

Exquisitos, Refinados y Decadentes:
ilustradores en la órbita de Beardsley
y Néstor. De Barcelona a Madrid.

A DOS AÑOS DE TRASPASAR EL DENOMINADO *fin de siècle*, muere en Francia el joven esteta, ilustrador y escritor, el maldito y exquisito **Aubrey Vincent Beardsley** (Brighton, Inglaterra, 1872 – Menton, Francia, 1898), a la edad de 26 años. Junto a Isidore Ducasse (1846-1870), Jules Laforgue (1860-1887) y Tristan Corbière (1845-1875), a Beardsley se le puede situar en la esfera de los decadentes jóvenes muertos, emblemas de lo que acabó y comenzó en sí mismos, como un arte nuevo y renovado que dejaría una profunda huella en innumerables seguidores, que por entonces eran más jóvenes que ellos mismos.

La dedicación de Beardsley a la escritura, la pintura y el dibujo empieza en 1890, con 19 años, cuando conoce personalmente al gran prerrafaelita Eduard Burne-Jones y su obra, y cuando se acerca, al mismo tiempo, delicado y entusiasmado, a la estampa japonesa, sobre todo a las obras de Utamaro. Burne-Jones alaba lo que de él ha visto, y gracias a este apoyo del maestro, Beardsley ya no parará de ilustrar libros y revistas de manera febril hasta su prematura muerte. El camino del inglés no fue fácil, pero siendo su obra tan personal y nada parecida a la de ningún otro contemporáneo si exceptuamos la obra de Charles Ricketts (1866-1931), de Arthur Rackam (1867-1939), del australiano Charles Conder (1868-1909), del americano William H. Bradley (1868-1962), o la del austríaco Julius Klinger (1876-1942), son verosímiles las palabras que escribió en 1900, en la revista simbolista *Juventut*, el artista catalán Alexandre de Riquer, gran admirador del arte inglés a partir de los prerrafaelitas y exportador de la obra anglosajona a Catalunya, en un sentido artículo dedicado a Aubrey Beardsley,

quien decía que era el dibujante más característico, el espíritu refinado y perverso, y el intelectual más exquisito y clarividente del siglo XIX¹. No exageraba en nada su contundente aseveración, y durante años, el ingenio, la morbosidad, el humorismo, la crítica, el decadentismo, el refinamiento, la morbidez y sobre todo, el decorativismo de Beardsley, campearon en la obra de muchos ilustradores de Europa y América, y nos llega hasta el día de hoy.

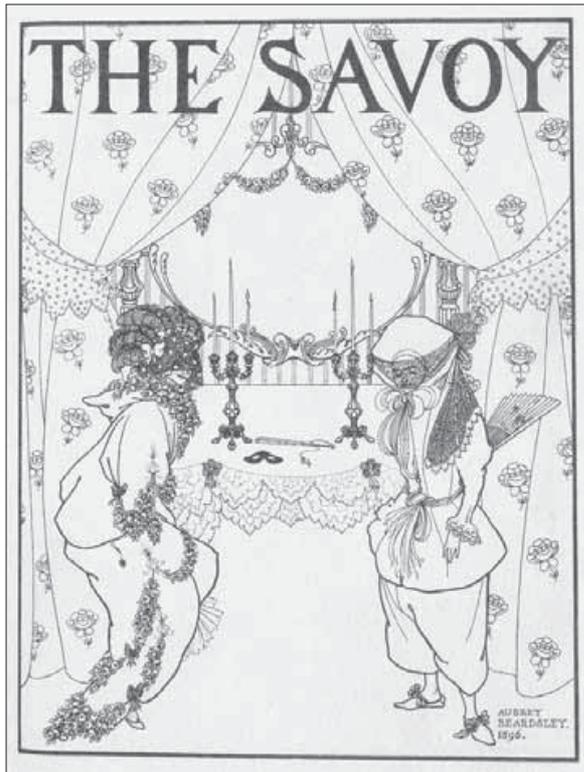
De la influencia directa que ejerció Beardsley sobre algunos artistas, ya sea por la contemplación directa de sus obras o a través de la reproducción de ellas en revistas, o de las ilustraciones que hizo para los libros, que llegaron por diferentes vías a nuestro país, trata este artículo. Los artistas que a mi juicio tuvieron esta destacada influencia, la mayoría de ellos a su vez, los relaciono con el pintor grancanario Néstor, ya sea durante su presencia activa en Barcelona de 1906 a 1915, o en la de Madrid, a partir de este último año, hasta su vuelta definitiva a Las Palmas de Gran Canaria.

AUBREY BEARDSLEY SE HACE PRESENTE

La presencia de Beardsley y de los prerrafaelitas en Barcelona, y por extensión en España, se intensifica a partir de 1896, cuando tuvo lugar una exposición de carteles en la sala Parés, con obras de Toulouse-Lautrec, Cheret, Forain, Puvis de Chavannes, Grasset, Beardsley, Hassal y otros. Pero también son los años de la desaparición de los grandes nombres que inspiraron el simbolismo pictórico catalán, como Dante Gabriel Rossetti (1882), William Morris (1894), J. E. Millais (1896), el propio Beardsley o John Ruskin (1900). En diferentes estudios, se ha demostrado la entrada de las influencias del prerrafaelitismo en Catalunya², a partir de la reproducción en las revistas ilustradas más importantes de la época y, sobre todo, por la aportación entusiasta de Alexandre de Riquer con su biblioteca privada que dejó al alcance de todos los artistas de la época, pero sobre todo de los más jóvenes, como Ismael Smith o Mariano Andreu, amigos íntimos de Néstor desde su llegada a Barcelona.

¹ Alexandre de Riquer, "Aubrey Beardsley", en *Joventut*, 15 de febrero de 1900, p. 6-10.

² Sobre todo en: Maria Àngela Cerdà i Surroca, *Els prerrafaelites a Catalunya*, Ed. Curial, Biblioteca de cultura catalana, Barcelona, 1981.



Aubrey Beardsley.
Frontispicio de los
números 1 y 2 de la revista
The Savoy, 1896.

3 Luis Antonio de Villena, “Guía para decadentes”, en *Aubrey Beardsley*, Editorial Lumen, Barcelona, 1983, p. 9-28. El mismo texto lo volvemos a encontrar en “Beardsley, flores de decadencia”, dentro de su libro *Máscaras y formas del fin de siglo*, Biblioteca del Dragón, Narrativa Hispánica, Madrid, 1988, p. 23-56.

Pero la admiración de Riquer sobre Beardsley, aparte de su obra total, se enmarcaba en las ilustraciones que éste hiciera para la *Morte d'Arthur* (1893), de Thomas Malory, y su relación directa con la obra gráfica de William Morris y su Kelmscott Press, de la cual era un fervoroso admirador y seguidor. Riquer defiende la inspiración creadora de Beardsley, anotando que el sueño de Lancelot es en realidad una poesía del ilustrador más que del libro y el brindis de Tristán es una estampa japonesa riquísima, así como la página donde representa a Isolda escribiendo a Tristán. Esta libertad de Beardsley a la hora de ilustrar los libros de otros autores, es su gran riqueza, es su gran aportación a la libertad creadora del ilustra-

dor que no debía estar supeditada, más que por unos mínimos, a la obra literaria, y así, su obra se convierte en un sinfonía propia, llena de valores intelectuales y artísticos en sí misma. Y esta característica, la de interpretar, la de servirse de los textos literarios para hacer su propia obra, fue lo que atrajo y sedujo a la pléyade de ilustradores jóvenes como Néstor, Mariano Andreu, Laura Albéniz, Ismael Smith, Octavi de Romeu y otros en Barcelona, junto a Enrique Ochoa, Manuel Bujados o Roberto Montenegro alrededor de la revista *La Esfera* de Madrid.

Sus ilustraciones para las revistas *Yellow Book* (1894-1895) o *The Savoy* (1896), o las que hiciera para los libros *Salomé* (1893), de Oscar Wilde, en su versión inglesa, *The rape of the Lock* (1896) de Pope, una parodia de la sociedad aristocrática, la *Lisístrata* (1896), de Aristófanes, sintetizan la denominada decadencia que tanto gustó a los espíritus de los artistas más jóvenes y que la hicieron suya en los momentos más incipientes de su carrera. La libertad de creación sin subordinación, además de la “morbidez” y la fragilidad malsana, de que nos habla Luis Antonio de Villena³, características de la obra de Beardsley, hicieron el resto.

**LA JUVENTUD DE LOS ARTISTAS COMPARTIDA CON BEARDSLEY
COMO SÍMBOLO DE RENOVACIÓN.**

LA LLEGADA DE NÉSTOR A BARCELONA

Néstor había visitado Londres en 1904, para poder ver directamente las obras de los prerrafaelitas que había conocido en Barcelona durante un corto viaje en 1902, y allí, pudo ver la obra gráfica de Aubrey Beardsley, con quien compartió el sentido estético pero no formal de su obra. Gracias a este viaje a Londres, Néstor romperá con los convencionalismos académicos para adentrarse, más adelante, a un estilo preciosista y decorativista, con una técnica muy detallista. En 1906, gracias a Riquer, Eugeni d'Ors y el pintor Meifrén expone en la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona, donde había una gran representación de lo mejor de Europa en cuanto al movimiento simbolista. Durante su estancia en Barcelona, Néstor decide que su futuro vital y profesional ha de realizarse en esta ciudad abierta al cosmopolitismo europeo, y haciéndose un hueco en lo más afamado de la cultura catalana, en 1907 se traslada definitivamente a Barcelona. Ese será el momento en que comenzará a usar su principesco nombre para firmar sus obras. Su obra será bien acogida en la ciudad, en los círculos artísticos y literarios y sobre todo por un amplio sector de la crítica, a pesar de que fue atacado con saña por otros sectores más conservadores.

En 1907 conoce a sus amigos de generación y artistas como él: Laura Albéniz, Mariano Andreu e Ismael Smith. Con todos ellos, Néstor compartió exposición en 1911 en el Fayans Catalá de Barcelona, la exposición de los cuatro amigos llamados los refinados, donde expusieron dibujos, pasteles, esculturas, esmaltes y aguafuertes. El conjunto de las obras de los cuatro amigos, no formalizó ningún grupo cohesionado con futuro, pero sí que hizo poner la mirada de la crítica y la de algunos artistas, por el gusto simbolista



Néstor. *Dama*, plumilla, 1910.

Paradero desconocido.

Extraída de *Néstor, vida y obra*, de Pedro Almeida.



Néstor. *La airada*, plumilla, 1911.

Paradero desconocido.

Extraída de *Néstor, vida y obra*, de Pedro Almeida.

de nuevo signo. En la bibliografía catalana podemos encontrar, por fin, una alusión directa de la importancia que tuvo esta exposición, en un artículo de Laura Mercader, donde dice, y traduzco del catalán: “Los cuatro estaban unidos por lazos de amistad y un gusto artístico similar. Lideraron, durante la primera década del nuevo siglo, la recuperación de una línea del decadentismo simbolista que aún no se había formalizado en la plástica catalana: la vía de temática más sarcástica y perversa, más estilizada y sintética que provenía del arte gráfico de Aubrey Vincent Beardsley”.⁴

Y es la misma autora, la que pone a la vanguardia de este movimiento catalán, al propio Néstor, situándolo como “la alternativa del decorativismo decadentista de la plástica en Catalunya. La entrada en escena de Néstor significó un giro nuevo en la interpretación de la obra de Beardsley en Barcelona, y la primera vez que se hacía a través de la pintura”.⁵

Pero lo más importante no radica sólo en esta influencia inglesa, sino que entre estos amigos exquisitos, aristocráticos, dandis y amanerados, se crearon unas sinergias y unas similitudes que se fueron desarrollando al margen de ellos mismos, pero que demuestran, junto a los otros artistas aquí estudiados, como todos ellos estaban integrados en una corriente concreta del arte que se desarrollaba en esos momentos, sobre todo en Cataluña en la primera década del siglo XX y en Madrid después de comenzada la gran guerra europea, y que tenían como precedentes directos la obra de Aubrey Beardsley, el medievalismo y los artistas prerrafaelitas. Pero con los años, las influencias juveniles de todos ellos se disiparon o simplemente cambiaron, y todos tomaron un rumbo diferente en estilos y facturas. Los ideales juveniles entroncados en una misma época, les unieron, se fagotizaron, sin abolir su propia individualidad, se depuraron y finalmente se desperdigaron. El cruce de las influencias entre todos estos artistas, básicamente en sus facetas de ilustradores de revistas y libros, pero sobre todo porque hablo de un arte emergido en los primeros años artísticos de todos ellos, y en una juventud plagada de

4 Laura Mercader, “Modernistes o noucentistes?...Els darrers simbolistes decadents”, en *El Modernisme, pintura i dibuix*. Vol. III. Barcelona, Edicions L'Isard, 2002-2004, p. 301-316; p. 302.

5 Idem., p. 312.

rechazo frente a la sociedad y deseos de hacer justamente lo que no toca, es la piedra de toque de un movimiento que creó una frivolidad maliciosa, depurada y entusiasta.

LA ILUSTRACIÓN PARA LIBROS Y REVISTAS.

PLATAFORMA DE RECONOCIMIENTO

En esa época, algunas revistas fueron las plataformas desde donde la mayoría de estos artistas se dieron a conocer popularmente, como *Or y Grana* y *Papitu*, donde encontramos a Smith, Junoy, Ynglada, como *Picarol*, donde Andreu se lanza a publicar su trabajo más intenso, y Smith se siente ya en pleno dominio de su trazo; o años más tarde, la revista *La Esfera*, de Madrid, que será una de las plataformas para los dibujos de Enrique Ochoa, Rafael Penagos, Manuel Bujados o Roberto Montenegro, y donde la obra de Néstor será reproducida, conocida y reconocida.

Pero no sólo las revistas eran plataforma para darse a conocer y ser más libres a su espíritu joven e inquieto, los libros y su ilustración fueron otro de los *modus vivendi* de estos jóvenes artistas, y era de vital importancia estar en los círculos literarios y artísticos para captar la mirada, no sólo de los editores e impresores, sino de los escritores. De este modo, podemos obtener, sin duda, el perfil de las amistades y de sus círculos: Mariano Andreu ilustró para Eugeni d'Ors, Smith para su amigo Pere Prat Gaballí, Néstor para Tomás Morales y Alonso Quesada, Laura Albéniz para Gregorio Martínez Sierra, Enrique Ochoa para Rubén Darío, Manuel Bujados para José Francés, Roberto Montenegro para su primo Amado Nervo; otros, cuyo círculo de escritores era más reducido, lo hicieron por los vínculos con los editores como Billy para *L'Avenç* de Massó i Torrents o el mismo Montenegro, por sus lazos familiares con Amado Nervo, lo hizo para la *Revista Moderna de México*, o por su amistad con Rubén Darío lo hiciera para *Mundial Magazine* de París.



Mariano Andreu. *Papitu*,
Any 3, n. 85, 13 jul. 1910.
Biblioteca de Catalunya.

En las revistas europeas de la época, ilustradores como los austriacos Josef Maria Auchentaller (1865-1949), Kolo Moser (1868-1918), que trabajaron para *Ver Sacrum*, los franceses André Rouveyre (1879-1962), Auguste Roubille (1872-1955), Gustave-Henri Jossot (1866-1951), Paul Iribe (1883-1935), que colaboraron en *Simplicissimus* o *Le Rire*, y tantos otros que lo hicieron también para las revistas alemanas *Deutsche Kunst und Dekoration* o *Pan*. También es necesario señalar, que en la revista *Papitu*, apareció en 1910 una ilustración del alemán Julius Klinger, uno de los ilustradores más cercanos a Beardsley.⁶

Otros nombres, que podrían estar dentro de esta órbita decadente y preciosista, podrían ser Ramón López Morelló, el argentino Rodolfo Franco, que se movía por Sevilla y Madrid en la segunda década del siglo XX, y que en su primera juventud se movió, su obra pictórica, alrededor de la obra de Anglada Camarasa, y sus grabados al aguafuerte, tenían que ver con la obra de Néstor, o Federico Beltrán Masses (Güira de Melena, Cuba, 1885 – Barcelona, 1949), cuyas connotaciones con la obra de Néstor son más que evidentes, pero que al no dedicarse a la ilustración de libros hasta 1928 en adelante, a todos ellos los dejo fuera del ámbito de este artículo.

EL CÍRCULO CATALÁN

Como ya he dicho, hablar de Néstor en Barcelona, es hablar de su grupo de amigos y condiscípulos Laura Albéniz Jordana (Barcelona, 1890-1944), Mariano Andreu Estany (Mataró, 1888 - Biarritz, 1976) e Ismael Smith i Marí (Barcelona, 1886 – New York, 1972), todos ellos prácticamente de la misma edad y que por tanto rondaban los 20 años cuando conocieron a Néstor, probablemente en 1907. De los tres amigos, con los que tuvo Néstor un mayor acercamiento por afinidades estilísticas y personales fue con Andreu y Smith, aunque su amistad con Albéniz fue siempre sincera.

Como he dicho, **Mariano Andreu** fue uno de los grandes amigos catalanes de Néstor y es además otro de los artistas que influyeron sobre él y que a su vez se influenciaron

6 *Papitu*, Any 3, n. 101, 1 de nov. de 1910. La ilustración reproducida de Klinger se titulaba Judit, y también apareció, años antes, reproducida en el volumen 21 de la revista alemana *Deutsche Kunst und Dekoration*, de 1907-1908, en un artículo dedicado a este artista, titulado “Julius Klinger Schwarz-Weiss”, de Max Osborn donde habla de sus influencias japonesas y de Beardsley (p. 272-279).

de él. Como todos a los que acudo en este artículo, trataré de su primera etapa, la decadentista y preciosista, tanto en sus ilustraciones y grabados como en sus esmaltes. Andreu fue discípulo de la Escuela de arte del pintor Francesc d'A. Galí, pero su verdadera esencia la toma de su condición de viajero y de su estancia en Londres durante 1907, aconsejado por el propio Néstor. Allí, como le sucedería al grancañario, se siente atraído inevitablemente por Aubrey Beardsley y por los prerrafaelistas, pero también por el artista orfebre Alexandre Fischer, de quien fue alumno y a quien siguió en la técnica del esmalte. En 1910, Mariano Andreu, bajo el pseudónimo de "Pindarvs Lvcretivs Mervlvs Vera", publicó en *Papitu* su primer dibujo dentro de la línea decadente e irónica que volveremos a encontrar después.⁷ En este dibujo se aprecia la línea exacta de los detalles, pero en la exuberancia de los objetos, Andreu se deja llevar por los trazos cortos y densos, como en los carbunclos del cabello y el sombrero de frutas y pluma. Las mismas frutas que dibuja Andreu, las volveremos a encontrar en Néstor y en Smith. En este dibujo, toma de Beardsley su punteado característico, que da luminosidad, gracia y el áurea de las ilustraciones que hizo el inglés para el libro *Lisístrata* (1896). Varios fueron los viajes que hizo a Londres, algunos en compañía de Néstor y Smith, y desde allí, mandó a la revista de humor *Picarol*, de clara adscripción noucentista, varios dibujos de estética amanerada y decadente y a veces sacrílega, como su dibujo "David", donde un amorcillo rollizo y rubicundo, con sombrero de alas y plumas sobre un cabello de bucles negros, enjoyado en su desnudez absoluta, con zapatos de tacón y plumas y unos dedos ensortijados de piedras preciosas, sostiene un florete ensangrentado sobre la cabeza degollada de Goliat.⁸ La postura del amorcillo se nos plantea irreverente y con un amaneramiento muy del tipo de Beardsley y cercano también al de Antoni Saló, como veremos más adelante. A partir de este segundo número, Mariano Andreu colaboró en *Picarol*⁹ con un dibujo por número, excepto el último, todos ellos dentro del mismo espíritu decadentista, preciosista, refina-

7 *La fruta prohibida*, *Papitu*, any III, núm. 85. Barcelona, 13 de juliol de 1910, p. 441.

8 "David", *Picarol*, Any I, Núm. 1, 10 de febrer de 1912, A. Artís, Barcelona, 1912.

9 Su amigo Ismael Smith, que en esos momentos estaba entre París y Barcelona, también colaboró en esta revista, enviando, básicamente, dibujos sobre dandis y vida ligera parisina.

Mariano Andreu.

“L’Atracció de Forasters disfregada de Barcelona Ciutat d’hivern”, *Picanyol*, Any I, núm. 2, 1912.

Biblioteca de Catalunya.



do y satírico, como el titulado “L’Atracció de Forasters disfregada de Barcelona Ciutat d’hivern”¹⁰. Una alegoría del carnaval, en actitud displicente y femenina, con vestido estampado —y que nos recuerda inevitablemente a uno de los personajes de “Los vicios” (1910), lápiz, acuarela y barniz sobre papel que pintara Néstor sobre una obra de Rubén Darío—, sigue el ritmo de un amorcillo rollizo, con flauta, de cabellos rizados y con túnica africana, o el titulado *Sport Marí*¹¹, donde unos rollizos niños desnudos, enjorados y maquillados, cabalgan sobre un pez estilizado (bacalao) muy parecido al de “El amanecer del Atlántico”, cuadro de Néstor, cuyo boceto Mariano Andreu pudo ver

¹⁰ “L’Atracció de Forasters disfregada de Barcelona Ciutat d’hivern”, *Picanyol*, Any I, núm. 2, 17 de febrero de 1912, A. Artís, Barcelona, 1912.

¹¹ “Sport Marí, la copa Picarol pera la carrera de bacallans”, *Picanyol*, Any I, núm. 5, 9 de març de 1912, A. Artís, Barcelona, 1912.

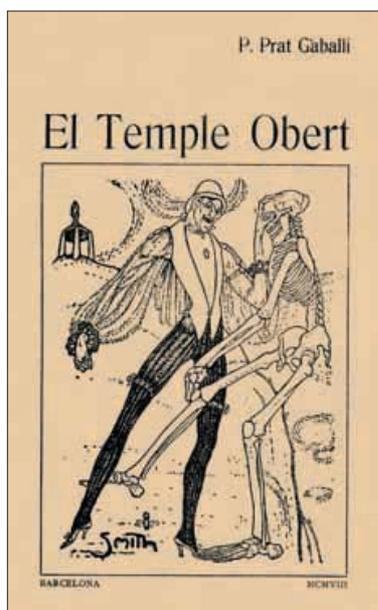
—según Pedro Almeida—, en un viaje que hizo a Las Palmas y Tenerife en 1912, para ver a su amigo.¹²

Ismael Smith, uno de los primeros amigos de Néstor cuando llegó a Barcelona, ya había iniciado su trayectoria artística como escultor cuando ganó la segunda medalla en un concurso de aprendices organizado en 1904 por la Escuela de Belles Arts i Bells Oficis de Barcelona, con la escultura titulada “Tempestat” (ca. 1903). Un año antes de la llegada de Néstor, Smith expone en la sala Parés un grupo de esculturas que llaman la atención por representar la realidad moderna de una manera artificiosa y decadente, cercana a lo caricaturesco, que no dejó indiferente a nadie, y si bien algunos críticos como Raimon Casellas alabaron su presencia como un nuevo valor artístico, tuvo mucha incompreensión por parte del público en general. Smith formaba parte de un grupo de artistas que se reunían en el taller del restaurador, grabador y fotógrafo Joan Vidal i Ventosa, llamado el Guayaba en donde compartió papel, tintas y aventuras amorosas con otros jóvenes y grandes amigos suyos: Eugeni d’Ors, Josep Maria Junoy y Pere Ynglada que, al igual que él, formaron parte de esos jóvenes cuya pluma inicial proviene principalmente del influjo del inglés Beardsley¹³, además de los amigos Picasso, Ramon Reventós, Folch i Torres, Quim Borralleres, Salvador Ventosa, Enric Jardí, Dídac Ruiz, Toni Homar o Soto. Su amigo Josep M. Junoy, de quien hablaremos más adelante, recordaba años después en un artículo titulado “Ismael Smith”, aquellos momentos y, traduzco del catalán, decía: “Con Ismael Smith pasamos juntos lo que podríamos denominar el sarampión iconoclasta artístico y literario propio de la edad. Nuestras palabras, nuestros gestos, nuestras corbatas...eran una constante provocación. Smith se decantaba más que yo por el preciosismo de la época —oh!, aquellos siete años incomparables de antes de la guerra—, que nos venían de Francia y de Inglaterra. Era un fanático de Aubrey Beardsley. Después vendría inmediatamente Rodin, con toda su musculatura, con todo su sensualismo genialmente contorsionado”.¹⁴

12 Almeida Cabrera, Pedro, *Néstor (1887-1938), un canario cosmopolita*, Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, p. 67. A pesar de esta apreciación de Almeida, y por no conocer la fecha exacta de este viaje, mi parecer es que la influencia fue la contraria, ya que en la exposición conjunta del Fayans Català de 1911, Andreu expuso su aguafuerte “¡Cogidos!”, muy semejante al óleo que hiciera Néstor años después, en 1917, titulado “La Tarde”, de la misma serie pictórica *Poema del Atlántico*. Probablemente Andreu hiciera su viaje a Las Palmas y Tenerife después de pasado el verano, ya que en la revista *Papitu* anuncian la llegada de Mariano Andreu desde Londres, de esta guisa sarcástica: “Arriva de Londres Sir Mariano Andreu, esmaltador amb finques en l’Ensanxe, Porta uns lentes que semblen dugues escafandres”, y por lo tanto, no pudo ver los dibujos de Néstor antes de que los suyos fuesen publicados en *Picarol*. Aparte, Almeida alude en la misma página, a que el pez de Andreu era “un pez propio de la fauna marina canaria”, y como he indicado más arriba, se trataba de un bacalao, cuyo mismo nombre está indicado en el título a pie de ilustración.

13 Ver J. F. Ráfols, “Los dibujantes del “Guayaba”, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona: Arte Moderno, vol. I, núm 43, Barcelona, 1943, p. 17-25.

14 Josep M. Junoy “Ismael Smith”, en *D’aci d’allà*, vol. 16, núm. 109, gener de 1927, p. 29.



Ismael Smith. Cubierta para *El temple Obert*, de Pere Prat Gaballí. Biblioteca de Catalunya.

En 1906, ilustra la cubierta del libro *Idilis Negres*, de Brichs Quintana¹⁵, donde se ve un trazo firme y seguro, a pesar de su juventud, y sintetiza la fusión entre sus dibujos y su escultura. Ese mismo año comienza su colaboración en las revistas *Or y Grana* y *Art Jove*. En la primera, sus dibujos de “pomposas damiselas”, están muy cercanas a las esculturas que también hacía de las mujeres de su época, en movimiento, con grandes curvaturas y rayando la caricatura.

Otra pequeña escultura que entra dentro de esta decadencia grotesca es “En abundancia”, en yeso policromado por su amigo el pintor Ignacio Zuloaga y presentada en la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona en 1907.¹⁶

Este mismo año expone con la joven Laura Albéniz en la sala Ribas de Barcelona, un grupo de dibujos y esculturas, y en 1908, ilustra la portada del libro de su amigo Pere Prat Gaballí, *El temple Obert*.

La portada de este libro, sigue esta vinculación estética decadentista, un tanto autobiográfica, en donde un dandi con pantalones ajustados en malla con ligueros, chaqueta de grandes mangas volanderas, zapatos de tacón de aguja y manos ensortijadas baila una suerte de danza macabra con un esqueleto, bajo un promontorio donde hay un temple noucentista en la cúspide. Las concomitancias de este dandi con el que Néstor realizará en Londres en 1910, una acuarela titulada “Caballero inglés”, son extraordinariamente similares y perversas. Ese mismo año, Smith colaborará en la revista *El Gràfic*, quien diseñó la cabecera con unas letras negras estilizadas y de gran movimiento, muy cercanas a algunas de vanguardia, con una máscara negra cuyos rasgos eran líneas blancas vaciadas. Para esta revista, además de algunas viñetas pequeñas y decoraciones varias, Smith publicó dos dibujos verdaderamente soberbios, dentro de esta artificiosidad a la que constantemente aludimos: uno para ilustrar un poema de su amigo Pere Prat Gaballí, “Dante Alighieri”¹⁷, y el otro, para un poema de Ángel Guimerá¹⁸, un paje estilizado, con un gran cuenco de frutas, cercano al dandi de la portada de *El temple obert*, o a la figu-

15 Y. L. Brichs Quintana, *Idilis negres*, Barcelona, Imp. La Catalana, MCMVI. Llibreria d'en Fco. Puig y Alonso. Plassa Nova, 5.

16 Sale reproducida en la revista *Forma*, vol. 2, any 1906-1908, p. 398.

17 *El Gràfic*, Any I, Núm. 3, 10 novembre de 1908.

18 *El Gràfic*, Any I, Núm. 5, 24 novembre de 1908.

ra masculina que dibujó para el exlibris de Magí. P. Sandi-
menge (ca. 1907).

En 1909 ilustra las portadas de *El darrer Miracle*, de Rafael Marquina, y *Orles*, de Josep Tharrats, donde se acerca de puntillas a la decadencia femenina y humorística de Beardsley¹⁹, e ilustra el libro *Primer llibre de Dones*, de Eduard Girbal Jaume, junto a Apa, Esteve Monegal, Opisso y otros²⁰.

Smith es un artista incansable y sujeto a su propio vaivén y espiritualidad y cuando expone junto a sus amigos en el Fayans Català, a medio camino de París y de su futuro incierto, llega al apogeo de su carrera como escultor. Tras esta exposición, marcha a París, desde donde enviará sus dibujos a la revista *Picarol* y a otras, dejando un reguero de jóvenes seguidores que marcarán con su decadencia el inicio de su camino artístico.

Laura Albéniz Jordana, participó junto a los anteriores, en la exposición del Fayans Català de 1911, dando la réplica femenina a la ya tanta femineidad que sus compañeros de viaje daban a sus obras. Su interesante trayectoria artística, siguiendo los pasos de su padre, el compositor Isaac Albéniz, tiene mucho que ver con el entorno artístico del músico, como apunta Pilar Parcerisas²¹, gracias al cual, al margen de su autodidactismo, conoció de cerca la obra de pintores como Ramon Casas, Darío de Regoyos, Zuloaga, Xavier Gosé, etc. Justamente a éste último, gran amigo de su padre, Laura Albéniz, deberá mucho en cuanto a la temática —ambiente mundano, parisino y dandismo—, como al decorativismo refinado y elegante y al empleo de una mirada japonizante en sus dibujos. De hecho, Xavier Gosé (Alcalá de Henares, Madrid, 1876 – Lleida, 1915), será una referencia clara, tanto en Néstor, Andreu y Smith, como en los del círculo madrileño, José Zamora o Enrique Ochoa, y una influencia directa en otros nombres cercanos al refinamiento al que nos referimos, como Penagos, Ribas, etc. La primera exposición individual de Laura Albéniz tiene lugar en el Musée Moderne de Bruselas, en 1906, donde presenta “Pages d’album”, una colección de dibu-



Laura Albéniz. Dibujo a la pluma expuesto en el Fayans Català en 1911. Reproducido en la revista *Feminal*.

¹⁹ Tharrats, Josep, *Orles*. Girona, MCMIX. Am paraules de Ramon Vinyes i Miquel de Palol i una ilustració de l’Ismael Smith. Aquest llibre fou imprès per la casa Dalmau Carles & Companyia, el més de Maig de l’any MCMIX en la Ciutat de Girona.

²⁰ Eduard Girbal Jaume, *Primer llibre de dones*, ab un pròlech de Carme Karr. Aquest Primer llibre de dones fou acabat d’estampar per la Mare de Deu de la Mercè de MCMIX a la Tipografia R. Cardona, carrer de les Corts Catalanes, número 569, de Barcelona.

²¹ Pilar Parcerisas, “L’estela d’un somni”, en *Laura Albéniz 1890-1944*, Manresa, del 7 al 30 de maig de 1993. Sala “La Plana de l’Olm”, Fundació Caixa de Manresa, 1993, p. 7-11. [Catálogo de exposición].

22 A. de Riquer, “Laura Albéniz”. Exposició Albéniz, Néstor, Smith, Andreu. Barcelona, Fayans Catalán. Impr. Oliva, 1911 [Catálogo de exposición].

23 E. d’O. “Cròniques de París. Aubrey Beardsley a la Galeria Shirleys”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 6 de març de 1907.

24 Ver mi artículo: Quiney, Aitor. “Joris-Karl Huysmans y la biblioteca del esteta Des Esseintes: los escritores franceses contemporáneos”, en *Encuadernación de Arte*, nº. 37, Madrid, 2011, p. 19-41.

25 Este retrato, de la colección de Carlos d’Ors, aparece bajo el título de “Personaje Romántico”, reproducido en el catálogo de la exposición (p. 160), *La ben plantada. El Noucentisme, 1906-2006*, celebrada en Barcelona en el Museu Diocesà, el año 2006.

26 *Les quinze cançons de M. Maeterlink: traduhides per M. Sandiumenge*, [S.L.]:[s.n.], [19—].

27 *La Muerte de Isidro Nonell: seguida de otras arbitrariedades y de la oración a Madona Blanca María. Traducción de Enrique Díez-Canedo. Decorada con dibujos de Isidro Nonell, Joaquín Mir, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, Ricardo Marín, Luís Bonnín y Octavi de Romeu*. Ediciones “El banquete”, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, MCMV.

28 *Auba*, nums. 5-6 (març-abril 1902), Barcelona, 1902.

29 *Catalunya*, núm. 3, Barcelona, 15-II-1903, p. CXIII.

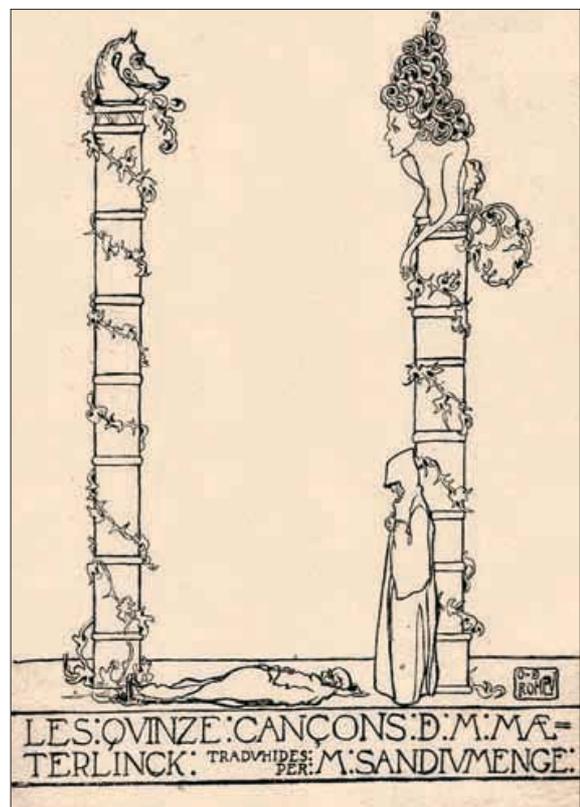
jos y acuarelas que recibieron de la crítica —según Parcerisas—, los adjetivos de “divertissants et spirituels”. En 1907, expone en Barcelona, en el establecimiento de Josep Ribas, junto a Ismael Smith, una serie de dibujos y pasteles de temática mundana, cercanos a Xavier Gosé, que si bien tienen ese aire displicente de la vida moderna, se aleja de la morbosidad y de la decadencia de Smith. Laura conoce entonces a Néstor y a Andreu, a quienes su necesidad de ver mundo les llevará fuera de Cataluña: Smith marcha a París, Andreu a Londres y Néstor, entre una y otra ciudad, viajando también a su isla natal. Pasados tres años, los cuatro amigos deciden exponer juntos en la ya nombrada exposición de 1911 en el Fayans Català. En el espléndido catálogo de la exposición, la figura de Laura Albéniz fue glosada por Alexandre de Riquer, uno de los mayores exponentes del Modernismo catalán que por aquel entonces su arte ya dejaba de tener la influencia que su personalidad seguía ejerciendo en los jóvenes artistas. En su texto para Laura Albéniz, Riquer veía en ella “una visión educada por los refinados y aun por los decadentes modernos. Sin conocer á la artista, presiento sus entusiasmos por Toulouse-Lautrec, Aubrey Beardsley, Forain...”. Del primero, según Riquer, Albéniz recogía lo “trágico”, del segundo, lo “perverso” y de Forain, lo “cínico”, “siempre con la claridad de una artista que ha sabido ver, que ha bebido directamente en la fuente y no en botellas precintadas para la exportación, como revistas, periódicos, etc.”²²

Esta exposición será la culminación de esta nueva generación emergente que desde varias disciplinas, representarán un arte lleno de morbidez, de lujo, decadencia y voluptuosidad.

Siguiendo con la estela de Ismael Smith, sus compañeros, los encantados del Guayaba, también se adentraron por las finas líneas del dibujo, y la juventud de **Eugeni d’Ors** (1881-1954) tampoco se escapa a esta influencia decadentista y subversiva de Aubrey Beardsley, de quien Ors era un absoluto admirador en sus primeros tiempos, como dejó

ver claramente en su crónica de *La Veu de Catalunya*²³, sobre la exposición que se le hizo en París en la galería Shirley en 1907. Pero previamente, y dentro del grupo del Guayaba, alrededor de 1902-1906, fue d'Ors el principal defensor del artista británico, de su inspiración hedonista y de su perversidad, pero también lo fue del preciosismo de sus líneas, de las manchas de tinta y de los límites y contornos de sus dibujos. Los más exquisitos, refinados y decadentes de Francia, atraían poderosamente la atención de estos jóvenes artistas catalanes, y en las revistas se traducían los versos de Baudelaire, Verlaine, la prosa activa de Huysmans y las ensoñaciones delicuescentes de Des Esseintes, en su novela *À rebours*²⁴, como también admiraban a los dandis decadentes como el conde Robert de Montesquiou, de quien d'Ors, aproximadamente en 1902 dibujaría su retrato²⁵, después de Giovanni Boldini. Montesquiou escribió sobre Beardsley en 1905, en el capítulo "Le Pervers", el sexto título de su colección de ensayos, *Professionnelles Beautés*, un alegato de la vida del ilustrador anglosajón como ídolo perverso. Donde más se asemeja Eugeni d'Ors al decadentismo de Beardsley es en el dibujo de la cubierta que hizo para el libro *Les quinze cançons de M. Maeterlink: traduhides per M. Sandiumenge*²⁶, y firmadas bajo uno de sus primeros pseudónimos O[ctavi] de Romeu, o en las ilustraciones para *La Muerte de Isidro Nonell: seguida de otras arbitrariedades y de la oración a Madona Blanca María* (1905)²⁷, y algunas ilustraciones que hizo para la revista *Auba* (1901-1902), revista codirigida por Alfons Maseras, y donde colaboraron otros amigos de Ismael Smith como P. Prat Gaballí, Eduard Marquina, Ignasi Iglesias además de Picasso. El "Retrat de Charlotte Rower" o el "Auto-retrat", dibujados para esta revista²⁸ y ambos firmados por O. de Romeu, o sus ilustraciones para el cuento "La Bona Fada" de Joan Roselló, firmadas Romeu, de la revista

Octavi de Romeu. Portada de *Les quinze cançons de M. Maeterlink: traduhides per M. Sandiumenge*. Biblioteca de Catalunya.



*Catalunya*²⁹, sintetizan las influencias preciosistas y decadentistas inglesas.

Otro de los componentes del Guayaba, Josep Maria Junoy (1887-1955), que tenía taller en la Riera de Sant Joan junto a los artistas Lluís Bagaria y Esteve Monegal, a dos pasos del Guayaba, le decía en una entrevista a Carles Soldevila, que en aquella época, y traduzco del catalán, “Yo estaba, entonces, dedicado por completo a la caricatura. Toda mi vida se concentraba en las páginas del “L’Assiette au Beurre” y del “Simplicissimus”. Preparaba, entonces, con la más inenarrable de las ilusiones adolescentes, mi primer viaje a París, la Meca de todos mis ideales”.³⁰ Ya le vimos junto a Ismael Smith en la revista *El Gràfic* (1908) dibujando la cabecera de la sección “Crónica de París”, en la que escribía Eugeni d’Ors así como tres pseudónimos probablemente del mismo d’Ors: Pinpin Nicolson, Tom Pingleton y Tecton. A pesar de las afinidades, la obra de Junoy está más cercana a la obra de Xavier Gosé o de Laura Albéniz, que a la del inglés Beardsley, al igual que le ocurre a su amigo Ynglada.

Pere Ynglada (Santiago de Cuba, 1881 – Barcelona, 1958), hombre cosmopolita y viajero desde su juventud, ya había pasado en 1901 por una estancia de dos años, en Alemania, y recuerda en sus memorias, como los berlineses de entonces pretendían que su ciudad era más alegre que París. Cuando llegó al Guayaba, venía ya con la revista *Jugend* bajo el brazo, y el hastío de ver en todos los escaparates, la reproducción de *La isla de los muertos*, de Böcklin, que “no proyectava cap ombra sobre la meva joventut”.³¹ Durante estos años, entre 1903 y 1906, colaboraría en periódicos y revistas satíricas, “reflejando unas veces la vida política barcelonesa o los principales acontecimientos internacionales, sin olvidar un directo reflejo del ambiente parisino”.³²

Después marcharía a Londres en 1908, y una de sus primeras visitas fue para el British Museum, en donde, a puerta cerrada, vio la colección de pintura y estampas chinas que allí atesoraban, e interesado en el arte oriental, cono-

³⁰ Carles Soldevila, “Al éntorn d’una nova revista. Conversa amb el seu fundador, Josep Maria Junoy”, en *D’ací d’allà*, vol. 16, núm. 106, octubre de 1926, p. 710-711.

³¹ *Records i opinions de Pere Ynglada*, recollits per Carles Soldevila, Editorial Aedos, Barcelona, 1959, p. 150.

³² Exposición de dibujos de P. Ynglada. Catálogo. Fundación Ynglada-Guillot, Palacio de la Virreina. Barcelona, abril 1959.

ció al coleccionista Georges Emorfopoulos, y su colección de dibujos y grabados del japonés Hokusai, de quien, a partir de entonces, tomó un trazo muy similar, tanto para los animales que a partir de entonces dibujó, como para los temas del circo y del Music-Hall, como para los dibujos que hizo como reportero gráfico de la guerra del 14 para la revista *Iberia*.

Esteve Monegal Prat (Barcelona, 1888-1970), fue el compañero de Junoy y Bagaria en el taller de la Riera de Sant Joan, al lado del Guayaba, probablemente ya en el año 1907, como indica Francesc Fontbona³³, y embebido como ellos de las ilustraciones y viñetas de las revistas *L'Assiette au Beurre* o *Simplificissimus*, y viendo el éxito que cosechaban, tanto sus compañeros como Ismael Smith, se unió

a estos cuatro en la ilustración de la revista *Or y Grana*, bajo las siglas “EM”, que en algún caso, obligado a firmar con nombre completo, se convirtieron en las siglas del pseudónimo “Emili Montaner”, para escapar al control de la familia. Las ilustraciones para esta revista feminista, fueron las únicas que podríamos englobar dentro de un arte refinado y decadente, aunque bien diferentes a las de sus compañeros, más sintéticas, de mancha negra y más cercana a algunas del dibujante Apa, que dan importancia al entorno arquitectónico, de carácter expresionista, y que le aleja un tanto de las líneas de Beardsley, pero le acercan a su malicia. Esteve Monegal fue un gran escultor inmerso en el movimiento Noucentista, pero al contrario que le sucedería a Smith, su obra escultórica y el estilo de estas ilustraciones, poco tenían que ver entre sí. Años más tarde, cuando se hizo cargo del negocio familiar y creó la empresa de perfumería *Myrurgia*, buscó entre sus colaboradores a Eduard Jener, que crearía el diseño de la celebrada “Manuela” con mantilla.



Esteve Monegal.
Or y grana. Núm. 16,
19 gener 1907.

³³ Fontbona, F.: “Esteve Monegal, artista noucentista (1888-1979)”, en *D’Art*, núm. 1, Barcelona, abril de 1972, p. 87-100.



Josep Mompou.
 “Monolog del contrabaix”,
Papitu, Any 3, núm. 82,
 22 juny 1910. Barcelona.
 Biblioteca de Catalunya.

34 Para saber más de Josep Mompou Dencausse ver: *Josep Mompou*, Catàleg editat amb motiu de l'exposició Josep Mompou. Sala d'exposicions de Caixa Catalunya. La Pedrera, Barcelona, del 9 de febrer al 14 de juny de 2009. [Catálogo de exposición].

35 Ibid., “A propòsit de Josep Mompou i l'esperit francès en la pintura catalana”, p. 29-37.

36 Ibid., “Mompou”, p. 11-27.

Josep Mompou Dencausse (Barcelona, 1888 – Vic, 1968)³⁴, artista casi autodidacta y de familia francesa por parte de madre, expone por primera vez a los 19 años en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1907, donde también, como hemos visto, expusieron los artistas de su quinta Ismael Smith, Mariano Andreu y Néstor y grandes artistas internacionales del momento, Édouard Manet, Puvis de Chavannes, Claude Monet, Camille Pissarro, Mary Cassat, Auguste Renoir, Alfred Sisley o Auguste Rodin entre otros. Aquí expuso un dibujo (tinta y acuarela), titulado *La Bella*, de inspiración de ballet ruso, como dice Juan Manuel Bonet.³⁵ Pero la obra que me interesa destacar es la que se inserta dentro de la línea decadentista de Mariano Andreu y de Ismael Smith, de quien fue amigo y quien le hará un exlibris, publicada básicamente en la revista satírico-política *Papitu*, entre los años 1910 y 1911. En los primeros números de esta revista, Ismael Smith ya había colaborado, hasta que se pasó a las filas de la revista satírica *Cu-cut!*, cosa que dejó descolocados a más de uno, sobre todo por su conocida amistad con Apa (Feliu Elías), fundador y director de la revista, aunque a pesar de ello, la revista mantuvo algunas decoraciones que había hecho Smith. Esta revista, como dice Fontbona, y traduzco, “no era marginal sino que era el portavoz de una intelectualidad catalanista crítica que se mantenía escépticamente distanciada de las efusiones elitistas de sus coetáneos noucentistas”³⁶, y por tanto, nos encontramos a un joven Mompou, situado en uno de los núcleos principales del nuevo arte catalán, junto a, por ejemplo, Juan Gris, que nada tuvo que ver con este arte refinado, pero que expresó muy bien la decaden-

cia parisina. En estos dibujos de la revista *Papitu*, alrededor de unas 18 ilustraciones, Mompou, que no firma con su nombre sino con una suerte de cruz a la manera notarial antigua, desarrolla toda una serie de personajes que rayan en lo grotesco, de carnes abundantes, cuerpos pesados y cabezas pequeñas, de una ironía superlativa y que están mucho más cerca de los dibujos de Mariano Andreu cuando firmaba “Pindarvs Lvcretivs Mervlvs Vera”, salidos en *Papitu* (1910) y *Picarol* (1912), que de cualquier otro de los dibujantes que estamos tratando. A partir de aquí, el arte de Mompou toma otros derroteros esenciales en la pintura catalana del momento pero que se alejan de nuestro refinamiento aludido. Destacaré, eso sí, los diseños textiles que hizo Mompou entre los años 1914 y 1916, bajo la firma social Palau & Mompou (Josep Palau Oller y Josep Mompou)³⁷, que se asemejan enormemente a los diseños textiles que Néstor hizo años después, en 1929, para la firma Wilhelm, de Nueva York, pero que nunca llegaron a realizarse, y cuyas acuarelas se conservan en el Museo Néstor.

Otro de los artistas ilustrados que sigue la estela del decadentismo de Smith, Néstor y Mariano Andreu, fue el catalán **Antoni Saló i Marco** (1885-1950). Una de sus primeras incursiones en la ilustración de libros es para “La Valkiria del Vallès”, narración simbolista aparecida en *La Rondalla del Dijous* de 1909. Las cuatro ilustraciones de Saló, siguen el texto del cuento y se enmarcan dentro del movimiento simbolista que a principios de siglo, seguían algunos artistas catalanes como Bonnin, Gual, Billy, Brull o Triadó. Pero pronto se aleja de este tipo de ilustraciones para adentrarse, dentro del *noucentisme* catalán, en un clasicismo decadentista y



Antoni Saló. “Fructidor”, en *Dodecaminos*, Editorial La Neotipia, 1914. Col. particular.

³⁷ Estos diseños se conservan en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

abarrocado tanto en lo que respecta a las ilustraciones de los textos como a las decoraciones de los libros. A pesar de ello, Saló siempre será un artista heterogéneo e irá variando su estilo según la obra que ilustre. A veces se acerca a las obras escultóricas de Esteve Monegal, o a las ilustraciones mediterraneistas de Manuel Fontanals³⁸; otras incurrirá en un estilo realista de gran carácter. Con todo, en lo que se refiere a la decoración de los libros, poco cambia su estilo abarrocado y clasicista, de refinada artificiosidad muy cercana también a artistas como Néstor o Billy. En este artículo, me centraré exclusivamente en su estilo artificioso y decadentista que usó para ilustrar y decorar algunos libros y exlibris.

La primera obra que ilustra y decora dentro de este estilo es *Arte Redentor* (1912), del médico Alfonso Arteaga Pereira, en una cuidada edición sobre papel de hilo *Guarro*, dirigida por él mismo e impresa por uno de los impresores caros al movimiento noucentista, Ramón Tobella, de Barcelona. Aquí aparecen los primeros amorcillos de carnes abultadas, rubicundos, de largas cabelleras peinadas, con tocados y sonrisas encantadoras. Pero también los amorcillos estilizados que tantas veces aparecerán en sus decoraciones futuras.³⁹

Ese mismo año ilustró y decoró el libro de Vicente M^a. de Gibert, *Chopin y sus obras*, editado en Barcelona por Hijos de Paluzie.⁴⁰ En esta obra, la decoración vuelve a ser la protagonista, con sus amorcillos decadentes ataviados con grandes sombreros emplumados —aunque por sus cadencias y sugerencias, esta vez recuerdan más a los que dibujara el belga Felicien Rops—, que los coloca en el frontispicio de la obra; las cinco láminas a toda página enmarcadas por una orla, siguen el estilo simbolista de 1909, donde los espacios se abren a la grandiosidad y las arquitecturas exteriores toman un gran protagonismo.

En 1914 realiza las dos obras más importantes dentro de este decadentismo cercano a Smith, Andreu y Néstor de la primera época: *Dodecaminos* y *El Bernardo del Carpio*. La personalidad de Saló, empieza a hacerse patente no sólo en el

38 Manuel Fontanals Mateu (Mataró, 1893-1972), decorador, escenógrafo e ilustrador, fue amigo de Néstor a quien conoció durante la estancia de éste en Barcelona. Una de sus obras decorativas, fueron los plafones realizados para el Bar Canaletas (1914), muy influenciados por el artista canario. En 1929 realizará junto a Néstor, en la Opéra-Comique de París, la escenografía para *Triana*, de Isaac Albéniz.

39 Al mismo tiempo, en las ilustraciones propiamente dichas, utiliza un estilo realista, alejado completamente de la decoración lo que da al conjunto del libro una mezcla nada afortunada.

40 El libro fue editado en 1913, pero los dibujos de Saló aparecen firmados el año 1912.

estilo y la factura de sus ilustraciones, sino en la técnica de los colores planos y las figuras sin delimitar los contornos. Para *Dodecaminos*⁴¹, calendario con que la imprenta La Neotipia obsequió a sus clientes ese año, Saló decoró la cubierta, la presentación y el colofón, además de algunas pequeñas viñetas diseminadas, e ilustró, en composiciones a toda página y fuera de texto, cuatro meses del año, con los nombres del calendario republicano francés: *Nivoso*, *Floreale*, *Prairial* y *Fructidor*. Las composiciones, recargadas de colores sobre fondos azules y amarillos son totalmente nuevas en su realización técnica, los colores se yuxtaponen, las figuras están sin perfilar, pero con temas clásicos y alegóricos de los meses. La ilustración para *Fructidor*, particularmente, se asemeja a algunas figuras de Néstor y algunos esmaltes de Mariano Andreu, como *La Madona de la fruta*, de un trazo sinuoso, exquisito pero inverosímil al mismo tiempo. Sin duda, este *Florilegio* se creó por La Neotipia, para rendir homenaje al arte de la imprenta.

Como dije arriba, ese mismo año Antoni Saló concluyó las decoraciones e ilustraciones para un gran título, *El Bernardo del Carpio o la victoria de Roncesvalles*, de Bernardo de Balbuena, editado por otro gran editor que venía de las postrimerías del Modernismo catalán, afincado en Sant Feliu de Guíxols: Octavi Viader. Este editor e impresor siempre tendió a la audacia en la mayoría de sus empresas, guiándole el mismo espíritu romántico que siguió a William Morris o a los impresores Oliva de Vilanova. Con inteligencia y sensibilidad, *El Bernardo del Carpio* se imprimió en dos volúmenes de gran formato (330 x 240 mm), sobre papel de hilo fabricado expresamente con la marca de agua del impresor. No hay que decir que la dirección artística corrió a cargo de Saló. Todas las páginas están orladas de rojo, con decoraciones abarrocadas de cornucopias llenas de frutos, guirnaldas y amorcillos encantadores en los principios de libro, principios de capítulo, cabeceras, capitulares, corondeles, viñetas y colofones, así como un retrato del autor en el frontispicio y un exlibris universal. Las seis láminas que ilustran el texto son a toda plana, tira-

41 *Dodecaminos. Florilegio de los meses del año MCMXIV. La Neotipia, a sus amigos, clientes y colaboradores*, La Neotipia, Barcelona, 31 de enero de 1914. La dirección literaria corrió a cargo de Alexandre Plana, quien recogió los más bellos textos que autores clásicos vertieron en loa sobre los meses del año, como: Longus, Ronsard, Homero, Horacio, Dante, Ausias March, Lorenzo de Médicis, Villegas, Camões, Miguel Ángel, Garcilaso, Góngora, Montaigne, Joan Roig de Corella, Desportes y otros. La dirección artística corrió a cargo de Antoni Saló.



Antoni Saló.

“Hamlet, proemio”,
en *Hamlet. Romeo y Julieta*,
de Shakespeare, 1915,
editorial Iberia.

Biblioteca de Catalunya.

das en negro y oro sobre un fondo levemente amarillo, que consiguen un efecto impactante, suntuoso e impregnado del espíritu decadente que enardecía a Saló en esa época, donde la arquitectura es un elemento de suma importancia en la concepción de todas las ilustraciones.

En 1915, ilustra y decora para la editorial Iberia, cuya colección dirige el mismo Saló, el libro *Hamlet. Romeo y Julieta*, de Shakespeare. De esta obra, nos interesan varias cosas: un retrato idealizado de Hamlet que nos recuerda de manera particular, el retrato también idealizado que Néstor realizó de su bisabuelo *Alberto Federico de Cominges* (1910-1914). El príncipe de Dinamarca, negro sobre blanco, con el cráneo de Yorick en su mano derecha, mira al espectador, imperturbable, con la mirada un tanto altanera y despreocupada. Al fondo, un espejo.⁴² La similitud de algunos de los dibujos de Saló, con algunas obras de Néstor, como hemos visto, nos permiten lanzar la pregunta de si Saló conoció a Néstor, Smith, Albéniz y Andreu y si estos artistas se influyeron mutuamente, visto lo dicho anteriormente. Otra de las ilustraciones de Saló para esta edición, se inserta directamente en la influencia que la mayoría de estos artistas de los que hablo, tienen con Aubrey Beardsley o con el irlandés Harry Clarke (1889-1931), ilustrador de los cuentos de Poe: un arlequín de líneas claras y precisas, negro sobre blanco, que ilustran el prólogo de la obra, cuya figura emblemática y audaz contiene un estilo que marcó una época en el arte catalán. En el libro, se repiten los amorcillos abarrocados junto a decoraciones de guirnaldas, frutas, cornucopias, jarrones, etc.

Dentro de esta misma línea decadentista, realizó varios exlibris para J. Fabregat, especialmente uno, donde un amorcillo de larga cabellera negra, con tocado y zapatos de tacón, ojos y labios pintados, recoge en un plato la sangre de un corazón herido de amor.

Años más tarde, en 1924, volvió a ilustrar y decorar otro libro dentro de este estilo, una edición italiana impresa en Barcelona, de *La vita nova*, de Dante Alighieri.⁴³

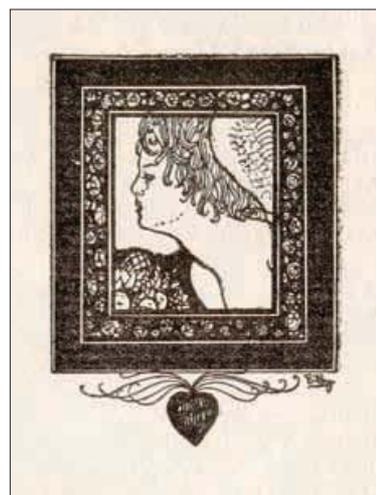
42 Esta misma ilustración y algunas de las decoraciones del libro, las utilizaría en 1930 para otra edición de gran formato y de bibliófilo del *Hamlet*, editada por Orbis.

43 Dante Alighieri, *La vita nova*, Barcelona, 1924. No hay datos del impresor. Para saber más ver: Quiney, Aitor i Jordi Estruga, *Col·leccions privades, llibres singulars*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 2005, p. 147. [Catálogo de exposición].

Y para finalizar con el círculo preciosista catalán, hemos de nombrar una incipiente obra del jovencísimo pintor **Guillem Perés Paque** (Barcelona, 1893 – 1968), de nombre artístico Billy. Su primerísima obra como dibujante, y que tiene relación directa con el refinamiento, está considerada por Francesc Fontbona, hasta ahora el único que se ha acercado brevemente a su personalidad⁴⁴, como la más interesante de su carrera artística. En 1909 ilustra unos cuentos de *La Rondalla del Dijous*, que ya hemos nombrado al tratar la primera etapa simbolista de Antoni Saló, y como éste, Billy sigue, en estos dibujos, la senda de Bonnin, Brull o Triadó, como en el cuento “El Gorg de l’Encantada”, de Maria de Bell-lloc, o “La Santa Espina”, de Àngel Guimerá. Pero al año siguiente, sea como fuesen sus influencias, lo cierto es que en la obra *Portic*, primer libro de poemas de Josep Massó i Ventós⁴⁵, se acerca de manera clara a la obra de Beardsley y por afinidades, a la obra de Ismael Smith, y de nuevo —como en los cuentos de *La Rondalla del Dijous*— a los prerrafaelitas y a la estampa japonesa. Con esta obra, que Fontbona adjetiva de plena madurez del artista, el nombre de Billy se añade, y sigo a Fontbona, a la serie de los “Smith, Marià Andreu, Néstor i Laura Albéniz”. Pero Fontbona va más allá y en referencia a la pintura al óleo de Billy, que él personalmente había visto en la colección privada de la hermana del artista, lo emparenta directamente con lo que Néstor estaba haciendo en esos momentos en Barcelona, de un decorativismo y una refinada artificiosidad.

EL CÍRCULO DE MADRID

En cuanto al círculo de artistas de Madrid que se movieron todos a partir de la guerra del 14, y la mayoría desde las revistas, pero sobre todo, desde *La Esfera*, y alrededor del que sería su insignia en la crítica del arte, Silvio Lago, muchos de ellos, son deudores del refinamiento catalán de la primera y segunda época del siglo XX, y deudores, a sí mismo, de Néstor. A partir de 1915, Néstor se instala en Madrid, quedando prácticamente olvidada su estancia en



Billy. Detalle de página de *Portic*, de Jaume Massó i Ventós, 1910.

Biblioteca de Catalunya.

⁴⁴ Fontbona, F.: “Billy, un il·lustrador del nou-cents”, en *Revista de Llibreria Antiquària*, núm. 7, Barcelona, abril de 1984, p. 3-10.

⁴⁵ Josep Massó i Ventós. *Portic*. Primer llibre den Josep Massó i Ventós: Decorat per Billy. Barcelona, Tipografia “L’Avenç”, 1910.

José de Zamora.

Maja Española, plumilla,
ca. 1918.

Depósito Casa-Museo Tomás
Morales.



Barcelona, donde a mi parecer, produjo la mejor obra, si no, al menos, la mejor obra de estilo simbolista. Este año, expone en la Casa Lizárraga lo mejor de su producción catalana y canaria, y es a partir de aquí, que a Néstor se le considera inmediatamente del círculo madrileño⁴⁶, siendo varias veces atendida su obra, con reproducciones y críticas, en los dos primeros años de *La Esfera*, y otras revistas, donde también hubo críticas, siempre positivas, de la obra de Ismael Smith y Mariano Andreu.

⁴⁶ Ver: Aitor Quiney, “Keepsake con motivo del traslado a Barcelona de los talleres gráficos Oliva, 1915”, en *Moralia* 9, p. 136-139, donde se sitúa a Néstor, dentro del artículo titulado “El decorado de los libros en España”, en la órbita de la influencia madrileña.

José de Zamora (Madrid, 1889 – Sitges, 1971), fue el ilustrador por excelencia de las obras de su amigo Antonio de Hoyos y Vinent, y de las firmas, en la revista *La Esfera*, de El Caballero Audaz y de Alvaro Retama. También ilustró algunas novelas de Joaquín Dicenta. Si incluyo a Pepito Zamora, como le llamaban, siendo el único —de entre

muchos—, en declarar abiertamente su homosexualidad, en esta suerte de antología del refinamiento, es porque se le adivinan influencias de Beardsley en el tratamiento estilizado de las líneas de sus figuras, al igual que de Leon Bakst, que trabajaba entonces para los *Ballets Russes* de Diaghilev. Zamora pasó largas temporadas en París, después de viajar por varios países europeos, y allí conoció al dibujante Erté, en el taller del modisto Paul Poiret, para quien Zamora trabajaría haciendo figurines de moda femeninos. Al igual que muchos otros, también se dedicaría al figurinismo de obras de teatro, con dibujos a la acuarela, estilizados y afrancesados de estilo art déco, como los que hizo en 1919 para el musical francés *L'Heure du soleil*. Pero la obra de Zamora, también tiene mucho que ver con la de Laura Albéniz, sobre todo con la que expuso junto a Ismael Smith en 1907, y después en el Fayans Català, en 1911, junto a Néstor, Smith y Andreu. Zamora colaboró en numerosas ilustraciones para los cuentos de Calleja en sus diferentes colecciones como *Cuentos Clásicos* o *Biblioteca de Cuentos Maravillosos*.⁴⁷

Otro de los ilustradores de Madrid que estuvieron en la órbita de Néstor, en su mirada decadentista, e incluso de Julio Romero de Torres, justo en aquel cruce entre los dos simbolistas españoles, las mujeres y las majas, fue **Enrique Ochoa** (nombre artístico de Enrique Estévez Ochoa, El Puerto de Santa María, Cádiz, 1891 – Palma de Mallorca, 1978). Cuatro años menor que Néstor, Ochoa llegó a Madrid en 1914 donde compartirá taller con el catalán Bagaría y tertulias de salón dentro de la bohemia madrileña. Quien más se ha ocupado de él recientemente ha sido Juan Manuel Bonet⁴⁸, pero durante su época, firmas como la de José Francés, Manuel Abril o el decadente marqués Antonio de Hoyos y Vinent lo hicieron también, siempre destacando su clara adscripción al simbolismo de Néstor, a los prerrafaelitas, a Gustave Moreau e incluso a Antoine Watteau. Referente a las mujeres de Ochoa, y su encuentro con Romero de Torres y Néstor, Silvio Lago (pseudónimo de José Francés), escribió que “El motivo esencial del arte de

47 Ver: Carmen Bravo-Villasante, que hizo el prólogo de una selección de obras escritas e ilustradas por Zamora para Calleja, en la edición: *José Zamora, Cuentos mágicos*, publicados por la Editorial S. Calleja, en Biblioteca de Cuentos Maravillosos, Palma de Mallorca: José J. De Olañeta, 1990; y también: Andrés Peláez y Fernanda Andura en *Una aproximación al arte frívolo*, Tórtola Valencia y José de Zamora, Teatro Albéniz, diciembre de 1988 – enero de 1989, Comunidad de Madrid, 1988 [Catálogo de exposición].

48 Ver el catálogo de la exposición *Enrique Ochoa (1891-1978), el pintor de la música*, celebrada en las salas de Caja Madrid de Aranjuez en 2009; y también el catálogo de la exposición *Colección ABC, el efecto Iceberg. Dibujo e ilustración españoles entre dos fines de siglo*, celebrada en el Museo ABC, Centro de Arte, Dibujo e Ilustración, del 17 de noviembre de 2010 al 13 de marzo de 2011.



Ochoa. Ilustración para *Prosas Profanas* de Rubén Darío, 1917. Biblioteca de Catalunya.

Enrique Ochoa es la mujer. Divino, capitoso y mareador perfume de mujer, envuelve toda su obra. Mujeres idealizadas, sublimadas en irreales éxtasis; mujeres de carnes morenas y cálidas donde los ojos brillan como gemas caídas en la arena abrasada del desierto; mujeres donde el misticismo se ha cobijado como una golondrina en un retorno vernal, y mujeres donde la lujuria ensangrienta los labios y extravía las agarenas pupilas...⁴⁹ Al margen de esta exagerada visión “fin de siècle” de la mujer, Ochoa compartió páginas con Néstor en la revista *La Esfera*, que se ocuparía de ambos en diversas ocasiones reproduciendo, en el caso de Néstor sus obras, tanto en portadas como en artículos y en el caso de Ochoa, además de lo anterior, ofreciendo sus portadas para ilustrarlas y publicando anuncios dibujados por él. Será en estas ilustraciones para revistas donde la influencia de Néstor sobre Ochoa se acrecienta, como en sus dibujos para las portadas de *La Esfera*, “La princesa de los sueños azules”, o en “El fauno de la primavera”⁵⁰, este último muy similar al dibujo que usó para ilustrar una de las páginas de *El canto errante*, de Rubén Darío, bajo el epígrafe “suena la risa del tritón / que muestra su cabeza de sileno oceánico...”⁵¹, los dos dentro de la factura exquisita de los faunos de Néstor, uno de los cuales serviría de portada para otro número de *La Esfera* de 1915⁵². Los labios de los personajes de Ochoa, son los labios de Néstor, los labios con los que el pintor gran-canario dotará a sus personajes, “labios gruesos, carnosos, encendidos, sensuales...”⁵³, que son los labios de las fisonomías de las mujeres y hombres de las islas. Juan Manuel Bonet dice en el catálogo de Aranjuez que “en su etapa como ilustrador de libros y revistas de los años veinte y treinta como *La Esfera*, *Blanco y Negro* o *Mundo Latino*, Ochoa contribuyó a configurar la imagen de toda una generación de narradores. Sin duda por esta faceta ya tiene garantizado un lugar en la historia del libro”. Ciertamente, si en estas ilustraciones el papel de Ochoa es destacado, en su obra para libros y novelas cortas adquiere un papel importantísimo dentro del decadentismo cercano a Beardsley. Las ilustraciones que hizo para las obras completas del poeta Rubén

49 Silvio Lago, “Artistas Contemporáneos: Enrique Ochoa”, *La Esfera*, Año IV, núm. 176, 12 de mayo de 1917.

50 *La Esfera*, Año IV, núm. 206, 3 de diciembre de 1917 y *La Esfera*, Año VI, núm. 280, 30 de mayo de 1919, respectivamente.

51 Rubén Darío, *El canto errante*, vol. XVI, Editorial Mundo Latino, Madrid, 1918, p. 12.

52 *La Esfera*, Año II, núm. 57, 1915.

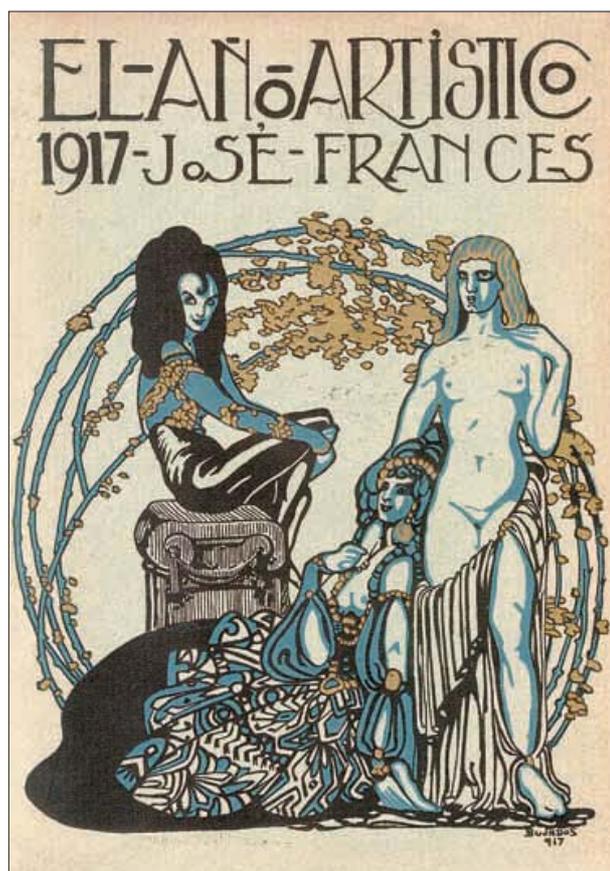
53 Silvio Lago, “Artistas contemporáneos: Néstor”, *La Esfera*, Año I, núm. 16, 1914.

Darío, entre 1917 y 1921, para Editorial Mundo Latino de Madrid, sintetizan de alguna manera, el preciosismo y el prerrafaelismo que proyectó durante esos años y especialmente en los títulos *Prosas profanas* (1917), *Azul* (1917), *Parisiense* (1917), *El canto errante* (1918) o *Cuentos y crónicas* (1918), además de acercarlo a Beardsley, lo acercan también a Néstor, Ismael Smith o Manuel Bujados.

Este último, **Manuel Bujados** (Viveiro, 1889 – Belle Ville, Argentina, 1954), dentro del círculo de Ochoa y amigo suyo, colaboró también en las mismas revistas: *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Tribuna*, pero también para la gallega *Céltiga*, la sevillana *Bética* o la madrileña *Arte Musical*. La obra de Bujados es básicamente culta, amanerada y

preciosista en su primera época —aunque nunca dejaría de volver a ella—, destinada a la ilustración de libros en su mayoría, aunque nunca olvidó, como he dicho, las revistas. Sus líneas son finas, sus temas ampulosos y decorativos como los de algunos del mejicano Roberto Montenegro (*La lámpara de Aladino*), pero de una sutileza y barroquismo que embriaga los sentidos, como los de Edmund Dulac. Los azules y sus matices, son sus fondos predilectos, como muchos simbolistas de 20 años atrás.

Al igual que Ochoa, Bujados realizó algunas cubiertas para novelas de su amigo José Francés, y para las cubiertas de su serie “El año artístico”, como las de los años 1915 a 1922, y las portadillas de dicha revista en donde sale la reproducción del exlibris que Bujados le hizo a Francés⁵⁴, de estilo preciosista y en la línea de Beardsley que tanto insistimos, así como en las ilustraciones para el libro de Juan Valera, *El pájaro verde*. En estos dibujos a la pluma, será donde se acerque más al tema que tratamos apartándose de las composiciones colorísticas. Una ilustración que hizo



Manuel Bujados.
Cubierta de *El Año Artístico*
de José Francés.
Biblioteca de Catalunya.

⁵⁴ Ver: *Coleccionismo: ilustración gráfica y literatura a través de las colecciones de la biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales*, Moya, 2008, p. 61. [Catálogo de exposición]. Algunas portadas se complementan con dibujos del mismo estilo.

⁵⁵ *Arte Musical*, Año IV, núm. 77, Madrid, 1918, portada.

para la cabecera de la revista *Arte Musical* de 1918⁵⁵, sirve de ejemplo para lo que digo: dos personajes ambiguos, bizantinos a la manera de Klimt, pero estilizados y delgados, cabelleras vestidas de carbunclos y diademas, ataviados con leves túnicas que dejan ver y entrever sus torsos desnudos, manos lánguidas y dedos sumamente largos...tocan dos instrumentos: la pandereta y la siringa.

Dentro de este círculo madrileño, destaca el mejicano **Roberto Montenegro Nervo** (Guadalajara, Jalisco, 1887 – México D.F., 1968), que, una vez llegado a la capital a los 16 años, animado por su primo el poeta Amado Nervo, empieza a ilustrar las páginas y anuncios de la *Revista Moderna de México*, plataforma por la que se dio a conocer, y a ilustrar los libros del poeta Amado Nervo, junto al ilustrador simbolista Julio Ruelas, quien ya había colaborado con el poeta en la *Revista Moderna*⁵⁶, y junto a Ángel Zárraga, había ilustrado en 1902 su libro *El éxodo y las flores del camino*.

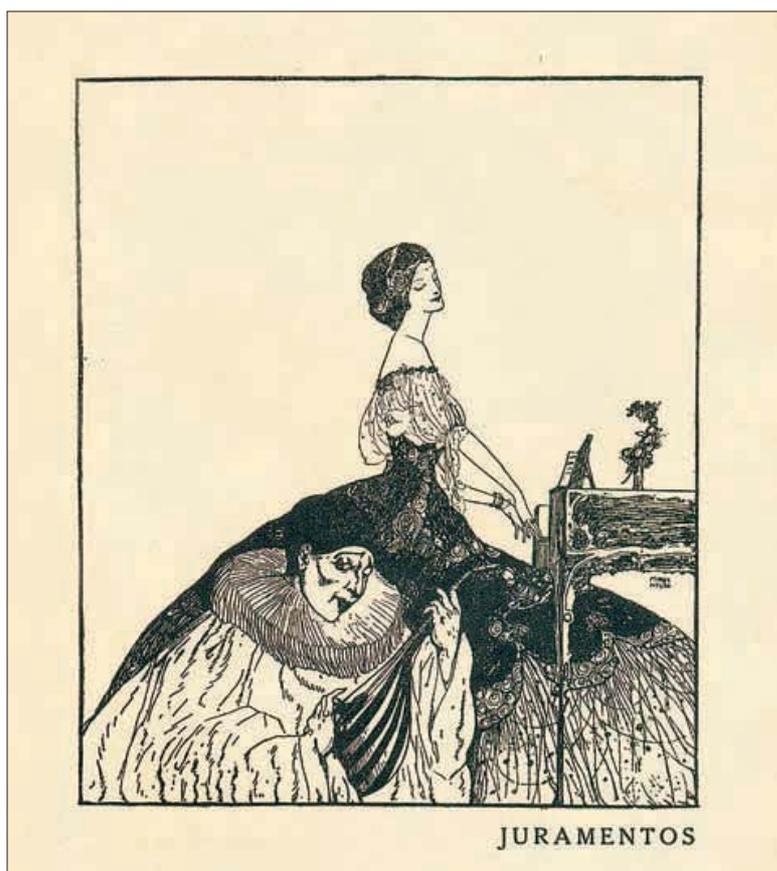
En 1905 se publica *Los jardines interiores*⁵⁷, ilustrado por el joven Montenegro y por Ruelas.⁵⁸ En este libro, Montenegro aún está fuera de la influencia de Beardsley, a pesar que ya conocía algo su obra⁵⁹, y se adentra más en un estilo art nouveau, lejos de cualquier academicismo y cercano a una sensualidad morbosa. Después de la edición de este libro en 1905 Montenegro, gracias a una beca, partió hacia Europa, a Madrid, donde estudió grabado y pintura con Ricardo Baroja, pero siguiendo las huellas de su primo Amado Nervo, entonces Secretario de la Legación mexicana en Madrid, se adentró de lleno en el estilo y el preciosismo satírico de Beardsley. Después de una corta estancia en París en 1907, junto a su amigo Diego Rivera, conoce a Jean Cocteau, Picasso, Gris y Braque, con quienes colabora en el periódico *Le Temoin*. A su vuelta a Madrid, conoce a los amigos de su primo, los pintores Sorolla, Zuloaga y Romero de Torres y a los literatos hermanos Machado, Valle Inclán y Rubén Darío, con quien mantendrá una profunda amistad, y a quien ilustrará en 1909 su *Oda a Mitre*, ante cuyo trabajo, el propio Darío, agradecido escribe la dedicatoria: “A Montenegro que pinta lo que yo escribo...

56 La *Revista Moderna* (1898-1903), amplió su título a *Revista Moderna de México* (1903-1911), y fue la plataforma principal del Modernismo mejicano.

57 Amado Nervo, *Los jardines interiores*, México, Imprenta de los Suc. de F. Díez de León, 1905.

58 Ver el interesante ensayo de Eliff Lara Astorga, “Los Jardines de Amado Nervo y Roberto Montenegro”, en <http://www.amadonervo.net/transmigraciones/pdf/jardines.pdf>.

59 En octubre de 1904, el mismo año que Montenegro realizaba estos dibujos, José Juan Tablada da a conocer en las páginas de la *Revista Moderna de México*, la obra de Aubrey Beardsley.



Roberto Montenegro.
Ilustración de “Juramentos”,
para el libro *Flirt*, 1916.
Biblioteca de Catalunya.

Con todo cariño, puesto que yo escribo lo que él pinta”.⁶⁰ Entre tanto los viajes de ida y vuelta a París se multiplican y será allí donde en 1910, publicará una carpeta de dibujos, con un prólogo de Henri de Régnier⁶¹, que será la primera y más clara ascendencia con las ilustraciones de Beardsley, pero que tendrán que ver igualmente con los dibujos de Smith y los grabados de Néstor de majas y vestidos andaluces, y algo de su maestro Julio Ruelas, titulada *Vingt Dessins*. Yo sólo he visto diez de estos dibujos, ya que los repetiría con títulos diferentes —según Gutiérrez Viñuales—⁶², en el libro *Flirt*, editado en Barcelona en 1916, por los impresores Oliva⁶³, lo que evidencia que no existe relación alguna, al menos a priori, entre las imágenes y el texto del mallorquín Pedro Ferrer Gibert, al que Montenegro conoció durante su estancia en Pollensa, entre 1914 y 1919, acompañando al pintor Anglada Camarasa y a otros artistas, que venían a la isla alejándose de la guerra. En los dibujos campean alegorías a la muerte, arlequines,

⁶⁰ Referido por Ernesto de la Torre Villar en su libro *Ilustradores de libros: guión biobibliográfico*, México, UNAM, 1999, p. 253.

⁶¹ *Vingt dessins*, por Roberto Montenegro, introducción de Henri de Régnier, Paris, Societé Générale d’Impression, 1910.

⁶² Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 82, UNAM, 2003, p. 93-121. Al respecto, Santi Barjau, en su libro *Art i aventura del llibre: la imprenta Oliva de Vilanova*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2002, nos dice que algunos de estos dibujos se publicaron en la revista argentina *Caras y Caretas* en 1913 y 1914, y en la revista *La Esfera*.

⁶³ Ver: Aitor Quiney, “Keepsake con motivo del traslado a Barcelona de los talleres gráficos Oliva, 1915”, en *Moralia* 9, p. 136-139.

majas goyescas, enanos, calaveras, músicos y damas elegantes, como en el titulado “Juramentos” que propongo como ilustración. La portada lleva una ilustración de la bailarina Tórtola Valencia, musa de Zuloaga, compañera del marqués Hoyos y Vinent, amiga de Pompeyo Gener y de tantos otros escritores y artistas de la época.

Durante su estancia en París, colaboró desde el primer número en la revista dirigida por Rubén Darío, *Mundial Magazine* (1911-1914)⁶⁴, ilustrando siempre los escritos del poeta nicaragüense. Además, admirador de los *Ballets russes*, sobre todo de Diaghilev, Nijinski y la bailarina Karsavinc, ilustró algunas portadas para los programas, como el del tour americano de 1916, donde hizo una ilustración de Nijinski en la obra *Scheherazade*, programa que además iba ilustrado con fotografías y dibujos de Leon Bakst. Probablemente, aunque no lo he visto, esta ilustración formara parte del libro *Vaslav, Nijinski: An artistic interpretation of his work in black, white and gold* by Robert Montenegro; with a note of introduction by C. W. Beaumont (London, C.W. Beaumont and Company, 1913), donde Montenegro dibujó al bailarín interpretando algunas obras como la anterior o *L'Après-midi d'un Faune*, en un llamativo fondo de oro, con las figuras en tinta negra y gouache, en un estilo decadente y amanerado.⁶⁵

En 1917, realizó una de sus obras más completas dentro del preciosismo y decadentismo casi agónico de su obra, pero muy marcada por un orientalismo, debido básicamente al tema, las ilustraciones para una edición de *La lámpara de Aladino*, impresa en Barcelona de nuevo por los Oliva⁶⁶, y editada por las Galeries Laietanes, donde ese mismo año expuso Montenegro su obra gráfica además de las ilustraciones para este libro. En una reseña del diario *La Vanguardia*, se dice: “...llama la atención el talento asimilador del artista, que unas veces se nos muestra como un conocedor de estampas niponas, otras como quien estudió miniaturas persas y en algunas ocasiones nos revela cuanto se fijó en dibujos de los ilustradores ingleses.”⁶⁷ Silvio Lago le dedicó en 1918 un artículo en *La Esfera*, en donde repro-

64 *Mundial Magazine* (mayo de 1911 - abril de 1914), publicaciones Leo Merelo & Guido, director literario: Rubén Darío. Revista editada en español, donde, además de Montenegro, colaborarían otros destacados artistas como los catalanes Xavier Gosé, Joan Cardona, Xaudaró o los escritores Pérez Jorba, Amado Nervo, Valle-Inclán, etc.

65 El original que hizo Montenegro a Nijinsky caracterizado de Arlequín para el ballet *Carnaval*, de Mikhail Fokine se encuentra en el Victoria & Albert Museum.

66 Ver: Santi Barjau, en su libro *Art i aventura del llibre: la impremta Oliva de Vilanova*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2002, p. 267, sobre la edición de este libro.

67 “Crónica, Exposiciones de Barcelona”, *La Vanguardia*, 28 de diciembre de 1917, p. 8.

dujo un dibujo de este libro y otros dos “La cita” y “La apasionada”, el primero, una maja española que vuelve a recordar el estilo de Smith y de Néstor, y la segunda, una egipcia de aire bizantino sobre fondo negro que resalta su decadencia de *femme fatal*, unas ilustraciones que avalan lo que escribió Lago, hablando de los inicios de Montenegro, que “...era entonces un discípulo entusiasta y espontáneo de las modernas tendencias decadentes. Se adivinaba demasiado a Beardsley y a dos de los hijos espirituales del gran dibujante inglés, Bayros y Martini.”⁶⁸

En 1919 se publica el libro *Ejemplo*, de Artemio de Valle Arizpe⁶⁹, una de las últimas obras del mexicano en España, antes de partir definitivamente para América, y en donde vuelve a desarrollar su faceta decadentista, de la que se había alejado durante su estancia en la isla de Mallorca, bajo el amparo de los colores y la maestría de Camarasa. En esta obra, Montenegro parece querer dar a sus tintas el aspecto de la xilografía, de tal manera que, inevitablemente, algunas ilustraciones, como el retrato de “Don Rodrigo de Aguirre” me recuerdan algunas otras del catalán afinchado en París, Lluís Jou.

Después de estos libros, Montenegro se deslizó hacia un estilo indigenista mezclado con un art nouveau adocenado, para finalmente madurar en un mejicanismo de raza. No obstante, y aunque lejos del preciosismo, realizó entre 1918-1919, algunas portadas para *Blanco y Negro* y *La Esfera*. En una de ellas, se reprodujo un soberbio cuadro azul, titulado *Retrato de la marquesa Casatti*⁷⁰, donde la influencia de Anglada Camarasa y Romero de Torres se evidencia, y ese mismo año, realizó un singular dibujo, que bien merece la pena detenerse en él, un gouache titulado *Una Modernista* (1918)⁷¹ que tiene una clarísima deuda con algunas obras de Néstor conocidas en Madrid, como “Lady Hardinsson”, y que se reprodujo en las páginas de *La Esfera* en 1914.

68 Silvio Lago, “Siluetas de dibujantes: Roberto Montenegro”, *La Esfera*, Año V, núm. 266, Madrid, 1918.

69 Artemio Valle Arizpe, *Ejemplo*: lo escribió el licenciado don Artemio de Valle Arizpe en la muy noble, muy leal y muy siempre fiel capital de la Nueva Extremadura y don Roberto Montenegro lo ornamentó, Madrid, el autor, 1919.

70 *La Esfera*, Año V, núm. 266, Madrid, 1918, portada.

71 Ver: Javier Pérez Rojas (coord.), *La Eva Moderna. Ilustración Gráfica Española, 1914-1935*, Madrid Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997. [Catálogo de exposición]. Esta obra original pertenece a la Colección Prensa Española, S.A.