

Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)

RODRIGO GUTIERREZ VIÑUALES

Introducción. Los concursos de carteles de los Cigarrillos París

El propósito del presente ensayo es el de sentar pautas de análisis respecto de la ilustración de libros en la Argentina en las décadas que tuvieron como eje a los festejos del Centenario. Más concretamente, queremos tomar como puntos de referencia al modernismo y al simbolismo, emblemas consolidados en aquellos años en varias latitudes, siendo adoptados en nuestro país. Indagaremos para ello en algunas de las causas de dicha irrupción, como asimismo las vías y los artistas que fueron apuntalando tales vertientes.

Valga aquí como reflexión el hecho de que en la historiografía del arte en la Argentina, con excepciones en los últimos años, tanto el dibujo como la gráfica han quedado por lo general al margen de las reflexiones de conjunto, en las cuales han prevalecido la pintura y la escultura como géneros determinantes. Inclusive resulta curioso ver como en numerosas monografías sobre artistas plásticos publicadas a lo largo del siglo XX sus facetas como ilustradores, en el caso de que las hubiera habido, quedaban obviadas como una cosa menor, salvo si se tratase de lujosas ediciones de bibliofilia que hicieran ineludible su presencia allí. Esto se hace más llamativo y negativo cuando en muchos casos esos artistas fueron más adelantados en el dibujo y el grabado que en sus propias labores como pintores, a veces también por la simple lógica de que en estas no siempre resultaba acertado asumir riesgos en tanto los costes de lienzos y pomos de pintura, en la primera década de la centuria, solían ser caros y a veces escasos, y la alternativa de experimentación excesiva quedaba anulada en parte por esos condicionantes económicos. Por contrapartida, revistas y libros fungían de

verdaderos laboratorios, menos expensivos y más permeables a ejercicios de innovación: en líneas generales (y no es afirmación excluyente) revistas y carteles supieron ir por delante, primero de los libros y luego de la pintura.

La ilustración para obras literarias en la Argentina de entresiglos, estaba marcada por una visión figurativa, a la vez que tradicionalista en cuanto a tipografía y viñetas. Entre los autores dedicados a dicha tarea podríamos contar a Martín Malharro, Francisco Fortuny, Eduardo Sívori o Adolfo Methfessel, todos reconocidos en sus facetas pictóricas. De las obras de la última década del XIX que hemos hallado y que nos ha llamado la atención por una cierta modernidad en sus figuraciones, se encuentra *Celajes*, un libro de poesías que Exequiel Soria publicó en Buenos Aires en 1891, con dibujos a pluma y a lápiz a cargo de José Carvajal, entre los cuales se cuentan temas galantes y otros de cierto tinte simbolista, a la vez que las clásicas viñetas floreales que solían enmarcar poemas en revistas y libros ilustrados de la época.

Más allá de estos incipientes ensayos, que sólo insinúan alguna base, el *art nouveau* como tal sería un fenómeno que comenzaría a imponerse al final de esa década y la primera de la nueva centuria. En esta primera fase sería el influjo catalán, desde diversas perspectivas, el que determinaría nuevos rumbos estéticos. En tal sentido, la amplia difusión de publicaciones barcelonesas, principalmente las revistas *La Ilustración Artística* y *Forma*, pero más aun la circulación de las ediciones de Montaner y Simón, con sus primorosas tapas con diseños modernistas, un adelanto para la España de la época, signarían la consolidación del naciente gusto. Libros como la *Antología americana* (1897),

con magnífica cubierta ilustrada por uno de los más conspicuos exponentes del modernismo catalán, Alexandre de Riquer, entre otras publicaciones, de amplia divulgación en el continente, son prueba de ello. Debe sumarse la difusión de publicidades en revistas como *Caras y Caretas*, partituras musicales con carátulas ilustradas, y hasta ciertas tarjetas postales que incluyen fotografías en las que los personajes, sobre todo en las que refieren a idilios amorosos, muestran poses de claro influjo modernista, con contorneados corporales que trasuntan decorativismo.

Para esa época, y siguiendo las apreciaciones de Andrés Trapiello en España, “los editores comprendieron las posibilidades que las cubiertas de los libros podían tener como reclamo publicitario”, inclusive adoptando en casos la estética de los carteles, presentándolos a escala reducida (Trapiello, 2006: 156). El influjo de las revistas modernistas traspasaría sus propias fronteras, consolidándose como componente del gusto popular, a tal punto que durante muchas décadas (incluso a veces llegando a los tiempos actuales), se siguió recurriendo a formatos, tipografías y maneras de ilustrar propias de principios del XX, claro testimonio del prestigio alcanzado en la estética y el cuidado de las ediciones de entonces, a la vez que generando cierta nostalgia por una época dorada.

Indudablemente, el gran impulso para la aceptación del nuevo sesgo en Buenos Aires, lo darán dos concursos internacionales convocados en 1900 y 1901, con el fin de dotar a los Cigarrillos París de carteles publicitarios, “*deseando la empresa elaboradora... adquirir un cartel de propaganda que, a la novedad y eficacia del anuncio, reúna el atractivo del arte, siendo a la vez que estímulo para los que lo cultivan, expresión del grado de cultura artística a que el país alcanza...*”¹. La iniciativa partiría de un conocido empresario catalán, Manuel Malagrida i Fontanet, radicado en la Argentina desde 1890 y dedicado a regentar fábricas de tabaco. De los certámenes participaron importantes artistas europeos y americanos, pero la memoria de estas exposiciones quedó prácticamente omitida en los estudios sobre arte en la Argentina, debido en parte a que muy pronto tanto las obras (las premiadas) como la documentación relativa a los eventos, la cual incluía desde artículos aparecidos en periódicos y revistas argentinos hasta láminas publicitarias, fotografías, correspondencia, etc., fueron llevadas por el propio Malagrida con destino a su pueblo natal Olot, en Gerona; hoy se conserva este material en dicha localidad, en el Museu Comarcal de la Garrotxa (Monturiol y Sanés, 1995). Lo que es indudable es que artistas y personas interesadas en el arte tomaron parte o al menos asistieron a estos eventos.

En el primero de los concursos, el de 1900, de carácter más local, fueron premiados 19 trabajos entre los 118 presentados, obteniendo el primer premio el cartel titulado *Shagu Sharra* del español Cándido Villalobos, siendo otros ilustres premiados sus compatriotas José María Cao y Francisco Fortuny, además del italiano Decoroso Bonifanti. Hablando de los carteles, expresó Justo Solsona “*que gran parte de los mejores no se circunscribían a las bases del certamen; porque más que affiches o carteles modernos anunciadores, eran cuadros, verdaderos cuadros que, quitándoles las letras, resultaban propios para sala o galería artística*”². Tras el éxito logrado, Malagrida resolvió convocar un “Gran Concurso Universal” para otro cartel anunciador de los cigarrillos París.

Aprovechando el interés que el primer concurso de los Cigarrillos París había concitado tanto en los artistas como en el público, el Coñac Domecq, a través de los señores Laclaustra y Sáenz, representantes en la Argentina de la casa fundada en Jerez de la Frontera en 1823, organizaron en 1901 un concurso de carteles publicitarios para la firma, llegando a concurrir 131 obras, y siendo premiados Aurelio Jiménez, José María Cao y Cándido Villalobos.³

De mayor trascendencia y significación habría de ser el segundo concurso de

1. “Primer concurso artístico para un cartel anunciador de los cigarrillos París”. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 104, 29 de septiembre de 1900.

2. Solsona, Justo. “República Argentina. Buenos Aires. Concurso artístico de carteles anunciadores de los Cigarrillos ‘París’, organizado por D. Manuel Malagrida”. *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 996, 28 de enero de 1901, p. 86.

3. Solsona, Justo. “República Argentina. Buenos Aires. Concurso de carteles para anunciar el ‘Coñac Domecq’”. *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 1.034, 21 de octubre de 1901, p. 695.

Cigarrillos París, que superó ampliamente en concurrencia a los dos anteriores, el primero propio y el de Domecq; Antoni Monturiol i Sanés lo carataría en 1995 como “*el mejor y el más grande concurso de este tipo de todos los que se han celebrado*”. Las bases se difundieron no solamente en la Argentina sino en distintos países europeos, redactándose en tres idiomas, castellano, francés e italiano. Debían incorporar las propuestas el lema “Los Cigarrillos París son los mejores”. Varios artistas iberoamericanos, europeos y asiáticos presentaron obras que, junto a las de los locales, sumaron un total de 555 trabajos (155 enviados desde la Argentina y el resto desde otros países), los cuales fueron expuestos durante octubre de 1901 en Buenos Aires. Este concurso marcó definitivamente el asentamiento de las corrientes modernistas en la Argentina, especialmente de las catalana e italiana (conocida como *Liberty*, y que tendría uno de sus escenarios de esplendor al año siguiente, 1902, en la exposición de Torino).

En ese segundo concurso se premiaron los proyectos de carteles de los milaneses Aleardo Villa y Leopoldo Metticitovitz, del catalán Ramón Casas⁴, Pío Collivadino⁵, Antonio Vaccari y Torcuato Tasso, Alvin Gaspary, y Charles Michel, de Bruselas. Al andaluz Manuel Mayol, al catalán Laureano Barrau y al porteño Gaspary les fueron adjudicados accésits. Pero también participaron artistas tan

notables como el moravo Alphonse Mucha, el brasileño Belmiro de Almeida o el español Xavier Gosé. La importancia fue tal que Malagrida partió hacia Europa en 1902 llevando consigo los 31 carteles premiados, los cuales fueron expuestos en la Sala Parés de Barcelona. A la par de esto, revistas como el *Suplemento Ilustrado* del diario *La Nación*, aparecido en ese mismo año, como asimismo gran número de álbumes institucionales y comerciales publicados en esa época, incorporarían decididamente la estética del modernismo, sobre todo en viñetas, marcando así una senda de continuidad.

De los albores del XX a los festejos del Centenario

Ya para aquel tiempo, la Argentina acentuaba, en cuestiones artísticas, su mirada hacia Europa, manteniendo apertura a algunos aires de renovación, aunque sin adoptar las tendencias más vanguardistas; se trató de innovar dentro de cierto tradicionalismo. Como fue habitual en varios momentos de este proceso, la ilustración y la obra sobre papel supieron ir por delante de la pintura en cuanto a introducir nuevas visiones. Ya hablamos de la importancia que tendría España, y más concretamente Cataluña en dicho derrotero, y esto sin referirnos a la obra de los dibujantes y caricaturistas de aquel país como Eduardo Sojo, José María Cao (Neveleff, 2007) o Manuel Mayol, entre otros, propulsores de los periódicos satí-

ricos y revistas ilustradas más importantes de Buenos Aires en el cambio de siglo (Maradei, 2010).

También hemos de hablar del influjo italiano, que llegó directamente a la Argentina, a través de la obra de artistas como Vaccari o Bonifanti, ya mencionados, pero también por la vía de argentinos como Pío Collivadino (Malosetti Costa, 2006), formado en Roma a partir de 1890 y que en la península participaría de importantes iniciativas, como se advierte en la publicación, en 1906, de una serie de cuatro litografías bajo el título “*Reminiscenze della Pampa*” en el anuario romano *Novissima* (Malosetti Costa-Gené, 2007: 110-114), órgano de singular calidad. Formando parte del grupo Nexus, Collivadino sería propulsor de una exposición en *blanco y negro*, en abril de 1908, muestra de la que al momento, lamentablemente, contamos con escasas noticias acerca de las obras que allí se exhibieron (Gutiérrez Viñuales, 1998: 99-100), siendo Collivadino y Carlos Ripamonte los más representados, y ambos, junto a Fernando Fader, miembros del jurado. En ese mismo año se publica en Buenos Aires, ilustrado por Collivadino, Pedro Subercaseaux y Arturo Méndez Texo, el libro *El océano y el firmamento*, de Alberto del Solar⁶, en el que si bien no se advierten notas en exceso transformadoras desde el punto de vista estético,

4. Para ese entonces su actividad como cartelista era aun de corta data, destacando en Barcelona los afiches de la cervecería modernista *Els Quatre Gats* a partir de 1897 y la obtención del concurso de carteles del célebre *Anís del Mono* organizado por Vicente Bosch en 1898.

5. Collivadino envía su cartel desde Roma, donde se había establecido desde 1890, dedicado no solamente a la pintura sino también a la ilustración en revistas italianas como *Emporium* o *Cosmos Illustrato*, según lo consigna Laura Malosetti Costa (Malosetti Costa, 2006: 154)

6. Publicado por Arnoldo Moen y Hno. Editores.



Pío Collivadino. Ilustración incluida en *El océano y el firmamento*, de Alberto del Solar, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hno. Editores, 1908, 320 x 230 mm. (Colección MLR).

aunque no exentos en algún caso del toque simbolista, sí marcan un creciente interés en la edición cualificada, en este caso a cargo de los talleres de la Casa Jacobo Peuser, en actitud que sería una constante en sus publicaciones. Este cuidado se reflejaría en varios álbumes aparecidos a raíz del Centenario.

Collivadino seguiría potenciando el arte gráfico, siendo otro eslabón la apertura en el marco de la Academia, en 1911, año en que se inauguró el primer Salón Anual de Bellas Artes, de un pequeño taller de grabado bajo su cargo. En 1915 se crearía la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas, cuyo primer salón se llevaría a cabo en el Retiro en mayo de ese año, teniendo a partir de entonces continuidad anual, más adelante bajo la denominación de Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Con esta institución coexistió al principio otra Sociedad de Grabadores, nacida en 1916 y de efímera duración, que dirigió hasta su fallecimiento en 1918 Eduardo Sívori; éste, junto a Emilio Agrelo, y a otro italiano, Alfonso Bosco, habían sido precursores del aguafuerte en Buenos Aires. La agrupación, con Mario Canale a la cabeza, editó entre enero y marzo de 1916 los tres números de la revista *El Grabado* que incluyó en sus páginas numerosas xilografías, y en las que colaboraron artistas que luego serían también ilustradores de libros como Hugo Garbarini, Cayetano Donniss o Valentín Thibon de Libian.

Debemos detenernos en Alfonso Bosco, ilustrador en torno a 1890 de *El Sudamericano*, notable grabador y exlibrista de tintes simbolistas, y asimismo encargado de la ornamentación de *La raza de Caín* del uruguayo Carlos Reyles, editado en Montevideo a finales de 1900, al mismo tiempo que en Buenos Aires se publicaba *Gesta*, de Alberto Ghirardo, con dibujos modernistas de José León Pagano. Respecto de Bosco, los temas de sus exlibris italianos muestran como constante “una sinuosa presencia femenina, así como elementos relativos a las vanitas y la vida después de la muerte como calaveras y efigies” (Baldassare, 2006: 45).

Respecto de la calidad de edición de *La raza de Caín*, libro que Reyles escribe influido por Zola, hemos de señalar que la misma nos habla de la importancia dada a la ilustración por su autor, quien había realizado un viaje a París hacia 1897, reflejando en sus relatos *El extraño* (1897) y *Sueño de rapiña* (1898) su sensibilidad decadentista que luego, con el concurso de Bosco, establecería en aquella obra. Reyles sería autor también de una de las obras mejor editadas en la Argentina en el primer tercio de siglo, los dos tomos (iban a ser tres) de los *Diálogos Olímpicos*, ilustrados por Gregorio López Naguil entre 1918 y 1919, del que hablaremos más adelante. Podemos aquí traer a colación a otro escritor antes citado, Alberto del Solar, quien recurriría a Rodolfo Franco, de trayectoria con paralelismos respecto



José León Pagano. Ilustración incluida en *Gesta*, de Alberto Ghirardo, Buenos Aires, Edición de “El Sol”, 1900, 173 x 112 mm. (Colección MLR).

de López Naguil, para ilustrar, en 1921, su *Semper ad lucem*⁷, otro libro trascendente en lo que a las ilustraciones atañe.

En la primera década del siglo se iría abriendo el contacto con otro de los centros neurálgicos para entender el derrotero del modernismo en la ilustración argentina, que fue París. Aquí debemos resaltar la presencia de Pedro Ángel Zavalla, dibujante más conocido como *Pelele*, uruguayo de nacimiento, que publicaría el álbum *Les Sud-Américains en Europe*, incluyendo 29 retratos, entre ellos los de Rubén Darío (quien prologa la carpeta), José Ingenieros, Emilio Mitre o Eduardo Saguier. Son años en que intelectuales argentinos como Manuel

Ugarte, Juan José de Soiza Reilly o Alejandro Sux, y latinoamericanos como el propio Darío, Amado Nervo, Rufino Blanco Fombona o Enrique Gómez Carrillo, van a tener destacada actuación y vínculos entre sí en la capital francesa, dando en el caso de varios de ellos una extensión del modernismo literario del continente en Europa. En el caso de Pelele, quien regresaría a la Argentina tras el estallido de la primera guerra mundial y emprendería varios proyectos junto a otros colegas como el dibujante Ramón Columba (Gutiérrez Viñuales, 1997), ilustraría en París algunos libros editados por Garnier Hnos., como los *Cuentos argentinos* (1907) de Ugarte, quien a su vez prologaría otro libro ilustrado por Pelele,

7. Publicado por Balder Moen.

Alma de crepúsculo, de Ricardo Sáenz Hayes (1909). Entre sus álbumes posteriores destacaríamos *Gente conocida*, que publica unas dos décadas después.

París vería también, en 1910, la aparición de uno de los pilares de la ilustración simbolista argentina, *El libro de horas* de Fernán Félix de Amador, con ilustraciones de Rodolfo Franco, uno de los artistas que, fascinados por las obras presentadas ese año al Centenario argentino por el catalán Hermen Anglada Camarasa, se establecería en la Ciudad Luz para formarse junto a este artista, al igual que lo hicieron otros compatriotas y un conjunto de mexicanos y artistas de otros países americanos.

La mención del Centenario nos permite introducir aquí un breve párrafo para reflejar la vital presencia que tuvo el imaginario simbolista en torno a esos años festivos, en especial entroncándose con las múltiples alegorías patrióticas creadas entonces, para las que aquel lenguaje fue tan propicio. Desde el cartel principal de la Exposición, creación del pintor (nacido en Italia) Alberto M. Rossi, miembro del Nexus, o del diseño de los diplomas de la misma, a cargo de Collivadino, hasta las publicidades y las láminas de los álbumes, dejaron patentizada la huella simbolista, y esto sin contar pinturas como *Tierra de promisión* de Antonio Alice, o varios de los proyectos de monumentos conmemorativos, contruidos o no, que fueron exhibidos en

aquellos años, además del amplio y variopinto medallero conmemorativo, entre otros objetos (Gutman, 1999).

Artistas españoles cuya trayectoria en la Argentina es poco conocida, como el andaluz Gustavo Bacarisas o el catalán Joan Vila trabajarían durante esos años en



Rodolfo Franco. Cubierta de *El Libro de Horas*, de Fernán Félix de Amador, París, 1910, 198 x 160 mm. (Colección MLR).

la misma línea, pudiendo esto apreciarse en sus colaboraciones en revistas como *Pallas* (1912-1913), cuyo logotipo fue creación del segundo. Vila, que tendría larga trayectoria como ilustrador a su retorno a Cataluña, bajo el seudónimo de *D'Ivory*, había ilustrado la cubierta del libro *Letras españolas* (1911) de Juan Mas i

Pí, mostrando consonancia con los dibujos clasicistas realizados por Joaquín Torres García para los de Reynés Monlaur (publicados en Barcelona entre 1906 y 1908) *El rayo de luz*, *Mirarán hacia él* y *Después de la hora nona*.

Del Centenario al fin de la guerra europea. Los que volvieron de Mallorca

A partir de la segunda década del XX iría incorporándose paulatinamente al campo de la ilustración de libros y revistas una nueva camada de jóvenes argentinos que cultivaron las vertientes simbolistas y decorativistas haciendo suya la estética *nouveau*. En ese listado podríamos mencionar a Rodolfo Franco, Atilio Boveri, Octavio Pinto, Gregorio López Naguil, Alfredo Guido, Jorge Larco, Oscar Soldati, Hugo Garbarini o Cayetano Donniss, entre muchos otros. La fascinación por las ilustraciones de dibujantes ingleses de la talla de Aubrey Beardsley, en especial las muy difundidas que hizo para la *Salomé* de Oscar Wilde, como asimismo de otros artistas como Edmund Dulac, iconógrafo por antonomasia de *Las mil y una noches* en la primera década del XX, o Charles Ricketts, quien hacia 1920 diseñaría escenarios y figurines para una representación “americanista”, bajo el título de *Montezuma*, resultarían reveladoras y estimularían la imaginación de aquellos (Engen, 2007). Viñetas, dibujos y libros ilustrados por estos artistas, muchos de ellos destinados al público

infantil, adquirieron una enorme propagación en Europa y América, ya sea de forma directa como también por el espacio que les fue dedicado por revistas de amplia difusión de la talla de *The Studio*. Bajo la influencia del citado Dulac, Jorge Larco ilustraría entre 1923 y 1924 diversos capítulos de *Las mil y una noches* los cuales se publicaron en *Plus Ultra*.

En la Argentina, papel esencial lo jugará López Naguil, perfeccionado en París y en Mallorca junto a Anglada Camarasa, regresado de la “isla dorada” hacia 1916 y activo en Buenos Aires desde ese año y hasta 1919 en que retorna a Pollensa. Su papel como ilustrador de libros y revistas en nuestro medio, sus presentaciones exitosas al Salón Nacional como pintor, con lienzos de la calidad de *Laca China* (1918), hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde el orientalismo de las *chino series* y los mantones de Manila fueron demostrativos de sus inclinaciones, y sus actividades vinculado al Salón de Artes Decorativas creado en ese mismo año le proporcionarán una presencia decisiva. Gracias a su convencida labor, serán estos años esenciales para el desarrollo del decorativismo y simbolismo en el ámbito argentino. López Naguil se establecería en Mallorca entre 1919 y 1922, y a su regreso, si bien ilustraría algunos libros en la misma senda, ya no tendrían la injerencia de los realizados en el periodo 1916-1919, en que también alternaba en

la novedosa revista *Plus Ultra* (aparecida en el primero de esos años), claramente el medio más destacado en la difusión de la ornamentación modernista, como lo sería también de los diseños y tipografías indígenas, aspectos que encontrarían en otra revista, *Augusta* (1918-1920), y en el citado Salón de Artes Decorativas, otros basamentos sólidos para su difusión.

De aquel periodo de plena efervescencia, podríamos señalar, entre otros libros ilustrados por López Naguil, los realizados para varios autores vinculados a las corrientes modernistas, como Carlos Muzzio Sáenz Peña, Fernán Félix de Amador, Alfredo Bufano y más adelante Arturo Lagorio, creadores de poéticos libros del tipo de los que Trapiello caratularía como “sucursales del jardín botánico”. Podríamos arrancar con la versión española del *Rubaiyat* de Omar Khayam, a cargo de Muzzio Sáenz Peña, publicado en Madrid en 1916, en el mismo año que ilustraría otra obra de tintes orientalistas para Muzzio, *Las veladas de Ramadán*. De ese mismo año data el fascinante *Vita Abscondita*, de Amador, que junto a otro puñado de trabajos exquisitamente ilustrados por López Naguil, marcarían la senda hacia los más relevantes, los dos tomos de los *Diálogos Olímpicos* de Carlos Reyles, tanto el volumen dedicado a *Apolo y Dioniso* (1918) como el de *Cristo y Mammon* (1919), quizá las obras literarias más lujosamente editadas hasta ese momento en la

Argentina (otra vez Peuser), y que marca a la vez la distinción entre edición de bibliófilo y edición popular, ya que existió una versión más modesta y sin las ilustraciones. En los *Diálogos* se recupera en cierta medida la idea de los libros miniados medievales, con tonos y recursos decorativos arcaizantes que podrían emparentar con las obras simbolistas de los ingleses de fin de siglo. Esta línea “medievalista” tuvo también presencia en algunas tipografías, siendo una de los más notables en tal sentido la goticista cubierta de *Entre los muertos* (1926), de Elías Castelnuovo⁸.

Entre las obras de López Naguil, sobresalen algunas en las que saca notable partido a los contrastes entre blanco y negro, en algún caso reproducidas en libros que con el tiempo adquirirían gran singularidad, como el de la chilena Thérèse Wilms Montt *Inquietudes sentimentales* (1917)⁹, rara y en la actualidad muy costosa edición, en especial debido a la revalorización de la figura de la poetisa en el país trasandino. López Naguil ilustraría también *El estanque de los lotos*, de Amado Nervo, en el mismo año del fallecimiento del literato mexicano en Montevideo (1919).

Entre los aspectos estéticos a ser destacados en la obra de López Naguil, advertidos en algunas de las coloridas ilustraciones de *Diálogos Olímpicos*, se halla la utilización de dorados, elemento recu-

8. Buenos Aires, Ediciones Atlas, 1926.

9. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1917.



Gregorio López Naguil. Ilustración incluida en *Inquietudes sentimentales*, de Thérèse Wilms Montt, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1917, 205 x 164 mm. (Colección MLR).

rrente en las estampas japonesas a los que todos estos ilustradores fueron tan afectos, como se advierte también en las ilustraciones orientalistas del artista en el libro de pequeño formato (10 x 11.7 cms.) *La musa galante* (1919) de Carlos Molina Massey; este escritor se reafirmaría en esa línea al año siguiente con *Los reposos del viajero*, también ilustrado con dorados, en este caso por Eduardo Álvarez; ambos delicadamente editados por Jacobo Peuser. Alfredo Guido sería otro de los cultores en el uso del dorado, como queda demostrado en algunas de las cubiertas de la primera época de la *Revista del Círculo de Bellas Artes* de Rosario.

El interés de López Naguil como el de otros artistas argentinos y latinoamericanos radicados temporalmente en Mallorca junto a Anglada Camarasa, por la ilustración de libros y revistas, se había acentuado en parte por la necesidad de sustento económico durante los años de la primera guerra mundial, trabajando para ediciones de la isla (Palma fundamentalmente), aunque también para Barcelona y Madrid. Fue también el caso del mexicano Roberto Montenegro (Gutiérrez Viñuales, 2003), colaborador de la revista madrileña *Blanco y Negro*, y autor de ilustraciones de libros como *La Lámpara de Aladino*, publicado en 1917 en Barcelona por las Galerías Layetanas, donde recurría a temáticas orientales, con fino trazo y sugerentes fondos dorados, aspectos que reflejaría también en las coloreadas láminas del primer tomo de *Lecturas*

clásicas para niños (México, 1924), que incluye historias de la India, obras de Tagore, escenas de *Las mil y una noches* o Leyendas del Lejano Oriente, entre otras (Gutiérrez Viñuales, 2010).

La fortuna de este imaginario respondía en buena medida a la fascinación causada por *Las mil y una noches* (divulgada en Europa a partir del siglo XVIII), llave que sirvió para abrir las puertas hacia Oriente a través de idealizadas representaciones. En Iberoamérica, esta difusión se dio especialmente en el primer tercio del XX, teniendo papel esencial las corrientes simbolistas -literarias y artísticas-, que asimilaron y divulgaron aquel imaginario pleno de misterios. Concretamente en la Argentina, además de López Naguil, hubo otros artistas que cultivaron el orientalismo en sus ilustraciones, como se aprecia en las páginas de *Plus Ultra*, sobresaliendo varios españoles radicados en el país como el asturiano Alejandro Sirio, el gallego Juan Carlos Alonso y el catalán Luis Macaya, y otros como los argentinos Juan Carlos Huergo y Rodolfo Franco (también activo en Mallorca en la segunda década del XX). Jorge Larco cultivaría de manera más prolongada el género, tanto en témperas como en dibujos y aguafuertes, en este último caso con tardías expresiones como las 13 que realizó para “El Bibliófilo” Editor en 1937 (además de siete viñetas) para una edición limitada de 100 ejemplares de *Las alegorías de «Salomé»* de Mariano de Vedia y Mitre.



Atilio Boveri. Ilustración incluida en *Oración al poeta*, de Horacio B. Oyhanarte, Buenos Aires, Talleres Gráficos Rodríguez Giles, 1916, 224 x 174 mm. (Colección MLR).

En La Plata, destacaría la figura de Atilio Boveri (Sanjuán, 1999 y 2000), otro de los artistas perfeccionados en Mallorca, en sus múltiples facetas de pintor, ilustrador, grabador, ceramista y paisajista, que retornó al país en 1915 y fue autor al año siguiente de las ilustraciones del libro *Oración al poeta*, de Horacio B. Oyhanarte¹⁰, edición tributada a Pedro Bonifacio Palacios (Almafuerte), algunas de ellas claramente inspiradas en la obra del japonés Hokusai, a quien toda aquella genera-



Octavio Pinto. Ilustración incluida en *El poema de Nenúfar*, de Arturo Capdevila, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa “Nosotros”, 1915, 175 x 130 mm. (Colección MLR).

ción conocía y admiraba. La ciudad platense, para entonces, había dado alguna figura destacada en el dibujo de tinte modernista como José Speroni, autor de la cubierta y viñetas del libro de Alejandro Sux *Cantos de Rebelión*, publicado en Barcelona en 1909. De allí saldría también uno de los grandes vanguardistas argentinos, Adolfo Travascio, tempranamente fallecido, pero que dejaría como uno de sus primeros testimonios las simbolistas estampas del libro *La quietud de la fronda*, de Pedro V. Blake, en 1921. En cuanto a Boveri, debemos destacar ediciones en las

10. Buenos Aires, Talleres Gráficos Rodríguez Giles, 1916.

que incorporaría la xilografía, y en especial su carpeta *Mallorca. Grabados en madera* (1927¹¹ y el libro *Naatuchic el médico*, de Fausto Burgos (1932)¹².

Entre los “argentinos de Mallorca” sobresale también la figura del cordobés Octavio Pinto, notable paisajista, y que también contó con producción como ilustrador de libros en aquella segunda década de siglo, vinculado a dos obras de su comprovinciano Arturo Capdevila en 1915: la primera edición de *El poema de nenúfar*¹³, y la traducción al italiano de Melpómene. *Ninfea*¹⁴, que contó con ilustraciones de Pinto y de Francesco Mercatali. Ha de decirse que sus ilustraciones estuvieron más apegadas a cierto clasicismo, y fueron más contenidas en su estética que la de artistas como el recién citado Boveri.

Tránsito a los 20. Efervescencia del modernismo en la ilustración argentina

En el primer lustro que va desde la celebración del Centenario hasta el arribo paulatino de artistas como López Naguil, Boveri o Pinto, de quienes ya vimos como a partir de entonces emergieron como ilustradores simbolistas, en Buenos Aires se publicaron algunos libros que nos sirven para entender la presencia de esos lineamientos previo al arribo de aquellos. Entre los circulados



Deolindo Machado. Cubierta de *A la luz de una sombra*, de Andrés Chabrillón, Buenos Aires ?, Herculano, 1911, 229 x 155 mm. (Colección MLR).

tempranamente podemos mencionar los primeros libros de dos escritores entrerrianos, el vanguardista Emilio de Lascano Tegui¹⁵ y Andrés Chabrillón. En el caso de aquél, se trató de *La sombra de la empuja*, con pie de edición en París en 1910 y que incluyó ilustraciones modernistas del mexicano Roberto Montenegro; en cuanto a Chabrillón, *A la luz de una sombra*, con interesante cubierta firmada por

Deolindo Machado (FIG. 7) en la que destaca la gran calavera que se ubica en primer plano, que nos recuerda a las del mexicano Carlos Neve, simbolista consolidado a finales de esa década en su país. Lascano Tegui y Chabrillón fueron partícipes, en Buenos Aires, de las tertulias del Café de los Inmortales.

En senda similar debemos mencionar uno de los primeros libros ilustrados por Daniel Marcos Agrelo, *Un camino en la selva* (1916) de Ernesto Mario Barreda; Agrelo despuntaría en los años 20 por las ilustraciones indigenistas de varias obras literarias, en especial las ediciones de las *Chacayaleras* de Miguel Camino y alguna de Julio Díaz Usandivaras, además de ser autor del prólogo a la carpeta *Aguafuertes argentinas*, editada por la Agrupación de Gente de Artes y Letras “La Peña” en 1927. Y ya que referimos a la ilustración de tinte indigenista, y al margen de Alfredo Guido, a cuya obra nos referiremos detenidamente más adelante, sí queremos mencionar algunos dibujantes destacados que incursionaron en esta línea, como Fidel de Lucía que ilustró la tapa del “poema incaico” *Las vírgenes del sol*, obra del argentino Ataliva Herrera¹⁶, y José Bonomi, autor de la notable cubierta y las viñetas del libro de Bernardo González Arrili titulado *La Venus*

11. La Plata, Talleres de Crespo, 1927.

12. San Rafael (Mendoza), Talleres de S. Butti, 1932.

13. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa “Nosotros”, 1915.

14. Traduzione italiana di Folco Testena. Buenos Aires, Edizione della Rivista “Nosotros”, 1915.

15. Firmaría varias obras con seudónimos, primero el de “Rubén Darío Hijo” y finalmente el más conocido, del de “Vizconde de Lascano Tegui”. Con este último firmó su obra más notable y valorada, *De la elegancia mientras se duerme* (París, Excelsior, 1925), ilustrada con maderas de Raúl Monseguer.

16. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920.

calchaquí (1924) en el arranque de una prolongada y en casos vanguardista trayectoria como ilustrador de libros consolidada en esa misma década.

Otro autor a mencionar es quizá el más renombrado de los dibujantes actuantes en la Argentina en el primer tercio de siglo, el asturiano Alejandro Sirio (Amengual, 2007), aunque a ciencia cierta hasta el periodo que nos ocupa su acción en el terreno de la ilustración de libros fue escasa, factor que cambiaría más adelante. Su incursión simbolista se dio mayoritariamente en revistas, especialmente en *Plus Ultra*, aunque algunos libros mostraron destellos de esa faceta, como *Devociones de nuestra señora la poesía* (1921)¹⁷ de Enrique Méndez Calzada, autor para el que ilustraría varias obras, o *Historias y proezas de amor* (1925)¹⁸, de Alberto Gerchunoff. Decorativismo, vanguardia, geometría, caligrafía, silueta, indigenismo, japonismo, humorismo son todos términos factibles de ser aplicados a los libros ilustrados por Sirio en esos años, teniendo como obras culminantes la edición de Viau y Zona de *La Gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta (1929) y su propio libro, posterior, *De Palermo a Montparnasse* (1948), con más de 3.000 dibujos.



Jorge Larco. Cubierta de *Por el amor y por ella*, de Baldomero Fernández Moreno, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rossi & Cía., 1918, 186 x 125 mm. (Colección MLR).

También destacarían como dibujantes simbolistas a partir de la segunda década de siglo Jorge Larco y Oscar Soldati. Larco, mayoritariamente en revistas como *Plus Ultra* aunque también en libros como *Por el amor y por ella* (1918)¹⁹, de Baldomero Fernández Moreno, y varios en los años 20 como *Místicas* (1923)²⁰, de Raquel Adler, *La carcajada del*

sol (1927)²¹, de Marcos Leibovich, y *Elegías de ayer [1915-1918]* (1928)²², de Arturo Vázquez Cey. En cuanto a Oscar Soldati, sus ilustraciones acompañarían varias ediciones, siempre muy cuidadas y en ocasiones de tiradas limitadas, del escritor catalán Domingo Brunet, siendo los más notables en esos años *Glosario sentimental* (1916)²³, *Guía de ánimas blancas* (1921)²⁴, *Mientras la mar canta* (1922)²⁵ y *Testas Hispánicas. Estudios Literarios* (1926)²⁶. Más adelante ilustraría otras obras de Brunet, y de otro de sus grandes amigos y referentes, Germán Berdiales. Podríamos agregar en este espacio a Juan Carlos Huergo, que en 1919 ilustraría *Diáfana*, libro de Ernesto Morales²⁷, autor éste que pondría siempre una especial atención en incorporar la obra de ilustradores a sus publicaciones, destacando en ese sentido su estrecha vinculación durante los años 20 con el vanguardista Juan Antonio Ballester Peña, quien firmaba con el seudónimo Ret Sellawaj (iniciales del nombre y apellido al revés).

Pero sin duda el ilustrador simbolista por antonomasia de los formados en el país fue el rosarino Alfredo Guido. Contaba con una formación en las ramas de la escenografía y la ornamentación forjada

17. Buenos Aires, Librería La Facultad, 1921.

18. Buenos Aires, M. Gleizer Ed., 1925.

19. Buenos Aires, Talleres Gráficos L. J. Rosso, 1918.

20. Buenos Aires, Editorial Tor, 1923.

21. Buenos Aires, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1927.

22. Buenos Aires-Montevideo, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1928.

23. Buenos Aires, Imp. Gotelli y Peralta, 1916. Edición de 25 ejemplares.

24. Buenos Aires, Florido y Tuduri impresores, 1921. Tirada de 1.025 ejemplares.

25. Mar del Plata, Talleres Gráficos La Capital, 1922. Edición de 25 ejemplares numerados.

26. Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso & Cía., 1926.

27. Buenos Aires, Virtus, 1919.



Alfredo Guido. Ilustración incluida en *Arco sobre el mar*, de Enrique de Leguina, Buenos Aires, Impresor Manau, 1919, 185 x 135 mm. (Colección MLR).

en su ciudad natal junto al italiano Mateo Casella, titulándose posteriormente como dibujante en la Academia Nacional de Bellas Artes bajo la tutela de Pío Collivadino (España, 1941). Entre 1914 y 1915 ya descollaba como dibujante en numerosas revistas de Buenos Aires, ilustrando obras de autores como Manuel Rojas Silveyra o José Ingenieros entre muchos otros; sobresalen los diseños sobre fondos dorados que hace para la serie de *Los siete pecados capitales* del

primero de los citados, en 1914. Al año siguiente Guido obtuvo el “Premio Europa” otorgado por el gobierno argentino, pero debido a la guerra decidió utilizar la beca para recorrer diversos países americanos. Este viaje definió la vocación espiritual y estética que habría de concretar en sus obras.

En agosto de 1918, poco antes de la apertura del Salón Nacional de Artes Decorativas, junto a José Gerbino, Guido había realizado una exposición de “Cerámica de Arte Americano” en el Salón Witcomb de Florida 364, antesala del éxito que alcanzaría el tándem en aquel evento con un “Cofre de estilo incaico”, por el que fueron galardonados con Medalla de Oro. Estas acciones confirmarían la inclinación de Guido hacia el decorativismo indigenista, en el cual sería figura sobresaliente en la Argentina a través de aguafuertes, murales, mobiliario, cerámica y óleos como *La Chola desnuda* premiado en el Salón Nacional de 1924, además de muchas de las ilustraciones incluidas en la segunda época de *La Revista de “El Círculo”*, del Círculo de Bellas Artes de Rosario.

Sería extenso referirnos aquí a la versátil labor de Alfredo Guido como ilustrador y promotor del simbolismo indigenista

en la Argentina, aspecto que hemos abordado en otras ocasiones, en algún caso recientemente (Kuon Arce y otros, 2009). Sí nos parece oportuno destacar las ilustraciones para libros realizadas en líneas más europeizantes, que arrancaron con dos poemarios del granadino Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, autor conocido sobre todo por sus artículos sobre coleccionismo aparecidos periódicamente en *Plus Ultra: Un viejo resplandor* (1916)²⁸ y *Sortilegio* (1917)²⁹; en ambos se incluían fantasías orientalistas que tenían como centro de atracción escenificaciones de la Alhambra, el Generalife y otros referentes de Granada, lo mismo que en otra de las obras ilustrada por Guido, *Arco sobre el mar* (1919)³⁰, de Enrique Leguina. Ya en los 20, en la misma línea podríamos mencionar, entre otros, las ilustraciones realizadas para *Las horas alucinadas* (1924)³¹ de Evar Méndez, y dos magníficas ediciones, en París y Río de Janeiro, de su amigo, el médico y poeta brasileño Aloysio de Castro, *Rimario* (1926)³² y *As sete dôres e as sete alegrias da Virgem* (1929)³³, edición esta de 150 ejemplares. Otro amigo de Guido, Luis C. Rovatti, de reconocida trayectoria como escultor en nuestro medio y con quien había compartido la realización de mobiliario indigenista, seguiría sus pasos como ilustrador simbolista, destacando fundamen-

28. Buenos Aires, Monqaut & Bonthoux, 1916. De este libro realizamos una edición hace algunos años, a partir del ejemplar que consta en nuestra biblioteca, dedicado por el autor (Moctezuma) al ilustrador (Guido). (Gutiérrez Viñuales, 2000).

29. Buenos Aires, Antonio Mercatali, 1917.

30. Granada, Editorial Granadina, 1919.

31. Buenos Aires, J. Samet, 1924.

32. Paris, Ducros et Colas, 1926.

33. Río de Janeiro, Imprensa Nacional, 1929.

talmente su participación en *Los versos del hospital* (1929)³⁴, de Amadeo Casinelli.

La obra de Guido traspasaría nuestras fronteras, concitando inclusive la atención y el aplauso del conocido crítico español José Francés, al hacer aquél su presentación en Madrid en el Salón de Otoño de 1924. Allí Francés se refirió a la labor de Guido como ilustrador, señalando: “...Adiestra su dibujo en la ilustración editorial que informa el mismo criterio un poco barroco, magnificente, algo pesado, como la tradición española, pero también sutil, hierático y como empapado de la ancestral amargura de los tatarabuelos puros aún del contacto europeo. / Este aspecto de dibujante es uno de los más interesantes de Alfredo Guido. Poco a poco lo ha ido depurando, serenando, dándole mayor solidez y sobriedad. Hoy día puede afirmarse que entre el grupo valiosísimo de ilustradores (argentinos o españoles residentes allí) de la República del Plata, Guido es uno de los primeros por la elegancia de su trazo y la noble fantasía de su imaginación”³⁵.

Epílogo

En la década de 1920 el fervor por la ilustración de tinte modernista y simbolista tuvo continuidad en la obra de numerosos creadores; a los reseñados a lo largo del presente ensayo, en ocasión de manera comprimida, se sumaron otros muchos que comenzaron entonces a tomar posición en el ámbito artístico

argentino, y más específicamente en el de la ilustración de libros. A la consolidación de aquellas tendencias a través de las publicaciones en el país, vino a sumarse positivamente el impacto externo, en especial de dos series de gran difusión en el continente americano como fueron las “Obras completas”, tras sus muertes en 1916 y 1919 respectivamente, de Rubén Darío y Amado Nervo publicadas en Madrid por Mundo Latino y Biblioteca Nueva. La serie de Darío fue ilustrada por Enrique Ochoa y la de Nervo por Marco, ambas con marcado carácter simbolista.

Entre los aspectos que caracterizaron iconográficamente a buena parte de las producciones de la época, sobresale indudablemente la recurrencia a la figura femenina, elemento afinado también en la ilustración de carácter indigenista como se aprecia en la mayor parte de la obra de esa tendencia realizada por Alfredo Guido y otros autores. Sería determinante en la prolongación de dicho factor la labor de dibujantes poco conocidos como Camilloni, Carlos Viale, Guastavino o Pacello, y a la vez de otros de más renombre como el pintor Dante Ortolani, autor de la cubierta de los *Versos* de Luis Barrantes y Molina (1923)³⁶; el ilustrador, grabador, pintor y tipógrafo Raúl M. Rosarivo, que inicia su carrera con obras como la cubierta de *Nocturno*, de César



Raúl M. Rosarivo. Exlibris incluido en *Nocturno*, de César Caminos, Buenos Aires, Editorial Ciudad, 1923, 202 x 154 mm. (Colección MLR).

Caminos³⁷ en el mismo año, y en el que la contracubierta está ocupada casi en su totalidad por un notable y moderno exlibris; Arístides Rechain, quien compondría la orientalista tapa de *Piedras preciosas* (1923) de Enrique García Velloso³⁸; o el también diseñador de mobiliario indigenista Alfredo Corengia, que ilustró la tapa de *Cantos del Bienamar*, de Adolfo C. Revol³⁹.

Temáticas como el paisaje convertido en espacio simbolista y de ensoñación, o el costumbrista convertido en imaginario contaminado por similares prismas serían

34. Buenos Aires, El Ateneo, 1929.

35. Francés, José. “Un gran artista argentino: Alfredo Guido”. *El Año Artístico*, Madrid, 1924, p. 367.

36. Buenos Aires, Sebastián de Amorrortu, 1923.

37. Buenos Aires, Editorial Ciudad, 1923.

38. Buenos Aires, Ediciones M. Gleizer, 1923.

39. Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1925.

también moneda corriente en aquellos años. Además compartirían espacio con los cauces de vanguardia que fueron irrumpiendo paulatinamente, y que en el caso de la ilustración de libros tuvo su más temprana expresión en el injustamente olvidado Antonio Bermúdez Franco, admirador de los dibujos del español Luis Bagaría que aparecían periódicamente en las tapas de la difundida revista *España*. La larga sombra de Bagaría influiría también en la obra de Francisco A. Palomar (Fapa) activo en la revista *Martín Fierro*, sin contar a posteriores como el salvadoreño Toño Salazar, establecido en Buenos Aires en 1935, y el propio Chamico, seudónimo utilizado por el escritor Conrado Nalé Roxlo en facetas de ilustración y humorismo. Pero esa es ya otra historia...

Bibliografía

Amengual, Lorenzo Jaime (2007): *Alejandro Sirio*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha.
 Baldassare, María Isabel (2006): "La vida artística de Mario A. Canale", en *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas.
 Engen, Rodney, y otros (2007): *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their contem-*

poraries, 1890-1930, London, Scala.

España, José de (1941): *Alfredo Guido*, Buenos Aires, Ediciones Plástica.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1997): "Presencia de España en la Argentina. Dibujo, caricatura y humorismo (1870-1930)", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, N° 28, pp. 113-124.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (1998): *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe (Granada), Instituto de América.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (ed.) (2000): *Un viejo resplandor*, de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, Granada, Editorial Comares.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003): "Roberto Montenegro y los iberoamericanos de Mallorca (1914-1919)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, N° 82, pp. 93-121.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2010): "Arte y orientalismo en Iberoamérica. De la fantasía árabe a la edad del encantamiento", en González Alcántud, José Antonio (ed.), *La invención del estilo hispano-marroquí. Presente y futuros del pasado*, Rubí (Barcelona), Anthropos, pp. 285-307.

Gutman, Margarita (ed.) (1999): Buenos Aires 1910: *Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad.

Kuon Arce, Elizabeth; Gutiérrez Viñuales,

Rodrigo; Gutiérrez, Ramón, y Viñuales, Graciela María (2009): *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial.

Malosetti Costa, Laura (2006): *Collivadino*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo.

Malosetti Costa, Laura; Gené, Marcela (eds.) (2007): *Revistas ilustradas en la Biblioteca del Departamento de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón"*, Instituto Universitario Nacional de Arte, Buenos Aires, IUNA.

Maradei, Hugo Oscar (2010): *Bicentenario. 200 años de humor gráfico. Primera centuria, 1810/1910*, Buenos Aires, Museo del Dibujo y la Ilustración.

Monturiol i Sanés, Antoni (coord.) (1995): *Els concursos de cartells dels Cigarrillos París*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa.

Neveleff, Julio, y otros (2007): *La Argentina sin careta. José María Cao. Ilustraciones, 1893-1918*, Buenos Aires, Fundación OSDE.

Sanjuán, Charo (1999): *Atilio Boveri 1885-1949*, Pollença, Ajuntament.

Sanjuán, Charo (2000): *Atilio Boveri, un artista singular*, Palma de Mallorca, Museu de Mallorca.

Trapiello, Andrés (2006): *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, Valencia, Campgràfic.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada (España) y Académico correspondiente de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el Arte Contemporáneo en Iberoamérica. Ha comisariado varias exposiciones y publicado alrededor de doscientos estudios sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos, destacando en los últimos años los libros "Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica" (Madrid, 2004), "Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia" (Zaragoza, 2005), "América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925" (Madrid, 2006) y "Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)" (Lima, 2009). Ha impartido cursos en numerosas instituciones públicas y privadas de Europa y Latinoamérica.