

D E ARGENTINA AL MEDITERRÁNEO OCCIDENTAL. EL PLÁCIDO VIAJE DE MARIANO MONTESINOS¹

FRANCISCA LLADÓ POL

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts. Universitat de les Illes Balears
francisca.llado@uib.es

Resumen: La finalidad de este artículo es la recuperación del pintor argentino Mariano Montesinos en su paso por Mallorca (1925-1936). Para ello se ha partido de la idea de insularidad dentro del enclave mediterráneo occidental ya que entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX los conceptos de modernidad y clasicismo se hallaban intrínsecamente unidos. Ha sido necesario analizar los movimientos en boga que oscilaban entre el *novecentismo* italiano, el retorno al orden y el *noucentisme* y a partir de este último se efectuará un análisis más exhaustivo, consecuencia de las relaciones entre Mallorca y Cataluña. Para comprender correctamente sus intereses se han tenido en cuenta las manifestaciones artísticas argentinas y los medios de difusión ligados al arte nuevo o *martinfierrismo*. El hecho de trabajar de forma comparativa a la vez que interrelacionada permite recolocar las relaciones entre España y Argentina, tanto dentro de los circuitos del internacionalismo como para el reconocimiento de centros artísticos al margen de Madrid y Barcelona. El resultado es una producción ambivalente en el arte de Montesinos que nos permite asignarle un papel relevante en la modernidad que paulatinamente entraba en Mallorca, periodo que constituye la etapa más fructífera de su trayectoria.

Palabras clave: Mariano Montesinos / Mediterraneismo / Arte nuevo / *Noucentisme* / Retorno al orden / *Martinfierrismo*.

FROM ARGENTINA TO THE WESTERN MEDITERRANEAN. THE PLACID JOURNEY OF MARIANO MONTESINOS

Abstract: The purpose of this article is the recovery of the Argentine painter Mariano Montesinos during his stay in Mallorca (1925-1936). For this I have started from the idea of insularity within the Mediterranean enclave, moment in which the concepts of modernity and classicism were intrinsically linked. For this it has been necessary to analyze the movements in vogue that oscillated between the Italian Noucentisme, the return to order and the Noucentisme. It will be this last one that will allow a more exhaustive analysis of its productions as a result of the relations between Mallorca and Catalonia. However, to understand its position correctly, Argentine artistic manifestations and the media linked to the new art or *Martinfierrismo* have been taken into account. The fact of working in a comparative as well as interrelated way allows to re-establish relations between Spain and Argentina, both within the circuits of internationalism and for the recognition of artistic centers outside of Madrid and Barcelona. Thanks to this analysis we find an ambivalent production in the art of Montesinos that allows us to place him in a relevant role of modernity without abandoning the medium in which he carried out the most fruitful stage of his career.

Key words: Mariano Montesinos / Mediterraneanism / New art / *Noucentisme* / Return to order / *Martinfierrismo*.

Mallorca en el enclave mediterráneo

La redacción de este artículo coincide con la exposición *Redescubriendo el Mediterráneo* (2018) en

la Fundación Mapfre de Madrid, la cual se enmarca en el proyecto cultural Picasso-Mediterráneo, una red de trabajo liderada por el Musée National Pi-

* Fecha de recepción: 15 de enero de 2019 / Fecha de aceptación: 6 de mayo de 2019.

¹ El presente artículo forma parte de los resultados derivados del proyecto del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades I + D+ i titulado *La institucionalización de la Modernidad. Artes Visuales en Mallorca (1874-1936)* (HAR2016-77135-P).

casso-Paris. Dicha exposición me llevó a recuperar otras precedentes como *Méditerranée de Courbet a Picasso* (Musée d'Orsay, 2000) o *Le Grand Atelier du Midi, Aix-en-Provence* (Musée Granet – Aix-en-Provence, 2013), sin olvidar *Forma. El ideal clásico en el arte moderno* (Museo Thyssen-Bornemisza, 2001). Tanto la exposición como la lectura de los catálogos me han permitido reflexionar sobre el lugar que ocupa la isla de Mallorca en el enclave insular del mediterráneo occidental, así como rescatar la producción del artista argentino Mariano Montesinos durante su estancia en la isla citada entre 1925 y 1936.

A lo largo del siglo XIX, muchos fueron los viajeros españoles y extranjeros que visitaron la isla buscando el exotismo y el orientalismo para virar en el cambio de siglo hacia la búsqueda de un paraíso terrenal, el Edén primigenio o la Arcadia feliz. Pero una isla, aunque mediterránea, ofrece unos particularismos claves en el imaginario humano que unen clasicismo y paraíso, uno de los topos más recurrentes de la tradición occidental. El mito alude al retorno al clasicismo y al paraje descubierto por Santiago Rusiñol y que recogió en sus escritos de 1893 para el periódico *La Vanguardia* bajo título *Des de les Illes*. En esta fecha su escritura se inscribía en el simbolismo, ya que, como apunta Margarida Casacuberta, cuando Rusiñol habla de una isla, lo menos relevante es la conexión con la realidad. Mallorca es un espacio situado al margen de toda verdad del tiempo que marca el devenir real.² La primera carta enviada al periódico de referencia, parte de la novela *Salammbó* de Gustave Flaubert para constatar la primera consideración de insularidad: “Yo sé de una isla (dice Mâtho a Salammbó) cubierta de polvo de oro, de pájaros y de verdura. Sobre las montañas, grandes flores de humeantes perfumes...”³ En viajes posteriores y coincidiendo con la Primera Guerra Mundial, la isla ofrecía el contrapunto de belleza, armonía, equilibrio y civilización que encontró en los jardines y paisajes del Edén paradisiaco, momento en que la metonimia de Mallorca se convierte en jardín. Junto a Rusiñol debemos

considerar a Rubén Darío, que en 1896 publicó en Buenos Aires “Coloquio de los Centauros” dentro de *Prosas Profanas* donde afirmó: “En la isla que detiene su esquife el argonauta del inmortal Ensueño (...) Isla de oro en que Tritón elige su caracol sonoro...”⁴ Once años después, durante su estancia en Mallorca, comenzó a escribir *La Isla de Oro* y recurrió de nuevo a los argonautas de Ulises, y reiteró la visión precedente: “He aquí la isla en que detiene su esquife el argonauta del inmortal ensueño. Es la Isla de oro por la gracia del sol divino”.⁵ De este modo, queda abierta la pregunta si cuando escribió *Prosas Profanas*, ya tenía noticias de Mallorca, o cuando la visitó, el mito adquirió forma. Tanto Rusiñol como Darío se acercan a la definición posterior de Chevalier al apuntar que una isla es una imagen perfecta del cosmos, a la vez que un refugio de la conciencia.⁶ Ello nos permiten afirmar que todo viaje es siempre físico y mental y que su imagen se concreta en la pintura gracias a la presencia del pasado en el presente modificado por la luz y el color.

La primera captación del paisaje mallorquín introdujo un viraje en una serie de artistas catalanes como Joaquim Mir o Hermen Anglada Camarasa, que vieron el mediterráneo de modo natural⁷ y encontraron un marco donde reflejar un cosmos propio, una visión casi mítica como consecuencia de las transformaciones provocadas por la luz. Se alejaron del modernismo catalán y con el precedente de Rusiñol introdujeron un cambio de lo natural a lo mágico.⁸ Es la mirada del otro, ya que en la isla los pintores locales no habían percibido ni la isla dorada (Rusiñol), ni la nacarada (Anglada Camarasa) ni la esmaltada (pintores argentinos como Felipe Bellini u Octavio Pinto);⁹ así pues, Mallorca actuó como un microcosmos para quienes estuvieron de paso o efectuaron un viaje estético. Fue un viaje interior a la vez que una experiencia personal pero con distintos matices, ya que Anglada, por ejemplo, se instaló permanentemente en Mallorca, omisión hecha del breve período de la postguerra española.

Si el retorno al mediterráneo implicó una vuelta al clasicismo también conllevará un regreso a la

² CASACUBERTA, Margarida, 1999, p. 9.

³ RUSIÑOL, Santiago, 1999 (1893), p. 33.

⁴ DARÍO, Rubén, 2014 (1896), p. 51.

⁵ DARÍO, Rubén, 2001 (1907), p. 175.

⁶ CHEVALIER, Jean, 1986, p. 12.

⁷ VIAL, Marie-Paule; JIMÉNEZ BURILLO, Pablo, 2018, p. 9.

⁸ CASAMARTINA, Josep, 2018, pp. 67-68.

⁹ ALCOVER, Manuela, 2005.

tradición de temas ya consolidados como son los casos del paisaje, la representación de la figura femenina o la mitología, en definitiva una vuelta al mundo arcádico y como tal en tensión permanente con los postulados modernistas. Por ello es oportuno tener en cuenta la figura de Eugeni d'Ors, quien entendió el *noucentisme* como un estilo (el nuevo clasicismo) que desbancó el modernismo a través del orden; y, simultáneamente, como una empresa (el papel civilizatorio de Cataluña) que permitía la inserción del clasicismo en la modernidad. A partir del *Glosari* publicado en 1906 en *La Veu de Catalunya*,¹⁰ quedó explícita la voluntad de recuperar la visión moral del arte para regenerar la sociedad, la cual solo puede adquirirse por medio de una estética clásica. D'Ors propone una vuelta a la objetividad y a la estructura de volúmenes y masas tal como había hecho Cézanne.¹¹ Joaquim Torres García, por su parte, exhorta a girar la mirada hacia la tradición de las tierras mediterráneas¹² a través de una iconografía de musas helénicas inmersas en escenas bucólicas. En definitiva, el paisaje que proponen es equilibrado y corpóreo tal como lo captaron en Mallorca los catalanes Joaquim Sunyer y en menor medida Enric Galwey. Mallorca ya no es dorada sino que deviene piedra y plata.

Al margen de estas connotaciones más o menos genéricas a todo el mediterráneo, no pueden olvidarse otras producciones que se estaban desarrollando en Italia de la mano de Giorgio De Chirico, Carlo Carrà o Alberto Savinio ahondando en los mitos antiguos y los lugares del clasicismo. Mientras, el sur de Francia lo revivía con una multiplicidad de técnicas que abarcaban desde el puntillismo de Signac en Saint-Tropez y el cubismo de Picasso, Braque o Manolo Hugué en Céret, hasta el fauvismo de Matisse y Derain en Collioure o la vuelta al orden de Picasso.

A principios de siglo XX las relaciones y tránsitos se producían con relativa rapidez; en esta coyuntura, los pintores extranjeros, esencialmente los llegados de Latinoamérica, lograron conciliar la diversidad formal añadiéndole el gusto por lo nuevo de sus países de origen. En los paisajes que crea-

ron, el mar deja de ser el único protagonista para dar paso a la vegetación y la geología, humanizándolo, independientemente de la integración o no de la figura humana.

Mariano Montesinos: del Plata a Galicia

La introducción al ámbito insular del mediterráneo occidental era un requisito para contextualizar la actividad de Mariano Montesinos Fariña, sin embargo, antes de analizarla, es preciso establecer algunas notas aclaratorias sobre su figura y formación, ya que la dispersión de su obra y documentación así lo requieren.

Nació en la ciudad argentina de La Plata el 27 de marzo de 1902, hijo del pintor valenciano Mariano Montesinos Ausina y nieto del miniaturista Rafael Montesinos Ramiro.¹³ Se formó en la Academia Provincial de Bellas Artes de La Plata emplazada en el mismo edificio que el Teatro Argentino de dicha ciudad, lugar de reunión del grupo de teatro universitario *Renovación*.¹⁴ Los orígenes de aquella se encuentran en la Escuela de Dibujo ubicada en el Museo de Historia Natural creada por su padre junto a Emilio Coutaret en 1906. En la Academia Provincial impartieron clases Martín Malharro¹⁵ y Atilio Boveri, artistas relevantes por su pensamiento ya que cuestionaron la necesidad de emancipación cultural de España, así como dotar a la educación de un carácter nacional a través de las humanidades. Especial atención merece la figura del último, ya que residió en Mallorca entre 1912 y 1914, de modo que debió influir en el viaje de Montesinos a la isla.

En 1924 Mariano Montesinos obtuvo una beca del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y, después de una breve estancia en París, se dirigió a España. Esta era, después de la celebración de la Exposición del Centenario, una de las prácticas habituales entre los jóvenes artistas. Si bien la mayoría optó por ciudades de prestigio como París, Roma, Londres, Berlín, Múnich o Florencia, un buen número eligió España. Este último fenómeno, como afirma María Elena Babino, no ha sido considerado por la historiografía hasta finales del siglo XX y su

¹⁰ Dicho periódico era el órgano de expresión de la *Lliga Regionalista*. RIUS, Mercè, 1991, p. 19.

¹¹ ALCOVER, Manuela, 2005, p. 167.

¹² JARDÍ, Enric, 1973, p. 25.

¹³ La información biográfica del artista ha sido facilitada por su nieta Valeria Montesinos, a quien agradezco su buena disposición y haber compartido parte de su archivo personal (La Plata, provincia de Buenos Aires).

¹⁴ VALLEJO, Gustavo, 2004, p. 142.

¹⁵ Ya en 1903 Martín Malharro afirmó que el arte español había entrado en decadencia y que solo interesaba a las grandes fortunas o a los españoles residentes en Argentina. Véase GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, 2003, p. 115.

estudio permite situar con mayor precisión a los artistas en la red de relaciones e intercambios.¹⁶ Si bien en muchos casos se trata de viajes estéticos que miran desde Europa su propio país¹⁷ para a posteriori configurar el arte nacional, en nuestro caso cabe revisar el término ya que la voluntad de Montesinos era quedarse en Mallorca.

Durante la primera década del siglo pasado, el arte argentino se afanaba en la búsqueda de un arte propio o nacional que creyó encontrar en los paisajes deshabitados del interior del país, abriéndose un debate que se mantuvo a lo largo de la década hasta la llegada de las tendencias vanguardistas, las cuales entrarán en confrontación con la modernidad y el cosmopolitismo de Buenos Aires, de modo que ambos postulados coincidirán aunque se deban hacer algunos ajustes teóricos. Lo que atraía a los artistas a Europa era el afán de novedad –en especial las primeras vanguardias– sin embargo, en los años veinte la situación había cambiado a raíz del trauma de la Primera Guerra Mundial; consecuentemente, los artistas latinoamericanos lo que hallaron fue la vuelta a la figuración y al humanismo vivificante del clasicismo con sus valores de equilibrio, claridad y armonía. Así, en función del destino escogido dialogarán con el *novecentismo* italiano, el retorno al orden francés o el *noucentisme* catalán e incluso en algunos casos asumirán e intercambiarán las premisas que consideraron más oportunas.

En estos años se produjo desde Argentina el desplazamiento a París de artistas como Víctor Pissarro, Alberto Morera, Raquel Forner o Juan del Prete, configurando “el Grupo de París”, Aquiles Badi hizo lo propio en Milán y Horacio Butler realizó diversas incursiones en Suiza y Alemania antes de dirigirse a París.¹⁸ 1924, el año del viaje de Montesinos a Europa, es especialmente significativo para el arte argentino por una serie de factores: el regreso de Emilio Pettoruti y Xul Solar revolucionando la órbita artística con sus postulados europeístas de vanguardia, la aparición de *Martín*

Fierro. *Periódico Quincenal de Arte y Literatura* y de la revista literaria *Proa*, así como el nacimiento de la institución privada *Amigos del Arte* dedicada a promover la circulación de obras e ideas. Estos intentos iban orientados a la creación de un arte nuevo que si bien no negaba el pasado requería nuevas miradas, a la vez que llamaban a la unión entre arte y vida¹⁹ tal como se desprende de la lectura del manifiesto “Martín Fierro: MARTÍN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión (...) MARTÍN FIERRO sabe que ‘todo es nuevo bajo el sol’ si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo”.²⁰

Si bien Montesinos no coincidió con estos acontecimientos estuvo informado e incluso mantuvo contacto con algunos de los actores.

Su primer destino en España fue Galicia, dejando de lado ciudades artísticamente activas como Barcelona o Madrid, así como sus orígenes valencianos. La opción por un viaje-destino diferente a los centros usuales le permitió apartarse del aprendizaje convencional y ofrecer respuestas personales. Artísticamente, Galicia se movía entre el regionalismo y el realismo, poniendo el acento en la anécdota con una mezcla de pintoresquismo y costumbrismo,²¹ hecho que orientó a los pintores a centrarse en la singularidad del territorio, sus gentes y formas de vida tal como afirmó Alfonso Castela, “todo está dispuesto como para ser pintado: pero en el paisaje hay más”.²² Esta premisa se adapta a la actitud de Montesinos, quien fue capaz de traspasar la modernidad a la tradición popular a partir del influjo de personalidades renovadoras con las que se relacionó en Galicia al igual que por la carga teórica traída de Argentina. Un manuscrito²³ del artista permite conocer su

¹⁶ BABINO, María Elena, 2013, p. 14.

¹⁷ ARTUNDO, Patricia, 2003, p. 16.

¹⁸ BABINO, María Elena, 2010, pp. 7-8.

¹⁹ ARTUNDO, Patricia, 2007, p. 253.

²⁰ GIRONDO, Oliverio, 1924, pp. 1-2.

²¹ BOZAL, Valeriano, 1995, pp. 145-146.

²² CASTELAO, Alfonso, 1967, p. 156.

²³ El manuscrito, con algunas modificaciones, fue publicado en una obra en conmemoración del centenario del nacimiento de Ramón del Valle Inclán. Véase MONTESINOS, Mariano, 1967, pp. 119-122. En dicha publicación aparece reproducido un dibujo a lápiz de Ramón del Valle Inclán, obra de Mariano Montesinos.

etapa gallega. Durante tres meses visitó a Ramón del Valle Inclán en A Pobra do Caramiñal, en la Ría de Arousa,²⁴ un escritor ampliamente conocido en Argentina gracias a sus colaboraciones en el periódico *La Nación* o en la revista *Caras y Caretas* y con quien mantuvo una sólida amistad, a la vez que le realizó un retrato del que disponemos algunos dibujos a lápiz. Gracias a él conoció los versos del poeta portugués Abilio Guerra Junqueiro y de Rosalía de Castro, además de actuar como guía del paisaje gallego. Hay que tener en cuenta que Valle Inclán al igual que Unamuno eran profundamente antimediterraneístas al considerar que el sol impide ver la materialidad de las cosas.²⁵ También conoció al poeta ultraísta Eugenio Montes²⁶ con quien visitó Combarro.²⁷

A principios de 1925 lo localizamos en Madrid, donde expuso en la *Casa de Galicia*, dedicando la parte más importante de la sala al retrato al óleo de Valle Inclán y a los dibujos preparatorios. El acontecimiento fue recogido por la prensa: "(...) enamorado de las tendencias más recientes parece haberse quedado, con prudencia, a las puertas del cubismo. Su afición a la decoración se manifiesta de modo preciso (...) se lo ve trabajar con ahínco, simplificando y tratando de reducir a estilo los asuntos más triviales por su realidad".²⁸ Siguiendo los escritos de Montesinos la exposición fue visitada por Valle Inclán quien le recriminó la elección de un espacio marginal ya que según su opinión solo la visitaban gallegos. Gracias a la mediación del poeta consiguió exponer en una sala de *El Ateneo* gozando de mayor concurrencia ya que "por dicha institución desfila cuanta persona se interesa en Madrid por las exposiciones y actos culturales en general".²⁹ Aunque no disponemos de documentación sobre la misma, contamos con un artículo de Pedro Blake publicado en *Martín Fierro*, que recogió la trayectoria de tres artistas platenses a quienes situó dentro de las nuevas tendencias.³⁰ Montesinos fue uno de ellos y a pesar

que ya estaba en Mallorca, se refirió a las obras ejecutadas en Galicia. El crítico destacó la armónica composición pese a la urgencia de su juventud, opinión extraída de algunos párrafos de la prensa española que lo habían definido como un artista lleno de vigor a la vez que colorista.³¹ La referencia de Blake es destacable ya que se trata de una crítica positiva hacia una temática que en principio no despertaba la atención de los editores argentinos. Su inclusión se debió al tratamiento del paisaje desde una óptica actualizada; el texto incluyó además la reproducción de la obra *Canteros de Vigo* (Fig. 1), caracterizada por formas volumétricas superpuestas cercanas al post-cubismo, evidenciando los personajes su inserción en los proyectos renovadores de Argentina y España. Este tratamiento encuentra paralelismo en uno de los tantos aforismos de Valle Inclán, al afirmar que "las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos".³²

Mallorca: del paraíso al pasado hecho presente

Al hilo del artículo de *Martín Fierro*, en septiembre de 1925 localizamos a Montesinos en Mallorca con la promesa de enviar para el año entrante cuarenta cartones para realizar una exposición en Argentina.³³ Desde 1914 se hallaba en la isla Hermen Anglada Camarasa, quien, procedente de París, llegó junto a un nutrido grupo de discípulos latinoamericanos. Como se ha indicado en el primer apartado, para el artista catalán, Mallorca y en concreto el Puerto de Pollença significaron el descubrimiento del color y la experiencia personal de la luz le hicieron transmutar el paisaje, de modo que la captación un tanto mórbida de la luz derivó hacia el color, mientras este asumió las iridiscencias de la luz.³⁴ Pero antes del artista catalán, ya habían desembarcado otros artistas argentinos: Cesáreo Bernaldo de Quirós (1903), Francisco Bernareggi (1903) y Atilio Boveri (1912). Con Anglada hicieron lo propio Tito Cittadini, Gregorio

²⁴ Archivo Valeria Montesinos (AVM).

²⁵ ALCOVER, Manuela, 2005, p. 59.

²⁶ En el periodo estudiado colaboró en revistas como *Grecia*, *Ultra* o *Cosmópolis*.

²⁷ BABINO, Malena, 2009, p. 21.

²⁸ VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel, 24 de febrero de 1925, p. 2.

²⁹ AVM.

³⁰ Nuevas tendencias es un concepto ambiguo e inconcreto que con el tiempo ha dado lugar al de *martinfierro* para referirse a una figuración de nuevo cuño caracterizada por una arquitectura monumental y sintética. Véase PRESBICH, Alberto, 1927.

³¹ BLAKE, Pedro, 1925, p. 159.

³² GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 1969, p. 208.

³³ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 1969, p. 208.

³⁴ ALCOVER, Manuela, 2005, p. 137.

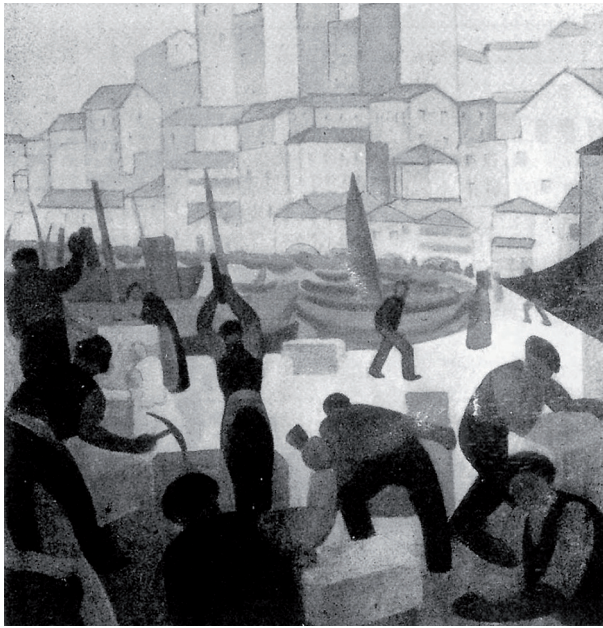


Fig. 1. Mariano Montesinos. *Canteros de Vigo*. Fuente: BLAKE, Pedro. "Tres pintores platenses". *Martín Fierro* n° 4, 10 de septiembre de 1925, p. 159.

López Naguil, Aníbal Nocetti, Rodolfo Franco y Roberto Ramaugé. Individualmente, Octavio Pinto (1918), Francisco Vecchioli (1920) y Felipe Bellini (1921), sin olvidar a Jorge Luis y Norah Borges que efectuaron dos estancias entre 1919 y 1921 introduciendo el ultraísmo. A ellos debemos añadir el primer viaje de Rubén Darío entre 1906 y 1907 y la publicación en seis entregas de *La Isla de Oro* en el periódico argentino *La Nación* entre los meses de abril y junio de 1907, una suerte de género híbrido entre crónica de viaje y novela.³⁵ En su segundo viaje en 1913 dejó inacabada la obra *El Oro de Mallorca*, que también se publicó en el mismo periódico y donde continúa evocando Mallorca como la isla dorada.³⁶ En relación con esta

visión hay que subrayar el precedente del poema "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones", donde Darío introduce los vínculos con la Grecia clásica que armoniza lo simple y lo prosaico:³⁷ "Hay un mar tan azul como el parteponeo y el azul vasto como un deseo, su techo cristalino bruñe con sol de oro".³⁸ Deseo, oro, azul y mar son componentes reiterativos que permitieron configurar en Argentina un imaginario de larga duración con la salvedad que, si bien la imagen ofrecida podía parecer etérea, existía una Mallorca real y concreta con la que se toparon los pintores extranjeros en la búsqueda de un paisaje nacional.

Cuando Montesinos llega a la isla, en el verano de 1925, la crítica artística mallorquina no únicamente condenaba la pintura académica, sino que había dos tendencias opuestas: por un lado, los defensores de Anglada y las inclinaciones panteístas del paisaje, por otro el *noucentisme*, nacido como una alternativa al modernismo angladiano³⁹ y que apostaba por un retorno al clasicismo mediterráneo.⁴⁰ La contraposición había tenido su mayor virulencia hacia 1920 de la mano del poeta Miquel Ferrà, quien, asumiendo la realidad de la pintura en Mallorca, reclamaba la conexión del *noucentisme* catalán con el mundo rural, donde el paisaje y la gente conservaban formas arquetípicas de signo clásico, con lo cual su estética era de signo idealista y ahistoricista.⁴¹ Contamos con una serie de artículos del año 1921 publicados en el periódico *El Día*, como "Los olivos de tu Pilar...",⁴² considerado el verdadero manifiesto del poeta donde compendia su idea al afirmar que "si el arte es la revelación de la esencia por la forma, Mallorca está aún por descubrir".⁴³ Ferrà creyó ver en el catalán Enric Galwey un paisaje mallorquín de color gris plata, una tonalidad a la que otorga una categoría simbólica a la manera de d'Ors. Sin ánimo de ser exhaustiva, basta comparar una *glosa* de Xenius (Eugeni d'Ors) publicada en el catálogo de la exposición de Octavio Pinto en la *Galería Müller* de Buenos Aires en octubre de 1921 donde predomi-

³⁵ FERNÁNDEZ RIPOLL, Luis Miguel, 2001 p. 202.

³⁶ SCHULMAN, Iván A., 2001, p. 250.

³⁷ ZANETTI, Susana, 2001, 241.

³⁸ DARÍO, Rubén, 7 de enero de 1907.

³⁹ CANTARELLAS CAMPS, Catalina, 2008, p. 251.

⁴⁰ ALCOVER, Manuela, 2005, p. 167.

⁴¹ FERRÀ PONÇ, Damià, octubre 1973, p. 14.

⁴² El título de este artículo nos remite al poema de Rubén Darío "Los Olivos", dedicado a la pintora Pilar Montaner. No es extraño que Miquel Ferrà aproveche la obra de la artista para criticar la pintura imperante marcada por tintes modernistas, a la vez que propone como alternativa una pintura más real y pétrea.

⁴³ ALANIS (Miquel Ferrà), 19 de junio de 1921, p. 1.

naban los paisajes mallorquines: "Ha comprendido que tomada seriamente y desde el punto de vista riguroso de la voluntad de la estructura, Mallorca no es ni más ni menos tierra para pintores que podrían ser objetos para pintores la botella de litro y las dos manzanas de Cézanne (...) sabe que hay esqueleto y trabaja ardentemente en la revelación del esqueleto".⁴⁴ Las conexiones se concretan en la atracción por la atmósfera y la construcción de las formas.

En el momento de la llegada de Montesinos y con una crítica tan diversificada, dos eran los centros neurálgicos del paisajismo: Pollença capitaneado por Anglada y sus discípulos latinoamericanos y Deià, donde se habían establecido artistas extranjeros procedentes de Europa y de Estados Unidos, contraponiéndose la visión de escuela –término continuamente cuestionado– para el primer caso y la del tema para el segundo.⁴⁵ Fue en Deià donde se asentó el artista. La circulación de las noticias artísticas aparecidas en la prensa madrileña⁴⁶ sobre Mallorca, así como informaciones del también platense Felipe Bellini establecido en Deià en 1921 pudieron influir en la elección. Pero también me inclino por otras apuestas personales como la exposición que pudo ver en Madrid del *noucentista* catalán Joaquim Sunyer en *Amigos del Arte* con algunos paisajes de la localidad de Fornalutx, cercana a Deià. La obra de Sunyer provocó el rechazo de un sector de la crítica, consecuencia de la construcción formal y una paleta moderada, otros defendieron el mediterraneismo como tendencia estética y como técnica,⁴⁷ la cual seguramente adquirió en su estancia en Céret en 1912. Fue en la llamada *meca del cubismo* donde, en contacto con Manolo Hugué y Picasso, orientó su pintura hacia un cubismo suavizado y que según Francesc Fontbona⁴⁸ se evidencia en los paisajes mallorquines de 1916. De este modo, Montesinos encontró en la pintura de Sunyer el tema y la

forma de materializar el paisaje. Ya en Deià coincidió con pintores catalanes adscritos al *noucentisme* como Sebastià Sunyer Vidal, Clotilde Fibla o el ya mencionado Enric Galwey, sin olvidar que también habían pintado con anterioridad los argentinos Cesáreo Bernaldo de Quirós y Francisco Bernareggi.⁴⁹

A los pocos meses de su llegada, Montesinos envió *Cocina mallorquina*, una tinta sobre papel, al *II Salón de Artistas platenses* que fue reproducida en la revista *Valoraciones*,⁵⁰ órgano de difusión del grupo de estudiantes *Renovación* al que se hallaba unido. Se trataba de una temática costumbrista donde plasma con detallismo una cocina mallorquina, destacando los cántaros y la vajilla de tierra cocida, elementos populares que, como veremos más adelante, fueron una constante en su obra; en contraposición, el tratamiento de la figura humana es de una fuerte volumetría. Si bien se acerca al regionalismo de su etapa en Galicia, no podemos omitir las conexiones con pintores como Fuster i Valiente ni la amistad con Francisco Bernareggi. Este, en 1913, había firmado junto a Francisco Salvà o Antonio Gelabert el que puede estimarse el primer manifiesto *noucentista* de Mallorca, en el que se defiende el arte clásico y mediterráneo y la recuperación de los motivos tradicionales: "Es una liga de la que pueden desde ahora considerarse miembros todos los que estimen como nosotros las manifestaciones artísticas del espíritu tradicional de Mallorca...".⁵¹ Con ello no apunto que la tinta comentada pueda adscribirse al *noucentisme*, aunque evidencia un acercamiento a la recuperación de temáticas populares frente al "desenfreno de la lamentable fantasía en la decoración".⁵² De hecho, la producción paisajista de Montesinos se nos presenta como ambivalente si nos atenemos a las obras de las que disponemos. La primera página de la revista *Martín Fierro*⁵³ de octubre de 1926 reprodujo un paisaje

⁴⁴ XENIUS (D'ORS, Eugeni), 1921.

⁴⁵ SABATER, Gaspar, 1972, pp. 41-42.

⁴⁶ A partir de 1920 las noticias sobre el arte que se producía en Mallorca fueron objeto de estudio por parte de figuras como José Francés y pueden localizarse en *El Año Artístico* y en *La Esfera*.

⁴⁷ VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel, 31 de enero de 1925, p. 2.

⁴⁸ FONTBONA, Francesc; MANENT, Ramon, 1979, pp. 247-249.

⁴⁹ En el capítulo "Aucells de pas", Santiago Rusiñol recoge la presencia de un gran número de extranjeros en Deià y dice de los argentinos: "En Quirós i en Bernareggi sortien amb un fanalet i en lloc de cercar caragols, se'n anaven a pintar la lluna, i el que pinta la lluna és llunàtic". RUSIÑOL, Santiago, 1913, p. 199.

⁵⁰ *Valoraciones* n° 10, agosto de 1926.

⁵¹ SALVÀ, Francisco, 20 de agosto de 1913, p. 1.

⁵² SALVÀ, Francisco, 20 de agosto de 1913, p. 1.

⁵³ *Martín Fierro* n° 34, 5 de octubre de 1926, p. 1.



Fig. 2. Mariano Montesinos. *Mi Barrio*. Óleo sobre cartón, 60 x 76 cm. Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti" (La Plata – Argentina).

de Montesinos, Dejà,⁵⁴ que nos recuerda a los planteamientos cubistas e incluso permite establecer un paralelismo con los paisajes mallorquines de Joaquim Sunyer en los que el *cezannismo* se había interiorizado de forma personal.⁵⁵ A los ojos de la estética *martinferrista* se trata de "lo nuevo" o "arte actual" y en palabras de Alberto Presbich es "una común aspiración constructiva que define y caracteriza el espíritu del nuevo siglo".⁵⁶ De modo que Montesinos era considerado un moderno para el arte argentino, mientras que en Mallorca aún no había dado a conocer su obra, hecho que le permitió la alternancia estilística. De 1927 data un paisaje donde ha introducido elementos de la arquitectura popular como son los *rentadors* o lavaderos públicos. La cotidianeidad y el tipismo se integran en un paisaje luminoso a la vez que volumétrico en sus formas. Esta y otras

obras como *El pueblo*, *Día nublado*, *Día de lluvia* o *Pinos* junto a algunas naturalezas muertas fueron presentadas en la primera exposición organizada en el salón *La Veda* de Palma en enero de 1928. La prensa se hizo eco, recalando la crítica de Joan Alomar⁵⁷ y Ernesto María Dethorey, ambos coincidentes en el periódico *El Día* y, tal como afirma Catalina Cantarellas, partidarios de la vanguardia sin oponerse al *noucentisme* e incluso podían valorar los ecos del modernismo tardío,⁵⁸ con lo cual se acercaba a una pintura nueva sin estar sujeta a las presiones atmosféricas.⁵⁹ Si nos ceñimos a los diversos intereses de los críticos, cabe detenernos en Joan Alomar: "No cree en la pintura de laboratorio. Ama todavía la luz del sol y siente la emoción del paisaje. Por temperamento y por convicción rehúsa la deshumanización de Ortega y acepta la humanización de Alcover. Humano y naturalista no se aviene al artificio de los modernistas".⁶⁰ Recapitulemos, Montesinos realiza una pintura de paisaje que se aleja del decorativismo y se acerca al retorno a la naturaleza, motivo que justifica la oposición Ortega/Alcover. Mientras José Ortega y Gasset, en 1925, considera que los artistas nuevos se distancian de la realidad, de los hombres y de la vida cotidiana para acceder al arte puro⁶¹ o cerebral, el quehacer de Montesinos no entraría en el llamado arte nuevo, ya que no olvida escenas domésticas enmarcadas en la geografía local, a pesar del ambiguo geometrismo. Respecto a la humanización de Joan Alcover,⁶² para el poeta mallorquín el arte es contemplación desinteresada y pura, de allí que no crea en escuelas, sino en la individualidad: "*Jo som partidari de la llibertat absoluta. Que cadascú faci el cap viu, i si ens impressiona i ens escalfa no cal demanar quina bandera porta*".⁶³ Si bien es cierto que este pensamiento es de 1904, se mantuvo fiel al mismo y en la conferencia "*Reacció literaria*" de 1910 defendió una posición de equilibrio entre forma y contenido oponiéndose al canon *noucentista* por considerar que determina artificiosamente

⁵⁴ En la revista solo aparece como "Paisaje".

⁵⁵ LLORENS, Tomàs, 2001, p. 96.

⁵⁶ PRESBICH, Alberto, 1924, pp. 5-6.

⁵⁷ Joan Alomar había sido uno de los firmantes del *Manifiesto del Ultra* junto a Jorge Luis Borges, Josep Lluís Moll y Jacobo Sureda publicado en la revista *Baleares* el 15 de febrero de 1921.

⁵⁸ CANTARELLAS CAMPS, Catalina, 2008, pp. 254-255.

⁵⁹ DETHOREY, Ernesto, 27 de enero de 1921, p. 1.

⁶⁰ ALOMAR, Joan, 29 de enero de 1928, p. 1.

⁶¹ ORTEGA Y GASSET, José, 2004, p. 79.

⁶² "*La Humanització de l'art*" fue una conferencia pronunciada en 1904 en el *Ateneu Barcelonès*.

⁶³ ALCOVER, Joan, 1988, p. 30.

al arte.⁶⁴ En resumen, la pintura del pintor argentino no entra en los preceptos más canónicos de las nuevas tendencias, manteniéndose al margen de escuelas. Joan Alomar conocedor de los escritos de Alcover, no dudó en defender a un artista de temperamento que “no ha visto solamente Deyà sino que lo ha vivido intensamente”,⁶⁵ y precisamente por ello lo vincula a la humanización.

La mirada urbana

Entre finales de 1928 y 1929, Montesinos se estableció en la capital de la isla, esto es en la ciudad de Palma, en la barriada popular de Santa Catalina,⁶⁶ donde luego contrajo matrimonio con la mallorquina Margarita Fullana Morey en la parroquia de Santa Creu. Los testigos del enlace fueron Francisco Bernareggi y Francisco Blanes Viale –hermano del pintor uruguayo Pedro Blanes Viale– unos datos que no son anecdóticos, puesto que indican las relaciones entre los pintores y poetas latinoamericanos, y en consecuencia su participación conjunta en actos públicos y privados. Precisamente, en septiembre de 1929 realizó una placa en *marès*⁶⁷ dedicada a Francisco Bernareggi⁶⁸ para una plaza en la localidad de Santanyí. Al acto asistieron Tito Cittadini en calidad de vicecónsul de Argentina en Mallorca y el pintor y urbanista Felipe Bellini, ambos argentinos. En conjunto, el grupo de latinoamericanos políticamente simpatizaba con Esquerra Republicana, partido que defendía el laicismo, el progresismo, la enseñanza gratuita y la defensa y el uso de la lengua catalana.⁶⁹ Esta ideología y su interés por los menos favorecidos hizo que pintara en Es Jonquet, un humilde barrio de pescadores del que recreó su arquitectura y su gente, próximo, en algún caso, a temáticas de compromiso social. Contamos con una amplia producción de pinturas y dibujos preparatorios sobre el barrio de referencia, la mayoría de los cuales nunca fueron expuestos;⁷⁰ y que muestran la diversidad de lenguajes que barajó, en consonancia con las tendencias del retorno al clasicismo. Son dibujos a lápiz o a carboncillo sobre

papel en los que recoge las características urbanísticas del barrio organizado por casas bajas, calles estrechas y molinos. Dentro de la temática costumbrista contamos con dos óleos. Uno, sobre tabla, se titula: *Un domingo en el Jonquet*, y está dedicado a Bernareggi: “Para mi amigo Paco, recuerdo de un domingo en el Jonquet”. Se recrea en las redes de pesca, un carrito de helados, marineros y jóvenes paseando. Los molinos –*Can Figuerol·la*, *Garleta* y *Nomdedeu*– así como las casas bajas adquieren formas geométricas inmersas en una potente claridad lumínica. En contraposición, la otra tela *Mi barrio*⁷¹ (Fig. 2) de 1935 y de pincelada matérica, representa una escena de enamorados en que una joven sostiene un cántaro en la cintura. Ha actualizado la vida cotidiana, alejándose de planteamientos pinto-resquistas por otros presentistas. En otras obras se decanta por un acercamiento al retorno al orden que en muchos momentos se mezcla técnicamente con el *noucentisme*. En esta línea, hallamos el molino conocido como *Garleta*, donde la volumetría se centra en el mar y donde la figura humana está ausente; se sitúa a medio camino entre la serenidad y la melancolía de algunas obras de “*Valori Plastici*”, cuando el objetivo era convertir el paisaje en un poema visual lleno de ensueño⁷² conformado por una mirada al pasado y que encontramos en algunas calles desérticas del presente (Fig. 3). En la misma línea, se halla el tema del desnudo y la maternidad, tan cara esta al *noucentisme*, donde, sin embargo, se aproxima a las figuras clasicistas picassianas de los años veinte. Construye figuras estáticas, rotundas y táctiles donde dos líneas horizontales delimitan la tierra, el mar y el cielo, mientras las casas se han reducido a cubos monumentales. En otras creaciones la posición displicente de los personajes mantiene su estatismo al igual que lo hace la insistencia en elementos y en objetos del barrio de el Jonquet, que permiten anclar la temática en un lugar específico (Fig. 4).

Ya se ha enunciado que en algunas obras se detecta una denuncia o compromiso social, tal ocurre

⁶⁴ PERELLÓ I FEMENIA, Maria Antònia. “Joan Alcover Maspons”: <http://ibalears.cat/joanalcover/index6.htm> (fecha de consulta 06/12/2018).

⁶⁵ ALOMAR, Joan, 29 de enero de 1928.

⁶⁶ Según su acta de matrimonio, se casó el 27 de enero de 1929 y su domicilio corresponde a la calle Espartero nº 39. AVM.

⁶⁷ El *marès* es una piedra arenisca típica de las construcciones mallorquinas.

⁶⁸ LLADÓ POL, Francisca, 2017, p. 196.

⁶⁹ SALAS VIVES, Pere, 2011, p. 458.

⁷⁰ Las obras mencionadas forman parte del AVM.

⁷¹ Esta obra, que en el reverso aparece como *Arrabal*, la llevó consigo a su regreso a Argentina y fue adquirida por el Museo Provincial de Bellas Artes a través del *V Salón de La Plata* de 1938.

⁷² FERRARI, Daniela, 2018, p. 78.



Fig. 3. Mariano Montesinos. *Sin título*. Pastel sobre cartón, 56 x 38 cm. Colección Valeria Montesinos (La Plata – Argentina).



Fig. 4. Mariano Montesinos. *Sin título*. Acuarela sobre cartón, 11 x 15 cm. Colección Valeria Montesinos (La Plata – Argentina).

con una serie referida a la muerte de pescadores⁷³ que plasma momentos de dolor compartidos. Al respecto, un dibujo preparatorio en blanco y negro recoge un tratamiento casi religioso de los personajes, que al pasar a color, la gravedad de las formas pesadas y anónimas aumentan el dramatismo bajo un cielo gris que llega a confundirse con la tierra gracias a la potente monocromía. Los dibujos muy meditados, casi metafísicos en diálogo con la muerte se repiten en otras obras, donde una comunidad de vecinos sostiene el cuerpo sin vida, seres anónimos donde el tiempo y el espacio se han congelado ante la tragedia. En contraposición, un uso del color expresionista se centra en el séquito que lleva un ataúd desde Es Jonquet hacia la próxima iglesia parroquial de Santa Creu. El mediterráneo ha perdido sus connotaciones edénicas, se actualiza y se convierte en un espacio vivido y compartido.

La ventana abierta

Coincidiendo con el nacimiento de su hijo Mario en 1931, traslada su domicilio a una barriada más alejada de Palma, Génova,⁷⁴ y se instala cerca de *Can Vell* donde Bernareggi tenía una de sus propiedades, *Can Frau*. Al parecer, él mismo la diseñó y dejó constancia gracias a un álbum de una serie de dibujos y fotografías con anotaciones que posibilitan un conocimiento detallado del nuevo ámbito. Era una construcción propia de la arquitectura mediterránea de los años treinta definida por el equilibrio entre lo cosmopolita y la tradición: paredes blancas, superficies rectas y espacios diáfanos.⁷⁵ Mientras, la decoración interior recuerda algunas de sus pinturas costumbristas: cerámicas tradicionales, cántaros o ramos de flores. De las fotografías familiares, me detendré en una junto a su mujer mirando a través de la ventana (Fig. 5), hecho que propone el interrogante ¿qué están mirando? Simplemente un campo de almendros y más allá el castillo de Bellver y el mar. Si coincidimos en que el paisaje es un producto cultural, una imagen tal como es percibida, en este caso es la que advirtió el artista. Los almendros actúan como reemplazo de modernidad a los olivos de Gustave Doré o a las descripciones de otros viajeros decimonónicos y que contabilizamos tempranamente en un poema de Francisco Blanes Viale de 1909, "De la Isla Blanca a Rubén Darío",⁷⁶ así como en algunas telas de Santiago Rusiñol,⁷⁷ Francisco

⁷³ La muerte de pescadores era muy frecuente ya que la mayoría de ellos no sabían nadar.

⁷⁴ En la actualidad se encuentra en la calle Peñíscola nº 7 y una placa en cerámica indica "Casa Montesinos".

⁷⁵ LLADÓ POL, Francisca, 2017, pp. 197-198.

⁷⁶ BLANES VIALE, Francisco, 1909, s/p.

⁷⁷ Además de diversas obras de almendros en flor, les dedicó el capítulo «La florida» en *L'illa de la Calma*. RUSIÑOL, Santiago, 1913, pp. 129-132.

Bernareggi y Roberto Ramaugé. Continuando con las formas volumétricas, una nueva maternidad con un cántaro y el castillo de Bellver al fondo (Fig. 6). Es como si hubiera adoptado la estética de los prismas del ultraísmo: "Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja –más allá de las cárceles espaciales y temporales– su visión personal".⁷⁸ Me inclino por esta afirmación debido al conocimiento del manifiesto entre los artistas, a la vez que ofrece una visión personal e introspectiva. Montesinos niega cualquier postura mimética e incorpora y recoloca aspectos del paisaje y elementos por él conocidos, como la vista frontal del castillo desde su ventana, a la vez que integra elementos percibidos desde Es Jonquet. Pero junto a esta estética de los prismas, más teórica que formal, tampoco olvida las formas rotundas de la maternidad propias del retorno al orden.

Pero la ventana abierta, como el viaje, es también una mirada introspectiva que le lleva a moverse en dos ámbitos diferentes, una pintura capaz de seguir unos criterios que oscilan entre el renovado costumbrismo y la concatenación de las formas seguidas por los modelos europeos. Pero se trata, como ya indicamos, de una producción personal que no coincidía con los modelos vigentes en Mallorca y así lo demuestran las escasas exposiciones en que participó. Al margen de la muestra individual de 1928, en mayo del mismo año encontramos parte de su obra en una exposición colectiva en la sociedad *La Veda* junto a los argentinos Francisco Bernareggi y Felipe Bellini y el alemán Herman Bruck, quien vivía y pintaba en Deià.⁷⁹ Al año siguiente y coincidiendo con el *Primer Salón de Otoño*, la obra de Montesinos fue bien recibida, y de la cual se destacó "*una marina amb unes barques pintada amb gran simplicitat, dins una fina*

gamma gris, ens recorda, sense que això dir que el quadre té les influències de les obres encertades de Marquet".⁸⁰ Una crítica favorable que vinculaba su obra a las vanguardias conocidas así como al gris "dorsiano" defendido por Miquel Ferrà. Hasta 1935 no volvió a efectuar otra exposición, con la particularidad que utilizó una técnica novedosa como es la pintura sobre vidrio, representando escenas de bailes populares y de la vida rural, hecho que indica su integración, así como su versatilidad a la hora de elegir los materiales. Esta muestra tuvo lugar en la *Galería Costa* y contó con una buena crítica de los sectores conservadores que marcaron la temática popular frente a su pintura más compleja: "He aquí un artista, a un pintor que al desprenderse de la pose y demás artilugios, pintando sabe lo que hace y hace lo que sabe para su producción esté al alcance de todas las fortunas, sin rebajarse (...) al descender del Olimpo, lleva a la masa neutra 'amateur' el abrazo del arte a precio módico",⁸¹ mientras *La Nostra Terra*⁸² opinó que se trataba de una evolución aventajada de la técnica de la cerámica.⁸³ Este trabajo artesanal lo defendió Miquel Ferrà y encuentra su punto de referencia en Eugenio d'Ors al apostar por los oficios que llevan implícitos el esfuerzo y la constancia.⁸⁴ Los críticos más renovadores no la mencionaron al estar abocados a tendencias más actuales en manos de pintores europeos y norteamericanos en su paso por Mallorca.⁸⁵ Entre finales de 1935 y enero de 1936 realizó la última exposición en la misma galería, donde además de los cristales pintados ofreció una muestra más amplia en forma de bodegones y paisajes.

En Argentina, su obra pasó desapercibida y pese a que desde *Martín Fierro* esperaban cuarenta cartones, la espera fue en vano. La única excepción fue la participación en 1928 en la *Muestra de Pintura Mallorquina* realizada en Buenos Aires, La Plata y Rosario, conocida como *Missió d'Art*,⁸⁶ una idea propuesta por Joan Alomar y Miquel Àngel Colomar desde el periódico *El Día*. En el catálogo⁸⁷

⁷⁸ SUREDA, Jacobo *et al.*, 15 de febrero de 1921.

⁷⁹ VIVES VERGES, José, 21 de mayo de, 1928, p. 1.

⁸⁰ F. 1929, pp. 554-556. La inicial de este autor puede corresponder a Joan Pons i Marquès, aunque existe un margen de error. Véase MESTRE I SUREDA, Bartolomé, 2009, p. 49.

⁸¹ MULET, Antonio, 1935, p. 1.

⁸² *La Nostra Terra* puede considerarse el órgano del *noucentisme* en Mallorca.

⁸³ P.B., 1935, p. 232. En este caso ha sido imposible identificar las iniciales. MESTRE I SUREDA, Bartolomé, 2009, p. 48.

⁸⁴ BILBENY, Norbert, 1988, p. 22.

⁸⁵ Pese a tratarse de un texto de los años setenta, resulta interesante el artículo de FERRÀ-PONÇ, Damià, publicado en la revista *Lluc*, 1973, n° 627, pp. 10-13.

⁸⁶ LLADÓ POL, Francisca, 2006, pp. 87-98.

⁸⁷ *Pintura de Mallorca. Catálogo de la Exposición*, 1928.



Fig. 5. Fotografía de Mariano Montesinos y Margarita Fullana en su casa de Génova (Palma). Colección Valeria Montesinos (La Plata – Argentina).

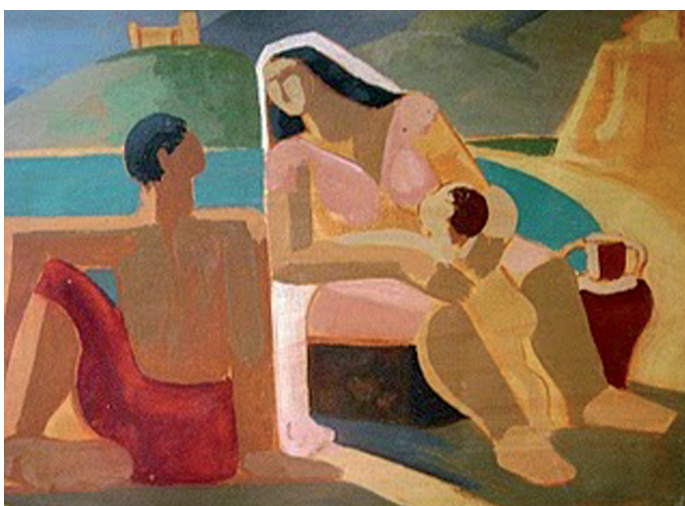


Fig. 6. Mariano Montesinos. Sin título. Óleo sobre tabla, 45 x 73 cm. Colección Valeria Montesinos (La Plata – Argentina).

encontramos una pequeña reseña sobre Montesinos que se corresponde a un fragmento de la crítica de Joan Alomar para la exposición efectuada en Palma el mismo año. En esta ocasión presentó un bodegón y dos paisajes: *Pinos* y *Deià*. A pesar

de los buenos propósitos de sus organizadores, la muestra llegó en un momento en que Argentina se encontraba en otros derroteros artísticos que podemos definir como los de una militancia moderna que se filtró en el sistema oficial. La influencia de Anglada Camarasa se consideró excesiva, tanto por el decorativismo como por la temática, por ello la prensa se detuvo en los pintores argentinos. Mariano Montesinos ocupó un lugar relevante y pese a que aun consideraban que era un artista becado por la provincia de Buenos Aires,⁸⁸ supieron ver su acercamiento a una nueva estética gracias a la utilización de planos sintéticos, volumetría y una paleta con tendencia a la monocromía. Ajeno a las fórmulas angladianas, pensaron que podía actuar como reemplazo estético. La exposición fue una aventura cosmopolita que pasó prácticamente desapercibida para las instituciones del arte porteño y para las publicaciones vigentes, de modo que resultó un acontecimiento simpático donde Mallorca continuaba siendo considerada *La Isla de Oro*. Joan Alomar, como promotor, fue el único que se enfrentó a la realidad y buscó unos argumentos que nos llevan a esclarecer la oposición de los gustos estéticos. Un argumento que gira en torno al rechazo al arte mediterráneo o antimediterraneismo, de allí que hable de *snobismo* del arte argentino a la vez que reconoce que las obras que gozaron de mayor éxito fueron las que se alejaban de este anatema: "... la impressió que vaig treure de l'ambient artístic argentí, més ben dit de Buenos Aires, és que l'antimediterraneisme ha arrelat allí amb una força no gens difícil d'explicar si tenim en comte que és un país jove, adolescent, amb una gran curiositat i un gran afany de saber, i per tant, camp abonat per fruitar-hi tota mena de modes".⁸⁹ Cabe preguntar a que se refiere Alomar al hablar de mediterraneismo o, en su defecto, antimediterraneismo, ya que como afirma Fontbona, es un concepto del que todos hablan pero que nadie define.⁹⁰ Tal vez por ello algún texto de Joaquim Torres García resulta esclarecedor: "*fugir de l'impressionisme francès, del pre-rafaelisme anglès, del simbolisme alemany... encara que estiguin de moda, ja que tot això no ha sortit d'aquí (...). Tindria que tornar-se a l'art propi d'aquestes terres, emmollat en aquesta llum, nascut de la disposició i manera de ser dels seus fills*". Para finalizar diciendo que "*tindriem que veure amb els ulls propis d'aquest mar... les oliveres i pins, la vinya, els tarongers, aquest blau del cel, i sobre tot l'home d'aquí...*".⁹¹

⁸⁸ "Exposición de pintura de Mallorca", *La Prensa*, 28 de julio de 1928, p. 13.

⁸⁹ ALOMAR, Joan, diciembre de 1928, pp. 486-487.

⁹⁰ FONTBONA, Francesc, 2013, pp. 28-39.

⁹¹ TORRES GARCÍA, Joaquim, 1907, pp. 188-191.

Volviendo a Alomar, entiende que en Argentina ya ha pasado de moda el impresionismo y los nuevos credos se mueven hacia el cubismo y fauvismo. Pero también habla de construcción y el vigor que esta aporta, pero lo que no supo captar fue el clasicismo, sino que estimó que en Argentina, Cézanne y Gauguin llevaban directamente a las vanguardias, obviando el retorno al orden. Un "*rappel à l'ordre*" que tal como señala Jorge López Anaya, en Argentina resultó una moda e incluso una cierta pedantería, ya que no se retornaba a nada, de modo que la retórica clasicista se convirtió en ruptura y en un humanismo templado y cosmopolita no exento de rasgos de identidad.⁹² De allí que las obras que despertaron mayor interés hayan sido las de Montesinos, las del mallorquín Jacobo Sureda y las nuevas telas de Cittadini.

Regreso a Argentina y melancolía

Un manuscrito explica la decisión del retorno a Argentina, consecuencia del estallido de la guerra civil: "La Guerra Civil terminó con la vida de tantos seres queridos, también tuvo para mi otros motivos de tristeza, pues desapareció con ella mi modesta labor pictórica, que en 1936 por volver repatriado, no pude traer conmigo. Allí quedaron con las emociones juveniles, esfuerzos artísticos; pero el recuerdo y las enseñanzas de las personalidades que frecuenté fueron a lo largo de mi vida melancólico consuelo y reconfortante estímulo".⁹³ Las duras circunstancias que se vivieron en Palma ante la escasez de alimentos y la tuberculosis de su hijo, le llevaron a abandonar Mallorca. Según informaciones aportadas por la familia, viajó en diciembre de 1936 junto a Francisco Bernareggi –hecho del que no disponemos de otra información que la oral– dejando atrás su pasado como artista y su casa. El problema es con qué Argentina se encuentra. Artísticamente el abanico era amplio y a punto estaba de aparecer en escena la abstracción, sin olvidar que como artista era desconocido, circunstancia que le provocó un cierto desarraigo cargado de melancolía. Si bien continuó pintando a partir del recuerdo y de las enseñanzas de aquellos con quienes coincidió en su viaje y estada en España, lo hizo en sus ambientes más íntimos. Se incorporó como secretario al Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, bajo la dirección de Emilio Pettoruti, un artista reconocido pero con un estilo que difería del suyo, más

adelante volvió a coincidir –entre 1947 y 1949– con Atilio Boveri, como director del mismo. En 1949 publicó *Vagón del Arte*. *Ver, oír, leer*, donde intenta exponer cual debía ser la orientación cultural del país, además de trabajar como escenógrafo del grupo de teatro *Renovación*. Unas actividades que complementó con clases de dibujo.

La melancolía se materializa en hechos como la colección de postales y fotografías de Mallorca que me llevan a pensar que una parte de estas producciones fueron realizadas en La Plata. Además, algunos paisajes locales fueron realizados con técnicas y formas heredadas de su paso por la isla, como los desnudos o las maternidades con la indumentaria típica de los campesinos argentinos. De este periodo disponemos de una serie de cartas de Bernareggi que permiten ver el interés que continuaba teniendo por Mallorca, así como la preparación de un nuevo y último viaje de ida y vuelta en 1955. Gracias a ellas, sabemos que la casa de Montesinos había sido alquilada a unos ingleses que habían hecho una serie de mejoras y Bernareggi dice ignorar el precio por el cual podría venderla. Esta información anticipa que se instalaría definitivamente en La Plata. Una nueva carta fechada el 18 de febrero de 1955 y dirigida al hijo (Mario) y a la esposa de Montesinos, explica de la llegada de Mariano, de los sentimientos encontrados y de cuestiones más específicas vinculadas a la vivienda, que espera pueda vender, para finalizar diciendo "Mariano acaba de salir de casa para Palma. Hemos mateado de lo lindo. Los almendros de Mallorca están en flor y el paisaje es un encanto".⁹⁴ Unos almendros que nos llevan a la ventana abierta, a la visión del paisaje cercano a la vez que exponente de un mediterráneo próximo y personal, pero también una mirada introspectiva que conecta con el recuerdo y la añoranza. En este último viaje, realizó una serie de láminas para el editor Luis Ripoll a partir de grabados y basadas en las temáticas de los bailes populares efectuadas en los vidrios pintados, y donde curiosamente encontramos la reproducción del óleo *Mi Barrio*.

Mallorca fue para Montesinos el lugar elegido para vivir y desarrollar su labor pictórica, concibió la isla como un espacio mediterráneo gestionado por el mar, la vegetación y sus habitantes, pero desde la concreción y la contemporaneidad ya que vivió desde la llegada de los primeros turis-

⁹² LÓPEZ ANAYA, Jorge, 2005, p. 204.

⁹³ AVM.

⁹⁴ AVM.

tas⁹⁵ hasta la diáspora de la guerra civil. Y lo hizo junto a sus amigos y pescadores. Un entorno que le permitió comprender que al margen de las temáticas se podía aplicar cualquier tendencia artística en la que creyera. Se movió de espaldas a los debates artísticos y desde la fidelidad a sí mismo supo transmitir a su regreso a Argentina la experiencia adquirida doce años después de su partida. En su obra no hay extrañamiento sino identificación, de allí la necesidad de recuperar su figura y su producción, ya que es posible reubicarlo en un espacio de modernidad y aproximación a la vanguardia, con la salvedad que en el último de los términos no lo hizo desde un adoctrinamiento teórico.

Bibliografía

- ALANIS (FERRÀ, Miquel). "Los olivos de tu Pilar...". *El Día*, 19 de junio de 1921, p. 1.
- ALCOVER, Joan. *Humanització de l'art i altres escrits*. Palma: Moll, 1988.
- ALCOVER, Manuela. *De l'illa d'or a l'illa de nacre. La pintura paisatgística de Mallorca* Palma de Mallorca: edicions Cort, 2005.
- ALOMAR, Joan. "Exposición Montesinos". *El Día*. 29 de enero de 1928, p. 1.
- ALOMAR, Joan. "Mallorca i la pintura". *La Nostra Terra*, diciembre de 1928, pp. 486-487.
- ARTUNDO, Patricia. "El viaje dentro del viaje, o sobre la transitoriedad de los lugares-destino". En: PACHECO, Marcelo (curador). *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911/1924. La experiencia de la vanguardia*. Buenos Aires: MALBA, 2003, pp. 13-23.
- ARTUNDO, Patricia. "Buenos Aires 1921-1933: modernidad y vanguardia". En: *Capitales del Arte Moderno*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2007, pp. 242-276.
- BABINO, Malena. "Imaginario en cruce. Arte argentino en la década del veinte". En: SEARA, María de las Mercedes (ed.). *Expotrastiendas*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Galeristas de Arte, 2009, pp. 19-31.
- BABINO, María Elena. *El grupo de París*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura- Centro Virtual de Arte Argentino, 2010.
- BABINO, María Elena. "Arte argentino en España. Octavio Pinto y su primer viaje a Europa. Un aporte a la estética del paisaje nacional". *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, 2013, n° 59, pp. 11-36.
- BILBENY, Norbert. *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme*. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1988.
- BLAKE, Pedro. "Tres pintores platenses". *Martín Fierro* n° 22, 10 de septiembre de 1925, p. 159.
- BLANES VIALE, Francisco. *Las moradas del poeta*. Palma: Amengual y Muntaner, 1909.
- BOZAL, Valeriano. *Arte del Siglo XX en España*. Tomo I. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.
- CANTARELLAS CAMPS, Catalina. "Del paisaje de fin de siglo al atisbo de la vanguardia. La crítica de arte en Mallorca entre 1898 y 1936". En: HENARES, Ignacio; CAPARRÓS, Lola (eds.). *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Granada: Universidad de Granada, 2008, pp. 201-239.
- CASACUBERTA, Margarida. "Introducción". En: RUSIÑOL, Santiago, *Des de les Illes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 5-29.
- CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep. "Del Sena al Arno, con breve escala en el Danubio. Un sinuoso viaje al Mediterráneo catalán". En: VIAL, Marie-Paule; FERRARI, Daniela (coms.). *Redescubriendo el Mediterraneo*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2018, pp. 64-73.
- CASTELAO, Alfonso. "Galicia y Valle Inclán". En: *Ramón del Valle Inclán 1866-1966. Apuntes reunidos en conmemoración del centenario*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. FAHCE, Departamento de Letras, 1967, pp. 143-159.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- DARÍO, Rubén. "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones". *El Imparcial*, 7 de enero de 1907.
- DARÍO, Rubén. *La Isla de Oro. El Oro de Mallorca*. Palma de Mallorca: José J. De Olañeta, 2001.
- DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Barcelona: Espasa, 2014.
- DETHOREY, Ernesto. "Montesinos y su exposición". *El Día*, viernes 27 de enero de 1921, p. 1.
- "Exposición de pintura de Mallorca". *La Prensa*, 28 de julio de 1928, p. 13.
- F. "Exposiciones. El Primer 'Salón de Otoño'". *La Nostra Terra* n° 24, diciembre de 1929, pp. 554-556.
- FERNÁNDEZ RIPOLL, Luis Miguel. "Rubén Darío y *La Isla de Oro* (la primera novela del ciclo mallorquín)". En: PAYERAS GARAU, María; FERNÁNDEZ RIPOLL, Luis Miguel (coords.), *Fin(es) de Siglo y Modernismo*. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata, agosto de 1996, Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 1, pp. 199-214.
- FERRÀ-PONÇ, Damià. "Miquel Ferrà: Noucentisme contra Modernisme". *Lluc* n° 630, octubre 1973, pp. 14-17.
- FERRÀ-PONÇ, Damià. "Avantguardisme plàstic a Mallorca". *Lluc* n° 627, juny 1973, pp. 10-13, n° 628, juliol-agost, 1973, pp. 8-11 y n° 632 diciembre 1973, pp. 9-15.
- FERRARI, Daniela. "Italia mediterránea. Lugares del alma, visiones del espíritu". En: VIAL, Marie-Paule; FERRARI, Daniela (coms.). *Redescubriendo el Mediterraneo*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2018, pp. 77-83.
- FONTBONA, Francesc i MANENT, Ramon. *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Destino, 1979.
- FONTBONA, Francesc. "Entorn del mediterranisme". En: MUCHIR, Claire; PALAU-RIBES, Mercedes (coms.). *París Perpinyà Barcelona. La crida de la modernitat*. Perpinyà: Museu de Belles Arts Jacint Rigau, 2013, pp. 26-35.
- GIRONDO, Oliverio. "Manifiesto de Martín Fierro". *Martín Fierro*, 15 de mayo de 1924, n° 4, pp. 1-2.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Don Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *La Pintura Argentina. Identidad Nacional e Hispanismo (1900-1930)*. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- JARDÍ, Enric. *Les arts plàstiques a Catalunya en el segle XIX*. Palma: Editorial Moll, 1973.
- LLADÓ POL, Francisca. *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*. Palma: Leonard Muntaner editor, 2006.

⁹⁵ La portada de la guía de viaje *Mallorca Guía gráfica*, editada por José Costa-Ferrer en 1930, en español e inglés, presenta un dibujo de Montesinos similar al de los vidrios pintados.

- LLADÓ POL, Francisca. "Viajeros de ida y vuelta. La obligada emigración de Francisco Bernareggi y Francisco Montesinos". *Ammentu* nº especial 1, 2017, pp. 191-206.
- LLORENS, Tomàs. "El orden en la naturaleza. Paisajes". En: LLORENS, Tomàs (com.). *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2001, pp. 81-99.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Arte argentino*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- MEO LAOS, Verónica. *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*. Buenos Aires: CICCUS, 2007.
- MESTRE I SUREDA, Bartomeu. "Vindicación de *La Nostra Terra*". *La Nostra Terra. Revista Mensual de Literatura, Art i Ciències*. Edició facsimil. Palma: Institut d'Estudis Balearics – El Gall Editor, 2009, pp. 13-127.
- MONTESINOS, Mariano. "Apuntes del natural de don Ramón". En: *Ramón del Valle Inclán 1866-1966. Apuntes reunidos en conmemoración del centenario*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. FAHCE, Departamento de Letras, 1967, pp. 119-122.
- MULET, Antonio. "Montesinos". *La Almudaina*, 5 de julio de 1935, p. 1.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización en el arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral, 2004.
- P.B., "Exposiciones". *La Nostra Terra* nº 90, juny de 1935, p. 232.
- Pintura de Mallorca. Catálogo de la exposición*. Barcelona: Editorial Lux, 1928.
- PERELLÓ I FEMENIA, Maria Antònia. "Joan Alcover Maspons" (en línea) <http://ibalears.cat/joanalcover/index6.html> (Fecha de consulta 06/12/2018).
- PRESBICH, Alberto. "Sugestiones de una visita al Salón de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas". *Martín Fierro*, 15 de mayo de 1924, nº 5-6.
- PRESBICH, Alberto. "El XVII Salón Anual de Bellas Artes". *Martín Fierro* nº 44-45, 31 de agosto – 15 de noviembre de 1927, p. 383.
- RIUS, Mercè. *La filosofía d'Eugeni d'Ors*. Barcelona: Curial, 1991.
- RUSIÑOL, Santiago. *L'Illa de la Calma*. Barcelona: Antoni López, 1913.
- RUSIÑOL, Santiago. *Des de les Illes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- SABATER, Gaspar. *La Pintura Contemporánea en Mallorca*. Palma: Cort, 1972.
- SALAS, VIVES, Pere. *Història de Pollença. Segle XX*. Pollença: Ajuntament de Pollença, 2011.
- SALVÀ, Francisco. "Lliga d'Amics de l'Art". *La Almudaina*, 20 de agosto de 1913.
- SCHULMAN, Iván. "El Oro de Mallorca: ¿novela inconclusa?". En: PAYERAS GARAU, María; FERNÁNDEZ RIPOLL, Luis Miguel (coords.), *Fin(es) de Siglo y Modernismo*. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata, agosto de 1996, Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 1, pp. 249-254.
- SUREDA, Jacobo et al. "Manifiesto del Ultra". *Baleares* nº 130, 15 de febrero de 1921.
- TORRES GARCÍA, Joaquim. "La nostra ordinació i el nostre camí". *Empori*, 4 d'abril de 1907, pp. 188-191.
- VALLEJO, Gustavo. "El culto a lo bello. La universidad humanista de la década del '20" (en línea). En: https://www.academia.edu/33758294/_El_culto_de_lo_bello_La_universidad_humanista_de_la_d%C3%A9cada_del_20 (Fecha de consulta: 12-10-2018).
- VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel. "En la Casa de Galicia". *El Imparcial*, 24 de febrero de 1925, p. 2.
- VEGUÉ Y GOLDONI, Ángel. "Exposición Sunyer". *El Imparcial*, 31 de enero de 1925, p. 2.
- VIAL, Marie-Paule; JIMÉNEZ BURILLO, Pablo. "Redescubriendo el Mediterráneo". En: VIAL, Marie-Paule y FERRARI, Daniela (coms.), *Redescubriendo el Mediterráneo*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2018, pp. 9-10.
- VIVES VERGES, José. "Notas de Arte". *La Última Hora*, 21 de mayo de 1928, p. 1.
- XENIUS (D'ORS, Eugeni). "Glosa sobre Octavio Pinto". En *Exposición Octavio Pinto 1919-1921*. Buenos Aires: Galería Müller, octubre 1921.
- ZANETTI, Susana. "...Y guárdeme lo que tú puedas del olvido". La imagen en "Epístola a la Sra. De Lugones". En: PAYERAS GARAU, María; FERNÁNDEZ RIPOLL, Luis Miguel (coords.), *Fin(es) de Siglo y Modernismo*. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata, agosto de 1996, Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 1, pp. 237-242.