nous vous écrivez au sujet de v^{otre} chèque nous étonne beaucoup, car nous aurions pensé que n'importe quelle maison de banque l'aurait encaissé sans aucune difficulté comme dans le cas de tous nos autres correspondants. Enfin, si cela vous conviendrait mieux de recevoir un mandat-poste cela peut se faire, mais cela coûte toujours qq chose. Ci joint v^{otre} bonnet de

Fr. 100. Mandat-poste à v^{otre} ordre dont nous vous adresserons bonne réception.

Vous nous occupant au premier moment du livre d'anatomie & nous saluons, cher Monsieur,

Très cordialement

L. P. Beaumont

CEHM

DXCIII.1.7/ legajo 7, carpeta 1.