

SIMBOLISMO Y MODERNISMO EN SUDAMÉRICA ALGUNAS HISTORIAS RESEÑABLES (1895-1925)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

“Simbolismo y Modernismo en Sudamérica. algunas historias reseñables (1895-1925)”. En: Kennedy Troya, Alexandra, y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (coords.). *Alma Mía: Simbolismo y modernidad en Ecuador (1900-1930)*. Quito, Museo de la Ciudad, 2013, pp. 46-67. ISBN: 978-9978-328-21-7.

Consideraciones iniciales

Dentro del marco discursivo reflejado en el otro texto de nuestra autoría que se incluye en el presente libro, caracterizado fundamentalmente por un abordaje temático, en el presente asumimos como objetivo reseñar una serie de historias parciales del Simbolismo y Modernismo sudamericanos, de inevitable carácter local, pero que coadyuvan a una caracterización de conjunto.

Estructuralmente, iniciamos el recorrido con un puñado de artistas que realizan obra simbolista en Europa en las postrimerías del siglo XIX como son el venezolano Emilio Boggio y el colombiano Francisco Antonio Cano, además de algunos creadores del ámbito brasileño, en especial Eliseu D'Angelo Visconti, quien será también esencial en la implantación, sobre todo en Río de Janeiro, de la estética *nouveau* en los albores del nuevo siglo. La labor de los citados en último término -no tanto la de Boggio, o la del chileno, también radicado en la capital francesa, José Tomás Errázuriz- repercutirá en sus países tras su retorno desde el Viejo Mundo, incardinándose con las novedosas estéticas modernistas, que llevarán consigo, como nota inmanente, una nueva actitud ante la creación artística, caracterizada por la versatilidad de géneros capaces de ser abordados por cada artista, ya no solamente la pintura sino todo lo vinculado a las artes decorativas en general y gráficas en particular.

Lo señalado en el párrafo precedente centrará nuestra atención en el subcapítulo dedicado al *Art Nouveau* y sus implantaciones en diferentes medios sudamericanos durante el primer decenio del XX, trayecto que iniciamos en la Argentina con los concursos de carteles convocados por los Cigarrillos París, en cuya edición de 1901 presentarán trabajos renombrados artistas del modernismo europeo como Alphonse Mucha o Ramón Casas. Haremos asimismo alusión a la presencia en Buenos Aires del italiano Alfonso Bosco, pionero en la renovación de las artes gráficas en el país. Seguiremos con Brasil y la referida actuación de Visconti, sumando alusiones a otro figura epigonal, Belmiro de Almeida. La obra del colombiano Marco Tobón Mejía, que tras la experiencia parisina, destaca en la renovación gráfica de su país con lenguajes modernistas, nos sirve de nexo con la segunda década de la centuria, que le encuentra a este ya de nuevo en París, radicado definitivamente, y dedicado a la escultura, vertiente que le consagraría.

Apartados esenciales son los que se incluyen en la siguiente sección, dedicada a ilustradores simbolistas sudamericanos, en los que deja huella indeleble el inglés Aubrey Beardsley, como veremos. Cronológicamente podríamos situar este momento entre 1910 y 1925, y arrancaremos con una notable generación de artistas que siguieron estas vías en la Argentina, en contacto permanente con París y otros centros europeos, entre los que sobresalen entre otros muchos Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil, Alfredo Guido, Alejandro Sirio o Jorge Larco. De ahí daremos el salto al otro lado del Plata, para ubicar a creadores uruguayos

que siguieron estéticas similares, destacando fundamentalmente la labor xilográfica desarrollada por Federico Lanau, creador de un imaginario de hondo sentido simbolista. La obra de José Sabogal y otros ilustradores en el Perú, la de Emiliano Di Cavalcanti en Brasil, la de los artistas vinculados a la quiteña revista *Caricatura*, y un rasgo de modernidad aun no hollado suficientemente en la historiografía chilena, como fueron sus ilustradores de los años 20 (entre ellos Luis Meléndez Ortiz, Alfredo Molina La-Hitte y Huelén), cierran este apartado.

Los dos últimos capítulos refieren, en primer lugar al Simbolismo como contaminante del imaginario costumbrista propio de las primeras décadas del XX en nuestro continente, espectro en el que tomamos como referencia la obra del colombiano Coriolano Leudo, el ruso -activo en Venezuela- Nicolás Ferdinandov, y los ecuatorianos Camilo Egas y Víctor Mideros, para desembocar finalmente en una manifestación que podríamos signar como culmen del proceso, al ser una expresión de arraigo americanista, como es el Simbolismo indigenista, una suerte de exaltación estética no solamente de la figura del indio sino también de los testimonios culturales y artísticos prehispánicos, que se recuperan desde una mirada completamente moderna. La obra integral del argentino Alfredo Guido, la de su colega y amigo boliviano Cecilio Guzmán de Rojas, y como colofón, la del colombiano Luis Alberto Acuña y otros artistas vinculados al grupo “Bachué”, cierran este apretado recorrido.

Queda como postrera reflexión, señalar atalayas a ser incorporadas en estudios posteriores, que por razones de espacio no hemos podido tratar aquí, y en especial el de la escultura simbolista, tanto en lo que atañe a la estatuaria monumental y funeraria, como aquella vinculada a la arquitectura, además de trayectorias individuales en cada uno de los países. Algunas alusiones hicimos en el texto “Bases para una comprensión del simbolismo y modernismo en el arte sudamericano” de este mismo libro, a las que podríamos añadir menciones a escultores indigenistas que hemos estudiado en otras ocasiones como el argentino Luis Perloti, o los peruanos Benjamín Mendizábal Vizcarra e Ismael Pozo, y quien fuera maestro de éste, el español Manuel Piqueras Cotelí. Y asimismo hacemos notar la necesidad de investigar a fondo en nuestros países lo que atañe a libros y revistas ilustradas del periodo, tarea que se ha hecho ya concienzudamente en México¹ y sobre la que hemos trabajado en el caso de Argentina², cuya indagación nos brindarán en el futuro no solamente novedades concretas sobre el Simbolismo y el Modernismo en el continente, sino también pautas para reconstruir la historia de nuestra modernidad artística.

La experiencia parisina y sus tentáculos: un puente entre Viejo y Nuevo Mundo

El venezolano Emilio Boggio

Indudablemente, un artista que debemos tomar como referencia, por su prolongada producción emparentada con el Simbolismo, es el venezolano Emilio Boggio³, que, aunque nacido en Caracas en 1857, se radicó con su familia en París cuando contaba solamente siete años de edad. Aunque tendrá puntuales regresos a su país natal durante su infancia y adolescencia, será fundamentalmente ciudadano francés, tanto que desde 1877 a 1919 -un año antes de fallecer- no retornará a su ciudad natal. Su presencia en la capital francesa le permitirá empaparse de diversas vertientes artísticas, desde las aprehendidas en la Academia

¹ Salvador Albiñana, (coord.), *México ilustrado, 1920-1950*, México, RM Editores, 2010.

² Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)”, *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 39-52.

³ Beatriz Sogbe, *Emilio Boggio (1857-1920)*, Caracas, El Nacional, 2008.

Julian junto al ínclito Jean Paul Laurens, hasta -lo que más nos importa- su vinculación en los 90 con los simbolistas, previa consolidación de amistad con Henri Martin, con quien había viajado a Italia en 1885.

A principios de los 90: “Nuestro artista había respirado en el Barrio Latino la atmósfera de las pequeñas revistas, más o menos cenaculares y efímeras, que sobre la huella de Mallarmé, Verlaine y Rimbaud promovieron a la larga el movimiento decadente y simbolista”. Refiere Alberto Junyent sus vínculos directos, en los cafés y cenáculos parisinos, con Verlaine, Jean Moréas, Gustave Khan, Jules Renard.

Emilio es wagneriano y debussista incondicional; admira las danzas serpentinas de la Loie Fuller, con el revoloteo de sus velos multicolores; lee a los novelistas rusos introducidos en Francia por Melchor de Vogüé, aplaude a Ibsen, Strindberg y Maeterlinck en el teatro de L'Oeuvre. Y como en la entremezcla de sacro y de profano, de voluptuosidad y misticismo, que el simbolismo ha recogido de Baudelaire, no es fácil escapar al contagio de las veleidades religiosas, magias, ocultismo. Teurgias, mistagogias que se propagan por doquier, Boggio siéntese de pronto atraído por el neoevangelismo humanitario que predica el viejo Tolstoi y difunde en Occidente la Revue Blanche⁴.

En la producción de Boggio hay numerosas obras plausibles de citarse en las líneas simbolistas, pudiendo hacerlo con sus versiones de *Puesta de sol sobre París*, *Rapto romántico* y, fundamentalmente -siempre entre los que conocemos- *Hacia la gloria*, tela que envió al Salón francés de 1897. Como destaca Juan Calzadilla, quien refiere a esta etapa como la de los “cielos melancólicos”, el periodo principal de producción alegórica de Boggio será 1893-1899, haciéndose frecuentes las referencias a leyendas medievales y mitologías clásicas⁵, pero encuadradas en paisajes de tinte impresionista y posimpresionista.

Francisco Antonio Cano, de Medellín a París

Hacia finales de siglo, en mayo de 1898, arriba a París el antioqueño Francisco Antonio Cano. Cierra temporalmente su taller en Medellín, donde impartía docencia, para acometer su experiencia europea, la que se prolongará hasta enero de 1901, en que retorna y reabre el estudio. En ese lapso, en el cual podrá subsistir en la capital francesa en buena medida por la ayuda recibida desde su tierra natal, reeditará una de las experiencias que vemos más habituales en los latinoamericanos que pasaron por allí en el cambio de siglo: estudiar dibujo en la Academia Julian con Laurens, algo que también haría, como señalaremos más adelante, uno de los discípulos más aventajados de Cano, el escultor Marco Tobón Mejía. Tobón definiría al maestro francés -entre la admiración y una cierta reserva- como un,

Inquisidor en el sentido favorable de la expresión... su sinceridad y honradez en la concepción del arte no consentían ninguna visión que se alejara de la suya. Se había formado en las épocas en que imperaba como árbitro supremo e indiscutible la

⁴ Alberto Junyent, *Emilio Boggio*, Caracas, Ediciones de la Comisión del Cuatricentenario de Caracas, 1968.

⁵ Juan Calzadilla, “Emilio Boggio”, en: VVAA, *Pintores venezolanos*, Vol.I, Caracas, Ediciones Edime, 1969, pp. 121-123.

*Escuela y no aceptaba ni aceptó jamás infiltraciones de renovación moderna ni de investigaciones revolucionarias*⁶.

En París, Cano admiró especialmente la obra de dos de los simbolistas más notables, Pierre Puvis de Chavannes y Odilon Redon, que le acercarán a ciertas pautas de expresión oníricas. Acerca del primero diría: “ha ejercido sobre mí una gran influencia, y si no fuera por el odio instintivo que tengo a la copia, me habría dedicado rabiosamente a copiarlo”⁷. No obstante, su arte irá quedando atado a una sucesión de encargos de los que sentía no podía desprenderse, y que tomaba como una contrapartida a las ayudas que había recibido para mantenerse en París. Resultó una obligación sentida que le perjudicó en cuanto coartaba su libertad (y así lo expresó en alguna ocasión) para desarrollar libremente sus propias sendas, las “decorativas” a las que decía aspirar.

Algunas obras “colombianas” de Cano trasuntan la huella simbolista aprehendida en sus días parisinos, y en ese sentido quizá la más impactante sea *La voluptuosidad del mar* (1924), de la que se conocen al menos dos versiones. Se aprecian en ambas sendos desnudos femeninos flotando sobre un mar calmo, con luz de amanecer, en uno de ellos inerte y en el otro con ligeros movimientos en los brazos. En algunas obras posteriores mostrará rasgos de un gusto nunca caduco en su espíritu de artista. Quizás, incitado por el éxito alcanzado en la escultura por su otrora discípulo Marco Tobón Mejía, dejaría por esta línea testimonios de calidad como *Creando cerebros* (1932-1933), ejecutada en piedra para la tumba del ilustrado Ministro de Obras Públicas Simón Araújo, en el Cementerio Central de Bogotá⁸, ya en el crepúsculo de su vida, dado que fallecería en 1935.

Simbolismos brasileños entre dos orillas

Además de los casos señalados en este ir y venir de París, cabe tener en cuenta a Brasil. La historiografía ha destacado cada vez más el papel que jugó el grupo “modernista” de los años 20 como iniciador de la centuria en cuestiones de arte, sumiendo en la sombra a muchos de los nombres de la plástica de lustros anteriores. Lo que se ha denunciado muy a menudo en el caso de otros países en cuanto a la desconsideración de las dos primeras décadas de siglo XX, ha tenido (y tiene) ciertos visos de realidad: los historiadores del XIX no lo acometen por pertenecer temporalmente al siglo siguiente, mientras los que estudian a éste, lo dejan al margen por considerarlo como una prolongación de aquél.

Más allá de puntuales puestas en valor de esa generación, en la que algunos como Eliseu D’Angelo Visconti, figura esencial, han gozado de una presencia editorial, expositiva y catalográfica⁹, muchos otros nombres han quedado sumidos en el olvido. Para paliar esta situación en muchas ocasiones hay que recurrir a bibliografía de época que suele destacar esas trayectorias artísticas. Aquí adquieren importancia ciertas prácticas que hoy se suelen considerar periclitadas como es el de escribir una historia del arte como sumatoria de

⁶ Marco Tobón Mejía, “Jean Paul Laurens (a su discípulo Francisco A. Cano)”, *El Gráfico*, # 899 (marzo de 1921), en: Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸ Juan Camilo Escobar Villegas, *Francisco Antonio Cano. Creando cerebros*, Medellín, Museo de Antioquia, Medellín, 2008, p. 20.

⁹ No solamente en los últimos tiempos; podemos señalar el libro de Frederico Barata: *Eliseu Visconti e seu tempo*, Livraria Editora Zelio Valverde, Río de Janeiro, 1944, obra de gran formato con apartado dedicado a las artes decorativas; y la exposición retrospectiva que se le dedicó a Visconti en el marco de la II Bienal de São Paulo (1953).

recorridos biográficos, pero que para casos como este resultan como anillos al dedo, para así establecer una secuencia de artistas que hayan pertenecido a aquella época “premodernista”, o, inclusive, que hayan convivido temporalmente con la vanguardia.

Hemos de hacer aquí una aclaración. Es cosa sabida entre los historiadores del arte latinoamericano, que la denominación “Modernismo” para el caso brasileño adquiere una significación muy diferente a la de otros países, en tanto se refiere no a los testimonios *fin de siècle*, en la línea *nouveau*, sino al grupo de la vanguardia paulista surgida a finales de la segunda década del XX, y que tendrá su puesta de largo en la Semana de Arte Moderna de 1922, coincidiendo con el centenario de la Independencia.

Párrafos atrás mencionábamos la necesidad de remisión a publicaciones de época para recuperar nombres de artistas actuantes en los albores del XX. Muchos de ellos están plegados a lineamientos de la modernidad plástica, y en tal sentido, libros como *A inquietação das abelhas* (1927) de Angyone Costa, o, más adelante, la *História da pintura no Brasil* (1944) de José María Dos Reis Júnior, son útiles para cumplir medianamente bien con el cometido. Sobre todo del primero, destacamos a Helios Seelinger¹⁰, formado en Munich con Franz Von Stück durante cuatro años (1899-1903) de quien recogió el sentido panteísta y el espiritualismo germano visible en sus obras. También pasaría por París y trabajaría en el atelier de Jean Paul Laurens. A su regreso en Brasil extendería una línea simbolista que discurriría hasta bien entrado el siglo (mucho más allá del libro de Costa), participando junto al grupo modernista de São Paulo. Walter Zanini, quien destaca la realización de sus murales para el Clube Naval (1911), en la avenida Río Branco de Río de Janeiro, se refiere a su pintura como “ligada a cierto simbolismo satírico”, destacando una vena caricatural¹¹.

De esta generación hemos de resaltar la figura de Teodoro Braga, formado en la Academia de Río y que viajó a París en 1899, para perfeccionarse -como no- junto a Laurens. Autor de lienzos de tinte simbolista como *Fascinação de Iara*, se abriría camino -tal como sucedería con otros artistas de la época- en las artes decorativas, aplicando la flora y la fauna del Amazonas a estilizaciones *marajoaras*¹². Por la misma línea de recuperación de ornamentaciones autóctonas debemos señalar a otros artistas como el ceramista Correia Lima.

Pero indudablemente la figura señera sería Eliseu Visconti, artista que sirve de nexo entre esta generación finisecular y la de los “modernistas”, cuya trayectoria está atravesada, y con peso propio, por el simbolismo y el *art nouveau*, no solamente en lo que a imaginarios respecta sino también por la amplitud de miras en cuanto a géneros y realizaciones. En este apartado referiremos muy brevemente a su pintura, dejando las manifestaciones gráficas para el capítulo a ellas dedicado. Dos Reis Júnior, quien le incorpora a su antología haciendo una excepción, ya que es el único pintor vivo tratado en la misma, le considera sin paliativos el nexo de unión entre la Academia y la “pintura actual”¹³. La reciente exposición retrospectiva en la Pinacoteca do Estado de São Paulo (2011-2012) confirma su revalorización ascendente, acompañando nuevas y necesarias lecturas del arte latinoamericano en su conjunto pero también en sus partes.

¹⁰ Angyone Costa, *A inquietação das abelhas*, Rio de Janeiro, Pimenta de Mello & Cía., 1927, pp. 155-165.

¹¹ Walter Zanini, *História geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 444. Una nota aclaratoria: los *marajoara* son diseños prehispánicos de la isla de Marajó en el Amazonas brasileño.

¹² Jose Maria Dos Reis Junior, *História da pintura no Brasil*, São Paulo, Editora “Leia”, 1944, p. 366 y lám. 217.

¹³ *Ibíd.*, p. 293.

El lustro que va de 1896 a 1901 va a ser, en lo pictórico, el momento más simbolista de Visconti, aunque luego se extendería con las obras decorativas realizadas para el Teatro Municipal de Río de Janeiro (1906-1916)¹⁴, uno de los puntos más notorios de su trayectoria, o las realizadas para la Biblioteca Nacional, por los mismos años, cuando se va abriendo camino a propuestas divisionistas. Nacido en Salerno (Italia) y formado en Río de Janeiro con Vítor Meireles, Visconti marcharía en 1893 a París. Luego del habitual paso por la Academia Julian de Laurens, se formaría en artes decorativas junto al suizo Eugène Grasset, en la Academia Guérin, decisión que le permitiría dar un salto anticipado y seguro de modernidad. El mismo Grasset sería referente de otro simbolista y modernista latinoamericano de enjundia, el colombiano Marco Tobón Mejía.

Su pintura de esos años, al decir de Dos Reis, se mueve entre las reminiscencias de Botticelli y ciertas filiaciones al prerrafaelismo de Rossetti en lo que atañe a la idealización de las formas y el ambiente; obras como *Saida da vida pecaminosa* (1896), *Recompensa de São Sebastião* (1898), *Gioventú* (1898) y *Oréadas* (1899), pintados todos en la capital francesa y que se conservan en el Museu Nacional de Belas Artes, en Río de Janeiro, son testimonios de un artista consolidado en los lineamientos simbolistas, sin los titubeos propios de un pintor en formación. Las dos últimas obras citadas serían premiadas en la Exposición Universal de París en 1900, año anterior al retorno de Visconti a Brasil.

En este recorrido no debe soslayarse otro lienzo que adquiere una trascendencia especial dada su vinculación con la historia de Brasil: *A providência guia Cabral* (1899), conservado en la Pinacoteca do Estado do São Paulo. De similares connotaciones históricas, existe otro pintado el mismo año, *Os descobridores*, de Belmiro de Almeida, magnífica obra simbolista con reminiscencias de Puvis de Chavannes, que se exhibe en el Museu Histórico e Diplomático de Itamaraty, en Río de Janeiro. Ambas composiciones anticipaban la celebración, en 1900, del IV Centenario del Descubrimiento del Brasil por Pedro Álvares Cabral.

El Art Nouveau y la efervescencia de las artes gráficas

Unas notas argentinas

El primer gran impulso para la aceptación del *Art Nouveau* 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. 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.

El segundo concurso de *Cigarrillos París* es el que alcanzaría mayor trascendencia y significación, siendo considerado por Antoni Monturiol i Sanés como “el mejor y el más grande concurso de este tipo de todos los que se han celebrado”. Varios artistas latinoamericanos, 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-, y expuestos durante octubre de 1901 en Buenos Aires. En este segundo concurso participaron creadores tan notables como el moravo Alphonse Mucha -que en esos tiempos realiza también una alegoría recientemente conocida de la República Argentina¹⁵-, el brasileño Belmiro de Almeida o los

¹⁴ Ver: Valéria Ochoa Oliveira, *A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as musas*, , Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

¹⁵ Conservada en la Biblioteca Nacional de España, la dimos a conocer en la exposición celebrada en dicha institución, entre abril y agosto de 2011, *América Latina 1810-2010. 200 años de historias*.

españoles Ramón Casas y Xavier Gosé. La importancia fue tal que Malagrida partió hacia Europa en 1902 llevando consigo los 31 carteles premiados, los que se expondrían en la Sala Parés de Barcelona.

Además de estos concursos, debemos referirnos a la obra del italiano Alfonso Bosco, notable grabador y exlibrista de tintes simbolistas, considerado pionero en Italia como introductor del aguafuerte en colores. Había arribado a la Argentina en 1882 aunque su radicación se producirá cuatro años después, al fungir de director artístico de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. En 1900 ilustrará, con claros tintes simbolistas, el decadentista libro *La raza de Caín* del uruguayo Carlos Reyles. Es evidente que Bosco mantuvo los contactos con Turín, sede de la importante exposición del *Liberty* en 1902, y es muy probable que recibiera periódicamente libros y revistas enviados por amigos y compañeros desde su ciudad natal y desde otras localidades italianas. Ligado a su afición por el libro, desarrollará una magnífica labor como exlibrista, en la que es “constante una sinuosa presencia femenina, así como elementos relativos a las vanitas y la vida después de la muerte como calaveras y efigies”¹⁶.

En lo que a pintura respecta, además de la gráfica mencionada, se da la labor de artistas como Eduardo Schiaffino o Ernesto De la Cárcova, ambos destacados en la ejecución de desnudos con tintes simbolistas, como lo evidenció Laura Malosetti Costa en sus trabajos revisitando ese período en la Argentina¹⁷. En el caso de Schiaffino, fue autor, en 1896, de la ilustración de la cubierta de la primera edición de *Los raros* de Rubén Darío. La mención de estos artistas, vinculados a la Academia y al Museo, y sus inclinaciones estéticas, hablan a las claras del establecimiento de senderos de modernidad en el ámbito oficial del arte argentino durante el cambio de siglo, y del afianzamiento de ciertas vertientes del Simbolismo.

Artes gráficas brasileñas

Párrafos atrás reseñamos la epigonal figura de Eliseu D’Angelo Visconti, su formación junto al suizo Grasset, figura esencial del proto *Art Nouveau*, en la Academia Guérin, su producción simbolista efectuada en París a finales del XIX y sus proyecciones tras retornar a Brasil en 1901. En estas líneas recogemos brevemente su actividad en el campo de las artes gráficas y decorativas, las que, afortunadamente, han ido teniendo la justa puesta en valor dentro de la historia del arte brasileño, a través de varias exposiciones celebradas en los últimos años¹⁸.

Curiosamente, tras ese señalado regreso de la experiencia europea y ante la posibilidad que se le abrió de exponer su obra en la Escola de Belas-Artes, bien podría Visconti haberse centrado en exhibir únicamente óleos, pero optó, en actitud y con convicción moderna, por arriesgar y brindar una muestra atípica y novedosa. Aunque no comprendida del todo, en esta incluyó piezas de arte aplicado e industrial, un versátil muestrario de obras en hierro, cerámica, vitrales, estampados para textiles, papeles pintados para paredes, exlibris, etc. La semilla de Grasset germinada en el espíritu de Visconti, la comprensión sobre la múltiple labor del artista, y por ende la pluralidad de testimonios, trazaba lazos con el magisterio de William

¹⁶ María Isabel Baldassare, “La vida artística de Mario A. Canale”, en: *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo de Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 45.

¹⁷ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001; y Laura Malosetti Costa, (coord.), *Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo nacional de Bellas Artes, 2007.

¹⁸ Podemos citar por caso: Irma Arestizábal, (coord.), *Eliseu Visconti e a arte decorativa*, Rio de Janeiro, PUC/FUNARTE, 1983; Rafael Cardoso, (coord.), *Eliseu Visconti. Arte e design*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2008; Mirian Seraphin, *Eliseu Visconti. A modernidade antecipada*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011.

Morris, que, en el caso de Grasset, le habían llegado a través de su amistad con Walter Crane. Simbolismo, modernismo, medievalismo, son todos signos plausibles de ser aplicados a la producción de Visconti en esos años.

Entre la documentación conservada por los descendientes de Visconti se halla un boceto para cartel de los *Cigarrillos París*, lo que abre la posibilidad aún no confirmada, de su participación en el segundo certamen convocado en Buenos Aires por dicha empresa en 1901. Sin embargo, conocemos que participó Belmiro de Almeida, artista con varios parentescos estéticos respecto a la obra de Visconti, y que inclusive recibió un accésit por uno de sus proyectos¹⁹.

La primera década del XX resulta un momento proclive a las innovaciones estéticas, no solamente por la acción de artistas como los señalados Visconti y Belmiro de Almeida²⁰, sino por la veloz renovación de las técnicas gráficas, la publicación de revistas destinadas a propagar dichos avances (algo similar se advierte claramente en la Argentina, y suponemos en otros países) y de la circulación de magazines de gran calidad gráfica que difunden las estéticas *Nouveau* en sus diseños, así como en las publicidades que las financian, tal el caso de revistas como *Kósmos* y *Renascença*, ambas aparecidas en Río de Janeiro en 1904²¹.

Entre las artes gráficas y la escultura. El colombiano Marco Tobón Mejía, modernista integral

En párrafos anteriores mencionamos la trayectoria simbolista desarrollada por Francisco Antonio Cano en París. Tras su retorno a Medellín, Cano pondrá especial atención a la producción gráfica, teñida ya entonces por el *Art Nouveau*, con sus contenidos simbólicos y resabios medievalistas. Esta esencia captará el interés de uno de sus discípulos, el antioqueño Marco Tobón Mejía, quien le incitará en julio de 1903 a iniciar la publicación de la revista *Lectura y Arte*, de la que aparecerán, al cabo de tres años, doce números ilustrados en buena parte por ambos artistas. En ésta Tobón también participará como caricaturista bajo el seudónimo Sempronio²². Para este entonces Tobón absorbía casi con obsesión todo lo que llegaba por esta línea a través de las revistas europeas; con especial aprecio a la obra gráfica del checo Alphonse Mucha y del suizo Eugène Grasset, así como la del joyero francés René Lalique, fuentes constantes en su trayectoria.

Tobón dejará Medellín en 1906 para radicarse durante tres años en La Habana, antes de pasar a París. En esta ciudad viviría prácticamente toda su vida hasta su muerte en 1933. Solo una

¹⁹ El cartel, bajo el lema *Briomel* (anagramable con “Belmiro”), se conserva hoy en el Museu Comarcal de la Garrotxa, en Olot (Gerona, España). Antoni Monturiol i Sanés, (coord.), *Els concursos de cartells dels Cigarrillos París*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1995, p. 92. Belmiro fue un eximio caricaturista, otro de los artistas brasileños de aquella generación premodernista que, si bien cuenta con alguna monografía de cierta importancia -José Maria Dos Reis Junior, *Belmiro de Almeida, 1858-1935*, São Paulo, Edições Pinakotheke, 1984-, bien valdría revisar su trayectoria a partir de nuevos discursos historiográficos.

²⁰ También podríamos citar a Henrique Alvim Corrêa (1876-1910), estupendo dibujante y grabador simbolista de alto voltaje erótico y “satánico”, como diría Zanini, radicado desde adolescente en Europa, en 1892, y que desarrolló casi toda su labor entre París y Bruselas, donde falleció en 1910. Ver: *O desejo na Academia 1847-1916*, , São Paulo , Pinacoteca do Estado, 1991, pp. 74-83.

²¹ Este proceso es recogido en: Margarida Cintra Gordinho, (ed.): *Gráfica. Arte e indústria no Brasil*, São Paulo, Bandeirante Editora, 1991. De esta obra hay una segunda edición ampliada, del año 2003. También remitimos a: José E. Mindlin, “Illustrated Books and Periodicals in Brazil, 1875-1945”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, # 21 (Miami, 1995): 60-85.

²² Ver Santiago Londoño Vélez, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002, pp. 81-86.

estancia puntual en su país natal -entre 1927 y 1928- cortarían este largo ciclo de estancia parisina. En este creador se da el curioso caso de que, aun produciendo casi toda su obra en la capital francesa, lo más relevante de su trabajo estuvo destinado a satisfacer encargos públicos y privados de Colombia, de tenor “nacionalista”, valiéndose de los lenguajes del simbolismo y el *Art Nouveau*.

En su corta etapa cubana llevará a cabo tareas como ilustrador, destacando la tapa con tintas rojas que realizó para el libro *La parroquia* (1906) de Juan D’Sola. Poco después de arribado a París, hará otras labores en la misma línea para la prestigiosa Librería Paul Ollendorff, que en esos años estaba abriendo sus puertas a varias ediciones de autores latinoamericanos y españoles. Recordemos alguna distinguida como *Burbujas de la vida* (1908) del argentino Manuel Ugarte con su destacada portada *nouveau* del mexicano Roberto Montenegro. Tobón decorará, entre otras, la cubierta de *Cuestiones estéticas* (1911), el primer libro del mexicano Alfonso Reyes, así como las de *Mis buenos tiempos* de Raimundo Cabrera o *Dilectos decires* de Antonio Bórquez-Solar.

Por estos años a Tobón se le agudiza el daltonismo, unas de las razones por las que dará un giro hacia la escultura y en la que mantendrá viva las huellas del Simbolismo y del Modernismo que había expresado tanto en ilustraciones y diseños, como en las escasas pinturas que conocemos de las que realizara durante los primeros años del XX, entre ellas la titulada *Inspiración* (1911), hoy en el Museo de Antioquia, quizá la más notable. A la admiración que, al igual que su maestro, tenía por la obra de Puvis de Chavannes, se sumaría la que sentiría tanto por Auguste Rodin como por Medardo Rosso. Y más adelante por Antoine Bourdelle, quien signaría su viraje hacia el *Art Decó*, ya en los años 20. En cuanto a Puvis, Tobón ejecutaría una placa en bronce representando en relieve una de sus obras insignes, *El pobre pescador*, al igual que haría con la imagen de la *madonna* de Filippino Lippi, *Aparición de la Virgen a San Bernardo*.

En la segunda década del XX, Tobón Mejía realiza un sinnúmero de obras, de las que destacamos varios proyectos concretados de monumentos conmemorativos, relieves y medallas. De las más sobresalientes, por su factura o su iconografía, es *Plegaria* (1914) en la que se unen el ideal helenista, a través de la cita del Torso Belvedere y la acrópolis de Atenas, con una suplicante modernista que ruega porque le sean reveladas las esencias del arte griego. Jorge Cárdenas, el biógrafo más destacado de cuantos han escrito sobre su obra, afirma:

Este relieve -Plegaria- nos sumerge en un silencio impresionante conseguido por la extraña e inexplicable unión de elementos clásicos griegos, desarrollados al lado de un arquetipo femenino moderno... coexiste la contradicción profunda entre el modelado armónico y viril del torso y la delicadeza femenina; aquí han sido unidos deliberadamente los ideales helenísticos y los modernistas como parte de un camino que el escultor creyó que era necesario resolver y del cual hicieran parte fundamental la unción y el silencio, la delicadeza femenina en contraposición a la fortaleza varonil, cualidades que alcanzan al fin una singular elocuencia²³.

En esos años coincidentes con el inicio de la Primera Guerra Mundial, así como en los que siguen, Tobón Mejía acentúa sus producciones en la línea simbolista, donde la figura femenina, en posturas evanescentes, se convierte en *leit motiv* de su obra, combinando en

²³ Jorge Cárdenas, *Vida y obra de Marco Tobón Mejía*, Medellín, Museo de Antioquia, 1987, pp. 41-42.

muchos casos con la referencia *floreale* heredada de sus inicios como ilustrador en Medellín. Mantiene sus lazos con Cuba, realizando una alegoría del Centenario de la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda, varias placas y medallas, muchas de las que felizmente se conservan en el Museo de Antioquia. El recurso alegórico lo aplicará también a otras placas conmemorativas como la que realiza para la inauguración del monumento al filósofo y educador cubano *José De la Luz Caballero* (1913) en La Habana, en la que sobresalen tanto el ángel coronando al personaje en el anverso, como la figura de la Patria señalando el horizonte al escolar, a la que acompañan las leyendas “Sólo la verdad nos pondrá la toga viril” y “Quien no aspira no respira”.

Ya en los 20, muestra la prolongación de estas líneas estéticas en otras varias obras, como el relieve que realiza para el monumento al escritor Jorge Isaacs, con una musa de líneas modernistas que se postra apoyando como en suave caricia su mano sobre una placa que muestra el rostro en perfil del homenajeado. Asimismo, los relieves ubicados en el pedestal del *Monumento a Francisco Javier Cisneros* (1923) en la plaza homónima en Medellín. Cisneros había sido el fundador de los trabajos del ferrocarril en Antioquia, Tobón no dudó en añadir una serie de alegorías del trabajo y de la gloria, en relieve y de clara composición monumentalista. Este relieve anticipa algunas esculturas de bulto de su compatriota José Domingo Rodríguez de principios de los años 30, en las que asume como motivos las figuras de diferentes trabajadores (segadores, desgranadores, cargadores, hilanderas) en plena faena, a manera de tardío seguidor del belga Constantin Meunier, pero ya dotados de una estética *decó* y monumentalista aprehendida en Madrid junto a Victorio Macho.

La temática cristiana también fue centro de su repertorio artístico. En este tipo de representaciones intenta alejarse al máximo de un tipo de imagen “historiada”, apartando las narraciones bíblicas para exaltar lo espiritual. No siempre, puesto que ciertos encargos como las losas sepulcrales, trasuntan una visión más realista. O parcialmente el Sagrario que realiza en 1922 para la catedral de su ciudad natal, Santa Rosa de Osos, ejecutado en mármol de Siena con incrustaciones de plata, en el que la nota simbolista la ponen los ángeles de la parte superior.

Estos vínculos afectivos y contractuales con Colombia derivarán en un fugaz retorno a su patria en 1927, más de veinte años después de haberla abandonado. Este momento coincide con la doble inauguración de monumento conmemorativo y túmulo funerario de Pedro Justo Berrio, en Santa Rosa de Osos y en el Cementerio de San Pedro de Medellín, respectivamente. Para la sacristía de la Catedral de la primera de dichas localidades, realizaría también la urna que contiene el corazón de Berrio (1927). Una de sus últimas obras será el *Monumento a la bandera* (1931) para Barranquilla, en el cual mantiene con absoluta vigencia su alto sentido simbolista, aliado nuevamente con un sentir patriótico que dejó evidenciado en varias composiciones, tal como se ha señalado.

La ilustración simbolista

Una generación argentina²⁴

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

²⁴ Estos textos, con ligeras variantes, son un extracto de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)”, en: *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 39-52.

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, así como de otros artistas como Edmund Dulac, iconógrafo por antonomasia de *Las mil y una noches* en la primera década del XX, resultaría reveladora y estimularía la imaginación de aquellos²⁵. Viñetas, dibujos y libros ilustrados por estos artistas, muchos de ellos destinados al público infantil, fueron muy difundidos en Europa y América, ya sea de forma directa como también por el espacio que les fue dedicado en revistas de amplia difusión de la talla de *The Studio*.

En la Argentina, papel esencial lo jugará López Naguil, perfeccionado en París y en Mallorca junto a Anglada Camarasa, quien regresó de la “isla dorada” hacia 1916 y estuvo activo en Buenos Aires desde ese año 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, en el que el orientalismo de las *chinoserias* y los mantones de Manila fueron demostrativos de sus inclinaciones, además de 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.

Entre los variados libros exquisitamente ilustrados por López Naguil, indudablemente son los más relevantes los dos tomos de los *Diálogos olímpicos* de Carlos Reyles, tanto el volumen dedicado a *Apolo y Dionisos* (1918) como el de *Cristo y Mammon* (1919), quizá las obras literarias más lujosamente editadas hasta ese momento en la Argentina. Estas publicaciones marcaron una clara distinción entre la edición de bibliófilo y la edición popular, ya que existió una versión más modesta y sin ilustraciones. En los *Diálogos* se recupera en cierta forma la idea de los libros miniados medievales, tonos y recursos decorativos arcaizantes que podrían emparentarlo con las obras simbolistas de los ingleses de fin de siglo. Por otra parte, sobresale la utilización de dorados, elemento recurrente en las estampas japonesas a los que todos estos ilustradores fueron tan afectos.

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 Sirio²⁶. Su incursión simbolista se dio mayoritariamente en revistas, especialmente en *Plus Ultra*. Algunos libros muestran destellos de esta faceta, como *La exaltación de mi tristeza y de mi lujuria* (1917) de René Zapata Quesada, *Nieve* (1919) de Margarita Abella Caprile, *Devociones de nuestra señora la poesía* (1921) de Enrique Méndez Calzada, autor para el que ilustraría varias obras, o *Historias y proezas de amor* (1925), 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. Así iba el nutrido menú de la modernidad.

De los formados en el país, el ilustrador simbolista por antonomasia fue el rosarino Alfredo Guido. Contaba con una formación en las ramas de la escenografía y la ornamentación forjada en su ciudad natal junto al italiano Mateo Casella. Posteriormente se tituló como dibujante en

²⁵ VVAA, *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries, 1890-1930*, London, Scala, 2007.

²⁶ Lorenzo Jaime Amengual, *Alejandro Sirio*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007.

la Academia Nacional de Bellas Artes bajo la tutela de Pío Collivadino²⁷. 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 realiza en 1914 para la serie de *Los siete pecados capitales* del primero de los citados. A ello se suman, en esas épocas tempranas, dos libros del granadino Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, *Un viejo resplandor* (1916), y *Sortilegio* (1917), y *Arco sobre el mar* (1919) de Enrique de Leguina. Ya en los 20, podemos destacar entre otras producciones *Aguas serenas* (1923) de Arturo Vázquez Cey, *Las horas alucinadas* (1924) de Evar Méndez, y dos ediciones de tirada limitada del médico y poeta brasileño Aloysio de Castro: *Rimario* (Paris, 1926) y *As sete dôres e as sete alegrias da Virgem* (Río de Janeiro, 1929), magníficos ambos.

Sería extenso referirnos aquí a la versátil labor de Alfredo Guido como ilustrador y grabador simbolista; baste señalar que llegó a concitar la atención y el aplauso del conocido crítico español José Francés, quien haría una presentación sobre su trabajo en Madrid, en el Salón de Otoño de 1924. Allí Francés señalaría que:

...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 imaginación²⁸.

Uruguay: trayectos hacia la xilografía simbolista

En la otra orilla del Plata, en Montevideo, las realizaciones modernistas y simbolistas discurrirán en forma paralela a la bonaerense, aunque con tintes diferentes. Alfonso Bosco en las ilustraciones para *La raza de Caín* (1900) de Carlos Reyles, o el catalán Vicente Puig en las que realiza para *Los arrecifes de coral* (1901), primer libro de Horacio Quiroga, marcan un sendero *nouveau* que se incrementará en esos años con variadas realizaciones, tanto en libros como en revistas ilustradas.

En este aspecto surgirá la figura de Carlos Alberto Castellanos, autor de la clasicista cubierta de *Motivos de Proteo* (1910) de José Enrique Rodó, tarea que luego proseguirá con creaciones como la modernista tapa del poemario *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini (1913), autora considerada por Ildefonso Pereda Valdés como la precursora de la poesía femenina en Uruguay. Es interesante destacar aquí la temprana asimilación por parte de Castellanos de las tendencias modernas: una serie de fotografías tomadas en su taller de la montevideana calle Cerrito a principios de siglo, antes de su primer viaje a Europa (1904), lo muestra rodeado de carteles publicitarios franceses de la época, de marcada tendencia *nouveau*.

Castellanos²⁹ fue en todo el sentido de la palabra un “moderno”, añadiendo a la citada producción de libros, una amplia labor cartelística, diseños de textiles, y fundamentalmente una muy original obra pictórica, revalorizada en las últimas décadas. Su obra tuvo un fuerte

²⁷ José de España, *Alfredo Guido*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941.

²⁸ José Francés, “Un gran artista argentino: Alfredo Guido”, *El Año Artístico* (Madrid, 1924): 367.

²⁹ Raquel Pereda, *Carlos Alberto Castellanos. Imaginación y realidad*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1997.

componente simbolista y mitológico, obra que incluye realizaciones murales como las de su casa en Puerto Pollensa, durante la segunda década de siglo. A esta producción la caracteriza una factura posimpresionista unida en ocasiones a un estridente colorido, que le confieren un sabor “tropicalista”, seguramente producto de sus viajes a Paraguay, Bolivia y Brasil, entre 1911 y 1913. Por ello se erige en un artista singularísimo de la plástica latinoamericana, que, así como el ecuatoriano Víctor Mideros, aguardan aun el reconocimiento a nivel continental.

Otros dos artistas de los años 20, conocidos por su obra escultórica de fuerte acento bourdelliano, desarrollarán una importante labor como ilustradores de libros modernistas: José Luis Zorrilla de San Martín y Antonio Pena. Del primero podemos destacar la interesante cubierta medievalista en *Cantos del camino*, de Francisco Gómez Haedo (1912), tan inusual en el Uruguay como la orientalista que hace para *Humo de incienso* (1917) de Fernán Silva Valdés. De Pena, podríamos citar la cubierta de *Los místicos* (1915) de Eduardo Dieste, o la de *Raíz Salvaje* (1922) de Juana de Ibarbourou.

Si tuviéramos que aludir a una única figura dentro de la ilustración uruguaya, más allá de la importancia de los señalados, sin duda mencionaríamos a Federico Lanau, considerado, tras su estancia en París, el introductor de la moderna xilografía en Uruguay en torno a 1920. Este género, junto al linóleo, alcanzará importante difusión en el país, tal como resaltó Gabriel Peluffo, en buena medida gracias a la aparición de revistas literarias como *Los Nuevos* (1919), *La Cruz del Sur* (1924), *La Pluma* (1927), *Vanguardia* (1928), *Cartel* (1929) y otra de las paradigmáticas, *Alfar* (publicada primero en La Coruña en 1923 y luego en Montevideo a partir de 1929). Peluffo también menciona el *Boletín de Teseo*, del grupo homónimo fundado por Eduardo Dieste, y la *Revista de Arte*, del Círculo de Bellas Artes³⁰.

Entre las obras de Lanau vinculadas a la ilustración de libros y al Simbolismo, hemos de destacar fundamentalmente las que realiza para el literato Carlos Sabat Ercaesty, *Poemas del hombre. Libro del mar* (1922), el poemario *Vidas* (1923) y *El vuelo de la noche* (1925), grabados estos últimos sobre los que José Mora Guarnido, autor de varios artículos sobre Lanau, escribiría:

*La noche, mujer alada, vuela desnuda con celeridad de flecha por los cielos en los que las estrellas sostienen su luz. Viñetas de astros atormentados, con cuerpos humanos en fatales actitudes, o sosteniendo sobre los hombros la esfera de la luz, o precipitados en vertiginosa caída por el espacio infinito y negro, o recibiendo la ducha de fuego de una estrella implacable, o marchando, rígidos los miembros, en giro dócil de satélites, en torno al astro mayor que los ilumina*³¹.

A ello podemos añadir las reflexiones de Gabriel Peluffo sobre los integrados en *Vidas*, destacando la representación cargada de dramatismo en la representación de la figura humana, en especial la femenina. A esta la intenta secularizar o laicizar, “desterrando –dice- la tradición mariana de la virgen... En Lanau la figura de mujer adquiere tanto un sentido diabólico-angelical..., como un sentido de alegoría pagana en torno a la juventud y a la naturaleza”³².

³⁰ Gabriel Peluffo, *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003, p. 8.

³¹ José Mora Guarnido, “La inquietud y la aspiración de Federico Lanau”, *La Pluma*, año II, # 5 (Montevideo, 1928): 96.

³² Gabriel Peluffo, *El grabado y la ilustración*, p. 9.

José Sabogal y otros ilustradores peruanos

El arraigo de las corrientes modernistas en la plástica peruana se da de una manera tardía, en torno a 1919, año en que se producen dos hechos a los que este suceso estará vinculado: por un lado, la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y por otro, el arribo a Lima de José Sabogal para exponer en la Sala Brandes, tras su larga estancia fuera del país, entre Europa y la Argentina.

En realidad, la estética *nouveau* había echado raíces en revistas ilustradas, sobre todo en la limeña *Variedades* (aparecida en 1908), las que, como vimos en otros casos, fueron por lo general por delante de la pintura, incluyendo en sus páginas ilustraciones, viñetas y caricaturas que reflejaban la vida moderna, con sus galanterías, indumentarias y un creciente dinamismo social³³.

También podríamos añadir aquí la labor de ilustrador desempeñada por el peruano José García Calderón en París, adonde había arribado en 1906 para estudiar arquitectura en la École des Beaux Arts. En 1912 la revista *L'Architecte* le premió con una bolsa de viaje que le permitió recorrer varios países de Europa; dos años después, tras estallar la Guerra, se alistó en la Legión Extranjera del ejército francés y murió en el campo de batalla de Verdún en mayo de 1916. En 1917 sus hermanos Francisco, Ventura y Juan García Calderón editaron una carpeta titulada *Reliquias*³⁴, en la que incluyeron textos del “diario íntimo” de José acompañados por viñetas suyas, 43 reproducciones de dibujos urbanos realizados en sus viajes por Francia, Italia, Alemania y España, y, en cuanto a nuestro interés directo, ocho dibujos modernistas a color publicados en la revista parisina *Gazette du Bon Ton*.

Pasando ya a la trayectoria de José Sabogal y a sus años de formación, los mismos determinarían los caminos que tomaría su pintura y su labor como ilustrador y grabador. De sus viajes a Europa, iniciados en 1908, le quedarían fundamentalmente las enseñanzas del regionalismo español, con sus colores amarrados, y la admiración por Zuloaga. Hacia 1911 marcha a Buenos Aires, donde se vincula a la Academia de Bellas Artes. Entre 1913 y 1918 se instala en la localidad jujeña de Tilcara, en el norte de Argentina, donde el contacto con José Antonio Terry, y fundamentalmente con Jorge Bermúdez, regionalista argentino también en la línea estética de Zuloaga, inclinará la balanza y consolidarán su trayecto hacia lo costumbrista, que en su caso será la representación del indio cuzqueño.

Pero hay otra línea del artista que ha sido poco estudiada y que para el efecto de esta exhibición y estudio interesa: su producción como ilustrador. Es evidente que en sus años argentinos conoce revistas ilustradas como *Caras y Caretas*, pero fundamentalmente la lujosa *Plus Ultra*, que aparece en 1916 como suplemento de aquella. En la misma, ilustradores de renombre como los citados López Naguil, Larco, Franco o Guido, dejan su huella simbolista a lo Aubrey Beardsley. Es indudable que Sabogal, desde su retiro jujeño, estaría atento a los ecos que llegaban desde Buenos Aires. No olvidemos que el citado Guido había sido compañero suyo en la Academia.

Cuando retorna al Perú, se dirige al Cuzco, donde realiza varios óleos de temas indígenas que expone allí y luego en Lima, ya en 1919, quedando vinculado también a la naciente Escuela

³³ Al respecto, recomendamos: Raúl Rivera Escobar, *Caricatura en el Perú. El período clásico (1904-1931)*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2006.

³⁴ Edición de 400 ejemplares numerados.

Nacional de Bellas Artes. En 1920, Sabogal iniciará una estrecha y efímera, pero trascendente, colaboración con el escritor Daniel Ruzo, a quien ilustrará su libro *Así ha cantado la naturaleza* (1920), del que se tiraron 5.000 ejemplares que no fueron suficientes ya que se publicó una segunda edición al año siguiente, de 2.000, para la cual Sabogal cambió la estampa de cubierta. En los dibujos de dicho libro Sabogal queda atado -aun existiendo claras muestras de su interés simbolista- a un dibujo más realista, lo que comenzará a modificar en el siguiente libro de Ruzo, *Madrigales*, que se publica en 1921 y donde se dirige con más firmeza hacia una representación linealmente sintética, hasta situarse en un término medio en *El atrio de las lámparas* (Madrid, 1922), también de Ruzo, en el que repite ilustraciones de los dos libros anteriores y agrega alguna que otra nota de avanzada.

No fueron los únicos libros ilustrados de este periodo sabogaliano. Debemos señalar la cubierta de *Los hijos del sol* (1921), libro póstumo de Abraham Valdelomar, que le muestra ya en la vertiente *incaísta* que se prolongará en diseños posteriores, y el *Santa Rosa de Lima* (1922) de quien sería su esposa a finales de ese año, María Wiese (Myriam), ilustraciones en las que se vuelve a mostrar más cercano a la tradición simbolista. Una característica constante en las producciones arriba detalladas es que eran mayoritariamente dibujos a tinta, tal como las que habría visto en las producciones argentinas señaladas.

A principios de los años 20, otros artistas se verían estimulados por las producciones simbolistas de Sabogal y el apoyo mostrado en las aulas de la ENBA por maestros como Daniel Hernández, junto a quien se formó Carlos Quíñez Asín, o el español Manuel Piqueras Cotolí; discípulos de éste como Raúl Pro o Alejandro Gonzáles Trujillo, dejarán testimonios notables, pudiendo señalar del primero la simbolista cubierta de *Prosas poemáticas* (1921) de Félix del Valle, en la que recurre al uso de la silueta para dar mayor expresividad, o inclusive la más tardía para *Joyería* (Roma, 1927) de Juan Lozano y Lozano. En 1924, coincidiendo con el centenario de la batalla de Ayacucho, ambos, Pro y Gonzáles Trujillo, participarían en una de las ediciones ilustradas más relevantes que conocemos en la línea simbolista en el Perú, de José Santos Chocano *El Hombre Sol. Trazo de una epopeya panteísta. Canto IV Ayacucho y los Andes*, del que también toman parte como ilustradores Raúl Vizcarra y Efrén Apesteguía. Este libro muestra como pocos esa conjunción de simbolismo con historia patria, tan propio de aquellos años, tal como podemos apreciar en el ensayo de Alexandra Kennedy para el caso ecuatoriano.

El citado Vizcarra, autor de ilustraciones y collages fotográficos en la revista *Variedades*, en 1926 diseñaría la cubierta del libro *Democracia*, de Roberto Mac-Lean Estenós. En él hallamos otras ilustraciones simbolistas de Alfredo Quíñez Asín (más conocido por su seudónimo César Moro y hermano del ya citado Carlos) y de Jorge Seoane (exlibris), y otra vanguardista de Emilio Goyburu, quien curiosamente había sido discípulo, en la ENBA, de Daniel Hernández, a menudo señalado como el más tradicionalista de los maestros de la institución.

Emiliano Di Cavalcanti, simbolista brasileño

En las áreas de la ilustración *art nouveau* y simbolista, podemos destacar varios nombres de brasileños como el de Fernando Correia Lima, y, fundamentalmente, Emiliano Di Cavalcanti. Este último, figura esencial de la vanguardia “modernista” brasileña, dedicó buena parte de su trayectoria a la ilustración de libros y revistas, siendo esta tarea suya tan relevante que ha sido

objeto de estudios monográficos, tal como *Un maestro más allá del caballete*³⁵. En él puede apreciarse un creador que navega entre el caricaturista consumado y el ilustrador *nouveau* de los años 20; por estas mismas fechas Siqueiros en México realiza labores similares³⁶. Imbuidas de Simbolismo están sus ilustraciones para varias revistas como *Vida Moderna* (1917), *Panóplia* (1917-1918), *Revista do Brasil* (1919) e *Ilustração Brasileira* (1921-1923), y numerosos libros entre los que sobresalen dos ediciones de Oscar Wilde traducidas por Elysio de Carvalho, *Ballada do enforcado* (1919) y *Uma tragédia florentina* (1924).

Para entonces, Di Cavalcanti aceleraba sus procesos estéticos, dejando gradualmente de lado las propuestas en blanco y negro a lo Beardsley, referente que él mismo reconoció, y abrigando nuevas sendas como la que Mário de Andrade llamó “realismo macabro” al reseñar la edición de *Fantoches da Meia-Noite* (1921). Es un álbum de ilustraciones que Di Cavalcanti publicaría bajo el patrocinio de Monteiro Lobato, y que el mismo Andrade definiría entonces como la primera edición de lujo -que no “lujo de edición”- producida en Brasil. Al año siguiente realizaría la legendaria cubierta del catálogo de la Semana de Arte Moderna de São Paulo, y, tras viajar a Europa entre 1923 y 1925, retornaría, en cuanto a las artes gráficas, con propuestas poscubistas y decó, que literalmente invadirían las páginas de revistas como *Para todos*, de Río de Janeiro, desarrollando temáticas de la vida social, crónicas cotidianas y ciudad cosmopolita³⁷.

Artistas ecuatorianos en torno a la revista Caricatura

En el ámbito ecuatoriano será decisiva, para la construcción de un escenario de modernidad, la llegada, en 1910, del catalán José María Roura Oxandaberro, quien potenciará el crecimiento de una nueva generación de dibujantes y caricaturistas en la Escuela de Bellas Artes de Quito, hacia 1915³⁸. Trascenderán en esa década revistas como la quiteña *Caricatura*, aparecida en 1919, reeditada en facsimilar en 1989, que acomete un proyecto de renovación:

*En la lucha por el triunfo de lo nuevo y lo espontáneo sobre lo convencional y lo consagrado; nuevas modalidades intelectuales y estéticas que prescinden por completo de recetas para hacer arte y academismos clásicos. Los iconoclastas - aunque inspiren risas- tienen su razón de ser, porque su empeño significa renovación y renovarse es vivir*³⁹.

En *Caricatura*, Camilo Egas y Víctor Mideros primero, y Nicolás Delgado y Pedro León después, dejarán su impronta como ilustradores, situándose en lineamientos que van de lo simbolista al *nouveau*, por los que Guillermo Latorre, cuando no transita la caricatura a lo Bagaría, también se deja seducir, como se ve en notables composiciones como *La flor de la Corte*⁴⁰. Magnífica, dentro de las que se ven de Mideros en esas páginas, es la que ilustra el “Valse triste” de Jean Sibelius para el drama *La muerte* de Armas Järnefelt, en la que, en un

³⁵ Piedade Epstein Grinberg, *Di Cavalcanti. Um mestre além do cavalete*, São Paulo, Metalivros, 2005.

³⁶ David Alfaro Siqueiros, *Dibujos lineales en estilo art nouveau*, México, Editorial Libros de México-Editorial Domés, 1984; VVAA, *Siqueiros. Primeras obras: Neoimpresionismo y art nouveau*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.

³⁷ Piedade Epstein Grinberg, *Di Cavalcanti*, 2005.

³⁸ María Elena Bedoya, “Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940”, en: Xavier Bonilla, (coord.), *Historia del humor gráfico en el Ecuador*, Lleida, Editorial Milenio, 2009, p. 44.

³⁹ Alonso Quijano, “Por el arte nacional”, *Caricatura*, año I, #10 (Quito, 16 de febrero de 1919).

⁴⁰ En el número 4 de la revista, 1º de enero de 1919.

paisaje tenebroso y cementerial en el que sobresale “la mísera claridad de una luna menguante”, la muerte sostiene en sus brazos el cuerpo de una mujer, “envuelta en su blanca túnica, que la fantasmagoría nocturnal” había transformado en mortaja⁴¹.

La mujer como motivo supone una remisión constante, oscilando entre el misterio *nouveau* y la jovialidad que anticipa una nueva era de optimismo tras la Primera Guerra Mundial, en tanto los latinoamericanos nunca habíamos dejado de mirar hacia Europa; destacan aquí los rostros femeninos de Egas y alguna que otra visión de la vida moderna por parte de Delgado, a quien Jorge Diez situaría, en 1938, “aquí en América, a no muy grande distancia de los Ribas, de los Sirio, de los Roberto Montenegro, de los Alonso, de los Málaga Grenet”⁴², menciones que, al día de hoy y en perspectiva histórica, no dejan de sorprendernos por lo que encierra de conocimiento del tema por parte de Diez, que a la vez nos hablan de la circulación de revistas argentinas y mexicanas por distintas latitudes del continente.

En torno a 1920 se producirá la deseada diáspora de esta generación marchándose sus más conspicuos representantes a Europa y más concretamente a Roma. Para un ámbito como el quiteño, la Ciudad Eterna, como meca del clasicismo y del arte religioso, era sitio ideal, aunque con una perspectiva más moderna, quizá el no haber optado por otro destino (la propia Milán, por supuesto París, inclusive Barcelona) evitó el desarrollo de una verdadera vanguardia en Ecuador, aun cuando hubo contactos con ámbitos más “avanzados” (Egas en París y Nueva York, Víctor Mideros y su hermano Luis, el escultor, también en esta última). En Guayaquil sobresale la figura de Antonio Bellolio, que sería conocido como el “Mideros guayaquileño”, aunque para ese entonces caminaba tras la huella de Aubrey Beardsley.

Ilustradores en Chile. Una modernidad por recuperarse

En Chile, los inicios del siglo XX muestran un panorama en el que el *Art Nouveau* alcanza difusión eficaz gracias fundamentalmente a las revistas y a artistas vinculados a ellas. Es el caso del italiano José Foradori y de uno de los precursores chilenos en este sentido, además recientemente revalorizado, Alejandro Fauré⁴³. Ambos artistas fueron los máximos responsables de ornar la revista *Chile Ilustrado*, aparecida en 1902, magnífico testimonio modernista. Fauré también ilustraría en *Noticias Gráficas* (1903), mientras que a Foradori lo veremos en *La Ilustración* (1905) dando rienda suelta a un repertorio *floreal*, cubiertas en las que deja impregnado un claro gusto por el japonismo⁴⁴.

Entre los ilustradores chilenos posteriores, sobresalen algunas figuras de las que en este momento solamente estamos en condiciones de esbozar sus trayectorias muy brevemente, considerando importante, de cara a la construcción de ciertos capítulos de la modernidad chilena, indagar más en su obra e incorporarlos a dichas sendas con peso propio. En este sentido brilla con luz propia Luis Meléndez Ortiz, al que conocemos fundamentalmente por libros ilustrados como la edición chilena de las *Rubaiyats* (1927) de Omar Khayyam⁴⁵, traducida por Enrique Ponce de la versión inglesa de Edward Fitz-Gerald; las *Primicias de*

⁴¹ “Valse triste, por Jean Sibelius”, *Caricatura*, año I, # 10 (Quito, 16 de febrero de 1919).

⁴² Jorge A. Diez, *La pintura moderna en el Ecuador*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938, p. 22.

⁴³ Mariana Muñoz Hauer y María Fernanda Villalobos Fauré, *Alejandro Fauré. Obra gráfica*, Santiago, Ocholibros Editores, 2009.

⁴⁴ Un amplio recorrido por la obra de estos artistas y otras del periodo puede verse en: Felipe Antonio Bruna Pouchucq, *Retrospectiva visual del Centenario de Chile. Tomo II. La editorial y las artes gráficas. Revistas y publicaciones*, Santiago, Pehuén Editores, 2010.

⁴⁵ Las ilustraciones de Meléndez ornarían la edición colombiana del mismo libro, hecha por Enrique Uribe White entre finales de los 30 y principios de los 40.

“*Oro de Indias*” de José Santos Chocano⁴⁶, publicadas a principios de los 30; la cubierta decó del libro *Desde lejos. Crónicas de fe y de arte* (1930) de Francisco Donoso, entre otros. De fechas muy posteriores a estas producciones, data un relieve escultórico ejecutado por Meléndez, mural que da nombre al Edificio de los Elefantes (Estados Unidos 237 esquina Namur), en el barrio del Parque Forestal en Santiago. En el mismo edificio Meléndez realizó otro mural en el hall de entrada aun más modernista que el anterior.

A la misma época pertenece Alfredo Molina La-Hitte, de reconocida labor sobre todo como fotógrafo retratista, pero que desarrolló tareas de escenógrafo en el teatro Peláez de Talcahuano y fue un estupendo ilustrador modernista en los años 20. Quedan testimonios de su aporte como ilustrador en libros de la talla de *Samaritana* (1924) de María Rosa González, o la cubierta de la novela *Confesiones de una profesora* (1930) de Rafael Maluenda. Molina La-Hitte transita con pie firme hacia la vanguardia, como lo demuestra en la tapa e ilustraciones de *La niña de la prisión* (1928), primer libro de cuentos de Luis Enrique Délano, una expresión vanguardista que se acentuó en otros ilustradores de la época como Huelén, hijo del prestigioso pintor chileno Juan Francisco González, que inclusive se adaptará a visiones simbolistas para encajar junto a Meléndez en las citadas *Primicias* de Santos Chocano del cual participó.

Meléndez, Molina La-Hitte y Huelén no son más que tres puntas de las que en algún momento será oportuno tirar, dado que su estudio abrirá nuevas puertas a la comprensión de la modernidad artística en el ámbito chileno. Nombres como los de Pedro Sienna, Estrada Gómez, Jorge Délano (quien también firmaba como Coke), Francisco Donoso, Pedro Olmos y otros muchos merecen una revisión en sus trayectorias como ilustradores.

Escenarios costumbristas atravesados por el Simbolismo

La modernidad del colombiano Coriolano Leudo

Dentro de la modernidad colombiana, un breve apartado debe asignarse a la obra del pintor y dibujante Coriolano Leudo, que transitará varias de las sendas establecidas en este ensayo, y en especial el dibujo de tintes modernizantes, que mezclará con ciertas estéticas provenientes del regionalismo español a lo Zuloaga. Se iniciará en la pintura con Domingo Moreno Otero, y poco antes del Centenario, en 1909, realizará un viaje casi iniciático, con rumbo a Venezuela y varios países centroamericanos, en calidad de escenógrafo de una compañía teatral, experiencia que complementaría luego con tareas en los campos de la publicidad y la ilustración gráfica (sobre todo las de la reputada revista *Cromos*).

Como varios de los artistas de su época, Leudo partirá a la aventura europea. En 1913 emprende viaje a Madrid y se enrola como estudiante en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que ya desde entonces -y lo sería también en los años 20- tenía ganado prestigio para los jóvenes colombianos que optaban por la enseñanza reglada, por sobre las de las academias parisinas o italianas. De todas formas Leudo pasaría por París. De esta época y de los años siguientes datan una serie de paisajes oscuros, con alto grado de invención, mayoritariamente versiones diferentes de los *Nocturnos* del poeta José Asunción Silva, cuyo misterio le acercan al sentir simbolista. Así también lo hizo el venezolano Abdón Pinto, seguidor espiritual de Silva, y del grupo que, en Caracas, en aquellos años, visitaba junto a

⁴⁶ El libro *Alma América* (1906) de Santos Chocano, con ilustraciones modernistas de un joven Juan Gris, fue uno de los primeros libros de estas estéticas que circularon profusamente a lo largo y ancho del continente americano.

Ferdinandov el Cementerio de los Hijos de Dios, del que Pinto dejaría varias representaciones.

Dentro de lo “simbólico” en la obra de Coriolano Leudo, indudablemente su pieza cumbre será el tríptico *Madre Tierra* (c.1916), de grandes dimensiones, que no es más que una teatralización del ciclo de la vida, tema caro a la pintura de época virreinal. Gustavo Santos, en visión de la época, la describiría así:

La Madre Tierra es la última y quizás la más importante obra de Leudo. Una mujer de ojos salvajes y melancólicos, preside, en medio de un paisaje sombrío, el desarrollo de la vida humana... Del otro lado la humanidad llega... Una marcha fúnebre acompaña su paso lento, fatigado, abrumado! Un pobre anciano parece volver gozoso a la Madre Tierra; un filósofo camina hacia ella, con paso indiferente; una novia con una flor roja en el pecho, emblema de amor inextinguible, llega melancólica; una madre solloza desesperadamente; heroico y altivo un militar avanza en un sueño de gloria... y detrás de ellos la multitud interminable aguarda rumorosa el turno fatal... es quizás la primera obra pictórica colombiana de importancia que se inspira en un problema filosófico⁴⁷.

Nicolás Ferdinandov. Una efímera modernidad simbolista en Venezuela

Una de las exposiciones más recordadas de la historia del arte venezolano es la colectiva que llevaron a cabo en 1920 el ruso Nicolás Ferdinandov junto a dos artistas que en ese momento le seguían en sus estéticas *nouveau* como Rafael Monasterios y Armando Reverón, además de Federico Brandt y Antonio Edmundo Monsanto. A la muestra se la recuerda como una de las primeras “modernas” no sólo en cuanto al tenor de ciertas obras sino a la concepción museográfica, planteada en este caso por Ferdinandov, añadiendo ambientación musical, efectos lumínicos, colorido de los muros de acuerdo con el cromatismo de las obras exhibidas, según quien fuera el artista, adecuando el espacio a partir de la propia naturaleza de las obras, lo que, como destaca Simón Noriega, convertía al ruso “en nuestro primer museógrafo y en nuestro primer curador moderno”⁴⁸. Como otro gesto de modernidad puede señalarse el que ninguno de los cuadros de Ferdinandov llevaba un nombre que lo identificase.

Indudablemente en cualquier recorrido por el arte simbolista en Venezuela el nombre de Ferdinandov calza por méritos propios, y la citada exposición en la Universidad de Caracas fue el escenario en donde mejor quedó reflejado ese quehacer. Poco antes de la inauguración, el escritor José Juan Tablada publicaba una nota que anticipaba la muestra, destacando del ruso no solamente su lenguaje *Art Nouveau*, sino también su versatilidad, ya que a sus acuarelas sumaba diseños arquitectónicos (entre ellos un salón de bailes de carnaval), trazados de jardines, piezas de orfebrería, escenografías e ilustraciones entre otros aspectos, que quedarían recogidos en la exhibición. Respecto de las acuarelas (también trabajó el gouache), es notoria, en los paisajes, la impronta dejada por el arte japonés tanto en elementos particulares como en el sabor global del conjunto. Afortunadamente, varios se conservan en la Fundación Museos Nacionales, en Caracas, al igual que un álbum de 1921 con más de setenta diseños de orfebrería.

⁴⁷ Gustavo Santos, “Coriolano Leudo”, *Cromos*, vol. II, # 31 (Bogotá, 19 de agosto de 1916), en: Eduardo Serrano, *La Escuela de la Sabana*, Bogotá, Museo de Arte Moderno/Novus Ediciones, 1990. p. 134.

⁴⁸ Simón Noriega, *Al filo de los años veinte. Exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela*, Mérida, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Universidad de Los Andes, 2002, pp. 78-81.

Algunos títulos de las obras presentadas por Ferdinandov hablan a las claras de su tendencia: *El jardín alucinado*, *Fantasías submarinas*, *El reino de la noche*, *El bosque de los recuerdos*, *El palacio del futuro*, *El pájaro azul* (conjunto de ilustraciones para el libro homónimo de Mauricio Maeterlinck), *Capilla del Angelus*, *El Palacio de la reina de la noche*. De éste último, el crítico Fernando Paz Castillo diría: “En él ha conseguido, perfectamente, el elemento maeterlinckiano de misterio, de cosa rara...”⁴⁹, agregando en otra nota: “Ferdinandov orienta el espíritu hacia cumbres de poesía y belleza, sacándolo de las visiones cotidianas, del dolor de vivir, transportándolo, siquiera unos instantes, a las regiones del ensueño”⁵⁰.

Otro de los críticos destacados de la época, Enrique Planchart, resaltaba de *El jardín alucinado* que bien

*podiera ser una ilustración de Verlaine, es Pierrot que, sorprendido, ve aparecerse en el borde de una fuente, bajo el cielo estrellado y entre los grandes árboles, la desnuda enmascarada y el pavo real simbólico. El cuadro tiene una riqueza de colores verdaderamente oriental...*⁵¹.

En 1922 Ferdinandov partiría a Curazao, en donde fallecería en 1925 de tuberculosis, no sin antes dejar testimonios tan notables como las decoraciones de la sala de reuniones de la villa privada de Elías M. Penso (luego Club Chino) en Scharlooweg, realizadas el año anterior, y uno de los escasos testimonios de su labor como decorador interiorista.

Algunas sendas ecuatorianas

Si bien el presente proyecto se plantea desde Ecuador, y tanto en la muestra como en el presente libro-catálogo se desarrollan extensa y profundamente los temas vinculados al Simbolismo y Modernismo en este país, consideramos oportuno incluir aquí una mención, casi sintética diríamos, que situara unas notas ecuatorianas dentro de este discurso continental que venimos trazando.

Fecha clave marcada en la historiografía del arte ecuatoriano contemporáneo es la de 1912 con la irrupción del francés Paul Bar que traerá aires impresionistas y posimpresionistas, junto a un concepto moderno del paisaje y del decorativismo, a un ámbito marcadamente academicista. Como diría Jorge A. Diez, hablando de Quito: “Por entonces, en esta ciudad pueblerina, que no sufría aun el latigazo de las consecuencias de la conflagración europea, se hablaba ya mucho de ‘decadentismo’ y de ‘modernismo’, sin acertar a comprender el contenido de estas palabras”⁵². Esto se explica también en parte por la injerencia que las vertientes esteticistas finiseculares habían alcanzado en la literatura, provocando la reacción de las artes plásticas en dicho sentido. Como decía José Alfredo Llerena, los literatos ecuatorianos “habían vivido hasta antes con su mente en otras latitudes, pero sin mirar la casa propia; hubo quienes escribieron novelas que ‘sucédían’ en París, sin haber salido nunca del Ecuador”⁵³.

⁴⁹ Fernando Paz Castillo, “Nicolás Ferdinandov”, *El Nuevo Diario*, Caracas, 26 de febrero de 1920, en: Simón Noriega, *Al filo de los años veinte*, p. 84.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁵¹ Enrique Planchart, “Nicolás Alexeevich Ferdinándov”, Caracas, *Actualidades*, 8 de febrero de 1920, en: *Ibid.*, p. 156.

⁵² Jorge A. Diez, *La pintura moderna*, p. 10.

⁵³ José Alfredo Llerena y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942, p. 11.

Junto a Bar, y al escultor italiano Luigi Casadio, se dará en esos años una renovación artística de la que se verá beneficiada una generación de artistas integrada entre otros por Camilo Egas, Víctor Mideros, Nicolás Delgado, José Abraham Moscoso (autor de la estupenda *Cleopatra* de 1920 que se conserva en el Museo Kingman) o Pedro León. Todos ellos se dedicarán no solamente a la pintura, cada uno desde su óptica, sino también a la ilustración gráfica, que será una vía que les permitirá mayor innovación.

Camilo Egas, quien había manifestado pioneramente en sus obras, como lo señaló Trinidad Pérez⁵⁴, una tendencia a idealizar el indio ecuatoriano (la litografía *Idilio indiano* en 1909, *Las floristas* de 1916 o *El Sanjuanito* de 1917), tendrá un punto de apoyo importante en Jacinto Jijón y Caamaño, quien continuaría la obra arqueologista de González Suárez en la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos y quien será uno de sus primeros mecenas adquiriéndole algunas obras, además de encargarle 14 lienzos para su biblioteca en 1926⁵⁵.

La visión de Egas no será la de un documentalista a la manera de los artistas del XIX sino que tenderá a una dignificación estética de la figura del indio, a buscar el “alma de la raza” como señalaban habitualmente los críticos de la época, en la línea que lo harían José Sabogal en Perú o Cecilio Guzmán de Rojas en Bolivia. Esta senda simbolista buscará entronques en Italia, pautas para enriquecerlas, y allí Egas reconocerá como uno de sus referentes a una de las grandes figuras de la renovación escultórica en el cambio de siglo, paradigma del *liberty*, Leonardo Bistolfi. Dispuso transitar en su obra sendas simbolistas y mitológicas, aunque ganando paulatinamente lenguajes estéticos más innovadores que otros congéneres. Esto se puede apreciar perfectamente en las escenas de unas grandes obras inconclusas, con ninfas y sátiros, que realiza en 1927 (hoy en el Museo Nacional del Ecuador).

En el caso de Mideros, entrevistado a principios de 1919 por Xiro Varela, dejaba establecido como sus referentes a los españoles Zuloaga, Sorolla y Anglada Camarasa, y en especial éste y su sentido decorativista. Relata Varela que, al visitar su taller, le llamó la atención un cuadro de figuras, “en un fondo de la ciudad nocturna, iluminada por una azuleja claridad de luna, que da al conjunto un aspecto bellísimo de poesía y romanticismo”, al que titularía *Los bohemios*⁵⁶; título y descripción nos revelan una sustancia modernista y romántica previa a su viaje a Europa.

En la nota también se cita a dos ibarreños, Rafael Troya y Luis Toro Moreno, quienes introdujeron a Mideros en el paisajismo. Desde 1916, Toro Moreno se radicó en Bolivia tras haber viajado como pintor escenógrafo en la Compañía Fábregas. Realizaría allí obras de trascendencia como las pinturas del Teatro Palais Concert de Oruro (1920), seis pinturas murales verticales, de claro sentido alegórico (alguno con paisajes simbolistas de fondo), en donde no faltan las referencias a egregios de su época como el poeta Rubén Darío o la bailarina rusa Ana Pavlova. Luego retornaría a Ecuador, se radicaría en Cuenca y continuaría por los derroteros modernistas.

Lo indígena simbolizado. Una vertiente propiamente americana

⁵⁴ Trinidad Pérez, “La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)”, en: Alexandra Kennedy Troya, (coord.), *I Simposio de Historia del Arte. Artes “académicas” y populares del Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, pp. 143-166.

⁵⁵ Hernán Crespo Toral et. al., *Camilo Egas*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1978.

⁵⁶ Xiro Varela, “Nuestros artistas. Víctor Mideros”, *Caricatura*, año I, N° 6 1 (Quito, 9 de enero de 1919).

*Alfredo Guido, artista integral en la Argentina*⁵⁷

En apartados anteriores hicimos referencia al artista rosarino Alfredo Guido, imbricado en el proceso de las artes decorativas y en la promoción del arte de temática indígena, labor en la que se expresó a través de la ilustración de revistas, de la realización de muebles indigenistas -sólo, con José Gerbino o, más adelante, con Luis C. Rovatti-, de sus aguafuertes con temáticas recogidas durante sus viajes al altiplano peruano-boliviano a principios de los años veinte, de óleos como *Chola desnuda*, con el que se coronó en el XIV Salón Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, en 1924, y varias pinturas murales pocos años después.

Su papel como ilustrador, ineludible en el espectro nacional y continental, contempla una doble huella, por un lado el Simbolismo a lo Aubrey Beardsley y otros estetas y decadentes europeos de entre siglos, a lo cual hemos hecho somera referencia en el apartado anterior, y por otro el decorativismo indigenista, que desarrolló fundamentalmente en las páginas de *Plus Ultra* y de *La Revista de "El Círculo"*, del Círculo de Bellas Artes de Rosario, resueltamente inclinada a lo autóctono, que codirigiría junto a Fernando Lemmerich Muñoz. *Páginas de Bolivia* (1928), libro de Horacio Carrillo, quien fuera gobernador de Jujuy y ministro plenipotenciario en Bolivia, tendría una de las pocas cubiertas indigenistas realizada por Guido. Fue también autor de una paradigmática ilustración reproducida en el libro de Ricardo Rojas *Eurindia* (1924), titulada *El templo de Eurindia*, que sintetizaba las dos claves centrales de la teoría de Rojas en cuanto al arte mestizo: "técnica europea" y "emoción americana". El original, una tinta sobre papel, se conserva en la Casa Museo Ricardo Rojas, en Buenos Aires.

Las actividades de Alfredo Guido en la órbita de lo indigenista tienen su cenit en el periodo que va de 1918, cuando gana junto a Gerbino el primer premio del Salón Nacional de Artes Decorativas, hasta 1929 en que sus escenas sobre el campo argentino ornamentan el pabellón argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Entre esos dos hechos referenciales podemos ubicar a la citada *Chola desnuda*, a la que el crítico español José Francés se referiría como,

*curioso tipo este femenino en que hallamos una reminiscencia andaluza bajo la melancolía de sus rasgos de india y que, como la andaluza, sugiere la idea de la voluptuosidad casi mística, de la extraña fusión entre la imagen suntuosa de los altares aromados de las flores sensuales del Sur y la mocita de las rejas floridas y los patios de umbrátil frescura*⁵⁸.

Razones tendría José Francés ante la visión de la *Chola* para traer a colación el recuerdo de lo andaluz. Indudablemente la estética de pintores españoles del momento, en especial de Ignacio Zuloaga y quizá más aún, del simbolista Julio Romero de Torres, admirado en la Argentina, latía en la conciencia de Guido.

Dentro del intercambio hispano-argentino se encuadró también la exposición de "aguafuertes bolivianas" que Guido había presentado bajo el título "Motivos del Altiplano. Bolivia" en el Salón Witcomb de Buenos Aires en 1923, y que mostraría también en el Salón de Otoño de 1924 en Madrid. En 1930, en Rosario, publicaría *Aguafuertes del Altiplano*, una carpeta de tan sólo 15 ejemplares compuesta por dos series de quince aguafuertes impresos tanto en color como

⁵⁷ Estos textos, con ciertas variantes, son extractos de escritos nuestros incluidos en: Elizabeth Kuon et al., *Cuzco-Buenos Aires*, Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, 2009, pp. 299-304.

⁵⁸ José Francés, "Un gran artista argentino: Alfredo Guido", *El Año Artístico*, (Madrid, 1924): 365.

en blanco y negro. En varias deja ver una impronta simbolista, producto tanto de la formación estética del artista como de la recurrencia a mitologías altoperuanas.

Vinculamos esta producción a las pinturas decorativas realizadas para la casa de José Pedro Majorel en la localidad de Los Cocos, provincia de Córdoba (1924)⁵⁹, actual Museo La Loma, realizadas por Guido poco después de retornar de sus itinerarios por el altiplano peruano-boliviano y en coincidencia con el premio en el Salón Nacional. Fueron sus temas *Idilio incásico*, *Huancaras y pinquillos*, *Un día de fiesta* y *Mercado del Altiplano*. *Principios del siglo XIX*, y en ellas se advierte una asombrosa cercanía estética con los aguafuertes ejecutados tras esos viajes y con las ilustraciones que venía publicando en la *Revista de "El Círculo"*, en Rosario.

Tras haber participado en la ornamentación del pabellón argentino de la Exposición de Sevilla en 1929, y ya durante los años treinta, Guido recorrió Europa provisto de series de aguafuertes del Altiplano de las que Juan Zocchi⁶⁰ destacó “la alegría de vivir” que trasuntaban, en contraposición a “ese foso de tristeza... atado a un indigenismo sociológico y romántico”. “Está muy lejos de la tragedia”, apuntó el crítico, destacando asimismo “el triunfo espiritual” y la “armonía” de las obras de Guido.

Cecilio Guzmán de Rojas. “Indianismo” simbólico en Bolivia

Cuando se analiza a fondo la pintura de temática indígena producida fundamentalmente desde los años 20 en la región andina, se hace evidente que se trata de testimonios plásticos que llevaban consigo cargas simbolistas, aun cuando ya los lenguajes y los intereses se alejaban gradualmente de aquella “pintura del alma” que había caracterizado al simbolismo europeo, y que es la que en estos ensayos hemos intentado instrumentar como límite. En el ámbito peruano, además de cierto Sabogal, bien hubieran cabido propuestas de Francisco González Gamarra, Felipe Cossío del Pomar o Mariano Fuentes Lira, interesantes autores que llegarían a acentuar lo metafórico hasta llegar a empalagosas composiciones.

En cuanto a Bolivia, los referentes “simbolistas” serán Cecilio Guzmán de Rojas y Jorge De la Reza, ambos desde una óptica *indianista*, aunque el más notable terminará por ser Arturo Borda, autor de *Yatiri* (1918), un cuadro con significaciones mitológicas más allá de su representación casi realista. Fue un artista que, tardíamente, en los años 40, realizará obras notabilísimas desde el punto de vista simbólico como las tituladas *Crítica de los ismos* y *triumfo del arte clásico* (1948) que se halla en el Museo Costumbrista de La Paz, o la *Alegoría de la perfección de las artes*, en colección particular.

Volviendo a Guzmán de Rojas, de origen potosino, conocemos que en 1918 se dirige a La Paz para perfeccionarse, lo que simplemente se convertiría en una escala, ya que el año siguiente marcha a España y se inscribe en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde su referente principal será el cordobés Julio Romero de Torres. Casi con seguridad influirá en su trayectoria su encuentro en España con el argentino Alfredo Guido quien exponía allí sus aguafuertes del Altiplano peruano-boliviano, y que sin duda le abrirá la mente en cuanto a la necesidad de mirar lo propio con un lenguaje estético contemporáneo. Ambos tendrían a su

⁵⁹ Graciela Scocco, “Avatares de la iconografía prehispánica en su aplicación moderna”, en: *VII Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, 2006, pp. 227-228.

⁶⁰ Juan Zocchi, “Un artista y su hora”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de julio de 1936.

cargo, años después, decoraciones para los pabellones de sus respectivos países en la Exposición Iberoamericana de Sevilla⁶¹.

La estancia europea se prolongará por toda una década y tras el retorno en 1929, Guzmán de Rojas expondrá sus producciones en las que podemos hallar parentescos con Guido y Romero de Torres, en la temática indigenista por un lado y la carga simbolista por otro. Lienzos como *El beso del ídolo* o *El triunfo de la naturaleza*, pintados y expuestos en España en 1928, marcarían una senda que iría *in crescendo* con otros lienzos del mismo tenor. La línea irá cobrando cada vez más protagonismo⁶², inmerso en una creciente estilización de las figuras, siempre alentado por la idea de “hacer arte nacional”. Al decir de Salazar Mostajo, las figuras indígenas de Guzmán de Rojas quedan al margen de cualquier realismo: sus mujeres carecen “de las deformaciones que son producto del trabajo esclavista: su vientre se contrae, los senos se hacen pequeños y turgentes, las caderas se estrechan, los rasgos se afinan...”; en cuanto al indio, en su pintura, comenta, “es un ente pasivo, inerte, exhibido como en una vitrina, como un bello espécimen... Es una raza fuerte pero mansa, de inocencia adámica, plena de juventud, sin problemas íntimos, sin interioridad⁶³”.

Algunas de esas obras, como *Mujeres andinas* (1932), un lienzo de más de cuatro metros de altura ejecutado para ornar el cine París de La Paz, testimonia el gran sentido decorativo de su obra, cuya brillantez y síntesis llega a veces a recordar a los peruanos Gonzáles Trujillo y Manuel Domingo Pantigoso en alguna de sus pautas. Ese mismo año estallarían la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay y a la cual Guzmán de Rojas marcharía, quedando abruptamente marginada de su producción esta línea de indianismo simbolista, arrumbada por trágicas escenas de la contienda⁶⁴.

En 1926, poco antes del retorno de Guzmán de Rojas de su experiencia europea, se había producido un hito en el arte boliviano con la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes en La Paz, institución que, al decir de Salazar Mostajo, nacería “con el pecado original de su anacronismo⁶⁵”. En esos años, destacarían otro nombre, el de Jorge De la Reza, quien, junto a Guzmán de Rojas es de los artistas que recurrirá al drama escenográfico y el estereotipar al indígena como medio de expresión. Composiciones suyas como *La conquista* (1929) resultan reveladoras.

Trayectos “Bachué” en Colombia: Luis Alberto Acuña, Rómulo Roza y José Domingo Rodríguez

En párrafos anteriores mencionamos la producción artística del colombiano Francisco Antonio Cano, su estancia en París en el entre siglo y su trayectoria en Medellín, en la que por diferentes rutas se fue diluyendo la carga de Simbolismo y *Art Nouveau* aprehendida en la capital francesa. Comentamos asimismo de su principal discípulo, el dibujante y luego eximio escultor Marco Tobón Mejía, de larga andadura en la Ciudad Luz. A una generación posterior de discípulos de Cano pertenecerá otro artista colombiano de trascendencia, el maestro

⁶¹ Otro encuentro seguro entre Guzmán de Rojas y Guido se produce en La Paz en 1936; conservamos en nuestra biblioteca un ejemplar del libro *Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea* (1934) del mexicano Luis G. Serrano, que el boliviano regala y dedica a su colega argentino.

⁶² Salazar Mostajo alude al influjo del japonés Foujita.

⁶³ Carlos Salazar Mostajo, *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*, La Paz, Librería Editorial “Juventud”, 1989, p. 64.

⁶⁴ Pedro Querejazu, “La pintura boliviana del siglo XX”, en: *Pintura boliviana del siglo XX*, La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1989, pp. 21-23.

⁶⁵ Carlos Salazar Mostajo, *La pintura contemporánea de Bolivia*, p. 56.

santandereano Luis Alberto Acuña, perfeccionado como escultor en la Europa de los años 20, quien finalmente sería más conocido por su trayectoria pictórica.

En 1924 cuando Acuña llega a Europa, visita Alemania obedeciendo a su admiración por Anselm Feuerbach y por los Nazarenos. Allí esperaba seguramente encontrar, como diría Juan Fride, “un arte idealista, que era el suyo”. De ahí pasa a París, aunque en 1926 retornará a Alemania, para visitar Nüremberg, cautivado por Durero, y conocer a fondo la obra de Holbein, Grünewald y Cranach. En 1928 el destino será Italia, y con ese viaje se compenetrará con los maestros del Alto Renacimiento⁶⁶.

En París, tomó contacto con los escultores Jean Boucher, Antoine Bourdelle y Paul Landowsky, estos dos últimos recordados en Latinoamérica por la realización de monumentos tan emblemáticos como el de Carlos María de Alvear (1926) en Buenos Aires, y el *Cristo Redentor* (1931) en Río de Janeiro, respectivamente. En 1927 Acuña pasaría a Madrid, vinculándose a Victorio Macho, de quien el año anterior se había publicado una lujosa monografía con reproducciones fotográficas de sus obras, no solamente las escultóricas sino también numerosos diseños y proyectos que mostraban a las claras su inclinaciones *decó*. Macho tendría una prolongada experiencia sudamericana a partir de los años 30, con varios monumentos de su autoría en Colombia (los de Belalcázar para Cali y Popayán, el de Rafael Uribe Uribe para Bogotá), y más adelante en Perú, donde se radicaría.

El vínculo de Victorio Macho con Colombia, previo al encuentro con Luis Alberto Acuña, venía, entre otros aspectos, por la permanencia en su taller, en 1924, de otro escultor que haría fama, Rómulo Rozo y que el año anterior había ingresado en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Rozo participaría con cierto éxito en la Exposition des Arts Décoratifs de París en 1925, y al año siguiente crearía la iconografía escultórica de la diosa Bachué, que daría nombre a un grupo de artistas nacionalistas colombianos en los cuales Acuña se encuadraría como líder. Rozo se encargaría de la dirección artística del pabellón colombiano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, a la que se ligarían otros artistas de su país como Domingo Moreno Otero y Miguel Díaz Vargas, éste último con una reconocida trayectoria en las líneas estéticas del hispanismo y autor, en esos mismos años, de varios paisajes y tipos costumbristas de Granada.

Otro escultor colombiano, José Domingo Rodríguez, seguiría itinerario con similitudes a los de Rozo y Acuña, y con ellos conformaría el núcleo duro del grupo Bachué, una agrupación de ideales comunes pero a la que finalmente le faltó cohesión para dejar una huella colectiva al margen de las caminos individuales que lo sustentaron. En 1927 pasó también por el taller de Victorio Macho, quien le ayudaría a desprenderse de la carga academicista que llevaba consigo. Bajo su influjo *decó* realizaría al año siguiente dos obras alegóricas salientes, el *Monumento a la aviación*, en la que representa un Ícaro caído de espaldas que se apoya en sus alas abiertas, y *Eva*, que sería ampliamente elogiada en el Primer Salón de Artistas Colombianos en 1931, y que muestra “un desnudo femenino arrodillado sobre una serpiente que pasa ondulante entre sus piernas y se desliza por el vientre”⁶⁷. Las dos pautas señaladas, estética art decó y representación simbolista, las veremos en otros escultores colombianos de la misma generación como José Ramón Montejo y Ramón Barba, estudiados ambos por Álvaro Medina.

⁶⁶ Juan Fride, *Luis Alberto Acuña. Pintor colombiano. Estudio biográfico y crítico*, Bogotá, Editorial Amerindia, 1946, pp. 18-21.

⁶⁷ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Colcultura, 1995, p. 66.

Pero volvamos a Luis Alberto Acuña, y a los años de su formación europea, en los que Medina señala el paso “del helenismo a lo Puvis de Chavannes patente en *Naso seduciendo a Dejanira* (1926) al tenebrismo español de *Muchacha de Galitzia* (1928 aprox.) y a la más pura academia de *Retrato de dama española* (1928)”⁶⁸. Juan Fride, al hablar de la primera de ellas, la vincula al idealismo de Feuerbach y brinda una interesante descripción: “Allí los pavos reales del fondo; los árboles de masas plásticas y desnudos de follaje; el centauro en su actitud tradicional, con la dulce doncella en el centro del cuadro, contienen ya el equilibrio y apacibilidad que caracteriza a toda su futura obra”. Agrega que el cuadro fue reproducido a toda página en la parisina *Revue Internationale* y vendido al Musée de Luxemburgo en 30.000 francos⁶⁹.

La huella simbolista y la estética decó asimilada junto a Macho, se impondrá en sus ilustraciones de principios de los 30 para la revista *Cromos*, en la que no faltarán las propuestas historicistas, tanto medievalistas como prehispanistas. Esta senda indianista marcará su pintura a partir de entonces, en un decorativismo idealista comparable al simbolismo que Víctor Mideros, por las mismas fechas, aplicaba a sus representaciones religiosas. No debemos olvidar el paso, con notable repercusión a nivel artístico y de coleccionismo, del ecuatoriano por Bogotá y otras ciudades colombianas en 1940⁷⁰.

Dentro de una estética monumentalista muy propia de los años 30, estimulada en parte en el muralismo mexicano de gran irradiación continental, Acuña “no hizo sino parodiar los ritmos geométricos de las tallas de piedra, las ornamentaciones arquitectónicas, los objetos de adorno y los utensilios de la América prehispánica”⁷¹. Aplicó estos conceptos a sus estudios sobre las mitologías aborígenes colombianas, dotándolas además de un peculiar colorido tropical, si se quiere barroquizante, que bien se podría comparar con el que décadas atrás había desarrollado el uruguayo Carlos Alberto Castellanos en el tratamiento estético de sus motivos míticos.

Acuña transitó, como hemos comentado, por la ilustración gráfica. Haría lo propio respecto de la escultura monumental. Ejemplos al canto: el monumento a Rafael Pombo en 1933; a los próceres caleños en 1935; el funerario del general Benjamín Herrera al año siguiente; el monumento a Diego Uribe en 1937; y poco después la estatua yacente de Gonzalo Jiménez de Quesada para la Catedral metropolitana, entre otros. Hacia 1938, año del IV centenario de la fundación de Bogotá, acentuará su faceta pictórica con las grandes composiciones inspiradas en la raza chibcha, de tinte épico, como las representaciones de las divinidades Bachué o Chiminigagua⁷², una práctica que prolongará a lo largo de su vida y que tiene otros momentos destacados de realización tardía como el mural *Los dioses tutelares de los Chibchas* (1974), ubicado en el hall principal del bogotano Hotel Tequendama.

Bibliografía

Albiñana, Salvador, (coord.), *México ilustrado, 1920-1950*, México, RM Editores, 2010.

Amengual, Lorenzo Jaime, *Alejandro Sirio*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 128.

⁶⁹ Juan Fride, *Luis Alberto Acuña*, p. 20.

⁷⁰ *Mideros en Colombia, 1940*, Quito, Editorial El Comercio, 1940.

⁷¹ Alvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, p. 134.

⁷² Cristina Salazar et al., *Acuña, pintor colombiano*, Bucaramanga, Biblioteca Santandereana, 1988, pp. 109-110.

- Arango Restrepo, Sofía y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2002.
- Arestizábal, Irma, (coord.), *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa*, Río de Janeiro, PUC/FUNARTE, 1983.
- Baldassare, María Isabel, “La vida artística de Mario A. Canale”, en: *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo de Mario A. Canale*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.
- Barata, Frederico, *Eliseu Visconti e seu tempo*, Río de Janeiro, Livraria Editora Zelio Valverde, 1944.
- Bedoya, María Elena, “Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940”, en: Xavier Bonilla, (coord.): *Historia del humor gráfico en el Ecuador*, Lleida, Editorial Milenio, 2009.
- Bruna Pouchucq, Felipe Antonio, *Retrospectiva visual del Centenario de Chile. Tomo II. La editorial y las artes gráficas. Revistas y publicaciones*, Santiago, Pehuén Editores, 2010.
- Calzadilla, Juan, “Emilio Boggio”, en: VVAA, *Pintores venezolanos*, vol.1, Caracas, Ediciones Edime, 1969.
- Cárdenas, Jorge, *Vida y obra de Marco Tobón Mejía*, Medellín, Museo de Antioquia, 1987.
- Cardoso, Rafael, (coord.), *Eliseu Visconti. Arte e Design*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2008.
- Cintra Gordinho, Margarida, (ed.), *Gráfica. Arte e indústria no Brasil*, São Paulo, Bandeirante Editora, 1991.
- Costa, Angyone, *A inquietação das abelhas*, Río de Janeiro, Pimenta de Mello & Cía., 1927.
- Crespo Toral, Hernán, et al., *Camilo Egas*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador, 1978.
- Diez, Jorge A., *La pintura moderna en el Ecuador*, Quito, Talleres Gráficos de Educación, 1938.
- Dos Reis Júnior, José María, *História da pintura no Brasil*, São Paulo, Editora “Leia”, 1944.
- , *Belmiro de Almeida, 1858-1935*, São Paulo, Edições Pinakothke, 1984.
- Epstein Grinberg, Piedade, *Di Cavalcanti. Um mestre além do cavalete*, São Paulo, Metalivros, 2005.
- Escobar Villegas, Juan Camilo, *Francisco Antonio Cano. Creando cerebros*, Medellín, Museo de Antioquia, 2008.
- España, José de, *Alfredo Guido*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941.
- Fride, Juan, *Luis Alberto Acuña. Pintor colombiano. Estudio biográfico y crítico*, Bogotá, Editorial Amerindia, 1946.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “Roberto Montenegro y los iberoamericanos de Mallorca (1914-1919)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, # 82 (México, primavera del 2003).
- , “Alejandro Sirio en Buenos Aires. Arte y cosmopolitismo”, en: *La Gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela, 1908-2008*. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2008.
- , “Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en la Argentina (1900-1920)”, en: *Temas de la Academia*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 39-52.

- y Pedro Pérez Herrero, (coords.), *América Latina 1810-2010. 200 años de historias*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2011.
- Junyent, Alberto, *Emilio Boggio*, Caracas, Ediciones de la Comisión del Cuatricentenario de Caracas, 1968.
- Londoño Vélez, Santiago, *La mano luminosa. Vida y obra de Francisco Antonio Cano*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002.
- Llerena, José Alfredo y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX y primer registro bibliográfico de artes plásticas en el Ecuador*, Quito, Imprenta de la Universidad, 1942.
- Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- , (coord.), *Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.
- Medina, Alvaro, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Colcultura, 1995.
- Milliet de Oliveira, Maria Alice, “A pintura e o desejo”, en: *O desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.
- Mindlin, José E., “Illustrated Books and Periodicals in Brazil, 1875-1945”, in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, # 21 (Miami, 1995): 60-85.
- Monturiol i Sanes, Antoni, (coord.), *Els concursos de cartells dels Cigarrillos París*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1995.
- Muñoz Hauer, Mariana y María Fernanda Villalobos Fauré, *Alejandro Fauré*. Santiago, *Obra gráfica*, Ocholibros Editores, 2009.
- Noriega, Simón, *Al filo de los años veinte. Exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela*, Mérida, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Universidad de Los Andes, 2002.
- O desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1991.
- Ochoa Oliveira, Valéria, *A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as musas*, Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2008.
- Peluffo, Gabriel, *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003.
- Pereda, Raquel, *Carlos Alberto Castellanos. Imaginación y realidad*, Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1997.
- Pérez, Trinidad, “La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)”, en: Alexandra Kennedy Troya, (coord.), *I Simposio de Historia del Arte. Artes “académicas” y populares del Ecuador*, Cuenca, Fundación Paul Rivet, 1995, pp. 143-166.
- Querejazu, Pedro, “La pintura boliviana del siglo XX”, en: *Pintura boliviana del siglo XX*, La Paz, Banco Hipotecario Nacional, 1989.
- Rivera Escobar, Raúl, *Caricatura en el Perú. El período clásico (1904-1931)*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2006.
- Salazar, Cristina et al., *Acuña, pintor colombiano*, Bucaramanga, Biblioteca Santandereana, 1988.
- Salazar Mostajo, Carlos, *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*, La Paz, Librería Editorial “Juventud”, 1989.

- Scocco, Graciela, “Avatares de la iconografía prehispánica en su aplicación moderna”, en: *VII Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, 2006.
- Seraphin, Mirian, *Eliseu Visconti. A modernidade antecipada*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011.
- Serrano, Eduardo, *La Escuela de la Sabana*, Bogotá, Museo de Arte Moderno-Novus Ediciones, 1990.
- Sogbe, Beatriz, *Emilio Boggio (1857-1920)*, Caracas, El Nacional, 2008.
- VVAA, *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries, 1890-1930*, London, Scala, 2007.
- Zanini, Walter, *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.