

EXPOSICIÓN

# COMO SE IMPRIME UN LIBRO

**Grafistas e impresores en  
Buenos Aires 1936-1950**

**ATTILIO ROSSI, GRETE STERN, HORACIO COPPOLA,  
JAKOB HERMELIN, LUIS SEOANE, MANUEL LÓPEZ.**

**MUSEO PATIO HERRERIANO**

Sala 9

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España  
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

-----  
Del 10 de mayo al 26 de agosto de 2018  
-----

**CÓMO SE**

**GRAFISTAS E IMPRESORES**

**IMPRIME**

**EN BS. AIRES 1936-1950**

**UN LIBRO**

**ATTILIO ROSSI | HORACIO COPPOLA | GRETE STERN**

**JAKOB HERMELIN | LUIS SEOANE | IMPRENTA LÓPEZ**



Tomando como punto de partida el volumen *Cómo se imprime un libro*, un fotolibro diseñado a principios de la década de los 40 por el pintor y diseñador gráfico Attilio Rossi, que explicaba de manera detallada los distintos procesos necesarios para la elaboración de un libro a través de las imágenes de los fotógrafos Horacio Coppola y Grete Stern, la exposición *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950* traza un itinerario sobre piezas clave de la gráfica editorial argentina durante la llamada 'época dorada de la edición' mostrando el trabajo de los ya citados Attilio Rossi, Grete Stern y Horacio Coppola, y de otros destacados grafistas como Jakob Hermelin y Luis Seoane, así como del impresor Manuel López.

La exposición, comisariada por el diseñador David Carballal y por la directora de la Fundación Luis Seoane, Silvia Longueira, propone un acercamiento a todo aquello que conforma el pequeño universo plástico del libro a través de un montaje que subraya los aspectos más relevantes de los distintos elementos que lo componen: el formato, la diagramación, los tipos de letra, las ilustraciones, el diseño de las cubiertas, de los emblemas editoriales, la impresión y la encuadernación, etc. La selección de piezas, que incluye cerca de cien títulos, la mayoría primeras ediciones, y en la que están representadas más de 12 editoriales y una veintena de colecciones, se rige en función de su valor como aportaciones a esa obra colectiva, multiforme pero claramente identificable, que será el diseño editorial latinoamericano durante el siglo pasado, y que en la década de los 40 experimenta su primer y más fuerte impulso con el nacimiento de editoriales como Losada, Emecé, Espasa-Calpe Argentina o Nova.

**LA EXPOSICIÓN**

En 1942 la Imprenta López de Buenos Aires edita y regala a sus clientes y colaboradores más cercanos una obra maestra del diseño gráfico moderno: el fotolibro titulado *Cómo se imprime un libro*. A través del diseño de Attilio Rossi y las fotografías y fotomontajes de Horacio Coppola y Grete Stern, la publicación registra de forma magistral los pasos en la producción de un libro y es un documento único y de primera mano de lo que fueron los oficios de las artes gráficas en aquella época.

Tomando como guión esa hoja de ruta que es el proyecto gráfico del libro, la exposición *Cómo se imprime un libro*. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950 traza un itinerario sobre piezas clave de la gráfica editorial argentina durante la llamada 'época dorada de la edición' a través del trabajo de los grafistas Attilio Rossi, Grete Stern, Horacio Coppola, Jakob Hermelin, Luis Seoane y del impresor Manuel López. Personajes entre los que se tejieron amistades, colaboraciones y mutuas influencias en ese período.

La exposición propone un acercamiento a todo aquello que conforma el pequeño universo plástico del libro: el formato, la diagramación, los tipos de letra, las ilustraciones, el diseño de las cubiertas, de los emblemas editoriales, la impresión y la encuadernación. La selección de piezas incluye casi cien títulos, la mayoría primeras ediciones, y en la que están representadas más de 12 editoriales y una veintena de colecciones, se rige en función de su valor como aportaciones a esa obra colectiva, multiforme pero claramente identificable, que será el diseño editorial latinoamericano durante el pasado siglo, y que en la década de los 40 experimenta su primer y más fuerte impulso con el nacimiento de editoriales como Losada, Emecé, Espasa-Calpe Argentina o Nova.

La muestra busca nuevas maneras de exponer los libros, acercándolos al espectador mediante recursos como ampliación de fragmentos, fotografías del contexto, proyecciones de secuencias de páginas, interactivos, explicaciones de procesos gráficos, etc. *Cómo se imprime un libro* intenta poner de manifiesto que el libro es en sí mismo una pieza que responde a los parámetros estéticos de la época en que se confecciona y constituye un elemento clave en la construcción del imaginario individual y colectivo.

Además de las pertinentes consultas a bibliotecas y hemerotecas, se ha contado con el asesoramiento de coleccionistas, investigadores, familiares y amigos de algunos de los protagonistas. Esta labor de documentación ha permitido reconstruir trayectorias biográficas y acreditar trabajos que en algunos casos permanecían en el olvido desde hace más de sesenta años.

Así podemos presentar la historia de la Imprenta López desde su fundación en 1908, o el catálogo más amplio hasta la fecha del trabajo editorial en Buenos Aires de Attilio Rossi o de Jakob Hermelin, del que también se ha documentado buena parte de su anterior labor en Alemania como editor de obra gráfica. El resultado de este estudio quedará registrado a través de cuatro ensayos complementarios entre sí y del catálogo de piezas que conforman la muestra en el libro que se publicará sobre la exposición.

## **DATOS SOBRE LA EXPOSICIÓN**

- La exposición recoge el trabajo editorial referido al libro de 6 grafistas e impresores -Attilio Rossi, Luis Seoane, Jakob Hermelin, Grete Stern, Horacio Coppola y Manuel López- durante el período comprendido entre 1936 y 1950 en Buenos Aires.
- Incluye cerca de 100 títulos, la mayoría primeras ediciones, que proceden principalmente de los fondos de la Fundación Seoane, contando también con la colaboración de las Bibliotecas de la Fundación Barrié y de la Real Academia Galega.
- Más de 12 editoriales: Losada, Emecé, Espasa-Calpe Argentina, Nova, Poseidón, Sur, Pleamar, La Llanura, Santiago Rueda, América Lee, Domingo Viau...
- Más de 20 colecciones: Austral, Contemporánea, La Pajarita de Papel, Biblioteca del Pensamiento Vivo, Poetas de España y América, El Navío, Cuadernos de Grandes Ensayistas, Dorna, Buen Aire, Mar Dulce...
- 8 fotolibros. Seis de ellos de Horacio Coppola y Grete Stern: Buenos Aires Visión Fotográfica, Historia de la calle Corrientes, *Cómo se imprime un libro*, Huacos: Cultura Chancay, Huacos: Cultura Chimú, O Aleijadinho. Y dos de José Suárez: Nieve en la cordillera y Las Pampas,
- El catálogo incluye 4 ensayos: los textos de Silvia Longueira y de David Carballal, comisarios de la exposición; y textos específicos sobre Attilio Rossi y

la pareja Coppola-Stern, escritos por Pablo Rossi y Horacio Fernández respectivamente.

### **LOS COMISARIOS**

David Carballal - Licenciado en Bellas Artes, desde 1996 tiene un estudio de diseño en A Coruña especializado en diseño editorial y en comunicación corporativa. Ha diseñado colecciones de literatura, catálogos y monografías para diversas instituciones culturales e impartido conferencias sobre arte y gráfica contemporánea.

Silvia Longueira Castro - Licenciada en Historia y Máster en Medios de Comunicación. Es directora de la Fundación Luis Seoane y ha comisariado proyectos expositivos, editoriales y museísticos a lo largo de su trayectoria profesional.

**CÓMO SE IMPRIME UN LIBRO:  
GRAFISTAS E IMPRESORES EN  
BUENOS AIRES 1936-1950**

«Todo libro tiene una historia, independiente del autor y del tema que trata. Una historia referida a su edición.»

**Luis Seoane**

En 1942 la Imprenta López edita y regala a sus clientes y colaboradores más cercanos *Cómo se imprime un libro*, una publicación atípica en el Buenos Aires de la época: formato estándar, diagramación asimétrica, grandes áreas de blanco en contraste con sólidos bloques de texto y fotografías a toda página: las claves de la Nueva tipografía europea habían llegado a Argentina. En efecto, esa era la fuente en la que habían bebido sus autores. A través del diseño de Attilio Rossi y las fotografías y fotomontajes de Horacio Coppola y Grete Stern, el libro documenta en una deslumbrante secuencia informativa de texto e imagen lo que fueron los oficios de las artes gráficas durante el período conocido como 'época dorada de la edición' en Argentina. Esta obra maestra del diseño moderno es también un indicador del nivel de calidad gráfica que se alcanzó en la época y marca el punto de partida de este proyecto, en el que se revisa el trabajo gráfico editorial de cinco artistas ligados al entorno de la Imprenta López: Luis Seoane, Jakob Hermelin y los mencionados Rossi, Stern y Coppola.

La exposición, comisariada por David Carballal y Silvia Longueira, propone un acercamiento a este período desde la perspectiva de la creación del libro como objeto, atendiendo a todo aquello que conforma su pequeño universo plástico: el formato, la diagramación, el tipo de letra, las ilustraciones, el diseño de las cubiertas, de los emblemas editoriales, la impresión y la encuadernación. Las piezas que conforman la muestra se han seleccionado en función de su valor como aportaciones a esa obra colectiva, multiforme pero claramente identificable, que será el diseño editorial latinoamericano durante el pasado siglo y que en los años 40 experimenta su primer y más fuerte impulso.

El diseño expositivo ha estado a cargo de Juan de la Colina y Juan Gallego. Además de la presentación de las piezas en vitrinas, la muestra se sirve de recursos expositivos como reproducciones y ampliación de fragmentos, proyecciones de secuencias de páginas, explicaciones de procesos gráficos, etc. De este modo los libros expuestos renuevan la fuerza visual que tuvieron en su momento y se evidencia la relación entre las corrientes estéticas de vanguardia y el trabajo de estos grafistas. Los libros han recogido en innumerables ocasiones el contenido de los museos; esta vez es el museo el que recoge el contenido de los libros, que escalan sus páginas para adecuarse al espacio de las salas.

## **Imprenta López**

*Buenos Aires, 1908 – 1969*

José López García (Vélez-Málaga, 1877-Rosario, 1945) fundó un pequeño establecimiento de impresión y papelería en la calle Tuacarí de Buenos Aires en 1908. Tres décadas más tarde, en 1938, la Imprenta López estaba ubicada ya en su dirección definitiva de Perú 666 en el barrio de San Telmo, y contaba con una plantilla de 182 empleados. Bajo la dirección del hijo de don José –Manuel López Soto (Buenos Aires, 1911-1969)–, la imprenta se especializó en la confección de libros y se abrió a las aportaciones estéticas de los artistas gráficos llegados de Europa. De sus talleres salieron la mayoría de los libros de Emecé, Losada o Nova durante el *boom* editorial de los años 40, lo que acredita a la Imprenta López como uno de los principales agentes de la renovación del libro argentino durante esta época.

## **Attilio Rossi**

*Albairate, 1909 – Milán, 1994*

Attilio Rossi llega a Buenos Aires en 1935 desde una Italia en pleno ascenso del fascismo. En Milán se había formado como tipógrafo y artista plástico y había dirigido la revista *Campo Grafico. Rivista di Estetica e di Tecnica Grafica*, un referente del diseño de vanguardia del pasado siglo.

Sus primeros trabajos importantes en Argentina son el fotolibro *Buenos Aires visión fotográfica* –realizado junto a Coppola y Stern–, y las bibliotecas Austral y Contemporánea –primeras colecciones de bolsillo con formato moderno en lengua castellana–. Desde 1938 hasta su regreso a Italia en 1950, Rossi diseñó decenas de colecciones como director gráfico de la editorial Losada, y ejerció una importante labor como teórico a través de sus conferencias y de sus artículos en la revista *Argentina gráfica*.

## **Grete Stern**

*Elberfeld (Alemania), 1904 – Buenos Aires, 1999*

Grete Stern se formó como diseñadora gráfica en la Escuela de artes aplicadas de Stuttgart y más tarde tomó clases particulares de fotografía con Walter Peterhans, profesor de la Bauhaus. Junto a Ellen Auerbach formó en 1929 el estudio de fotografía y publicidad ringl+pit.

En 1935 llega a Buenos Aires de la mano de Horacio Coppola. A partir de 1937 realiza, junto a Coppola y Rossi, varios trabajos editoriales innovadores, como las cubiertas de *Buenos Aires visión fotográfica* e *Historia de la calle Corrientes* o los fotomontajes que aparecen en *Cómo se imprime un libro*. Esta etapa es la antesala de su magistral serie de fotomontajes *Los Sueños* para la revista *Idilio*.

## **Horacio Coppola**

*Buenos Aires, 1906 – 2012*

Horacio Coppola comenzó su labor como fotógrafo en los años 20 en Buenos Aires. A partir de 1930 viaja a Europa y cursa estudios de fotografía en la Bauhaus. Allí conoce a Grete Stern, que lo acompañará a su regreso a Argentina.

Junto a Stern y Rossi, Coppola publica en esta etapa varios fotolibros que

inauguran uno de los formatos editoriales característicos del siglo xx. A partir de 1943 y bajo su propio sello -Ediciones de La Llanura-, edita los dos álbumes de los *Huacos* y, más adelante, *O Aleijadinho*, fotolibro en el que Luis Seoane colabora diseñando la cubierta.

## **Luis Seoane**

*Buenos Aires, 1910 - A Coruña, 1979*

Luis Seoane tuvo su primer contacto con las artes gráficas en el taller de Nós, la imprenta de Ánxel Casal en Santiago de Compostela. Tras el estallido de la Guerra Civil en 1936, regresa a Buenos Aires donde entra en contacto y comienza a colaborar con Horacio Coppola, Grete Sern y Attilio Rossi. A partir de 1940 diseña varias colecciones de literatura y ensayo, primero para Emecé y más adelante para Nova, editorial que funda a finales de 1942 junto a Arturo Cuadrado contando con el apoyo de la Imprenta López. Como ilustrador, Seoane colabora también con Losada, Atlántida o Poseidón. Su álbum *Homenaje a la Torre de Hércules* (1944), al cuidado gráfico de Attilio Rossi, será internacionalmente reconocido como uno de los libros ilustrados más bellos de la década y señala su despegue como artista plástico.

## **Jakob Hermelin**

*Ludenburg (Austria), 1890 - Buenos Aires, 1948*

Procedente de la Alemania de Hitler, Jakob Hermelin se exilia a Argentina en agosto de 1936, dejando tras de sí una carrera como director de arte de la revista *Der Silberspiegel* y como editor de obra gráfica expresionista a través de la Hermelin-Verlag en Ulm y Berlín.

Una vez en Buenos Aires, Hermelin trabajó para editoriales como Américalee, Janos Peter Kramer, Espasa-Calpe Argentina y, sobre todo, para Emecé, que en 1946 editará una carpeta en gran formato que recoge ocho de sus más espectaculares trabajos caligráficos. Antes de su muerte prematura en 1948, Hermelin creó innumerables cubiertas y portadas en las que la caligrafía se basta para sostener la imagen del libro y que conforman una de las aportaciones más singulares al diseño editorial argentino del pasado siglo. Esta exposición desvela un trabajo, reivindicado en su momento por el propio Luis Seoane, que había quedado hasta ahora en un injusto olvido.

**Valores de la exposición**

## **Documentación histórico-artística**

La selección de piezas expuestas se ha realizado tras un riguroso análisis del trabajo gráfico editorial de Luis Seoane, Attilio Rossi, Jakob Hermelin, Horacio Coppola, Grete Stern y la Imprenta López. Además de las pertinentes consultas a bibliotecas y hemerotecas, nos hemos puesto en contacto con coleccionistas, investigadores, familiares y amigos de varios de los protagonistas, para documentar del modo más exhaustivo su trabajo y trayectoria.

Como resultado se presenta el catálogo más amplio hasta la fecha de la labor gráfica de Jakob Hermelin y Attilio Rossi; se reconstruye la historia de la Imprenta López desde su fundación en 1908, y por primera vez se presenta la obra de Luis Seoane en un contexto internacional junto a artistas como Grete Stern, Horacio Coppola o los citados Hermelin y Rossi.

## **Innovación expositiva**

*Cómo se imprime un libro* busca nuevas maneras de exponer los libros, más allá del modo tradicional. La muestra procura acercarlos al espectador bajo criterios de disfrute y de formación, sorprenderlo incidiendo en su valor como objeto estético.

Sobre las más de 80 primeras ediciones que articulan el contenido, el sentido y el recorrido de la exposición, se levanta un desglose gráfico que permite al visitante apreciar las innovaciones y los valores plásticos de

las distintas publicaciones, las relaciones relativas al diseño y al contenido que dichas publicaciones establecen entre sí y las singularidades gráficas que pasarían inadvertidos con una mera disposición de los libros en vitrinas.

## **Visibilización del valor instrumental y estético del libro**

El protagonista de esta exposición es el libro. Se exhibe obra lírica, narrativa, historia, ensayo, ciencia, fotografía, artes plásticas... una amplia gama de contenidos recogidos en un único medio con múltiples formatos: el libro impreso.

Algunas de estas formas del libro, de las que ahora nos servimos de modo habitual, nacieron o se renovaron en este momento y, desde sus respectivos campos, este grupo de obras participó en el modelado de su actual arquitectura.

El libro es un módulo motor y propulsor dentro del sistema cultural y económico. En sí mismo puede ser una pieza que responde a los parámetros estéticos de la época en que se confecciona y constituye un elemento clave para la construcción del imaginario individual y colectivo. Como recurso para la conservación y difusión del saber, sumando el paso de los años y las improntas que deja en la sociedad, el libro se convierte en un bien patrimonial.

## **Reivindicación de las industrias culturales**

Entre 1942 y 1945, Argentina duplicó el volumen de exportación de libros al resto de América y a Europa, fundamentalmente a España y Francia. Entre aproximadamente 1936 y 1950, disfrutó de lo que se conoce como "edad de oro del libro argentino", y por primera vez en su suelo se crearon verdaderas industrias culturales.

El boom editorial argentino supuso un impulso sin precedentes para el conocimiento y la expansión de la cultura latinoamericana, fue uno de los motores de arranque del crecimiento del país, generando numerosos puestos de trabajo, activando la economía, produciendo un notable aumento en el ingreso de divisas y propagando una imagen de modernidad que revirtió positivamente en toda América Latina.

## **Defensa de las políticas de inmigración integradoras**

Aunque el período que abarca esta exposición –la llamada "década infame" y el comienzo del peronismo–, no se debe tomar a nivel general como ejemplo de gestión política, es cierto que, por contraste con el ascenso del fascismo en Europa, la gran ciudad del Río de La Plata fue para muchos exiliados una tierra abierta que les ofreció nuevas oportunidades. Es el caso de los artistas que veremos en esta exposición, quienes, con mayor o menor rapidez, encontraron en ella un campo abonado donde desarrollar su trabajo y crecer como creadores. Estos exiliados, lejos de suponer una carga, fueron agentes activos de una enorme expansión cultural y económica, enriqueciendo con su hacer y saber muchos aspectos del país que los acogió; uno de los más sobresalientes fue el del campo editorial.

## **Lazos culturales entre los países de habla hispana**

El exilio a consecuencia de la Guerra Civil española llevó a muchos autores de la península a compartir proyectos editoriales con sus colegas latinoamericanos, en un intercambio cultural de igual a igual sin precedentes.

En el período que comprende la muestra, Buenos Aires vio nacer –entre otras–, a editoriales como Emecé y Losada o colecciones como Austral, verdaderos pilares de la difusión de las letras hispanas a ambas orillas del Atlántico.

Los títulos que conforman esta exposición dan testimonio de la génesis de este fundamental entramado literario y artístico que alcanza nuestros días.

**David Carballal.**

*Comisario de la exposición*

Santiago de Compostela, 1970

Licenciado en Bellas Artes en 1993 por la Universidad de Castilla-La Mancha. Desde 1996 tiene un estudio de diseño en A Coruña especializado en diseño editorial y en comunicación corporativa.

Ha diseñado programas de identidad corporativa para instituciones como Fundación Paideia, A Coruña (1999), Facultad de Bellas Artes, Pontevedra (2005), Casa de la India, Valladolid (2006), Centro Ágora, A Coruña (2011) o Castelo e Parque de Soutomaioir, Pontevedra (2016).

Es socio de Ediciones del Viento desde 2004 a 2010 y es responsable durante ese período del diseño de las colecciones de literatura Viento Simun, Viento Abierto y Viento del Oeste.

Ha diseñado catálogos de exposiciones y monografías de artistas para diversas instituciones como el Kiosko Alfonso de A Coruña, el Colegio Oficial de Arquitectos de A Coruña, la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, la Fundación Barrié o el Museo MARCO de Vigo.

Desde 2012 es responsable del diseño de la colección Clásicos da Academia, coeditada por la Real Academia Galega y la Fundación Barrié, en la que ha estado al cuidado de los tres volúmenes de las obras completas de Manuel Antonio y, recientemente, el dedicado a los autógrafos poéticos de Rosalía de Castro.

Ha dado charlas sobre arte y gráfica contemporánea y sobre tipografía del siglo XX en la Fundación Seoane, dentro de los cursos dirigidos por Juan de la Colina.

Su obra ha sido expuesta en el Museo MARCO de Vigo dentro de la muestra A creación do necesario, comisariada por María Luisa Sobrino.

**MATERIAL EXPUESTO  
EN LA EXPOSICION**

José Ortega y Gasset,  
*La rebelión de las masas.*  
Buenos Aires, 1938  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Espasa-Calpe Argentina Colección: Austral N° de edición: 2  
18x11'5 cm. págs. Rústica con sobrecubierta  
Colección: Lois Agrelo

Nicolai Aleksandrovich Berdiaev,  
*El cristianismo y el problema del comunismo.*  
Buenos Aires, 1937  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Espasa-Calpe Argentina Colección: Austral N° de edición: 1  
18x11'5 cm. 218 págs. Rústica con sobrecubierta  
Colección: Fundación Barrié

Bernard Shaw,  
*Santa Juana: Crónica dramática en seis escenas y un epílogo.*  
Buenos Aires, 1937  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Espasa-Calpe Argentina Colección: Austral N° de edición: 1  
18x11'5 cm. 184 págs. Rústica con sobrecubierta  
Colección: Fundación Barrié

Julio Camba,  
*Londres.*  
Buenos Aires, 1946  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Fabril Financiera  
Editorial: Espasa-Calpe Argentina Colección: Austral N° de edición: 1  
18x11'5 cm. 154 págs. Rústica con sobrecubierta  
Colección: Fundación Barrié

Ramón Gómez de la Serna,  
*El Doctor Inverosimil.*  
Buenos Aires, 1941  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Contemporánea N° de edición: 1  
18x11,5 cm. 220 págs. Rústica con sobrecubierta  
Colección: Fundación Barrié

Sigmund Freud,  
*Moisés y la religión monoteísta.*  
Buenos Aires, 1944  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Contemporánea N° de edición: 1  
18x11,5 cm.  
págs. Rústica con sobrecubierta  
Colección: Fundación Barrié

Ramón Gómez de la Serna,  
*El dueño del átomo*  
Buenos Aires, 1945  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Contemporánea N° de edición: 1  
18x11,5 cm. 228 págs. Rústica con sobrecubierta  
Colección: Fundación Barrié

Franz Kafka,  
*La metamorfosis.*  
Buenos Aires, 1938  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Attilio Rossi Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: La pajarita de papel N° de edición: 1  
16'8 x 12'5 cm. págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

D.H. Lawrence,  
*La mujer que se fue a caballo.*  
Buenos Aires, 1939  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Attilio Rossi Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: La pajarita de papel N° de edición:  
16'8 x 12'5 cm. págs. Cartoné  
Colección: Fundación Barrié

Jean-Paul Sartre,  
*El muro.*  
Buenos Aires, 1948  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: La pajarita de papel N° de edición: 1  
16'8 x 12'5 cm. págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane

Francisco Luis Bernárdez,  
*Las estrellas.*  
Buenos Aires, 1947  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Baldessari Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Poetas de España y América N° de edición:  
20'5 x 14'5 cm. 152 págs. Rústica  
Colección: Fundación Barrié

Francisco Luis Bernárdez,  
*El ángel de la guarda.*  
Buenos Aires, 1949  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Attilio Rossi Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Poetas de España y América N° de edición:  
20'5 x 14'5 cm. 70 págs. Rústica  
Colección: Fundación Barrié

González Carbalho,  
*Solo en el tiempo.*  
Buenos Aires, 1943  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Attilio Rossi Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Poetas de España y América N° de edición:  
20'5 x 14'5 cm. 161 págs. Rústica  
Colección: Fundación Barrié

Pablo Neruda, Residencia en la tierra.  
*Buenos Aires, 1944*  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Attilio Rossi Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Poetas de España y América N° de edición: 1  
20'5 x 14'5 cm. 288 págs. Rústica  
Colección: Fundación Barrié

Leonardo da Vinci,  
*Tratado de la pintura.*  
Buenos Aires, 1943  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: N° de edición: 1  
28 x 19 cm. págs. Cartoné con sobrecubierta  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Luca Pacioli,  
*La divina proporción.*  
Buenos Aires, 1959  
Diseño: Attilio Rossi  
Fotografía: Grete Stern Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada N° de edición: 2  
28 x 19 cm. 344 págs. Cartoné con sobrecubierta  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Juan Ramón Jiménez,  
*Platero y yo. Una elegía andaluza.*  
Buenos Aires, 1939  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Attilio Rossi Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: N° de edición: 1  
20'5 x 14'5 cm. 159 págs. Cartoné  
Colección: David Carballal

José Suárez,  
*Nieve en la cordillera.*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Attilio Rossi  
Fotografía: José Suárez Impresión: Imprenta López  
Editorial: Domingo Viau N° de edición: 1  
25 x 22 cm. 144 págs. Cartoné con sobrecubierta  
Colección: Fundación Luis Seoane

Attilio Rossi y Manuel López,  
*Cómo se imprime un libro.*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Attilio Rossi Fotografía: Grete Stern, Horacio Coppola  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Imprenta López N° de edición: 1  
28 x 22 cm.  
págs. Espiral  
Colección: Horacio Fernández, Fundación Seoane

Félix de Ugarteche,  
*Pequeña historia de la imprenta en América.*  
Buenos Aires, 1943  
Diseño: Attilio Rossi, Manuel López...  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Imprenta López N° de edición: 1  
13 x 8'5 cm. págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Rafael Alberti,  
*A la Pintura. Cantata de la línea y del color.*  
Buenos Aires, 1945  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Imprenta López Colección: N° de edición: 1  
29 x 20 cm. 33 páginas. 58 láminas págs. Cartoné con caja  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Millingham, F.,  
*Por qué nació el cine.*  
Buenos Aires, 1945  
Diseño: Attilio Rossi, Manuel López...  
Ilustración: 1 ilustración de Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Nova Nº de edición: 1  
25,5 x 17,5 cm. 338 págs. Cartoné con sobrecubierta  
Colección: Fundación Luis Seoane

Pablo Neruda,  
*20 poemas de amor y una canción desesperada.*  
Buenos Aires, 1948  
Diseño: Attilio Rossi, Manuel López...  
Ilustración: Attilio Rossi Impresión: Imprenta López  
Editorial: Pleamar Colección: Mirto Nº de edición: 1  
20 x 12'5 cm. 114 págs. Cartoné con sobrecubierta  
Colección: Fundación Luis Seoane

José Bergamín,  
*Caballito del diablo.*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Attilio Rossi Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Prosistas de España y América Nº de edición: 1  
21 x 14'5 cm. págs. Rústica  
Colección: Fundación Barrié  
Valoración: 40 euros

Victoria Ocampo,  
*338171 T. E..*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión:  
Editorial: Sur Nº de edición: 1  
21x 15'5 cm. págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Jaime Pi-Sunyer,  
*El pensamiento vivo de Claude Bernard.*  
Buenos Aires, 1944  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Biblioteca del pensamiento vivo Nº de edición: 1  
18'5 x 12 cm.  
págs. Rústica con sobrecubiertas  
Colección: Fundación Barrié

Felipe Jiménez de Asua,  
*El pensamiento vivo de Cajal.*  
Buenos Aires, 1941  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Biblioteca del pensamiento vivo Nº de edición:  
18'5 x 15 cm.  
págs. Rústica con sobrecubiertas  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Stefan Zweig,  
*El pensamiento vivo de Tolstoi.*  
Buenos Aires,  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Biblioteca del pensamiento vivo Nº de edición:

18'5 x 16 cm.  
págs. Rústica con sobrecubiertas  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Ignazio Silone,  
*El pensamiento vivo de Mazzini.*  
Buenos Aires,  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Biblioteca del pensamiento vivo N° de edición:  
18'5 x 16 cm.  
págs. Rústica con sobrecubiertas  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

José María Podestá,  
*Joaquín Torres García.*  
Buenos Aires,  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Monografías de Arte N° de edición:  
19 x 13'5 cm.  
págs. Rústica con sobrecubiertas  
Colección: RAG

Alcides Gubellini,  
*Raul Soldi.*  
Buenos Aires,  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Monografías de Arte N° de edición:  
19 x 13'5 cm.  
págs. Rústica con sobrecubiertas  
Colección: RAG

E. González Lanuza,  
*Horacio Butler.*  
Buenos Aires,  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Monografías de Arte N° de edición:  
19 x 13'5 cm.  
págs. Rústica con sobrecubiertas  
Colección: RAG

Geo Dorival,  
*Raquel Forner.*  
Buenos Aires,  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Monografías de Arte N° de edición:  
19 x 13'5 cm.  
págs. Rústica con sobrecubiertas  
Colección: RAG

Ramón Gómez de la Serna,  
*Norah Borges.*  
Buenos Aires,  
Diseño: Attilio Rossi  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Losada Colección: Monografías de Arte N° de edición:  
19 x 13'5 cm.  
págs. Rústica con sobrecubiertas  
Colección: RAG

Attilio Rossi,  
*Buenos Aires en tinta china.*

Buenos Aires, 1951  
Diseño: Attilio Rossi  
Ilustración: Attilio Rossi Impresión:  
Editorial: Losada N° de edición: 1  
19'3 x 11'5 cm. 186 págs. Rústica con sobrecubiertas (existe en  
cartoné)  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Armando Braun Menéndez,  
*Pequeña historia fueguina.*  
Buenos Aires, 1945  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Impresión:  
Editorial: Emecé N° de edición: 1  
8° mayor cm. 333 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Armando Braun Menéndez,  
*Pequeña historia patagónica.*  
Buenos Aires, 1945  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin  
Editorial: Emecé N° de edición: 1  
8° mayor 302 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Armando Braun Menéndez,  
*Pequeña historia magallánica .*  
Buenos Aires, 1945  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Impresión:  
Editorial: Emecé N° de edición: 1  
8° mayor cm. 258 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Jacobo Hermelin,  
*Ocho ejercicios.*  
Buenos Aires, 1946  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Impresión:  
Editorial: Emecé Colección: N° de edición: 1  
29 x 42 cm. págs.  
Colección: Gutiérrez Viñuales

Llidia Besouchet,  
*El mestizo.*  
Buenos Aires, 1946  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Impresión: Compañía Impresora  
Argentina  
Editorial: Emecé Colección: El Navío N° de edición: 1  
20 x 13 cm.  
págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Juan Goyanarte,  
*Lago argentino.*  
Buenos Aires, 1946  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Impresión: Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: El Navío N° de edición: 1  
20 x 13 cm.  
págs. Rústica  
Colección: David Carballal

José Lins do Rego,  
*Niño del ingenio.*

Buenos Aires, 1946  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Impresión:  
Editorial: Emecé Colección: El Navío N° de edición: 1  
20 x 13 cm.  
págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Percy B. Shelley,  
*Defensa de la Poesía.*  
Buenos Aires, 1946  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Ilustración: José Bonomi (1 ilustración)  
Impresión:  
Editorial: Emecé Colección: Cuadernos de grandes ensayistas N° de edición: 1  
18,5 x 12 cm. 80 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Thomas Mann,  
*El problema de la libertad.*  
Buenos Aires, 1947  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Ilustración: Retrato del autor por A. Lisa  
Impresión:  
Editorial: Emecé Colección: Cuadernos de grandes ensayistas N° de edición: 1  
18,5 x 12 cm. 48 págs. Rústica  
Colección: Fundación Barrié

Wilhelm Röpke,  
*La crisis del colectivismo .*  
Buenos Aires, 1949  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Edgar Koetz Impresión: Compañía Impresora Argentina  
Editorial: Emecé Colección: Cuadernos de grandes ensayistas N° de edición: 1  
18,5 x 12 cm. 72 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL  
Valoración: 40 euros

Ezequiel Martínez Estrada,  
*Nietzsche .*  
Buenos Aires, 1947  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Impresión:  
Editorial: Emecé Colección: Cuadernos de grandes ensayistas N° de edición: 1  
18,5 x 12 cm. 102 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

William Hazlitt,  
*Sobre el retrato de una dama inglesa por Van Dyck.*  
Buenos Aires, 1946  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Impresión:  
Editorial: Emecé Colección: Cuadernos de grandes ensayistas N° de edición: 1  
18,5 x 12 cm. 46 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Arthur Schnitzler,  
*De la guerra y la paz.*  
Buenos Aires, 1948  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Impresión:

Editorial: Emecé Colección: Cuadernos de grandes ensayistas N° de edición: 1  
18,5 x 12 cm. 50 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL  
Valoración: 9 euros

Boris Brasol,  
*Oscar Wilde: El hombre, el artista, el martir.*  
Buenos Aires, 1945  
Diseño: Jakob Hermelin  
Caligrafía: Jakob Hermelin Impresión:  
Editorial: Santiago Rueda N° de edición:  
22 x 15 cm. 354 págs. Cartoné con sobrecubierta  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Horacio Coppola,  
*Buenos Aires visión fotográfica.*  
Buenos Aires, 1937  
Diseño: Attilio Rossi, Grete Stern  
Fotografía: Grete Stern, Horacio Coppola Impresión: Gráfica Futura  
Editorial: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires N° de edición: 2  
31'5 x 23 cm. 232 págs. Espiral  
Colección: Horacio Fernández

Leopoldo Marechal,  
*Historia de la calle Corrientes.*  
Buenos Aires, 1937  
Diseño: Horacio Coppola  
Fotografía: Horacio Coppola Impresión:  
Editorial: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires N° de edición: 1  
28 x 19'5 cm. 142 págs. Cartoné con sobrecubierta  
Colección: Horacio Fernández

Fernando Márquez Miranda,  
*Huacos. Cultura chimu.*  
Buenos Aires, 1943  
Diseño: Horacio Coppola  
Caligrafía: Horacio Coppola Fotografía: Grete Stern, Horacio Coppola  
Impresión: Guillermo Kraft  
Editorial: Ediciones de La Llanura N° de edición: 1  
36,5 x 28 cm. 34 págs. Cartoné con sobrecubierta  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Fernando Márquez Miranda,  
*Huacos. Cultura chancay.*  
Buenos Aires, 1943  
Diseño: Horacio Coppola  
Caligrafía: Horacio Coppola Fotografía: Grete Stern, Horacio Coppola  
Impresión: Guillermo Kraft  
Editorial: Ediciones de La Llanura N° de edición: 1  
36,5 x 28 cm.  
págs. Cartoné con sobrecubierta  
Colección: Fundación Luis Seoane | CSIL

Horacio Coppola,  
*O Alejadinho.*  
Buenos Aires, 1955  
Diseño: Horacio Coppola  
Ilustración: Luis Seoane (cubierta) Fotografía: Horacio Coppola  
Impresión: Imprenta López  
Editorial: Ediciones de La Llanura N° de edición: 1  
29 x 22,5 cm. 140 págs. Cartoné con sobrecubierta  
Colección: Fundación Luis Seoane

Manuel Antonio,  
*De cuatro a cuatro. Hojas sin datar de un diario de abordo.*  
Buenos Aires, 1940

Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Manuel Colmeiro Impresión: Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: Dorna Nº de edición: 1  
25 x 17 cm. 102 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane

Eduardo Pondal,  
*Queixumes d'os pinos.*  
Buenos Aires, 1940  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane, 4 ilustraciones en el interior Impresión:  
Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: Dorna Nº de edición: 1  
25 x 17 cm. 80 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane

Aquilino Iglesias Alvariño,  
*Contra el ángel y la noche.*  
Buenos Aires, 1941  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: Dorna Nº de edición: 1  
25x17 cm. 78 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane

VV. AA.,  
*Poesía gallega medioeval.*  
Buenos Aires, 1941  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: Dorna Nº de edición: 1  
25x17 cm. 216 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane

Rosalía de Castro,  
*En las orillas del Sar.*  
Buenos Aires, 1941  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: Dorna Nº de edición: 1  
25x17 cm. 156 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane

Macías o namorado,  
*Cantigas de Macías o namorado. Trovador galego del s. XIV.*  
Buenos Aires, 1941  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: Dorna Nº de edición: 1  
25x17 cm. 60 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane

Anónimo,  
*Cancionero popular Gallego (vol.2).*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: Dorna Nº de edición: 1  
25x17 cm. 168 págs. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane

José Hernández, Guillermo E. Hudson, Carlos Darwin, Florencio  
Sánchez,  
*Las Pampas.*  
Buenos Aires, 1941  
Diseño: Luis Seoane

Ilustración: Luis Seoane Fotografía: José Suárez Impresión: Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: Buen aire N° de edición: 1  
18 x 12 cm. 108 + 16 láminas págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane

Anónimo,  
*Los morenos.*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: Buen aire N° de edición: 1  
18 x 12 cm. 96 págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane

Newton Freitas,  
*Alôs. Afro-brasileños.*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta Macagno hnos. y Landa  
Editorial: Emecé Colección: Buen aire N° de edición: 1  
18 x 12 cm. 92 págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane

VV. AA.,  
*Lira romántica suramericana.*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta Patagonia  
Editorial: Emecé Colección: Buen aire N° de edición: 1  
18 x 12 cm. 108 págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane

George James Frazer,  
*Mitos sobre el origen del fuego en América.*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta Macagno hnos. y Landa  
Editorial: Emecé Colección: Buen aire N° de edición: 1  
18 x 12 cm. 123 págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane

José Guadalupe Posada,  
*Los calaveras y otros grabados.*  
Buenos Aires, 1943  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Nova Colección: Mar dulce N° de edición: 1  
19,5 x 12,2 cm. 82 págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane

José S. Álvarez,  
*Cuentos de Fray Mocho.*  
Buenos Aires, 1943  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Nova Colección: Mar dulce N° de edición: 1  
19,5 x 12,2 cm. 108 págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane

Anónimo,  
*El libro de los mayas. Popol vuh o el libro del consejo.*  
Buenos Aires, 1944  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Nova Colección: Mar dulce N° de edición: 1  
19,5 x 12,2 cm. 102 págs. Cartoné

Colección: Fundación Luis Seoane

Estanislao del Campo,  
*Fausto.*

Buenos Aires, 1946

Diseño: Luis Seoane

Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López

Editorial: Nova Colección: Mar dulce Nº de edición: 1

19,5 x 12,2 cm. 66 p. págs. Cartoné

Colección: Fundación Luis Seoane

Valoración: 120 euros

Rafael Alberti,  
*¡Eh, los toros!*

Buenos Aires, 1942

Diseño: Attilio Rossi

Ilustración: Luis Seoane (xilografías) Impresión: Imprenta López

Editorial: Emecé Colección: Nº de edición: 1

33 x 25,5 cm. 32 págs. Entelada con sobrecubierta

Colección: Fundación Luis Seoane

Luis Seoane,  
*Homenaje a la Torre de Hércules.*

Buenos Aires, 1944

Diseño: Attilio Rossi

Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López

Editorial: Nova Colección: Nº de edición: 1

33,5x24 cm. 110 págs. Rústica

Colección: Fundación Luis Seoane, Fundacion Barrié

Luis Seoane,  
*Jules Pascin.*

Buenos Aires, 1944

Diseño: Luis Seoane

Ilustración: Luis Seoane Impresión: Amorrortu

Editorial: Poseidón Colección: Biblioteca argentina de arte Nº de edición: 1

22,5 x 17,5 cm. 64 págs. Cartoné con sobrecubierta

Colección: Fundación Luis Seoane

Octave Mirbeau,  
*Memorias de una doncella.*

Buenos Aires, 1947

Diseño: Luis Seoane

Ilustración: Luis Seoane Impresión: Amorrortu

Editorial: Poseidón Colección: La luna pintada Nº de edición:

19,2 x 11,8 cm. págs. Rústica, intonso

Colección: Fundación Luis Seoane

Esther de Cáceres,  
*Antología.*

Buenos Aires, 1945

Diseño: Luis Seoane

Ilustración: Luis Seoane Impresión: Talleres gráficos de editorial Cándor

Editorial: Correo literario Colección: Nº de edición: 1

24 x 16,5 cm. 165 págs. Rústica, intonso

Colección: Lois Agrelo

VV.AA.,  
*Poesía inglesa contemporánea.*

Buenos Aires, 1948

Diseño: Luis Seoane

Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López

Editorial: Nova Colección: Nº de edición: 1

21,5 x 16 cm. 98 págs. Tapa dura

Colección: Fundación Luis Seoane

Miguel Caní, Lucio V. López, Lucio V. Manilla, Bartolomé Mitre y  
Vedía, Eduardo Wilde,  
*Los conversadores.*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Emecé Colección: Buen aire N° de edición: 1  
18 x 12 cm. 53 págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane

Gutiérrez-Podestá,  
*Juan Moreira.*  
Buenos Aires, 1944  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Nova Colección: Mar dulce N° de edición: 1  
19,5 x 12,2 cm. 60 págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane Valoración: Diseño: Luis Seoane

José Sabogal,  
*Pancho Fierro.*  
Buenos Aires, 1945  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Nova Colección: Mar dulce N° de edición: 1  
19,5 x 12,2 cm. 108 p. págs. Cartoné  
Fuente: Fundación Luis Seoane

Anónimo,  
*Rabinal achí. Tragedia cantada de los quiches de Rabinal.*  
Buenos Aires, 1944  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta López  
Editorial: Nova Colección: Mar dulce N° de edición: 1  
19,5 x 12,2 cm. 54 págs. Cartoné  
Fuente: Fundación Luis Seoane

Anónimo,  
*Floresta de leyendas rioplatenses.*  
Buenos Aires, 1942  
Diseño: Luis Seoane  
Ilustración: Luis Seoane Impresión: Imprenta Patagonia  
Editorial: Emecé Colección: Buen aire N° de edición: 1  
18 x 12 cm. 104 págs. Cartoné  
Colección: Fundación Luis Seoane

*Muestrario tipográfico de Luis Seoane*  
15 x 11 cm. Fresado  
Colección: Xosé Luis Axeitos

*International Book Illustration 1935-1945*  
The Pierpont Morgan Library. Nueva York, 1946  
17 x 24 cm. Rústica  
Colección: Fundación Luis Seoane

Luis Seoane  
Dibujo incluido en "*Poesía inglesa contemporánea*"  
1948 ca.  
Tinta sobre papel  
21 x 10,5 cm.  
Colección: Fundación Luis Seoane

Luis Seoane  
Dibujo incluido en "*Poesía inglesa contemporánea*"  
1948 ca.  
Tinta sobre papel

21 x 14,2cm.  
Colección: Fundación Luis Seoane

Luis Seoane  
Dibujo incluido en "Poesía inglesa contemporánea"  
1948 ca.  
Tinta sobre papel  
25 x 21 cm.  
Colección: Fundación Luis Seoane

**CAPÍTULOS DEL TRABAJO  
EDITORIAL DE LUIS SEOANE  
El esplendor argentino**  
Por Silvia Longueira

En el mes de mayo de 2016, Daniel López se acercó hasta la Fundación Luis Seoane con dos libros vinculados al artista bajo el brazo. Uno de ellos era el primer *Libro de tapas* de Seoane que ha sido expuesto y comentado en varias ocasiones. Como es sabido, en esta obra de la que se editaron 75 ejemplares firmados por el autor, recoge Seoane las tapas de los libros diseñados para la editorial *Botella al mar* junto a un poema de Lorenzo Varela. Fue publicado por la Imprenta López en 1953 y el color de piel de su portada ya anuncia una etapa creativa y plena del artista.

El otro libro que Daniel López posó sobre la mesa era una rareza bibliográfica: un ejemplar de *Cómo se imprime un libro*, editado por la Imprenta López de Buenos Aires en 1942 y que no ha dejado indiferente a nadie, tanto por su belleza como objeto como por la sutileza y el relato de amor escrito entre un impresor y su trabajo. Ambos libros ya existían en el fondo documental y bibliográfico de la Fundación; junto a colecciones y ejemplares que siempre acaparan la atención. Pero en el caso de *Cómo se imprime un libro* se intuía una historia por contar.

En concreto, el ejemplar que traía Daniel (junto al primer *Libro de tapas* de Seoane) era lo único que él había guardado de la imprenta que un día su abuelo, José López García, puso en pie en Buenos Aires. Y que había sido heredada por su padre, Manuel, quien entregó a la linotipia y al contaminante trabajo de impresor gran parte de su vida. El bajo del número 666 de la porteña calle Perú era una extensión del ámbito familiar y un templo-hangar para albergar un oficio.

Antes de iniciar la conversación y concretar el asunto, Daniel hizo un completo relatorio de lo que suponía “trabajar” en la Imprenta López. Y de cómo a su madre se le hacía difícil entender la dedicación compulsiva del marido al trabajo de impresor, donde su oficio se entremezclaba constantemente con la creatividad de los diseñadores y artistas más dinámicos y creativos llegados a Buenos Aires desde la mitad de los años treinta.

No es un obstáculo imaginar el interés y la profesionalidad de las generaciones que construyeron la Imprenta López. El escritor Luis González Tosar lo mencionaba en un pequeño artículo<sup>1</sup> en el que daba cuenta del anonimato y el trabajo constante del editor José López, fallecido en los años cuarenta en Buenos Aires. José, un republicano impulsor de las artes gráficas, y uno de los artifices para que ese *boom* de grafistas e impresores se hiciese realidad contaba también con una sensibilidad inusual. Según relata Tosar a través de una de las frases que mencionó el impresor: «Que triunfen de nuevo la poesía, la línea y el color, y que la sangre derramada no lo haya sido en vano».

Sin duda, un canto a la excelencia en el ámbito de las artes gráficas de un hombre comprometido con sus ideas y que fue capaz de desentrañar lo mejor de su oficio transformándolo en arte e industria. Tanto José como su hijo Manuel fueron artistas silenciosos en su trabajo. Se entregaron con conocimiento e intención al área creativa del elenco de diseñadores, fotógrafos y artistas varios que coincidieron en Buenos Aires durante algo más de una década; entre 1936 y 1950. Coincidiendo con la devastación editorial en España, tras la Guerra Civil, y la contienda europea.

Cuando comenzamos a ojear el ejemplar de *Cómo se imprime un libro*, una frase de Seoane, sobre la que David Carballal reparó, se materializó al instante: «Todo libro tiene una historia, independiente del autor y del tema que trata. Una historia referida a su edición».<sup>2</sup>

Hoy en día el libro está catalogado como uno de los fotolibros más singulares de la edición latinoamericana, según Horacio Fernández, autor de *El fotolibro latinoamericano*, editado por rm. Sus páginas son un escenario mágico en el que con una modernidad esplendorosa se desgrana la “cocina” de la imprenta y la edición. La publicación (precedida por una edición previa de 1933) registra los pasos que se requerían para la producción de un libro. Y es un ejemplo de lo que fue el oficio de las artes gráficas en aquella época a través de juegos de papel transparente de colores, muestreo de diagramaciones, pruebas de imprenta... un universo que hoy en día duerme el sueño de los justos y sólo se despierta para emoción de coleccionistas y bibliófilos. Attilio Rossi, Grete Stern y Horacio Coppola, por encargo de Manuel López, fueron los artifices que le dieron forma a lo que sería un regalo de empresa para los clientes de la Imprenta López. Un lujo que únicamente podemos imaginar en manos de un artesano que concebía su trabajo como una especie de religión.

Este libro era una de las piezas que con más cariño recordaba Maruxa, la viuda de Luis Seoane. Y que preservó entre otros muchos ejemplares que definen tanto la trayectoria profesional de Seoane como sus gustos editoriales. Daniel López propició que centrásemos la mirada sobre un proyecto que, por entonces, comenzábamos a darle forma y que con *Cómo se imprime un libro* acabamos de cerrar el círculo.

Por entonces, desde la Fundación estábamos planteando una revisión y análisis de lo que supuso la edición del primer álbum de dibujos de Luis Seoane: *Trece estampas de la*

*traición*, editado en Buenos Aires por Porter Hnos. con prólogo de Norberto Argentino Frontini. Ya que el 30 de julio de 2017 se cumplió el ochenta aniversario de su publicación. Era un tema arduo por la dispersión de archivos que tuvimos que consultar, siempre guiados por la experta mirada de la profesora María Antonia Pérez, quien ha realizado varios estudios y una de las tesis más exhaustivas sobre Luis Seoane.<sup>3</sup>

Por otra parte, la investigación sobre dicho álbum dejaba también un poso amargo y melancólico ya que recogía de forma descarnada la abyecta realidad de Galicia y España durante la Guerra Civil. Si bien es cierto que la mirada plástica sobre este álbum nos llevaba a revisar las obras estimulantes de Clément Moreau, Manuel Kantor, Frans Masereel, Otto Dix o George Grosz que Seoane conservó en su biblioteca personal; no es menos cierto que la pátina histórica social del momento arrojaba un manto gris que evitaba, de alguna manera, mostrar ese engranaje entre el pensamiento, la edición y la plástica que tan bien realizó Seoane poco después de su llegada al exilio bonaerense.

Y por último, el análisis de la efeméride de *Trece estampas de la traición* abría la puerta para que pudiésemos abordar una lectura del inicio del trabajo editorial de Luis Seoane en Argentina. Un campo vasto y sistematizado por investigadores pero que nunca deja de sorprender por el compromiso político, el conocimiento puntero de Seoane sobre las corrientes artísticas y el gusto por recoger lo que sucede con singularidad y lejos de la uniformidad. Dos de las características que Seoane ve necesarias para crear un paradigma cultural.

Así fue como incorporamos la idea que emanaba de este libro, producido por la Imprenta López, al discurso expositivo. Conformando de manera lógica lo que podríamos entender como el segundo capítulo del período de *Trece estampas de la traición*. El título era una consecuencia evidente y el epígrafe periclitó el periodo temporal que se dio en llamar “la época dorada de la edición argentina”.

*Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950* surge como una nueva entrega expositiva de la línea de divulgación que ofrece la Fundación Luis Seoane sobre la creación editorial del autor. En este caso, con otros cuatro artistas con los que compartió una fructífera etapa editorial: Attilio Rossi, Jakob Hermelin, Grete Stern y Horacio Coppola. Y por supuesto, el impresor Manuel López.

Uno de los puntos clave de esta exposición, y de lo que se recoge en este libro, es la visión de conjunto de quienes, sin llegar a formar un equipo en sí mismo, sí funcionaron como agentes colaboradores y complementarios del nacimiento de proyectos como Atlántida, Sudamericana, Espasa-Calpe Argentina, Sur, Santiago Rueda, Poseidón, o Américalee. Así como de otros que se enraizaron en la órbita del universo Seoane.

Uno de ellos fue la editorial Losada, en la que se produjo la colaboración entre Seoane y Rossi. Otros como Emecé con las colecciones Hórreo, Dorna y Buen Aire (para estas dos últimas Seoane diseñó sendos emblemas). O la gran apuesta que Seoane realiza, en 1942, junto a Arturo Cuadrado (con quien había abandonado Emecé) creando la editorial Nova. En esta última abren varias líneas de publicación: Pomba, Camino de Santiago de Compostela, Mar dulce, El labrador, Serie siglo xix, Biblioteca histórica, Serie romántica, Viajeros de las Américas, Nuestra deuda con Grecia y Roma, La marcha del progreso, Grandes vidas y Los hombres representativos; tal y como señala María Antonia Pérez en su tesis doctoral *Luis Seoane a través de la prensa: 1929 - 1979*<sup>4</sup> y en la biografía redactada para la publicación *Itinerario de trazo*.<sup>5</sup>

Y fue también en Nova donde Seoane editó su álbum *Homenaje a la Torre de Hércules*. Publicación con la que obtiene la distinción de uno de los mejores libros de la década 1935 - 1945 por la Pierpont Morgan Library y el American Institut of Graphic Arts. Como es sabido, álbum cuya diagramación corrió a cargo de Attilio Rossi.

*Homenaje a la Torre de Hércules*, que se exhibe en esta exposición, es una buena referencia para comprender la actividad editorial en Argentina durante la década de los años cuarenta. El álbum fue seleccionado en su día por uno de los artífices de la plástica bonaerense, Alfredo González Garaño, quien había sido designado por las dos instituciones americanas para realizar un testeo de la edición en Argentina.

Garaño<sup>6</sup> afirma que en la primera mitad del siglo xix los libros argentinos mostraban una influencia francesa que de alguna manera se dejó sentir en publicaciones de inicio del siglo xx. Y que durante el comienzo de la Primera Guerra Mundial la maquetación y la ilustración en Argentina no eran muy enriquecedoras. Sin embargo, el renacimiento del libro ilustrado en el período de entreguerras propició un gran desarrollo en Latinoamérica.

Ello se debió en parte al trabajo del editor Francisco Colombo, que había instalado su taller en la calle Hortiguera, en Buenos Aires. Colombo participó activamente en colaboraciones con asociaciones culturales vinculadas a la bibliofilia, así como con editoriales como Viau & Zona que ayudaron a mejorar la calidad del libro argentino. Su imprenta se convirtió en un lugar frecuentado constantemente por artistas y diseñadores.

Apunta también Garaño que en el primer tercio del siglo xx casi todos los libros ilustrados fueron ediciones limitadas, realizadas con materiales de lujo. E incluso alguno de los más importantes editores, llevaron a cabo grandes publicaciones. Pero a partir de

los primeros años de la década de los cuarenta, una legión de editores obtuvo grandes éxitos atendiendo a la demanda española y latinoamericana, produciendo libros ilustrados, que en lugar de ser concebidos como una reserva para unos pocos coleccionistas, estuvieron disponibles para el gran público.

Habla de un cierto orgullo de impresores y editores que continuaron la tradición del mundo occidental al contar, entre sus colaboradores, con ilustradores y tipógrafos que había contribuido, durante su trayectoria, a la gloria europea.

Esta encrucijada de actividad, en la que también se encuadran los proyectos de Citania y Botella al mar, está avalada por el reconocimiento a todos sus integrantes que encontraron en Buenos Aires el refugio que Europa negaba a través de sus persecuciones y contienda. En las páginas de los diarios argentinos de la época se da cuenta del trabajo de este sector a través de los diferentes galardones que recibían las editoriales en distintas categorías, quedando patente que el sector gozaba de una excelente salud y contaba entre sus filas con ilustradores, encuadernadores, fotógrafos, diagramadores, grabadores... que mediante sus especialidades le otorgaban al panorama editorial un sello de excelencia.

Queda reflejado en el texto de Luis Seoane, "*Breve crónica en relación conmigo y con las artes gráficas*", que se recoge en la publicación de la editorial A Nosa Terra, de 1985<sup>7</sup>, la siguiente idea:

Conocíamos las experiencias tipográficas futuristas y cubistas, las rusas del alrededor de 1920, las de El Lissitzki, las de Werkman en Holanda, los trabajos modernistas-góticos del escultor y grabador Eric Gill, la nueva tendencia entonces de los constructivistas alemanes, los ensayos del letón Niklavs Strunke, los de Herbert Bayer en la Bauhaus, y casi todos los estudios de composición gráfica, de contrastes y tonos ópticos que después iban a influenciar notablemente la pintura y las artes plásticas en general.

Aunque posteriormente, Luis Seoane abogaría por la mencionada singularidad que debería establecerse como un hecho diferencial sobre la cultura, y en particular sobre la cultura gallega, lo cierto es que desde la llegada de Seoane al exilio argentino la convivencia y el desarrollo de proyectos con los diferentes artistas de la esfera internacional fue un caldo de cultivo extraordinario. Una oportunidad única que surge de hacer de la necesidad virtud.

Cabe destacar que Seoane, refiriéndose a la práctica artística en general, señalaba que para que un artista llegue a una solución determinada ante la ejecución de una obra, todas las herramientas son útiles<sup>8</sup> «[...] muchos hallazgos en el género de arte más cultivado por ellos, la pintura o la escultura, son bastantes veces consecuencia de logros alcanzados en el grabado o en el dibujo de ilustración, o de soluciones conseguidas en talleres gráficos».

Esto evidencia, una vez más, sobre lo que vuelve a incidir Seoane<sup>9</sup> en "*Breve crónica en relación conmigo y con las artes gráficas*": «Entre todas las personas que intervienen en la confección de un libro, lo que le imprime carácter definitivo es el maquetista, el artista gráfico, autor de su arquitectura y decoración [...] cada uno de nosotros, Attilio Rossi, el primero, Hermelin, y yo, dejó en la arquitectura y decoración de libro industrial argentino, en la creación de cada uno de los que hizo, o de muchas colecciones de los mismos, el aporte de su sensibilidad artística y de su cultura. Los tres tuvimos que salir, por razones políticas, de los países en los que nos habíamos formado».

De esta manera Seoane confirma lo que Alfredo González Garaño escribía en 1944 sobre el orgullo que se mostraba en Argentina por contar con profesionales formados en la tradición clásica pero que el trabajo incesante de las artes gráficas, la implicación de los artesanos de la impresión y la experimentación de los artistas confluyeron para crear un movimiento editorial de gran relevancia.

Así, la exposición que da lugar a este libro, tiene varios niveles de lectura. Por una parte la innovación estética de cada uno de los artistas que completan la muestra. Los fotomontajes de Stern, las letras de Hermelin, los campos de color y la rotura de planos de Seoane, el gusto de contrastes de Coppola y la matemática gráfica de Rossi son parámetros singulares.

Otro de los niveles de lectura es el análisis de los casi 100 títulos, la mayoría de ellos primeras ediciones, que se recogen en esta publicación y en el proyecto expositivo. Títulos que nos hablan del gusto social por temas diversos y de la viveza de la sociedad argentina.

Y por último, ver una vez más la relación de Luis Seoane con la industria cultural porteña, su formación en la excelencia editorial, la humildad de reconocer que todo conocimiento ayuda al artista a crecer y su lugar destacado en el momento de esplendor en la edición argentina. Nada que no se haya dicho pero que es necesario desgranar y volver a incidir para aportar nuevas investigaciones.

Finalmente, para la Fundación Luis Seoane ha supuesto la oportunidad de incrementar su fondo documental al incorporar nuevas piezas bibliográficas que forman parte del aprendizaje y de la industria cultural creada por Luis Seoane en Argentina. Ha sido un

trabajo en equipo en el que hemos confluído al unísono en dos proyectos que como he explicado anteriormente se complementaron. Por un lado la muestra y el correspondiente libro de 13 *estampas da traizón. 80 anos da súa publicación*. Por el otro, *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936 - 1950*.

Con Luis Seoane como nexo entre ambas ideas, quiero agradecer muy sinceramente todo el trabajo y la entrega de María Antonia Pérez, David Carballal, Juan de la Colina y Juan Gallego. No es fácil convivir con dos proyectos complementarios al mismo tiempo entre los que han de dividirse los miembros de un mismo equipo, sabiendo que ambos tienen en común ciertos períodos de tiempo pero que también les separan los enfoques expositivos y de reflexión. Y gracias también a dos personas que nos ayudaron desde la distancia: Pablo A. Somma que recopiló desde Argentina un material valioso para el proyecto y Pablo Rossi por sus aportaciones desde Italia para conocer mejor el trabajo de su padre, Attilio Rossi.

## NOTAS

- 1 González Tosar, Luis. "Flores da edición. Retrato entre liñas", en *La Voz de Galicia*, 25 de noviembre de 2015. Artículo de opinión
- 2, 9 Seoane, Luis. "*Breve crónica en relación conmigo y con las artes gráficas*", en *Segundo libro de tapas*. Editorial Bonino. Buenos Aires, 1957
- 3, 4 Pérez Rodríguez, María Antonia. *Luis Seoane a través da prensa 1929-1979*. Edicios do Castro. Sada-A Coruña, 2003
- 5 vv.aa. *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luis Seoane*. Fundación Luis Seoane. A Coruña, 2007
- 6 Graeme Korff, Alice; Howell, Douglass M.; Steiner-Prag, Eleanor. *International Book Illustration 1935-1945*. Ed. The Pierpont Morgan Library. New York City, 1946
- 7 *Luis Seoane: compromiso e paixón criadora*. Editorial A Nosa Terra. Vigo, 1985
- 8 Seoane, Luis. *Arte mural. La ilustración*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1974

# Cómo se imprime un libro Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950

Por David Carballal

En 1942 la Imprenta López edita y regala a sus clientes y colaboradores más cercanos *Cómo se imprime un libro* (cat. 86), una publicación atípica en cuanto a diseño en el Buenos Aires de la época: formato estándar, diagramación asimétrica, amplias áreas de blanco en contraste con sólidos bloques de texto y fotos a toda página. Las pautas gráficas de la nueva tipografía surgida en Europa antes de la guerra habían llegado a Argentina. Esa era efectivamente la fuente de la que habían bebido en sus años de formación Attilio Rossi, diseñador de la publicación, y también Grete Stern y Horacio Coppola, autores de las fotografías y fotomontajes que aparecen en el libro.

Sin dejar de ser una pieza publicitaria, *Cómo se imprime un libro* es también un manual didáctico que expone en secuencia los oficios que intervienen en la confección de un libro. En las páginas finales incluye un muestrario de fuentes disponibles en la Imprenta López con ejemplos de puesta en página. Está además impecablemente impreso en tipografía y huecograbado a una y dos tintas y a color, sobre cinco soportes diferentes, incluyendo film transparente,<sup>1</sup> y encuadernado con anillas de polímero.

Pero quizás lo más llamativo de la publicación es el compromiso entusiasta que transmite en su conjunto: «Trabajamos con el lema de que la tipografía es un arte aplicado al servicio de la divulgación del pensamiento»,<sup>2</sup> escribe Rossi en la introducción.

---

<sup>1</sup> Cartulina, estucado, offset, papel seda y film transparente.

<sup>2</sup> Rossi, A. (atr.) 1942:1. Esta misma frase «la tipografía como arte aplicada a la difusión del pensamiento» aparece en

Además de publicitario y didáctico, hay también algo de *manifiesto*, de declaración de principios. Promete la coordinación de los distintos oficios con objeto de conseguir el libro perfecto, «pues es sabido que basta que falle una de las innumerables operaciones necesarias en la confección del libro para que la perfección del conjunto quede destruida». Aunque tal vez en su día se planteó como una publicación efímera, *Cómo se imprime un libro* sigue resultando deslumbrante 70 años más tarde.

#### Una exposición de libros

Tras un primer tanteo documental sobre la Imprenta López y este grupo de grafistas, quedamos convencidos de que había campo suficiente para estudiar su trabajo durante esta «época de oro»<sup>3</sup> de la edición en Argentina. El acercamiento se plantearía desde la óptica de sus aportaciones al proyecto gráfico del libro, a su pequeño universo plástico: diagramación, tipografía, emblemas, impresión, encuadernación, etc. También parecía oportuno balancear el estudio incluyendo a dos grafistas más. Uno de ellos es Luis Seoane: de su conocida relación con la Imprenta López salieron en esta etapa la mayoría de los títulos que diseñó en Emecé y Nova. Seoane también había colaborado con Stern y Coppola en su estudio de publicidad en Buenos Aires<sup>4</sup> y seguiría colaborando esporádicamente con ellos hasta entrados los años 50; además, junto a Attilio Rossi hizo dos de sus mejores libros en esa etapa: *¡Eh, los toros!* y *Homenaje a la Torre de Hércules*. De hecho, en una de las fotografías de *Cómo se imprime un libro* aparece uno de los trabajos editoriales de Seoane,<sup>5</sup> y él, a su vez, alude a esta publicación en el prólogo a la segunda edición de su *Libro de tapas*:

Rossi, que fue uno de los primeros defensores del arte abstracto en Buenos Aires, autor de numerosas notas de crítica artística en la revista *Sur*, aplicó algunos de estos conocimientos en el catálogo de la Imprenta López publicado en 1942 que se tituló *Cómo se imprime un libro*.<sup>6</sup>

En este texto, y también en el prólogo a la primera edición, es donde encontramos al austríaco Jakob Hermelin, que será el sexto grafista que incluiremos en nuestro estudio:

Cuando comenzó el gran movimiento editorial argentino, entre los años 1938 y 1940, a consecuencia de la Guerra Civil española, algunos artistas gráficos trataron de imprimir personalidad a los libros que salían por vez primera en cantidad de las imprentas de Buenos Aires. Tres sobre todo, Attilio Rossi, Jacobo Hermelin, y yo mismo, desde editoriales distintas, quisimos conseguir esa diferenciación.<sup>7</sup>

Aunque 20 años mayor que el resto de estos grafistas, Hermelin compartió con ellos el exilio en Buenos Aires y su nombre aparece siempre asociado a la renovación gráfica del libro en Argentina. La inclusión de Hermelin supuso un pequeño reto documental porque, aunque se le menciona en varios textos, en un primer momento sólo en el catálogo *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*<sup>8</sup> llegamos a ver uno de sus trabajos. El hallazgo de un artículo de Sigwart Blum<sup>9</sup> nos abrió las puertas a otras fuentes documentales gracias a las cuales pudimos reconstruir parte de su trayectoria como editor de grabado expresionista en Alemania y a rescatar trabajos, casi olvidados, de su etapa editorial en Argentina.

La selección de obras se hizo en función del interés gráfico de cada libro o colección. En algunos casos este enfoque dejó en segundo plano piezas cuyo valor literario o editorial es indiscutible, pero que a nuestro juicio no añadían nuevas aportaciones

---

Rossi, A. 1939: 13, lo que indica, junto al estilo del resto de los textos de este libro, que fueron escritos por Rossi.

<sup>3</sup> Hay distintas acotaciones cronológicas de esta «época de oro»: 1938-1955 (De Diego 2006: 91 y Aguado 2006: 98), 1939-1952 (Larraz 2014:1), etc. Nuestro período 1936-1950 se selecciona en base a la actividad de los protagonistas de esta muestra.

<sup>4</sup> Wechsler 2010: 190-191.

<sup>5</sup> En la página 47 de *Cómo se imprime un libro*, aparece el libro *Cantigas de Macías O Namorado* (Emecé 1941), diseñado por Seoane.

<sup>6</sup> Seoane 1957.

<sup>7</sup> Seoane 1953.

<sup>8</sup> Gutiérrez Viñuales 2007: 76.

<sup>9</sup> Blum 1981. Agradecemos a Fabián Carreras el habernos puesto en la pista del mismo.

gráficas. También la adecuación de los contenidos al formato de exposición que buscábamos influyó en la selección. El catálogo final incluye muestras que nos llevan desde la colección de bolsillo hasta la carpeta de arte, desde el libro de poesía al fotolibro o desde el libro técnico al libro de artista, conformando una secuencia representativa y elocuente de la labor que nos propusimos documentar.

Imprenta López, al servicio del Libro

La Imprenta López había unido ya su destino al de los libros de muchos escritores argentinos consagrados y nuevos, de modo que cuando se fundaron las importantes empresas editoriales de este país, como consecuencia sobre todo de la guerra de España, encontraron en esos grandes talleres todo lo necesario para cooperar con la grandeza del movimiento editorial que se emprendía. Tipografía y máquinas constantemente renovadas y un equipo de obreros capaces, dirigidos por Don José Manuel López Soto, hijo del fundador [...].<sup>10</sup>

Así resume Luis Seoane lo que era la Imprenta López en el momento del despegue editorial en Buenos Aires. Pero ¿cómo llegó aquella pequeña papelería e imprenta abierta en 1908 a convertirse en uno de los principales talleres de confección de libros en Argentina?<sup>11</sup>

José López García nació en Vélez-Málaga en 1877. Siendo niño se trasladó a la Costa da Morte, concretamente a la parroquia de Pereiriña, en el municipio de Cee, provincia de A Coruña, desde donde emigrará en su adolescencia a Buenos Aires, viajando desde Lisboa. En su pequeño equipaje lleva una gaita, recuerdo de su paso por Galicia.

A finales de la década de 1880 existían en Buenos Aires unos 120 talleres de imprenta en los que trabajaban cerca de 1.400 obreros, una cifra que cuadruplica el número de establecimientos que funcionaban sólo diez años atrás.<sup>12</sup> José López fue uno de los jóvenes inmigrantes que llegó para cubrir la demanda de mano de obra en un sector en plena expansión. En 1895, a los dieciocho años, ya era regente de la Imprenta Guillermo Krieger (fig. 5), cargo que desempeñó durante trece años, hasta 1908. El 15 de septiembre de ese año, junto a su hermano Juan Bautista López y a un sobrino de ambos, Eduardo Ruiz, abre la Imprenta, papelería y encuadernación de José López García en la calle Tacuarí 634. Contaban con dos pequeñas minervas:<sup>13</sup> una Fénix y una Gordon (fig. 4).

Juan Bautista López relata esos primeros años como un auténtico calvario. Acosada por constantes problemas económicos, la imprenta logró salir adelante a base de un agotador ritmo de trabajo. Con la adquisición de las primeras máquinas planas pueden atender encargos de papelería comercial y formularios para empresas importantes como La Compañía General de Ferrocarriles o Cigarrillos Centenario, y hacia 1915 invierten en su primera linotipia: una Typograph procedente de un negocio en quiebra (fig. 6).

Inventada en Estados Unidos en 1872 por el relojero alemán Ottmar Mergenthaler, la linotipia revolucionó el modo de componer líneas tipográficas.<sup>14</sup> Su funcionamiento merece un inciso, pues su papel es clave en la industria gráfica de los años venideros: la máquina se maneja a través de un teclado, similar al de una máquina de escribir, con el que se liberan pequeños moldes de letras –las *matrices*– que se deslizan para ir formando, una tras otra, la línea de texto tecleada. Cuando la línea de matrices está completa, se le inyecta un chorro de plomo fundido que se solidifica en el acto, creando un vaciado en metal que es la línea de texto lista para imprimir.<sup>15</sup>

A pesar de lo complejo de su funcionamiento, sólo es necesario un operario –encargado de teclear– para manejar la máquina, que resuelve el resto de procesos automáticamente. Si tenemos en cuenta que en tipografía manual un cajista experto llegaba a componer un máximo de 2.000 caracteres a la hora y que con la linotipia un operario componía un mínimo de 6.000 caracteres en el mismo período de tiempo,

---

<sup>10</sup> Seoane 1953.

<sup>11</sup> La reconstrucción de la historia de la Imprenta López desde 1908 a 1938 se realizó a partir del libro *XXX Aniversario de la Imprenta López. Homenaje a Don José López García*, en el que Juan B. López, hermano del fundador de la imprenta escribe una “Breve reseña de la Imprenta López” (López, J. B. 1938). Los datos de este libro se matizaron y completaron en entrevista mantenida entre Daniel López, nieto de don José, y el autor de este ensayo el 28-08-2017 en la cafetería Bergantiños de A Coruña.

<sup>12</sup> Bil 2016: 68.

<sup>13</sup> Prensa de platina fija y tímpano oscilante (plano contraplano) posterior a 1870. Martínez de Sousa 1995: 182.

<sup>14</sup> Martínez de Sousa 1995: 166-168.

<sup>15</sup> Dreyfus, Richaudeau (dir.) 1990: 528-531.

podemos hacernos una idea de la revolución productiva que supuso.<sup>16</sup> Además, mientras que antes sólo las grandes imprentas eran capaces de asumir la inversión necesaria para mantener un amplio catálogo de tipografías en plomo; ahora, un establecimiento modesto que contase con una linotipia, podía ofertar también cierta variedad de fuentes. Sólo tenía que mantener un catálogo de matrices de latón, ya que el plomo se reutilizaba al fundir de nuevo las líneas de texto una vez que el trabajo estaba impreso. En Europa la linotipia se implantó rápidamente en talleres dedicados a la producción de diarios y revistas, aunque el libro continuó imprimiéndose con tipografía manual o, si acaso, con monotipia.<sup>17</sup> En Estados Unidos y en América Latina, sin embargo, la linotipia se convirtió en un procedimiento habitual también en la composición de libros.

Los avances técnicos trajeron ventajas, pero también nuevos problemas al sector. No sólo la linotipia, también la nueva maquinaria de impresión y encuadernación, más fácil de manejar, hizo que operarios cada vez menos cualificados pudiesen llevar a cabo tareas antes destinadas a oficiales bien formados, lo que redundó en una caída de los salarios. Desde 1907, en que se constituyó la Federación Gráfica Bonaerense, que aglutinaba a diversos sindicatos de trabajadores de Artes Gráficas, y durante las dos décadas siguientes, se produjeron notables avances en las negociaciones entre los trabajadores y los patrones, como la regulación de salarios mediante convenio.<sup>18</sup> Pero a partir de los años 20 la lucha sindical se recrudece y desembocará en dos huelgas generales, la de 1930 por la reducción de horario en las tareas insalubres,<sup>19</sup> y la de 1936 por aumento de salario.<sup>20</sup>

Con su propia linotipia, López comenzó a abordar los primeros trabajos editoriales, que llegan a través de Juan Roldán, dueño de la librería La Facultad.<sup>21</sup> El encargo de la Colección de Leyes Nacionales, un ambicioso proyecto dirigido por Augusto da Rocha, los lleva en 1918 a adquirir más maquinaria, contratar a más trabajadores y trasladarse a un local mayor en la calle Bolívar 535, donde ocupan dos plantas: abajo la encuadernación y arriba la tipografía.

Las revistas ilustradas, cuya producción se acelera y abarata gracias a los avances técnicos, fueron otra importante fuente de trabajo en esta época. Los macrotalleres de imprenta, como La Compañía Sudamericana de Papeles de Banco, Peuser, Kraft y La Compañía General de Fósforos (que más tarde será la Fabril Financiera), acaparaban la mayor parte del sector, al contar con grandes instalaciones y plantillas de trabajadores que resolvían todos los procesos de producción. No obstante, un nuevo cliente, la empresa Mendivil con sus revistas quincenales *Vida porteña*, *John Bull*, *Born-Tips* y *Cinema Chat* (fig. 8), pone a prueba la carga de trabajo de la Imprenta López, que durante los jueves, viernes y sábados, funciona durante 24 horas sin descanso.

La impresión de *La novela semanal*<sup>22</sup> (fig. 9) y *El suplemento* dejó de nuevo los talleres de Bolívar pequeños y la imprenta se trasladada, a mediados de los años 20, a su dirección definitiva en la calle Perú 666<sup>23</sup> del barrio de San Telmo. En 1938, en el 30 aniversario de su fundación, los talleres ocupaban tres plantas de siete portales (del 662 al 668), y funcionaban todos los días de la semana, de 7 de la mañana a 10 de la noche, con una plantilla de 182 empleados (fig. 10). José López y su hermano Juan Bautista habían logrado mantener la empresa a flote y llevarla a aguas relativamente tranquilas en unos

---

<sup>16</sup> S. Steinberg 1963: 286.

<sup>17</sup> Una variante de la linotipia que fundía los caracteres de uno en uno en lugar de en líneas.

<sup>18</sup> Sobre la regulación de salarios véase la transcripción de la actualización del convenio con fecha 26 de abril de 1948 en Pellegrini 1948: 55-58

<sup>19</sup> La introducción de la linotipia, que fundía el plomo en los mismos talleres de composición, hizo que las emanaciones de vapor de plomo, ya existentes en las antiguas tipografías, se disparasen, y con ellas el riesgo de padecer saturnismo, una grave enfermedad de la que los linotipistas se protegían bebiendo leche como única medida de seguridad obligatoria por convenio.

<sup>20</sup> Sobre las luchas sindicales en esta etapa véase Badoza 2001: 46-81 y Bil 2016: 65-88.

<sup>21</sup> *Bronce y lienzo* de Joaquín V. González, *Geografía de los territorios nacionales* de Isidoro Ruiz Moreno y *La argentinidad* de Ricardo Rojas, son tres libros que salen en esta época de la Imprenta López.

<sup>22</sup> En el nº 157 de *La Novela Semanal*, publicado en noviembre de 1920, durante la época en la que se imprimía López, encontramos el relato "El bien de olvidar", firmado por Juan Bautista López, que muy bien podría ser el hermano de José López.

<sup>23</sup> Este local había sido ocupado hasta comienzos del s. XX por la imprenta de Ortega y Millán, y de 1901 a 1907 por la imprenta Ortega y Radaelli. Badoza 2001: 49.

años muy duros, entre las luchas sindicales y la proliferación de cientos de talleres.<sup>24</sup>

Attilio Rossi, Manuel López y el trópico de Capricornio

Attilio Rossi llegó en 1935 a Buenos Aires procedente de Italia. Tenía 26 años y una extraordinaria formación y experiencia a sus espaldas. En Milán había estudiado en la Academia de Bellas Artes de Brera y se había formado como grafista editorial en la Scuola del Libro, una escuela de formación profesional fundada en 1904 por la Società Umanitaria.

En 1933, junto a algunos compañeros, emprendió la edición de *Campo Grafico. Rivista di estetica e di tecnica grafica*, destinada a luchar por la renovación de las formas impresas en Italia desde la experimentación vanguardista. Rossi sería el editor hasta febrero de 1935, poco antes de partir con su esposa hacia Buenos Aires, poniéndose a salvo del creciente acoso fascista.<sup>25</sup>

La primera imprenta en la que trabajó Rossi a su llegada a Buenos Aires fue el taller de artes gráficas Futura de Ghino Fogli –exquisito grafista e impresor–, de donde salieron las dos ediciones de 1936 y 1937 de *Buenos Aires visión fotográfica*, un libro promocional sufragado por la Municipalidad de Buenos Aires y compuesto por más de 200 fotografías de Horacio Coppola. Para la cubierta de la segunda edición, Attilio Rossi y Grete Stern realizan un collage con las fotos de Coppola que establece una curiosa analogía entre la retícula gráfica y la distribución urbanística ortogonal de Buenos Aires (cat. 80, pp. 150-151).<sup>26</sup>

Probablemente fue durante la edición de *La ciudad junto al río inmóvil* de Eduardo Mallea (cfr. p. 64, fig. 10), hacia junio de 1936, cuando Attilio Rossi entró en contacto por primera vez con la Imprenta López. «Imprenta López. Al servicio del Libro» rezaba el flamante rótulo sobre el escaparate de la entrada. Por aquel entonces la empresa ya tenía un nuevo director: José Manuel López Soto, hijo de José López, que rondando los 25 años había tomado el relevo de su padre. Nacido en Buenos Aires en 1911 –de modo premonitorio un 23 de abril, Día del Libro–, Manuel López empezó a trabajar en los talleres de la calle Bolívar siendo todavía un niño (fig. 12). Al regresar del colegio, el pequeño se encargaba de llevar las pruebas a los correctores, de atender el teléfono y de ayudar en la encuadernación, intercalando pliegos en la cosedora. Así creció junto a tipógrafos, linotipistas, grabadores, impresores y encuadernadores, aprendiendo de primera mano cada uno de los oficios. Cuando toma la dirección tiene ya quince años de experiencia en los talleres; era el tipo de patrón que si se estropeaba una linotipia, pongamos por caso, la desmontaba y reparaba él mismo.

Attilio Rossi y Manuel López tenían muchas cosas en común: prácticamente la misma edad, ambos habían trabajado desde niños en una imprenta, y compartían la ideología izquierdista y la pasión por el libro. En la Imprenta López, Rossi encontró el taller más adecuado para el proyecto que, unos meses más tarde, desarrollaría junto a Guillermo de Torre y Gonzalo Losada: el diseño de la colección Austral, cuyos primeros títulos saldrán a partir de septiembre de 1937 de Perú 666 (cat. 1-3).

Gonzalo Losada y Julián Urgoiti habían constituido Espasa-Calpe Argentina en abril de 1937 con el objetivo de trasladar la producción de libros que la Guerra Civil había paralizado en España.<sup>27</sup> El proyecto más importante era el lanzamiento de la colección Austral, una nueva biblioteca de bolsillo con un formato actualizado, que tomaría como modelo gráfico las exitosas colecciones Albatross (1932) de Hamburgo (fig. 14) y su réplica británica, la Penguin (1935) de Londres.<sup>28</sup>

El primer aspecto destacable de este trabajo de Rossi es la identidad gráfica que consiguió crear con la famosa trama de las sobrecubiertas,<sup>29</sup> una imagen que se

---

<sup>24</sup> En el año 39 funcionaban en Buenos Aires 983 imprentas que daban trabajo a cerca de 22.300 empleados. Bil 2016: 68.

<sup>25</sup> Rossi, P. 2005:1. Véase también en la presente publicación: Pablo Rossi, “Attilio Rossi, la pasión por el libro”.

<sup>26</sup> Para los primeros años de Attilio Rossi en Argentina, véase Gutiérrez Viñuales 2014: 157-162. Y en esta publicación el capítulo de Horacio Fernández “Buenos Aires 1937. Coppola, Rossi, Stern”.

<sup>27</sup> En abril de 1937 el Consejo de Administración de Espasa-Calpe reunido en San Sebastián autoriza a Gonzalo Losada y a Julián Urgoiti a constituir Espasa-Calpe Argentina, transformando lo que hasta entonces era una sucursal española en una sociedad anónima que podía operar de modo independiente desde Buenos Aires, con objeto de salvar los grandes problemas de producción que sufre la editorial durante la Guerra Civil en España. Véase Durán Blázquez, Sánchez Vigil 1998: 6-11.

<sup>28</sup> Rossi, A. 1943: 65-72. Hans “Giovanni” Marderstein diseñó la biblioteca Albatross y el editor Allen Lane junto al diseñador Edward Young son los responsables de la primera versión de Penguin. Blackwell 1998.

<sup>29</sup> «[...] nuestras retículas de grabados ampliadas pueden tener emociones superiores si se desvinculan de su uso rutinario y se entregan a una libertad creativa privada de preconceptos.» Rossi, A. 1939: 11.

mantiene en el imaginario colectivo de varias generaciones de lectores en castellano y que hace reconocible un lomo de Austral en cualquier estantería del mundo (fig. 13). Rossi generó un fondo fotográfico con una lineatura de trama tan gruesa que resulta ilegible, un recurso fruto de sus experimentos en su etapa italiana de *Campo Grafico*. Habrá que esperar décadas antes de volver a ver un uso deliberado del ruido fotomecánico con fines corporativos similares.<sup>30</sup> La imagen funciona, por lo demás, como un equivalente fotográfico de las formas aleatorias que se generan en el papel de aguas, tan utilizado tradicionalmente en encuadernación. Al igual que el papel jaspeado, la trama de Rossi invita constantemente a una interpretación figurativa que nunca llega a resolverse del todo.

El emblema de la colección es una representación del signo de Capricornio (fig. 15), con la pequeña variante de que, en el caso de Austral, la aleta de la cola muta en hoja de árbol, en alusión al *festina lente* de Aldo Manuzio<sup>31</sup> (fig. 16). El animal fantástico aparece en la mitad inferior de las cubiertas, sobre una línea negra que atraviesa todo el ancho de la sobrecubierta, del mismo modo que el trópico de Capricornio atraviesa el hemisferio austral sobre un mapa. Sin duda es un símbolo muy apropiado, aunque la primera propuesta de Rossi había sido el dibujo de un oso polar. Según Gonzalo Losada, fue Jorge Luis Borges quien señaló que en la Antártida no hay osos, lo que hizo que el diseño fuera descartado.<sup>32</sup> No sabemos de quién vino la feliz sugerencia de sustituirlo por Capricornio. Quizás fue idea del autor del *Manual de zoología fantástica*,<sup>33</sup> quizás se le ocurrió al propio Rossi.<sup>34</sup> Lo que sí parece posible es que el italiano tuviese en mente la imagen de Capricornio que se encuentra en la meridiana solar del Duomo de Milán cuando acometió su nueva ilustración (fig. 17). Esta figura, la más destacada del dispositivo gnomónico que atraviesa transversalmente las cinco naves de la catedral italiana, recibe la luz del sol durante el solsticio de invierno –que en el hemisferio sur se corresponde con el de verano–, y nos recuerda que la constelación de Capricornio está asociada a un momento astronómico crítico a ambos lados del ecuador, trazando uno de los ejes sobre los que el viejo y el nuevo mundo, si bien por contraste, se reflejan el uno al otro. Rossi incluye también esta referencia al solsticio –al día y a la noche–, en el juego positivo/negativo con que resuelve la ilustración.

Por último, vale la pena comparar el planteamiento de la maqueta de Austral con el de la anterior biblioteca de bolsillo –la colección Universal, que Espasa-Calpe publicaba desde 1919–<sup>35</sup>. Al igual que en las colecciones alemana e inglesa, Rossi aproxima el formato a la proporción áurea (1:1'618), adecuándolo para imprimir en pliegos de 32 páginas. Los libros de Austral son dos centímetros más altos que los de la anterior colección Universal, esto permite componer más líneas por página. También se reducen los márgenes hasta lo estrictamente necesario a nivel funcional,<sup>36</sup> de modo que caben más caracteres por línea aun aumentando sensiblemente el tamaño de la letra. Aunque no es posible hacer un cálculo exacto, ya que el tipo de letra y el interlineado varían en los primeros títulos de Austral,<sup>37</sup> sí es evidente que publicar en la nueva colección supone

---

<sup>30</sup> Salvo alguna notable excepción, como el poster de Fritz Bühler. Film/Festival Congres International Bale, 1945.

<sup>31</sup> Rossi conocía bien varias obras del editor Aldo Manuzio, del que habla en sus artículos de esta época. Rossi, A. 1938:10, Rossi, A. 1940:14

<sup>32</sup> «Attilio había elegido como emblema o logotipo de la colección un oso, un oso impresionante, blanco, realmente blanco polar y que venía al pelo. Pues bien, el mismo día que Attilio termina el dibujo del oso, Guillermo de Torre corre con el boceto a su casa para mostrárselo a su mujer Norah, hermana, como usted sabe, de nuestro querido Jorge Luis (Borges). Éste, que a la sazón se hallaba allí de visita, miró la cubierta y comentó: “Sí, está lindo, ¿no?... Pero yo creo que nosotros, aquí en la Antártida, no tenemos osos, ¿no?” Y estaba en lo cierto Georgie, porque en aquellas heladas regiones, por alguna razón que desconozco, no existen osos blancos ni de ningún otro color. Fue una lástima tener que desechar la idea de Rossi y cambiar el oso por el signo de Capricornio. No era lo mismo».» Duelo 1975: 530-534.

<sup>33</sup> Borges, Guerrero 1957. Capricornio no está incluido en este libro, aunque sí aparece alguna referencia a los signos zodiacales.

<sup>34</sup> Rossi ya había utilizado una imagen de constelaciones extraída del atlas de Johan Elert Bode en la portada que dibujó para la revista *Excelsior*, editada por Ernesto Garello en Buenos Aires, en enero de 1937.

<sup>35</sup> Durán Blázquez, Sánchez Vigil 1998: 6-11.

<sup>36</sup> 12 mm. en el margen de corte de Austral frente a los 22 mm. en Universal.

<sup>37</sup> La tipografía empleada en el interior de la colección Austral se unifica a Century extended a mediados de los años 40 aproximadamente, pero como veremos más adelante Rossi sólo fue responsable del diseño de los libros hasta mediados del 38. De la revisión de esos primeros ejemplares, salidos de la Imprenta López, se desprende que no había un criterio unificado para la tipografía interior. Ej.: *La rebelión de las masas* (septiembre de 1937) y *Tirano banderas* (octubre de 1937) están compuestos en Bodoni, sin embargo *Santa Juana* (septiembre de 1937) está compuesto en Century Schoolbook.

un ahorro en las partidas de papel, impresión, encuadernación y portes con respecto a la colección Universal. Si pensamos en el volumen de producción de Austral –sólo en el período 1937-1950 estamos hablando del lanzamiento de más de 10 millones de ejemplares al mercado–,<sup>38</sup> esa diferencia puede ser vital para la empresa.

La rebelión de los tipos móviles

[...] Losada se ha separado con algunos muchachos de izquierda y ha creado una editorial cuyo capital, de cuantía desconocida, no tiene un origen todavía notorio. Es resueltamente una editorial roja.<sup>39</sup>

En noviembre de 1937 –sólo dos meses después de la publicación de *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset, primer título de Austral–, el Consejo de Administración de la editorial, en desacuerdo con el rumbo que toma la colección, fundamentalmente con la selección de algunos títulos, envía a un nuevo director a Buenos Aires privando a Gonzalo Losada de la capacidad de decisión sobre la línea de publicaciones.<sup>40</sup> Éste no acepta el nuevo orden y, consciente de la oportunidad que se presenta en el panorama editorial en los próximos años, abandona Espasa-Calpe Argentina para fundar, el 18 de agosto de 1938 junto a Guillermo de Torre y Attilio Rossi, la editorial Losada.<sup>41</sup> Un cuarto socio *de facto* los acompaña: la Imprenta López, que dejará de imprimir libros para Espasa-Calpe Argentina en el 38 y se hará cargo de la mayor parte de la producción de Losada.

Rossi será el director gráfico de la editorial durante los siguientes doce años. Para hacernos una idea del volumen de su labor baste decir que un año después de su creación, la editorial tenía en marcha una docena de colecciones,<sup>42</sup> y que en 1948, en el catálogo que conmemora el décimo aniversario de Losada, el número de colecciones se eleva a cincuenta y tres, abarcando una gran variedad de formatos: colecciones literarias, antologías, manuales, ensayo, arte, ciencia, filosofía, historia, sociología, ciencias económicas, publicaciones pedagógicas y libros de administración.<sup>43</sup> Rossi dirigirá además la colección Monografías de arte. En sus series argentina y americana se publicó obra de artistas como Raúl Soldi, Antonio Berni, Raquel Forner, Joaquín Torres-García, Horacio Butler, Héctor Basaldúa o Norah Borges (cat. 73, 74).

Dice Jan Tschichold en su manual *Die neue Typographie* (1928), que Alemania no necesita libros de lujo para snobs, sino libros baratos para la gente; y que esos libros han de tener un formato no historicista sino *contemporáneo*.<sup>44</sup> Ese es precisamente el nombre de la colección de bolsillo que Rossi tuvo la oportunidad de diseñar en la nueva editorial: la Biblioteca Contemporánea fue la auto-réplica a Austral que lanzó la editorial Losada<sup>45</sup> (cat. 6-8).

De nuevo utiliza la trama como fondo para las sobrecubiertas, pero esta vez es un degradado fino el que cubre toda la superficie sobre la que se imprime el título de la obra y el emblema de la colección, que ya no es una mascota sino el rostro de un hombre en la ciudad (fig. 21).

Desde el primer día de la invención de los tipos móviles [...] nacía ya en su forma definitiva ese objeto que se llama libro como elemento de fijación y difusión del pensamiento de la humanidad sin prejuicio de clases. [...] La evolución histórica del

---

<sup>38</sup> «La media de títulos entre 1937 y 1939 fue de tres al mes, con tiradas de 12.000 ejemplares y unas 15 reimpressiones mensuales de 6.000. Se exportaba el 30% de la producción y el precio fijo impreso en la cubierta era de 1,50 pesos para el volumen sencillo y 2,25 para el extra.» Sánchez Vigil, Olivera 2012: 34-35. Según esta misma fuente sólo entre los años 1937 y 1950 Austral publica 1.047 títulos, siendo su momento álgido 1947, en el que salen 146 títulos.

<sup>39</sup> Ortega y Gasset en carta a Gregorio Marañón en 1938, recogida en López Vega 2008: 198.

<sup>40</sup> Durán Blázquez, Sánchez Vigil 1998: 6-11. Manuel Olarra, el nuevo director, ordena que solamente se publique obra que haya pasado la censura eclesiástica. A este respecto véase la carta del 10 septiembre de 1938 de Henríquez Ureña a Alfonso Reyes en: Henríquez Ureña, Reyes 1983: 306-307.

<sup>41</sup> El grupo fundador de la editorial estaba formado por Gonzalo Losada, Guillermo de Torre y Attilio Rossi; luego se integraron Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero, Felipe Jiménez de Asúa, Luis Jiménez de Asúa, Lorezo Luzuriaga, Teodoro Becú y Enrique Pérez en la parte administrativa. Gudiño, Ingberg 2010: 7-8.

<sup>42</sup> Gudiño, Ingberg 2010: 9.

<sup>43</sup> Losada (ed.) 1948.

<sup>44</sup> Tschichold 1995: 227.

<sup>45</sup> Sobre las coincidencias y diferencias en la línea editorial entre Austral y Contemporánea, véase Larraz 2009.

libro marcha paralelamente a la evolución social de la humanidad, así como del vasallo se llega al ciudadano; del incunable se llega a las colecciones Albatross o Contemporánea.<sup>46</sup>

En las primeras sobrecubiertas de Austral, seguramente por limitaciones de medios, se combinan sin demasiada fortuna dos tipografías: Futura<sup>47</sup> y Erbar Grotesk,<sup>48</sup> la llamada “Futura del este” (fig. 22). En las de la Biblioteca Contemporánea, sin embargo, Rossi se cuidó de emplear un sólo tipo de letra –Memphis extra bold condensed, una egipcia geométrica–, según aconseja el canon de la nueva tipografía.

Pero es en las sobrecubiertas de la Biblioteca del pensamiento vivo donde Rossi utilizó más recursos gráficos de vanguardia (cat. 9-12). La composición en tres bandas horizontales, descartando el marco; el uso de dos tipografías –Sirena<sup>49</sup> (fig. 24) y Corvinus bold– en aquel momento contemporáneas; y, sobre todo, el recurso del fotomontaje. Los ensayos publicados en la colección son revisiones de la obra de grandes pensadores del pasado por parte de grandes pensadores del presente (Stefan Zweig, *El pensamiento vivo de Tolstoi*; Leon Trotsky, *El pensamiento vivo de Marx*, etc.), cada uno de los libros presenta un fotomontaje a partir de dos retratos, uno del autor del libro y otro del *autor* que es objeto de estudio, plasmando de forma sencilla y acertada la simbiosis de las dos *miradas* que uno espera encontrar en el texto.

Esta colección de ensayos, de la que Losada adquirió los derechos en castellano, se publicó simultáneamente en varios países e idiomas. Si comparamos el diseño de esta biblioteca con los de las ediciones anglosajona o francesa en la misma época –resueltos con mera composición tipográfica–, apreciamos con mayor contraste lo innovadora que debió resultar la propuesta de Rossi.

La perfecta máquina de leer

Un buen libro es ante todo una *perfecta máquina de leer*, cuyas condiciones son definibles con bastante exactitud por las leyes y métodos de la óptica fisiológica; y al mismo tiempo un objeto de arte, una cosa, pero con su personalidad, una que lleva las marcas de un pensamiento particular, que sugiere el noble propósito de un orden afortunado y voluntario.<sup>50</sup>

Este texto, en el que Paul Valery parafrasea a Le Corbusier<sup>51</sup> y que Rossi cita en varios de sus artículos, señala los dos extremos entre los que oscila su trabajo editorial: funcionalidad y personalidad. Los conocimientos de la tradición tipográfica, que Rossi adquirió de forma teórica y práctica a su paso por la Scuola del Libro y las distintas imprentas en las que trabajó en Milán, son siempre sometidos al juicio de la vanguardia. Su labor previa en *Campo Grafico* y las conferencias sobre tipografía que impartió en Buenos Aires y que quedan recogidas en varios números de *Argentina gráfica*<sup>52</sup> (fig. 23), dejan claro que Rossi estaba adscrito al movimiento gráfico moderno, que promulgaba la eliminación de cualquier forma de ornamentación en la página, el rechazo a la composición simétrica y el uso de las tipografías de palo seco, en especial de las familias llamadas geométricas.

Nuestro siglo debe tener en las artes gráficas una fisionomía estética propia. [...] Hoy la arquitectura moderna no plagia ya las leyes constructivas de las gloriosas arquitecturas del pasado, para disfrazarlas con frisos y adornos a la moda más contemporánea, pero toma de aquellas las leyes eternas de la proporción y las aplica

---

<sup>46</sup> Rossi, A. 1943: 67.

<sup>47</sup> Para los elementos fijos –nombre de la colección, datos editoriales, textos de solapas, etc.–, resueltos en fotocomposición.

<sup>48</sup> Para la información de título y autor, compuesta en linotipia e impresa posteriormente. Diseñada por Jakob Erbar entre 1922-30. Friedl, Ott, Stein (eds.) 1998: 210. Erbar-Grotesk fue una de las primera geométricas puras que apareció en Alemania durante los años 20 y un precedente de la Futura de Renner. Estuvo disponible en el catálogo de Linotype durante los años 30 y en adelante, mientras que la distribución de la Futura para los “Estados del Plata” era una exclusiva de la catalana Serra Hermanos y su uso estaba menos implantado. Fuente: Muestrario tipográfico de la Fundación Bauer, Frankfurt (ca. 1935).

<sup>49</sup> Trafton Script, diseñada por Howard A. Trafton para Bauer Foundry en 1933. Se comercializó bajo el nombre Sirena por la Fundación Neufville. Nesbitt 1957: 208.

<sup>50</sup> Valery 1999: 98 (Publicado originalmente en *Notes sur le livre et le manuscrit*. París, 1926).

<sup>51</sup> «*Une maison est une machine à habiter.*» Le Corbusier 1923: 73.

<sup>52</sup> Rossi, A. 1938: 9-13.

a los nuevos ideales de los espacios vacíos –verdadero alarde de estética–, factibles gracias a las nuevas leyes constructivas del cemento armado.<sup>53</sup>

En efecto, los medios técnicos dan a Renner la perfección absoluta y la arquitectura racional le suministra la concepción y la moralidad de la línea pura. Así nace el ideal de los tipos Futura [...]<sup>54</sup>

Pero, si bien este movimiento de renovación tipográfica se implantó con excelentes resultados en los campos de la publicidad, la comunicación corporativa y en la edición de revistas y catálogos; en el campo de la edición de literatura no alcanzó resultados satisfactorios. El propio Jan Tschichold, sin duda el autor que con mayor acierto tradujo los hallazgos tipográficos de las vanguardias a un sistema de diseño, habría de reconocer y rectificar las carencias de su propio método cuando su trayectoria profesional lo llevó a abordar la edición de narración, poesía o teatro.<sup>55</sup> La historia de la literatura es también la historia del libro y si se modifica la forma de una, resuena un eco en la otra.

No podemos alterar ni la forma esencial de una simple letra sin destruir al mismo tiempo el familiar rostro impreso de nuestro lenguaje, y transformarlo por tanto en inútil. (Jan Tschichold)<sup>56</sup>

Attilio Rossi hizo también, diez años antes que el maestro alemán, ese viaje estético a la historia del libro como fuente de inspiración para renovar algunos de sus recursos a la luz de la vanguardia:

[Las vanguardias] tenían en el fondo un solo propósito moral: terminar con el mimetismo académico para devolver a las artes su finalidad esencial de crear la expresión de nuestra época y de recuperar la verdadera tradición, en lugar de imitarla.<sup>57</sup>

Uno de los frutos de esta revisión lo encontramos en el diseño de *La pajarita de papel* (cat. 13-15), una colección de bolsillo rica en detalles gráficos: sobre la encuadernación en tapa dura el título de la obra se compone combinando Corvinus bold y Kuenstler Script<sup>58</sup>, dos fuentes que ofrecen el mayor contraste entre sí (fig. 25). En el interior, la caja tipográfica sigue la composición clásica por diagonales, y una versión estrecha de Corvinus es también la fuente con la que se componen las capitulares, que aparecen inusualmente justificadas al centro. La mayoría de los títulos de esta colección incluyen ilustraciones,<sup>59</sup> y en algunas aperturas de capítulo Rossi las utiliza a modo de friso en la cabecera de la página; un recurso clásico que aparece por ejemplo en libros renacentistas como los de su admirado Aldo Manuzio. En la portada interior, el título se imprime en una segunda tinta a color que combina con la tapa del volumen, y desde las guardas, flotando en un espacio poblado por letras decorativas, unas coquetas pajaritas de papel nos miran de reojo (fig. 26). Todo en esta colección está pensado para acentuar el atractivo sensual del libro.

También es un ejemplo de tradición bien asimilada el diseño de la colección *Poetas de España y América* (cat. 17-20), dirigida por Guillermo de Torre y Amado Alonso, en la que Rossi reduce la interferencia tipográfica al mínimo utilizando un sólo tipo de letra, Garamond, para cubiertas e interior.<sup>60</sup>

---

<sup>53</sup> Rossi, A. 1940: 13.

<sup>54</sup> Rossi, A. 1938: 9.

<sup>55</sup> Tschichold 1991: 14-16.

<sup>56</sup> Tschichold 1991: 4-5.

<sup>57</sup> Rossi, A. 1940: 13.

<sup>58</sup> Corvinus de Imre Reiner, 1934. Kuenstler Script de Hans Bohn, 1902.

<sup>59</sup> La mayoría de los títulos de esta colección están ilustrados. Luis Seoane ilustró *Gas* de Georg Kaiser (1938), *El joven Arquimedes* de Aldous Huxley (1943) y *El muro* de Jean Paul Sartre (1948); Attilio Rossi ilustró *La metamorfosis* de Franz Kafka (1938); *La mujer que se fue a caballo* de D.H. Lawrence (1939), *Política del espíritu* de Paul Valéry (1940), *Canto a mí mismo* de Walt Whitman (1941), *El libro de Colón* de Paul Claudel (1941) *Cervantes*, *Goethe*, *Freud* de Thomas Mann (1943), *El Hombre que murió* de D.H. Lawrence (1944), *Los cuadernos de Malte Lauris Brigge* de Rainer Maria Rilke (1944); Norah Borges ilustró *La desconocida del Sena* de Jules Supervielles (1941); Manuel Colmeiro ilustró *El tiempo y la máquina* de Aldous Huxley (1945) y Santiago Ontañón ilustró *La señorita Elsa* de Arthur Schnitzler (1946).

<sup>60</sup> Por requerimientos técnicos se utilizan en realidad dos versiones de Garamond, con sutiles diferencias: En las

El diseñador desaparece dejando una maqueta transparente como único soporte para los poemas y, en su caso, las ilustraciones que los acompañan.<sup>61</sup>

Junto a Poetas de España y América apareció la colección “hermana”, Prosistas de España y América (cat. 21). Con mínimas alteraciones en la sobrecubierta –una cama de tinta para oscurecer el fondo, ilustración a línea en blanco y negro en lugar de a color, y un ligero marco de dos filetes– Rossi crea una versión más *armada* y densa; adecuada para la presentación de obra en prosa, sin perder el parentesco visual con la colección de poesía. La encuadernación de ambas colecciones es rústica<sup>62</sup> con sobrecubierta, la más común en las publicaciones de Losada.

#### La época áurea y la divina proporción

Entre 1935 y 1942 se duplicó el valor de producción de la industria gráfica argentina.<sup>63</sup> El principal motor de esta industria fue el libro, cuyas cifras de venta seguirán subiendo a un ritmo vertiginoso hasta 1948. Para ilustrar la bonanza que atravesó el sector sirva la comparación entre 1942, año en que Argentina exportaba 10 millones de libros anuales, y 1945, en que la cifra se eleva hasta los 20 millones.<sup>64</sup>

En 1943 Attilio Rossi destaca lo que a su juicio son las claves de ese éxito:

La primera victoria de la industria editorial argentina, aunque ignorada por el lector en general, ha sido de carácter ético y fue más el resultado de la conducta responsable y de gran visión comercial de unas pocas casas editoriales, que de la eficiencia de la Ley de Protección Intelectual. Quiero referirme a los derechos de autor que hace unos años, salvo honrosas excepciones, no gozaban de mucho prestigio, y que hoy son pagados escrupulosamente. Y este hecho constituye uno de los fundamentos más sólidos de la industria editorial argentina que le permite el lujo de publicar novedades simultáneamente con los centros editoriales del mundo. [...]

El segundo factor de éxito ha sido la iniciación de las colecciones económicas que ha permitido la penetración inmediata en un público que no leía o leía esporádicamente. [...]

El tercer factor ha sido una visión certera de algunas editoriales, en colaboración con talleres gráficos preparados, en estructurar un libro intermedio frente al libro europeo y norteamericano. [...]

El cuarto factor ha sido la magnífica colaboración y la eficacia demostrada por la industria gráfica que ha estado a la altura de todas las exigencias.<sup>65</sup>

En efecto, este período será recordado como «época áurea»<sup>66</sup> no sólo por el éxito económico sino también por la alta calidad y belleza formal de los libros que se produjeron. La labor de enseñanza a través del Instituto Argentino de Artes Gráficas (1907) y de diversas publicaciones periódicas divulgativas,<sup>67</sup> dio

sus frutos coincidiendo con el *boom* editorial de los años 40. A partir de 1935, la revista *Argentina gráfica* –órgano oficial de siga (Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina)–, se convertirá en la principal referencia de divulgación y estudio de las artes gráficas a través de los artículos de Attilio Rossi, José Fontana, Ghino Fogli o Ernesto

---

cubiertas Garamond Ludlow, diseñada específicamente por R.H. Middleton (ca. 1930) para el sistema de composición de títulos, y en el interior Stempel Garamond (D. Stempel, 1925), comercializada por Linotype.

<sup>61</sup> Llama la atención la reproducción a todo color de las ilustraciones de las cubiertas, y la elección de un formato cercano al A5, que deja unos márgenes muy generosos para componer poesía: dos características que se pueden considerar “un lujo” para la época y que ponen de manifiesto la sensibilidad de Losada a la hora de presentar esta colección en la que sólo hasta el año 50 ya habían publicado más de una treintena de autores.

<sup>62</sup> Rústica: Tipo de encuadernación ligera en la que el libro, después de cosido se recubre con una cubierta de papel fuerte o cartulina encolada al lomo. Martínez de Souza 1992: 94.

<sup>63</sup> Pellegrini: 74.

<sup>64</sup> Pellegrini: 77.

<sup>65</sup> Rossi, A. 1943: 65-66.

<sup>66</sup> La primera referencia a este período como «época áurea» la encontramos en boca de Luis Torres Agüero entrevistado por Óscar Geimaro en Geimaro 1978.

<sup>67</sup> *La Noografía* (1899), *Éxito Gráfico* (1905), *Anales Gráficos* (1907), *Ecos Gráficos* (1909) o *El Arte Tipográfico y el Escritorio* (1924), entre otras.

Garello. Otro grafista ligado a este grupo fue Raúl Mario Rosario, que tras siete años de investigación publicará su *Tratado sobre la divina proporción tipográfica ternaria* (1948), en el que desvela la geometría perdida que rige las proporciones de varios incunables renacentistas. Posteriormente su tesis sería reconocida y publicada por el Museo Gutenberg de Maguncia como una aportación de primer orden a la historia del libro impreso.<sup>68</sup>

Dos años antes, Losada había publicado *La divina proporción* de Luca Pacioli (1946), un libro aparecido originalmente en 1509 en Venecia (cat. 79). La edición –primera traducción al castellano y segunda en cualquier otro idioma de esta obra– estuvo a cargo de cinco asesores,<sup>69</sup> y en su confección gráfica intervinieron siete profesionales,<sup>70</sup> todos ellos ligados en mayor o menor medida a la Imprenta López. Además de incluir reproducciones facsimilares de todas las figuras y esquemas del original, la obra se completa con otras 24 ilustraciones en huecograbado. Algunas de ellas son fotografías de Grete Stern (cfr. pp. 147-149), que al igual que las tapas de Rossi (fig. 29) –una interpretación de un esquema de Pacioli en clave constructivista–, ayudan a traer la obra a nuestros días.

La edición es una actualización del formato en la que se emplearon todos los medios al alcance, que no fueron pocos, para hacerla accesible al lector moderno. Los títulos y portadillas de *La divina proporción* y de otros volúmenes de esta serie monumental de Losada,<sup>71</sup> están compuestos con unas brillantes mayúsculas romanas rotuladas a mano según las pautas que Luca Pacioli estableciera más de cuatrocientos años atrás. El libro incluye otros alardes, como hojas en papel vegetal para superponer la traducción de las leyendas en algunas ilustraciones.

La Imprenta López, aquella pequeña papelería que comenzó estampando formularios comerciales, se había convertido en una empresa de cuyos talleres salían libros que marcarían hitos de calidad gráfica en ambas orillas del Atlántico. El 17 de febrero de 1945, a los 68 años de edad, don José López, fundador de la imprenta, fallece en Rosario, provincia de Santa Fe. El rotativo *La Nación* y la revista *Argentina gráfica* dan cuenta en sendas reseñas de su labor como empresario de las artes gráficas y de su participación en entidades gremiales como la Cámara Argentina del Libro, la Asociación de Industriales Gráficos y la Cámara de las Artes Gráficas de la Unión Industrial.<sup>72</sup> La empresa quedaba en manos de su hijo Manuel, que la seguirá dirigiendo con ayuda de su tío Juan B. López. Del paso de don José por Galicia en su niñez y primera adolescencia, quedó una «vieja gaita inútil y apolillada» que colgaba en una de las paredes de la imprenta y que seguramente despertó la *morriña* en Luis Seoane durante las largas jornadas hasta altas horas de la madrugada que pasó en esos talleres:

La primera vez que entré en la Imprenta López, hace más de diez años, antes de que hubiesen modificado su fachada y su estructura interior, acompañando al pintor Attilio Rossi, al que ayudaba Silvio Baldessari como artista gráfico, fue a una habitación utilizada para depósito de papel y taller de dibujante y en una de cuyas paredes pendía una vieja gaita inútil y apolillada, de cuando hacía muchos años los hermanos López, o uno de ellos, Don Juan, acompañado de algún obrero de la tipografía o de las máquinas, representaba como actor aficionado en los festivales de la colectividad gallega.<sup>73</sup>

#### Luis Seoane y la Imprenta Nós

En 1927 Luis Seoane comenzó sus estudios en la Facultad de Derecho de Santiago de Compostela. Desde ese momento se fue implicando de modo activo en los movimientos izquierdistas y nacionalistas del entorno estudiantil, participando en la organización de la huelga contra la Ley de reforma universitaria de Primo de Rivera o en la constitución de la fue (Federación Universitaria Escolar), para la que colaborará como editor e ilustrador del periódico *Universitarios* y realizando numerosos pasquines y carteles.

---

<sup>68</sup> A través de Hermann Zapf el Museo Gutenberg de Maguncia valida la tesis de Rosario y la publica en el *Gutenberg Jarbusch* de 1955. Sobre la labor de Rosario véase Ugerman 2014: 160.

<sup>69</sup> La traducción es de Ricardo Resta. Revisaron los textos Raimundo Lida y Pedro Henríquez Ureña. Las partes relativas a las matemáticas y arquitectura fueron revisadas por Juan Carlos Grinberg y Gastón Alberto Breyer, respectivamente.

<sup>70</sup> Attilio Rossi, Silvio Baldessari, Juan Bautista López, Agustín S. Medina, Eduardo Giannini, Ricardo Lara y Grete Stern.

<sup>71</sup> *El tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci (1943) y *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jacob Burckhardt (1944).

<sup>72</sup> Garello (ed.) 1945.

<sup>73</sup> Seoane 1953.

Frecuentó también las tertulias del café Español, y más ocasionalmente, de la cafetería Derby, donde entró en contacto con intelectuales, artistas y escritores como Otero Pedrayo, Francisco Fernández del Riego, Ánxel Fole, Arturo Cuadrado, Álvaro Cunqueiro o Carlos Maside, con el que comienza a reunirse los jueves para dibujar en la feria de Santa Susana.<sup>74</sup>

Pero la verdadera escuela de Seoane en Santiago fue la tertulia del mostrador de *Nós, Pubricacións Galegas e Imprenta*. Fundada por Ánxel Casal en 1927 en A Coruña, Nós se trasladó en 1931 a Santiago de Compostela; primero a la calle Hortas 20, y a partir de 1933 a la Rúa do Vilar 15. De esta pequeña imprenta, con apenas tres empleados y pequeñas máquinas manuales,<sup>75</sup> salió la mejor literatura y el mejor ensayo gallego de la época, bien bajo su propio sello editorial, bien bajo otros como por ejemplo el del Seminario de Estudos Galegos.<sup>76</sup>

En “Dos imprentas y mis tapas” Seoane evoca aquella época:

En la oficina que precedía a los talleres de la imprenta nos reuníamos por las tardes con Casal un núcleo de estudiantes para hablar de política, de libros y hacer proyectos de revistas [...]. En mi época, muchos conspirábamos a la sombra de los soportales, discutíamos planes de rebeldía a la luz de las vidrieras de las viejas platerías, de las antiguas librerías con sótanos misteriosos, en el zaguán de alguna vieja casa, por cuyo portal se entraba discretamente a una taberna, o alrededor de unas mesas del Café Español, en cuyo fondo, otros consumían su turno de ocho horas de dados y de dominó.

[...] en contacto con una pequeña imprenta compostelana, la de la Editorial Nós, se despertó mi afición por la artesanía gráfica.<sup>77</sup>

Tanto Lar,<sup>78</sup> el anterior proyecto de Ánxel Casal, como Nós, fueron editoriales que apostaron por el libro ilustrado. Las cubiertas, portadas, viñetas, orlas y capitulares de Camilo Díaz, Castelao, Xaime Prada o Álvaro Cebreiro –maestros del dibujo y del grabado en linóleo y madera de boj–, que habían marcado el rumbo de la primera época, empezaban a dejar paso a la línea sintética de una nueva generación de artistas entre los que estaban Cándido Fernández Mazas, Manuel Colmeiro o Carlos Maside, y a los que pronto se unió el propio Seoane,<sup>79</sup> que desde el principio mostró un especial interés por el taller de imprenta.

Siendo Seoane un adolescente –cuando comenzaba a cursar, también en Santiago, el bachillerato–, su padre le regaló una pequeña imprentilla infantil.<sup>80</sup> Seguramente entonces sintió por primera vez esa magia, similar a la que se experimenta en el laboratorio de fotografía, que destila la impresión tipográfica. Entre otros usos, aquella imprentilla le sirvió para hacer tarjetas de visita a sus compañeros de clase, anticipando a pequeña escala la naturaleza de su futura vocación como editor. Es fácil imaginar el interés que despertaría en Seoane la posibilidad de acceder a un verdadero taller de tipografía. Así lo rememora Xoán Brañas Cancelo en testimonio recogido por Vázquez Souza en su extraordinario trabajo sobre Ánxel Casal:

Eu pasaba moitas horas no mostrador da librería. Coa maquinaria non, ao revés que Seoane que se non saía coas mans tintadas non era feliz.<sup>81</sup>

---

<sup>74</sup> En julio de 1929 celebra su primera exposición de dibujo en la Sociedad de Amigos del Arte de Santiago y publica dibujos en el periódico *El Pueblo Gallego* de Vigo.

<sup>75</sup> Vázquez Souza 2000: vol. II: 753.

<sup>76</sup> Otero Pedrayo, Vicente Risco, Castelao, Ramón Cabanillas, Cotarelo Valedor, Fermín Bouza Brey, Vilar Ponte, Carvalho Calero, Manuel Antonio o Blanco Amor, son sólo algunos de los autores que salieron de esas prensas y que nos pueden dar una idea del nivel de la editorial.

<sup>77</sup> Seoane 1953.

<sup>78</sup> Ánxel Casal fundó Lar junto a Leandro Carré en 1924 en A Coruña y participó en la editorial hasta 1927.

<sup>79</sup> Vázquez Souza 2000: vol. I: 641.

<sup>80</sup> Seoane 2009: 164.

<sup>81</sup> Vázquez Souza 2000: vol. II: 770.

Antón Mateo Pena, otro testigo de aquella época como impresor en Nós, también lo recuerda así:

Con ela [unha máquina plana] xa podía tentar obras de maior envergadura, prensa, carteis, etc. nos que utilizar tipos de madeira de maior corpo. Eses tipos facíanllos moi contentos os artistas novos, Maside e Seoane, especialmente este, encantado de experimentar o que lía das vangardas alemanas e soviéticas. O impresionante do arquivo tipográfico de Casal eran estes tipos de metal e madeira, os milleiros de clixés con deseños, letras e gravados.<sup>82</sup>

Efectivamente, a juzgar por las cubiertas de las publicaciones de Nós, el muestrario de fuentes tipográficas de Casal era amplio, aunque un tanto caótico al proceder en su mayor parte de compras de segunda mano.<sup>83</sup> Adecuado para la edición de libros, pero compuesto por fuentes anteriores a la llegada de las llamadas familias geométricas en los años 20, y marcadas en su mayor parte por una estilización decorativa que no encajaba con la economía de formas promulgada por la nueva tipografía.

En realidad, de las publicaciones en las que colaboró Seoane en esta época, sólo encontramos un diseño claramente vanguardista en las revistas lucenses *Guión* y *Yunque*, al cuidado de Francisco Lamas e impresas en el establecimiento de Antonio Suárez Gómez.<sup>84</sup> En *Yunque* aparecen felizmente combinadas Akzidenz grotesk<sup>85</sup> y dos versiones de Futura<sup>86</sup> junto a los tipogramas geométricos en linóleo de Seoane, Romero Boelle, Suárez-Villamarín y, en especial, de Ánxel-Johán<sup>87</sup> (fig. 31).

Las primeras cubiertas de Seoane para libros –*Mar ao Norde* (1932), *Huellas* (1932), *Poemas do si e non* (1933), *Mar ao vento* (1933)– resueltas con caligrafía *naïf* (fig. 33), revelan ya esa intuición que poseía para integrar dibujo y letra de modo que funcionen en conjunto, una cualidad que Attilio Rossi elogiará más tarde en su artículo “Luis Seoane, ilustrador”.<sup>88</sup> Este juego se hace explícito en los dibujos con que ilustró *Huellas*: en cada uno de ellos aparece una letra como un elemento más de la escena (fig. 32).

La imprenta Nós contaba no obstante con un par de fuentes de palo seco.<sup>89</sup> Una de ellas –Venus grotesk– que desde la primera época de Lar acompañaba a modo de “letra neutra” el magnífico diseño de Camilo Díaz, es la que Seoane selecciona para la cubierta de su tercer libro con Álvaro Cunqueiro: *Cantiga nova que se chama Riveira*, 1933 (fig. 34). Pero en este caso, lejos de estar relegada a un papel secundario o neutro, Seoane enfatiza la sencillez de la letra –de nuevo en sintonía con la ilustración– componiendo el nombre del autor y la primera parte del título exclusivamente en minúsculas. El uso de minúsculas al comienzo de frase es una pauta casi constante en estos primeros títulos de Seoane.<sup>90</sup> Esa alteración ortográfica reiterada resulta más significativa si recordamos que la abolición de las mayúsculas había suscitado todo un debate –primero funcional, después estético y por último político–<sup>91</sup> durante los años 20 en Alemania del que Seoane

---

<sup>82</sup> Vázquez Souza 2000: vol. II: 753.

<sup>83</sup> Vázquez Souza 2000: vol. II: 753.

<sup>84</sup> Sobre *Yunque* véase la edición facsímil y estudios preliminares en Alonso, Moreda, Vilariño (ed.) 2006.

<sup>85</sup> Tipo de letra de palo seco –sin remates o *sans serif*– apreciada por la nueva tipografía alemana.

<sup>86</sup> Futura bold y Futura black. Futura (1927) de Paul Renner es el culmen de las familias geométrica y por lo tanto uno de los paradigmas de la nueva tipografía.

<sup>87</sup> Probablemente este último también autor de la cabecera de la revista *Resol*.

<sup>88</sup> Rossi, A. 1941: 11.

<sup>89</sup> Grothesque n° 7 de Miller&Richards (1912), una fuente bastante inusual, que podemos ver por ejemplo en la cubierta de *Mitteleuropa* de Risco, y Venus grotesk (1907), que aparece en numerosas publicaciones de esta imprenta.

<sup>90</sup> Siguió esta pauta en *Mar ao Norde* (1932), *Huellas* (1932), *Poemas do si e non* (1933), *Mar ao vento* (1933), *Devalar* (1935) y en las cabeceras de *Universitarios* y *Claridad*.

<sup>91</sup> El ingeniero alemán Walter Porstmann, creador del sistema de medidas de papel estandarizadas DIN, fue el principal promotor del uso único de minúsculas, que defendió desde una óptica funcionalista en su libro *Sprache und Schrift* (1920), Más tarde El Lissitzky, Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Josef Albers, Kurt Schwitters o Jan Tschichold adoptarían en mayor o menor medida esta práctica como una toma de posición estética, en su renuncia al ornamento. Finalmente, en mayo de 1931 un editorial de la revista *Typographische Mittelteilungen* defendía con especial énfasis el valor político del uso de minúsculas por traer la igualdad de estatus a las letras. Sin embargo, hay que señalar que la revista nunca llegó a dejar de usar las mayúsculas. Véase Kinross 1995: xxxi-xxxii.

estaba al tanto.<sup>92</sup>

La cubierta y diagramación que realiza para la novela *Devalar* (1935) de Ramón Otero Pedrayo, será su último trabajo para la editorial Nós (fig. 35). Curiosamente la obra trata de un joven estudiante en Santiago de Compostela –Martíño Dumbria–, que despierta a la cultura *galeguista* a través de las publicaciones del Seminario de Estudos Galegos, entre otras cosas. La cubierta es una notable interpretación gráfica de momentos clave del paisaje compostelano o pontevedrés descrito por Pedrayo en el libro. La solidez propia de la tipografía y la orla se disuelve en una niebla puntillista, como se disuelven las fachadas de granito en el orballo del invierno gallego.

Chove baixiño amorosamente na coba de Lousada Diéguez. Conta o reló da Peregrina longos minutos. Algúns d'eles laiantes de angustea de xeito que semella que todo aquilo –as arquiteituras, as lembranzas, o nacer do futuro– vaise esfarelar como un ensoño.<sup>93</sup>

Nunca sabremos a qué pudo haber llegado esta escena en la que dos generaciones –una de jóvenes en emergencia y otra de creadores en plena madurez– trabajaban al unísono alrededor de la imprenta Nós. Tras la sublevación militar de julio del 36, Ánxel Casal es encarcelado y posteriormente asesinado en una cuneta, al igual que muchos de sus compañeros, como Camilo Díaz (fig. 36).

Luis Seoane, abogado ya por aquel entonces, miembro activo del ala izquierda del Partido Galeguista y que había participado en la campaña para conseguir la aprobación del estatuto de autonomía para Galicia, se refugia en Montrove escapando de los falangistas. Con la ayuda de los Hermanos masones de Galicia y Portugal y del Socorro Rojo Internacional logra llegar a Lisboa para embarcar en septiembre de 1936 en el *Cap Norte* con rumbo a Argentina. El almacén de libros y el pequeño taller de la imprenta Nós es saqueado y las tipografías y clichés tirados por las calles. Pero el símbolo de la editorial (fig. 30), un pequeño hórreo dibujado por Castelao que promete «*fartura pr'o corpo e fartura pr'o espírito*»,<sup>94</sup> volverá a surgir de la plumilla de Seoane cuatro años después, como emblema de una nueva colección (fig. 37). Aunque entonces ese hórreo estará ubicado en lo alto de un árbol; separado de la tierra pero a salvo de las alimañas, en Buenos Aires.

Dorna, Buen aire y Mar dulce

En 1939, Álvaro de las Casas –con quien Seoane había colaborado en diversas ocasiones desde que ilustrara la cubierta de su *Refraneiro galego* (Utreya, 1934) en Santiago de Compostela– funda, junto a Mariano Medina del Río y con la ayuda financiera de Carlos Menéndez Braun, la editorial Emecé en Buenos Aires.<sup>95</sup> Tres de los primeros libros que editan son las *Poesías castellanas* de Rosalía de Castro, la *Historia de la cultura gallega* de Ramón Otero Pedrayo y *Santiago de Compostela, corazón de Europa* del propio De las Casas. Estos dos últimos aparecen en la colección Biblioteca gallega. Aunque no se acredita en las publicaciones, varios indicios –como el nombre de la colección, la diagramación de las cubiertas y el emblema–<sup>96</sup> apuntan a que Seoane participó ya en la edición de estos primeros títulos de Emecé.

Un año después, comienzan a publicar las dos primeras series importantes de libros que diseña Seoane: la colección Hórreo –con el emblema del hórreo en el árbol antes comentado, y cuyas cubiertas ilustra con xilografías–<sup>97</sup> y la colección Dorna –identificada

---

<sup>92</sup> «Habíamos utilizado la medida de oro, la impresión en papel de estraza, suprimido las mayúsculas, –supresión iniciada, creo, alrededor de 1925 en Alemania, seguramente como reacción al excesivo número de mayúsculas en la ortografía de su idioma y usada en España pocos años después en algunas publicaciones de literatura y arte joven, sobre todo en las de *Gaceta de Arte* de Canarias.» Seoane 1957.

<sup>93</sup> Otero Pedrayo 1935: 50.

<sup>94</sup> Vázquez Souza 2000: vol. I: 614 .

<sup>95</sup> Devoto 2010: 127-129.

<sup>96</sup> En primer lugar, por documentación conservada en la Fundación Luis Seoane, sabemos que en 1939 Seoane intentó crear una colección similar, que no llegó a cuajar, estableciendo una colaboración entre el Centro Galego de Buenos Aires y la editorial Losada, cuyo nombre iba a ser Biblioteca de escritores gallegos. Véase Gerhardt 2015: 460. En segundo lugar, los títulos y el autor están compuestos con el mismo tipo (Bayer-Type, 1936), y la misma disposición que el libro *Tres cuentos* (Imprenta López, 1939) de Luis M. Baudizione, ilustrado por Seoane e impreso, al igual que los de Emecé, en López. En tercer lugar el estilo del emblema de la colección, una barca con el escudo de Santiago, guarda suficiente similitud formal y conceptual con otros trabajos de Seoane como para poder considerarlo obra suya.

<sup>97</sup> Grabado en madera de boj. Una técnica que aprendió durante su etapa en Nós.

por el símbolo de una sirena guiando la tradicional embarcación, de nombre *Minia* (fig. 38).

A pesar de imprimirse sobre papel de color, las primeras sobrecubiertas de Hórreo tienen un aspecto un tanto oscuro y tosco.<sup>98</sup> La colección debió transmitir cierto encanto anacrónico ya en 1940. Justo lo contrario de lo que ocurre en Dorna, cuyas sobrecubiertas en papel marfil, ilustradas con huecograbados a dos tintas y con títulos compuestos en Minister, todavía resultan luminosas hoy en día (fig. 39, cat. 23-29). La maqueta interior de esta colección<sup>99</sup> es también un brillante trabajo de Seoane en el que se notan los tres años de experiencia a cargo de las publicaciones del Centro Galego de Buenos Aires.<sup>100</sup> Colmeiro ilustró *De catro a catro*, y en alguno de los títulos para los que dibujó Seoane, encontramos ya el germen de ese híbrido entre mitología clásica y atlántica que culminará en *Homenaje a la Torre de Hércules*.<sup>101</sup> Tanto Hórreo como Dorna se presentaban en volúmenes intonso<sup>102</sup> encuadernados en rústica con sobrecubierta.

Con estas dos colecciones en marcha, un año más tarde, a finales de 1941, Seoane, Arturo Cuadrado y Luis M. Baudizione emprenden el lanzamiento de Buen aire (fig. 41, cat. 31-40), una nueva colección dedicada principalmente a antropología y folklore latinoamericano. El modelo que se siguió para la elección de formato fue con toda probabilidad el de la británica King Penguin (fig. 42), cuyas primeras cinco referencias se publicaron en Londres entre noviembre de 1939 y febrero de 1941.<sup>103</sup> Allen Lane, el editor de la misma, había tomado a su vez la idea de la Insel-Bücherei,<sup>104</sup> publicada con enorme éxito en Leipzig desde 1912.<sup>105</sup> Las tres colecciones tienen la misma medida y tipo de encuadernación, tapa dura forrada de papel impreso. King Penguin y Buen aire comparten además la gama de colores planos sobre la que se enmarca la pequeña carátula en la que aparece la ilustración y el título del libro,<sup>106</sup> pero en el diseño de Seoane el color abarca toda la cubierta, e incluye además, a partir del tercer título, el frontispicio enfrentado a la portada interior, detalle que también la distingue sobre sus hermanas europeas. El emblema de la colección, un eolo que sopla en dirección Oeste (fig. 40), es el complemento perfecto para la vela de su anterior Dorna.

A mí me bastó con destinarles una nueva expresión visual, y el color, ese color popular, que, con el dibujo si se quiere, puede recordar por igual, los antiguos miniados, las figuras de los naipes, las decoraciones de las cerámicas y las lonas pintadas de los circos.<sup>107</sup>

Pero la aportación, tanto de Buen aire como de las dos series alemana e inglesa, va más allá del color y consiste en presentar libros de gran calidad formal y bien ilustrados, a un precio bajo gracias al tamaño reducido y a la elección de obras cortas, que rara vez superan las 100 páginas. El objetivo era llegar a un público que sabía apreciar una buena edición, pero que no podía acceder al alto precio de las publicaciones para bibliófilos.

---

<sup>98</sup> En parte por el uso de las xilografías –con sus grandes áreas de tinta negra–, en parte por la Bodoni cursiva en los títulos, que desequilibra un tanto la rotundidad de los grabados.

<sup>99</sup> Garamond para el texto base y Corvinus en las capitulares.

<sup>100</sup> En el colofón de los libros de Dorna se lee «Facsímil de Luis Seoane». La palabra *facsimil* se utiliza también como sinónimo de *maqueta* en América latina. Véase Martínez de Sousa 1995: 103.

<sup>101</sup> *Queixumes dos pinos*, 1940, en especial p. 25; y la ilustración de portada para *Poesía Gallega Medioeval*, 1941. La sirena del emblema de Dorna y el eolo que identificará Buen aire son también muestras de esta irrupción de figuras mitológicas.

<sup>102</sup> Libro intonso: Se llama así al libro encuadernado en que se han dejado de cortar las barbas de los pliegos que lo componen. Martínez de Souza 1992: 155.

<sup>103</sup> Seoane contaba en su biblioteca de arte, que se conserva en la Real Academia Galega, con al menos tres de esos primeros títulos de King Penguin publicados entre el 40 y comienzos del 41: *A Book of Ships*, *Portraits of Christ* y *Caricature*.

<sup>104</sup> Los emigrantes austríacos Wolfgang Foges y Walter Neurath, que habían tomado la idea directamente de la colección publicada por la Insel Verlag, le presentaron el proyecto a Lane en 1937. Véase Wootten, Donaldson (eds.) 2013: 54.

<sup>105</sup> A los 25 años de su creación se habían vendido en Alemania unos 25 millones de ejemplares de alrededor de 500 títulos. Steinberg 1963: 356-58

<sup>106</sup> A partir de 1943 King Penguin cambia la línea de portadas incorporando estampados e ilustraciones en los fondos de las cubiertas y acercándose más al modelo alemán.

<sup>107</sup> Seoane 1953

Buen aire lanzó cerca de 90 títulos y siguió publicándose a lo largo de la década,<sup>108</sup> manteniendo el mismo diseño y contratando a nuevos dibujantes, como José Bonomi, que años después diseñará la extraordinaria línea de cubiertas de Séptimo círculo.

A finales de 1942 Luis Seoane y Arturo Cuadrado fundan la editorial Nova, con el respaldo de la Imprenta López,<sup>109</sup> donde se imprimirán casi todos los títulos. La colección Dorna de Emecé encontró su continuidad formal en la serie Pomba,<sup>110</sup> mientras que la nueva colección Mar dulce de Nova (cat. 41-52) siguió la línea editorial de Buen aire.<sup>111</sup> Seoane hizo no obstante dos modificaciones: amplió el formato a lo alto hasta 19'5 x 12 cm., obteniendo una proporción áurea exacta; e incorporó el estampado en líneas diagonales de las cubiertas, similar al que aparece en el reverso de algunos diseños clásicos de naipes. A lo atractivos que resultan los títulos tanto de Mar dulce como de la anterior Buen aire –que recogen por ejemplo piezas literarias, musicales o artísticas de arte prehispánico–, hay que sumar el buen ojo de Seoane para seleccionar contenidos visuales óptimos para el formato (fig. 44, cat. 42).

Merece una reflexión la comparación entre, pongamos por caso, *Mates burilados* de José Sabogal en Mar dulce<sup>112</sup> (cat. 51) y alguno de los dos álbumes *Huacos, cultura chancay* o *Huacos, cultura chimu* (cat. 83, 84) que Horacio Coppola publicó bajo su sello de ediciones La Llanura en 1943, también en colaboración con Luis M. Baudizzione. Ambas publicaciones, la de Mar dulce y la de La Llanura, parten de originales prácticamente iguales: un ensayo corto y unas 20 fotografías que documentan piezas de artesanía prehispánica. Es el planteamiento gráfico de las respectivas ediciones lo que da como resultado obras completamente diferentes una vez publicadas. La primera es un libro de bolsillo, barato y manejable, mientras que la segunda es un espectacular álbum de edición limitada. Este ejemplo ilustra muy claramente cómo la mera elección de un formato influye no sólo en la transmisión y orientación a un determinado público, sino también en la creación misma de la obra.

#### Armonía tipográfica

[...] la tipografía es un arte aplicado y de elaboración colectiva. [...] Y como tal arte aplicado debe inspirarse y armonizarse con las artes. Más exactamente con la arquitectura, la escultura y la pintura de nuestra época.<sup>113</sup>

Veamos dos ejemplos de perfecta armonización tipográfica y artística que Attilio Rossi como diseñador realizó junto a Seoane como ilustrador en esta época. *¡Eh, los toros!* de Rafael Alberti (Emecé, 1942) (fig. 46, cat. 67) y *Homenaje a la Torre de Hércules* (Nova, 1944) (fig. 45, cat. 68) son extremos diametralmente opuestos en lo que a textura gráfica se refiere. El primero es un libro de poemas de Alberti ilustrado con xilografías de Seoane. La xilografía es una técnica de grabado en la que se parte del negro y a medida que se trabaja la madera se va ganando el blanco. Las imágenes están enmarcadas en el *taco*, en la ventana negra que delimita los contornos de la escena. La mancha xilográfica lleva inscrita la madera, el material con el que fue hecha, y está por ello ligada a la tierra.

*Homenaje a la Torre de Hércules*, por el contrario, es un libro gráficamente etéreo. Los dibujos –reproducidos en huecograbado– se realizan naturalmente por el proceso inverso al de la xilografía: la pluma dibuja sobre el papel en blanco: un soporte sin marco que recoge sólo un momento de un espacio virtualmente infinito. La limpieza de la puesta en página de Rossi alienta esta cualidad.

El tipo de letra en el que se compone *¡Eh, los toros!*, Bodoni bold<sup>114</sup> –de fuerte contraste entre los gruesos trazos verticales y las finas líneas horizontales–, refuerza con su rotundidad la mancha del grabado. Sin embargo Garamond, la letra que aparece en *Homenaje*,<sup>115</sup> encuentra su equilibrio clasicista a través de una modulación suave.

<sup>108</sup> Aun después de que Cuadrado, Seoane y Baudizzione dejaran Emecé a comienzos de 1943.

<sup>109</sup> Según afirma Gerhardt 2016: 78-79 basándose en documentación conservada en la Fundación Luis Seoane, López contaba con el 50% de la editorial mientras que el otro 50% se repartía a partes iguales entre Seoane y Cuadrado.

<sup>110</sup> Enseguida pasará a llamarse Paloma.

<sup>111</sup> Dirigida por Luis M. Baudizzione y con Luis Seoane como director gráfico.

<sup>112</sup> La comparación podría hacerse también con otros títulos de Mar dulce o Buen aire como *El "Alejadinho"* o *Alôs*.

<sup>113</sup> Rossi, A. 1943: 68.

<sup>114</sup> Se la considera un arquetipo de las llamadas *familias modernas*.

<sup>115</sup> Grabada por primera vez a mediados del s. XVI por Claude Garamond, esta letra marca una cumbre en el desarrollo de la *redonda humanista*. Véase Carter 1999: 136-138.

Garamond es una letra que busca la transparencia, mientras que Bodoni siempre logra hacerse presente (fig. 47).

*¡Eh, los toros!* es contingente, accidental. La cubierta combina tres tipos de letra totalmente dispares, aludiendo a las *ensaladillas tipográficas* propias de los carteles y pasquines de las ferias populares. Material efímero, de usar y tirar: el aquí y ahora. Todo lo contrario de lo que transmiten las mayúsculas romanas de *Homenaje a la Torre de Hércules*, que parecen haber estado siempre ahí, rotuladas –al igual que los dibujos– sobre un espacio metafísico, fuera del tiempo. Allí se encuentran con «nuestra mirada misma suspendida de un vuelo de gaviota», como escribió Lorenzo Varela en el prólogo al libro.

Si en *¡Eh, los toros!* hay tierra, fuego y ruido, *Homenaje a la Torre de Hércules* es aire, agua y silencio. En la rotulación desnuda de su cubierta se puede encontrar una reminiscencia de las tapas blancas de los álbumes de Castelao o Cebreiro en Nós, y probablemente también está la influencia del trabajo que el calígrafo Jakob Hermelin desarrollaba en ese momento en Buenos Aires y que no pasó desapercibido para Seoane:

Hermelin aportó la voluntad y el vigor que caracterizan el trabajo germánico, el amor al contraste exclusivo del blanco y negro, y su sentido, dejamos dicho, del valor formal de la letra.<sup>116</sup>

Jakob Hermelin<sup>117</sup>

El 16 de agosto de 1936 el navío argentino *Río Platense* recibe un mensaje del remolcador *Powerful* informando de que a las 7 h 45 min el vapor *Eubée*, que cubría la línea Hamburgo-Buenos Aires, había naufragado 20 millas al sur del puerto de Río Grande tras colisionar violentamente con el carguero inglés *Corinaldo* (fig. 51). Los pasajeros y miembros de la tripulación habían sido rescatados sanos y salvos y viajaban a bordo del remolcador hacia Montevideo. Al día siguiente –sigue informando el *Correo Paulistano*– las autoridades argentinas no impiden el desembarco de los 128 pasajeros a su llegada a Buenos Aires, a pesar de que la gran mayoría había perdido su documentación en el naufragio.<sup>118</sup>

Dos de esos naufragos –inmigrantes sin papeles–, son Jakob y Gertrude Hermelin. Aquel 17 de agosto, mientras se instalan en los enormes dormitorios colectivos del Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires, el océano Atlántico se traga parte de su pasado: en una de las maletas de la bodega de equipajes del *Eubée*, se disuelven los grabados, dibujos y cuadros de sus amigos Oskar Kokoschka, Marc Chagall, Lovis Corinth o Max Slevog. Tesoros perdidos para siempre.

Jakob Hermelin nació en la localidad austríaca de Lundenburg en 1890. Siendo un niño, y tras la separación de sus padres, habrá de irse a vivir con sus abuelos a Munich, donde se graduó como ingeniero en la Escuela Superior Técnica. Su interés sin embargo no estaba en la ingeniería sino en las Bellas Artes y, tras combatir como oficial durante la Primera Guerra Mundial, fundó en 1922 la Hermelin-Verlag, dedicada a la edición y venta de obra gráfica expresionista, en el 18a Marktplatz de la ciudad de Ulm (fig. 52).<sup>119</sup>

Un esclarecedor testimonio acerca de su actividad y entorno durante esta etapa lo encontramos en la publicación *Situation 1924. Künstlerische und Kulturelle Manifestationen (Situación 1924. Manifestaciones artísticas y culturales)*,<sup>120</sup> libro editado por Hermelin que recoge ensayos sobre varios artistas cercanos al expresionismo –Max Beckmann, Othon Coubine, George Grosz, Karl Hofer, Max Pechstein o Karl Rössing entre otros–.<sup>121</sup> Incluye un listado de 72 grabados y litografías de estos artistas publicados por la Hermelin-Verlag, que da cuenta de su intensa actividad como editor en esos años. La

---

<sup>116</sup> Seoane 1957.

<sup>117</sup> La principal fuente de datos biográficos sobre Jakob Hermelin la encontramos en el artículo “Jakob Hermelin: creador de la nueva imagen del libro argentino”, escrito por Sigwart Blum, que lo trató personalmente en Argentina.

<sup>118</sup> “Nas costas de Río Grande, naufragou o navio *Eubée*”, en *Correio Paulistano*. Sao Paulo, 18 / 08 / 1936: 1.

<sup>119</sup> Schweiger (ed.) 2011. Werner J. Schweiger estaba trabajando en la publicación de este diccionario de tratantes y galeristas de arte moderno y contemporáneo del mundo de habla alemana (Alemania, Austria y Suiza) entre 1905-1937, cuando falleció en 2011. El proyecto está ahora en manos de la Berlinische Galerie. Puede consultarse la base de datos a través de archive.is en <http://www.kunsthandel-der-moderne.eu/content/view/21/36/>

<sup>120</sup> Hermelin (ed.) 1924.

<sup>121</sup> Alfred Kuhn o Wilhelm Hausenstein son algunos de los autores que firman los textos.

primera lámina que salió de su taller fue la xilografía *Capoliveri* (1922) de Richard Seewald. El libro está compuesto en caracteres romanos –Nicolas Cochin<sup>122</sup> lo cual no deja de ser una pequeña declaración de principios en la Alemania de los años 20, y su planteamiento recuerda en varios aspectos a *Der Ararat*,<sup>123</sup> una revista contemporánea centrada en el expresionismo y dadaísmo que comparte con el libro de Hermelin, además de las firmas, cierta similitud en el estilo tipográfico.

El escultor Edwin Scharff firma la divisa editorial que aparece en la portada (fig. 48); impreso en relieve seco, este sello distingue también los grabados que salieron de la Hermelin-Verlag. En el interior del libro, ilustrando el pequeño ensayo “El camino hacia el arte” que firma el propio Hermelin, encontramos un dibujo de Alfred Kubin que retrata al joven impresor como una especie de trovador de las artes gráficas: desde lo alto de un cerro, luciendo un sombrero y un traje raídos, acciona una *imprenta-organillo* portátil de la que salen varias láminas impresas (fig. 50). Una imagen sorprendente, tanto más si la comparamos con la del sobrio y metódico calígrafo de «americana oscura a juego con el pantalón más claro» que veinte años más tarde nos describe Sigwart Blum durante sus citas semanales en un pequeño café de la Avenida de Mayo de Buenos Aires.

Es en Ulm donde Hermelin conoció a su futura esposa, Gertrude Bareis, con la que se trasladará a Berlín en 1925. Para entonces encontramos la Hermelin-Verlag ubicada en la Kurfürstendamm 232 de la capital alemana.<sup>124</sup> Su prestigio como grafista parece ir en aumento y en 1928 está al cuidado de una publicación de la compañía alemana de energía bewag.<sup>125</sup>

Según Blum, Hermelin fue director artístico de la revista de moda y estilo *Der Silberspiegel* (El espejo de plata)<sup>126</sup> en Berlín. Esto tuvo que suceder entre 1934, año en que se lanza la revista, y mediados de 1936, momento en el que Hermelin parte hacia Argentina. Siguiendo la línea de su antecesora *Sport im Bild*, *Der Silberspiegel* fue una revista clásica y *chic* de gran tirada y distribución. La publicación destaca a nivel gráfico por las deslumbrantes cubiertas silueteadas sobre tinta plata y por las exquisitas fotografías, ilustraciones y caligrafías del interior.

En el número de diciembre de 1934, con el partido nazi ya en el poder, la revista todavía publicaba la fotografía de una niña recortando una estrella de David (fig. 53). Pero a lo largo de 1935, con un nuevo redactor jefe, y sobre todo a medida que se acercan las Olimpiadas del 36, en las páginas de *Der Silberspiegel* aparecen cada vez más esvásticas, uniformes y actos presididos por Goebbels o el Führer. Jakob Hermelin era judío y había editado a autores marxistas y expresionistas: Berlín debía ser ya un lugar asfixiante para cuando el matrimonio decide exiliarse a Argentina en agosto de 1936.

«Veo letras perfectas»<sup>127</sup>

Tras unos duros comienzos en Buenos Aires, Hermelin se fue abriendo paso profesionalmente gracias a sus conocimientos en el campo de las artes gráficas y pronto comenzaría a ser reconocido por una faceta de la que parece no haber rastro en su etapa alemana: el arte de la caligrafía aplicada a la producción de libros.

Al igual que ocurrió en Inglaterra con William Morris y el movimiento Arts and Crafts, a comienzos del pasado siglo en Alemania se produjo una renovación de la tradición caligráfica. No sabemos en qué momento comenzó Hermelin a practicar la caligrafía, ni cuáles fueron –si los hubo– sus maestros; pero sabemos que vivió muy cerca de dos de los principales focos de este movimiento de escritura: uno estaba en Viena –con el secesionista Rudolf von Larisch y su rotulación *art nouveau*–, y el otro en Offenbach –con Rudolf Koch y su caligrafía expresionista–.<sup>128</sup> Ambas escuelas influyeron en el entorno de Hermelin durante su etapa en Ulm. Willi Geiger por ejemplo, un artista ligado al

<sup>122</sup> Diseñados por Georges Peignot en 1912-1914 a partir de los dibujos del grabador del s. XVIII. De Jong (ed.) 2010: vol. II: 306-307.

<sup>123</sup> *Der Ararat*, revista de arte editada por Hans Goltz en Munich entre 1918 y 1921. Casi todos los artistas que aparecen en *Situation 1924* habían publicado con anterioridad en esta revista.

<sup>124</sup> Schweiger (ed.) 2011.

<sup>125</sup> *Gross-kraftwerk Rummelsburg Bearbeitet im Büro für Wärmewirtschaft der BEWAG*. Felix Lehmann Verlag Gmb. Berlín, 1928.

<sup>126</sup> Blum 1981. Desde octubre de 1934 la revista *Der Silberspiegel* se publicará quincenalmente en Berlín por la Scherl-Verlag.

<sup>127</sup> Jakob Hermelin citado en *Spectator* 1951: 5.

<sup>128</sup> Clayton 2015: 295-296.

secesionismo vienés que publicó seis referencias en la Hermelin-Verlag, incluía magníficas caligrafías en los numerosos *ex libris* que dibujó (fig. 56).

En 1910 se publicó en Leipzig la primera traducción al alemán de *Writing & Illuminating & Lettering*,<sup>129</sup> el influyente manual de caligrafía de Edward Johnston que se reeditará en años sucesivos y que sin duda Hermelin conoció. La autora de la traducción, Anna Simons, había sido alumna de Johnston en el Royal College of Art de Londres y, a partir de 1918, trabajó en la Bremer Presse de Munich, donde también impartió clases de caligrafía.<sup>130</sup> El propio Johnston dio conferencias en Alemania y fue invitado a realizar algunos trabajos editoriales para la Insel-Verlag, cuya influencia se percibe en algunas caligrafías de Hermelin (fig. 55).

Es también muy probable que Hermelin conociese *Das Schreiben als Kunstfertigkeit (Técnicas de caligrafía)*,<sup>131</sup> el manual que Koch publicó en 1924 centrado en distintas variedades de la letra gótica. Y no cabe duda de que admiraba la obra de Emil Rudolf Weiss (figs. 54, 57), otro calígrafo ligado a este movimiento con el que pudo haber coincidido en Berlín durante los años 20 y 30. El trabajo de Hermelin está definitivamente más cerca de las revisiones de estilos históricos de Johnston y sus discípulos germanos que de la rotulación modernista de Larisch.

Sea como fuere, la obra que dejará en Argentina muestra a un calígrafo maduro, que ha asimilado las influencias, y que trabaja exclusivamente con pluma de ganso y pincel dominando varios estilos formales: la mayúscula romana (fig. 58a, 58), la uncial (fig. 61), la lombarda (fig. 58b), las góticas (fig. 58c) y la cancillerisca (fig. 58d). Si bien, quizás lo más interesante de su trabajo surge en las modulaciones intermedias entre esos cinco ejes, como en el caso de los títulos de la colección *El Navío de Emecé*<sup>132</sup> (cat. 59-61) resueltos con una letra a medio camino entre la fundacional de Johnston y una fraktur; o en las vibrantes mayúsculas romanas de la trilogía de Braun Menéndez, con esa A inclinada que se cuele aportando toda la gracia a la composición (fig. 57, cat. 63-65).

Jakob Hermelin era un hombre modesto y austero. No disfrutaba con los elogios y sólo en algunos casos añadía una pequeña H al pie de sus obras como firma. En ocasiones ni siquiera aparece acreditado en su trabajo, aunque se lo tomaba muy en serio y sabía bien lo que valía: «No es preciso que trabajen conmigo si lo que me han encargado les parece demasiado caro»<sup>133</sup> cuenta Blum que le respondió en cierta ocasión a un editor que se quejaba de sus honorarios.

Parte del encanto de Cuadernos de grandes ensayistas (cat. 53-58), otra de las colecciones de Emecé dirigida por Mallea y diseñada por Hermelin,<sup>134</sup> reside en ese contraste entre austeridad formal y calidad profunda. La cubierta es una cartulina azul, basta pero agradable al tacto, con una pequeña carátula de papel adherida en la que Hermelin traza los datos de autor y obra en negro sobre blanco, con un estilo de letra distinto para cada título. Al ver las cubiertas en conjunto, se establece inevitablemente una curiosa analogía entre la voz particular de cada autor y la voz particular de cada caligrafía.<sup>135</sup> Hermelin invoca en esta colección un recuerdo al cuidado artesanal del libro, los ejemplares estaban numerados individualmente, aunque las tiradas fueron aumentando de las 2.000 a las 5.000 unidades. En el interior, encontramos el texto impreso sobre papel verjurado con generosos márgenes blancos, como indicándonos que lo verdaderamente importante, el texto del autor, merece la mejor calidad.

Hermelin también trabajó para Espasa-Calpe Argentina y para los editores Santiago Rueda (cat. 62) y Janos Peter Kramer,<sup>136</sup> con el que compartía el pasado en Alemania como marchante de arte. Aunque, dejando aparte Emecé, quizás la mayor parte de su

---

<sup>129</sup> Johnston, Edward *Writing & Illuminating & Lettering*. John Hogg. Londres, 1906.

<sup>130</sup> Morison 1926: 60-61.

<sup>131</sup> Rudolf Koch, *Das Schreiben als Kunstfertigkeit*. Deutschen Buchgewerbe-Vereins, Leipzig, 1924.

<sup>132</sup> Dirigida por Eduardo Mallea.

<sup>133</sup> Blum 1981: 84.

<sup>134</sup> El formato de cubiertas de esta colección podría estar inspirado en el de la revista *Zeit-Echo*, otra publicación adscrita al expresionismo que salió entre 1914 y 1917 en Leipzig.

<sup>135</sup> La caligrafía de *La crisis del colectivismo*, último título de esta colección, publicado en 1949 tras la muerte de Hermelin, es un trabajo de Edgar Koetz, artista brasileño.

<sup>136</sup> Peter Kramer editó en Buenos Aires novela, poesía y álbumes de arte, en castellano, francés y alemán. Destaca su edición de *Schachnovelle (Novela de ajedrez)*, de Stefan Zweig de 1942. Para más información sobre esta edición véase <http://www.elke-rehder.de/stefan-zweig/chess-story/stefan-zweig-1942.htm>

trabajo se encuentre en Américalee,<sup>137</sup> una editora que difundió textos de sociología, psicología, historia, educación, filosofía y literatura. Su mano se reconoce en varias colecciones como Los moralistas, Cibeles o Biblioteca de cultura social, y en notables trabajos sueltos, como *El porvenir de la ciencia* (fig. 61), los tres títulos de Demetrio A. Porras (fig. 62), y *Orden del día* de Thomas Mann, que Ghino Fogli incluye en la selección de su artículo para *Argentina gráfica*.<sup>138</sup>

«Nada de conmemoraciones, nada de elogios. Si mi trabajo ha merecido atención, ya se alzarán un día por sí mismo. Si no se alza, será porque no lo merece.» escribe Hermelin en carta poco antes de su muerte el 27 de octubre de 1948.<sup>139</sup>

Hasta hace pocos años, en una de las calles del porteño barrio de Barracas, se alzaba, troquelada en hierro, la deliciosa divisa que realizó para la Imprenta Anzilotti<sup>140</sup> (fig. 63). El trabajo de Hermelin inspiró a las siguientes generaciones de grafistas que salieron de Buenos Aires, entre los que destaca el calígrafo Ricardo Rousselot que, siendo hoy día ya un reconocido maestro, sigue revisitando periódicamente las letras de Jakob Hermelin.

#### Grafistas e impresores

Entre todas las personas que intervienen en la confección del libro, el que le imprime carácter definitivo es el maquetista, el artista gráfico, autor de su arquitectura y decoración.<sup>141</sup>

En la primera etapa de la imprenta, y salvo contadas excepciones, el impresor seleccionaba los originales, decidía el número de ejemplares y él mismo, o su taller, los imprimía y los ponía a la venta, aportando el capital necesario para sufragar el proceso. Es decir, el impresor y el editor eran la misma persona. Pero pronto estas dos figuras, y sus respectivas tareas, comenzaron a disociarse.<sup>142</sup> A comienzos del siglo xx la fórmula más extendida era ya la de empresas editoriales que trabajaban con distintas imprentas y a su vez imprentas que trabajaban con distintas editoriales, de modo que la separación de roles en el negocio del libro estaba bien definida en la mayoría de los casos. Es en este momento en el que aparece una figura intermedia entre el editor y la imprenta, el artista gráfico:

En esta encrucijada se perfiló claramente el papel imprescindible de un nuevo personaje: el artista gráfico. Personaje poco afortunado todavía, porque aún no se le reconoce su autoridad y su puesto definitivo en la organización gráfica, y sin embargo su papel es de lo más difícil ya que debe poseer una preparación técnica de lo más completa sobre las artes gráficas y antenas para captar todas las emociones que fluyen en el campo de las artes para extraer de ellas el hálito vital necesario.<sup>143</sup>

El artista gráfico, grafista o diseñador gráfico, como se le conocerá más adelante, será el encargado de aportar a la línea editorial de determinada casa un formato reproducible mediante la tecnología disponible. Por un lado debe conocer, al igual que el editor, los textos que se van a publicar y definir una imagen apropiada para presentarlos, pero además ha de tener la capacidad de proyectar la labor gráfica necesaria para que el impresor pueda llevar a cabo la producción del libro de acuerdo con las expectativas económicas y estéticas de la editorial.

Pero junto a la lectura y al margen de ella existe y subsiste el aspecto de conjunto de todo escrito. Las páginas son imágenes. Una página es una impresión total, presenta un bloque o un sistema de bloques y estratos, negros y blancos, una mancha de figura e intensidad más o menos afortunadas. Esta segunda manera de ver, ya no sucesiva, lineal y progresiva como la lectura, sino inmediata y simultánea, permite

---

<sup>137</sup> Fundada en 1940 por los anarquistas Domingo Landolfi, América Scarfó y Diego Abad de Santillán. Sobre el entorno de Américalee, Petersen 2016

<sup>138</sup> Fogli 1948. Este artículo permitió acreditar varios trabajos de Hermelin.

<sup>139</sup> Rovira, Simón (eds.) 1952.

<sup>140</sup> Fundada por el italiano Pedro Anzilotti en 1946. Petriella 1979: 37.

<sup>141</sup> Seoane 1957.

<sup>142</sup> Steinberg 1963: 128-129.

<sup>143</sup> Rossi, A. 1939: 11.

aproximar la tipografía a la arquitectura, así como hace un momento la lectura pudiera haber hecho pensar en música melódica y en todas las artes que se amoldan al tiempo.

(Paul Valery)<sup>144</sup>

Attilio Rossi, Luis Seoane y Jakob Hermelin fueron pioneros en la implantación del artista gráfico en un momento crucial del desarrollo del libro en América Latina, y participaron en el modelado de su actual arquitectura, renovando o creando formatos de los que hoy en día nos servimos habitualmente. En la Imprenta López encontraron a profesionales abiertos a esta nueva sensibilidad, y en sus talleres, contaron con el soporte estructural necesario para implementar a nivel industrial su trabajo, fase en la que el proyecto gráfico editorial alcanza su verdadero sentido.

#### Colofón

Jakob Hermelin alcanzó el olimpo gráfico en Buenos Aires poco antes de fallecer en 1948. A finales de 1946, Emecé, que ya había expuesto su obra con anterioridad, publica una carpeta en gran formato con ocho de sus ejercicios caligráficos y un erudito prólogo en el que León Pagano rinde admiración a su oficio (cat. 66). Es igualmente significativa la invitación a caligrafiar, en 1948, la portada de *Tini* de Eduardo Wilde, diseñado por Ghino Fogli y publicado por la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, entidad para la que sólo trabajaba un selecto grupo de grafistas; entre ellos los mencionados Fogli, Fontana o Rosarivo.

En 1950 Attilio Rossi se despide de Argentina con la edición de *Buenos Aires en tinta china*, un emotivo libro de cubierta albiceleste con dibujos de la metrópoli acompañados por poemas de Alberti y prologado por Borges (cat. 72). En Milán seguirá dedicándose a la pintura y al dibujo, y más ocasionalmente, al cuidado de exquisitas ediciones.

Horacio Coppola y Grete Stern, ya por separado, seguirán colaborando en publicaciones periódicas y libros, aunque de forma más puntual. En 1955 Seoane se encargará de la sobrecubierta de *O Aleijadinho*, un fotolibro de Coppola que presenta una extraña sincronía entre su diagramación minimalista y la obra barroca que muestran las fotografías (cat. 85). Stern por su parte, comienza en 1947 los fotomontajes que conformarán su magistral serie *Los Sueños* para la revista *Idilio*.

Hacia mediados de los años 40, y tras el éxito de *Homenaje a la Torre de Hércules*, Luis Seoane se concentra en su carrera como pintor, pero no abandonará nunca la edición y el diseño e ilustración de libros. En 1947, Nova comienza a editar *Botella al mar*, que pronto se convertirá en una editorial independiente en la que, a partir de los años 50, Seoane desarrollará una singular línea gráfica con la que escribe su renglón en la historia del libro del siglo xx. Daniel López, hijo de Manuel, que empezó como linotipista a comienzos de los años 60 en los talleres de Perú 666, lo recuerda trabajando junto a su padre, corrigiendo una línea de plomo con su pequeña sierra o discutiendo con vehemencia el tono de determinado color.

José Manuel López Soto seguirá imprimiendo libros fiel a sus palabras de julio de 1947, durante el Primer congreso de editores y libreros de América Latina, España y Portugal, cuando el sector comenzó a acusar los primeros síntomas de estancamiento:

[...] pero nuestra fe y nuestra pasión por el futuro del libro no se ha alterado ni se alterará jamás. Por ello nos mantendremos fieles a nuestra condición de impresores de libros, seguros de que, aunque algunos vientos más o menos fuertes conmuevan nuestras barcas, ellas seguirán navegando y saldrán airosas y triunfadoras.<sup>145</sup>

No fueron vientos fuertes sino tempestades las que vendrían en las siguientes décadas con las sucesivas crisis del libro. José Manuel López no conoció un momento de respiro económico en los años venideros. La actividad de la imprenta acabó junto a su vida el 29 de marzo de 1969, pero sus barcos, los millones de ejemplares cargados de buena literatura y arte que partieron de Perú 666 en el barrio de San Telmo, siguen navegando airosos, mostrando desde las mejores bibliotecas de Europa y América, cómo se imprime un libro.

#### · Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a Silvia Longueira, directora de la Fundación Luis Seoane, la invitación a realizar junto a ella esta exposición, y al Patronato de la Fundación el

---

<sup>144</sup> Valery 1999: 95-96.

<sup>145</sup> Eduardo Garello (ed.) 1947.

respaldo ofrecido al proyecto. Mi agradecimiento también a Pablo Rossi, que escribe un magnífico texto en este catálogo y compartió con nosotros valiosa documentación del archivo personal de Attilio Rossi. A Horacio Fernández, que colabora en la publicación con un texto extraordinario sobre el fotolibro y ha prestado piezas imprescindibles de su biblioteca particular. A Daniel López, de la tercera generación de impresores López, testigo en los talleres de Perú 666, que facilitó datos básicos para completar esta pequeña historia y cuya iniciativa dio origen a esta muestra. A María Antonia Pérez, que me orientó con paciencia en la primera fase del proyecto con su experto criterio, como también lo hizo Xosé Luís Axeitos, que ha cedido documentos originales para la muestra. A Rodrigo Gutiérrez Viñuales, que revisó la primera selección de piezas, facilitó documentación e imágenes y ha prestado otra de las joyas que disfrutamos en esta exposición. También agradezco a la Biblioteca de la Fundación Barrié, a través de Diego Rodríguez, y a la Biblioteca de la Real Academia Galega, el préstamo de varios volúmenes de sus fondos bibliográficos; y a Lois Agrelo, de Galaecia Libros en Noia, su amable colaboración con volúmenes que completan el catálogo.

Fabián Carreras, Elke Rehder y Damián Bil compartieron generosamente información a la que quizás no habría llegado sin su ayuda. Rachel McArthur y Thomas A. Lingner, de las bibliotecas de la Universidad de Texas y de Harvard respectivamente, me facilitaron valiosas fuentes documentales. Betina Korten me ayudó con los documentos en alemán, Ferdinand Ulrich me dio la clave para identificar una fuente que ya había dado por imposible, Leo Spinetto cedió la foto del desaparecido rótulo de Hermelin en Barracas, y José Luis Ducid revisó mi texto y me dio consejos disparatados e inspiradores; estoy muy agradecido a todos ellos.

Durante este trabajo tuve la suerte de conocer a un verdadero maestro de la caligrafía: Ricardo Rousselot, que me descubrió parte del trabajo de Hermelin y me ayudó a clasificar sus estilos. También agradezco a Blanca González y Enrique Sánchez su cuidadosa labor de traducción, y a Emma Fernández, Carmela Montero y Pía Rego la ayuda que me han facilitado desde las distintas áreas de la Fundación Luis Seoane.

Quiero dar las gracias muy especialmente a mis colaboradores más cercanos en este proyecto: María Meseguer, responsable de las fotografías de las piezas, y Juan de la Colina, Juan Gallego y Dolores Rodríguez, responsables del extraordinario diseño expositivo, sin ellos no habría podido hacer este trabajo. Por último, mi gratitud y reconocimiento a Pablo Adalberto Somma, de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, que ha hecho una magnífica labor documental en Buenos Aires y, junto a Alfagrama ediciones, ha gestionado de forma óptima la adquisición de libros en Argentina.

## **Bibliografía**

Aguado 2006

Amelia Aguado, "Políticas editoriales e impacto cultural en la Argentina: 1880-2000", en *Información, cultura y sociedad*, nº 15. 2006: 95-105

Alonso, Moreda, Vilariño (ed.) 2006

Luís Alonso Girgado, Marisa Moreda Leirado, María Vilariño Suárez (ed.), *Yunque. Periódico de vanguardia política*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2006

Axeitos, Seoane, X. (coor.) 1994

Xosé Luís Axeitos, Xavier Seoane (coor.), *Luis Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]*. Deputación Provincial da Coruña. A Coruña, 1994

Badoza 2001

María Silvia Badoza, "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un caso de estudio: Ortega y Radaelli, 1901-1921", en *Secuencia* nº 50, mayo-agosto. 2001: 46-81

Bil 2016

A. Damián Andrés Bil, "Proceso de trabajo y luchas obreras en los años 30", en *Izquierdas*, nº 30, octubre. 2016

Blackwell 1998

Lewis Blackwell, *Remix. Tipografía del siglo xx*. Gustavo Gili. Barcelona, 1998

Blum 1981

Sigwart Blum, "Jakob Hermelin: creador de la nueva imagen del libro argentino", en *Humboldt* nº 75. Goethe Institut. Munich, 1981: 84-87

Borges, Guerrero 1957

Jorge Luís Borges, Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1957

Bozal 1999

- Valeriano Bozal, "Luis Seoane. Pinturas, dibujos y grabados 1932-1979", en *Luis Seoane*. cgac. Santiago de Compostela, 1999
- Carter 1999  
Harry Carter, *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos xv y xvi)*. Ollero & Ramos. Madrid, 1999
- Clayton 2015  
Ewan Clayton, *La Historia de la Escritura*. Siruela. Madrid, 2015
- De Diego 2006  
José Luis de Diego, *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Fondo de Cultura Económica. 2006
- De Jong (ed.) 2010  
Cees W. de Jong (ed.), *Type. A Visual History of Typefaces and Graphic Styles 1901-1938*. Taschen. Colonia, 2010
- Devoto 2010  
Fernando J. Devoto, "Cultura e política entre dous mundos: O exilio galego na Arxentina, os debates intelectuais e as tramas de sociabilidade", en Ramón Villares (ed.) *Emigrantes dun país soñado. Luis Seoane entre Galicia e Arxentina*. Consello da Cultura Galega. Santiago de Compostela, 2010
- Dreyfus, Richaudeau (dir.) 1990  
John Dreyfus, François Richaudeau (dir.), *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 1990
- Duelo 1975  
Carlos Duelo Cavero, "El editor don Gonzalo Losada refiere sus comienzos en la actividad editorial en Madrid y Buenos Aires", en *El Libro Español*, nº 216. 1975: 530-534
- Durán Blázquez, Sánchez Vigil 1998  
Manuel Durán Blázquez, Juan Miguel Sánchez Vigil, "En vanguardia de la cultura: apuntes para una historia de Austral", en *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 622. 1998: 6-11
- Fernández 2011  
Horacio Fernández. *El fotolibro latinoamericano*. rm. México, 2011
- Fogli 1948  
Ghino Fogli, "J. Hermelin: creador de tipos", en *Argentina gráfica* nº 145, diciembre. Buenos Aires, 1948
- Friedl, Ott, Stein (eds.) 1998  
Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein (eds.), *Typography - when who how*. Könemann. Colonia, 1998
- Garello (ed.) 1945  
Ernesto Garello (ed.), "Don José López García", en *Argentina gráfica* nº 104. Buenos Aires, 1945: 15
- Garello (ed.) 1947  
Ernesto Garello (ed.), "El congreso de editores de América, España y Portugal", en *Argentina gráfica* nº 130. Buenos Aires, 1947
- Geimaro 1978  
Óscar Geimaro "La olvidada belleza del libro", en *La Prensa*, abril. Buenos Aires, 1978
- Gerhardt 2015  
Federico Gerhardt, "Asociacionismo gallego y mercado del libro en la Buenos Aires del medio siglo: dos proyectos editoriales de Luis Seoane", en *Madrygal* 18 número especial. Madrid, 2015
- Gerhardt 2016  
Federico Gerhardt, "Temas y autores argentinos y latinoamericanos en proyectos editoriales de los exiliados gallegos en la Argentina durante la década del cuarenta", en *Kamchatka* nº 7, junio. Valencia, 2016: 73-96
- Gudiño, Ingberg 2010  
Eduardo Gudiño Kieffer, Pablo Ingberg, *Editorial Losada. Una historia abierta desde 1938*. Losada. Buenos Aires, 2010.
- Gutiérrez Viñuales 2007  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires", en *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*. Fundación Luis Seoane. A Coruña, 2007
- Gutiérrez Viñuales 2014  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos: Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Cedodal. Buenos Aires, 2014

- Henríquez Ureña, Reyes 1983  
Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo*, vol. 3. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. Santo Domingo, 1983
- Hermelin (ed.) 1924  
Jakob Hermelin (ed.), *Situation 1924. Künstlerische und Kulturelle Manifestationen*. Hermelin-Verlag. Ulm, 1924
- Kinross 1995  
Robin Kinross, "Introduction to the english language edition", en Jan Tschichold, *The New Typography. A Handbook for Modern Designers*. Ruari McLean (trad.). University of California Press. Berkeley, 1995
- Larraz 2009  
Fernando Larraz *Política y cultura. Biblioteca Contemporánea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural*, en *Orbis Tertius*, vol. 14, nº 15. 2009
- Larraz 2014  
Fernando Larraz "La edad de oro de la edición argentina y los españoles en Buenos Aires (1939-1952): Exilio e industria cultural", en iii *Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata, Argentina, 2014
- Le Corbusier 1923  
Le Corbusier, *Vers une architecture*. G. Crès et Cia. París, 1923
- López, J. B. 1938  
Juan B. López, "Breve reseña de la imprenta López", en xxx *Aniversario de la Imprenta López*. Imprenta López. Buenos Aires, 1938
- López Vega 2008  
Antonio López Vega, *Epistolario inédito. Marañón, Ortega, Unamuno*. Espasa-Calpe. Madrid, 2008
- Losada (ed.) 1948  
Gonzalo Losada (ed.), *Catálogo 1938-1948*. Losada. Buenos Aires, 1948
- Marcoci, Hermanson 2015  
Roxana Marcoci, Sarah Hermanson Meister, *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*. MoMA. Nueva York, 2015
- Martínez de Sousa 1995  
José Martínez de Sousa, *Diccionario de la tipografía y del libro*. Paraninfo. Madrid, 1995
- Morison 1926  
Stanley Morison, *Type designs of the past and the present*. The Fleuron. Londres, 1926
- Nesbitt 1957  
Alexander Nesbitt, *The History and Technique of Lettering*. Dover. New York, 1957
- Otero Pedrayo 1935  
Ramón Otero Pedrayo, *Devalar*. Nós. Santiago de Compostela, 1935
- Pellegrini 1948  
Carlos Pellegrini, *La industria gráfica argentina*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas, 1948
- Pérez Rodríguez 2003  
M<sup>a</sup> Antonia Pérez Rodríguez, *Luis Seoane a través da prensa 1929-1979*. O Castro. Sada, A Coruña, 2003
- Petersen 2016  
Lucas Petersen, *El traductor del Ulises: Salas Subirat*. Sudamericana. Buenos Aires, 2016
- Petriella 1979  
Dionisio Petriella, *Los italianos en la historia de la cultura Argentina*. Asociación Dante Alighieri, 1979
- Rossi, A. 1938  
Attilio Rossi, "Tipos modernos y estética de la tipografía de hoy", en *Argentina Gráfica* nº 25, julio. Buenos Aires, 1938.
- Rossi, A. 1939  
Attilio Rossi, "La compaginación: Consideraciones sobre realizaciones de Herbert Bayer, Ernesto Garello y Attilio Rossi", en *Argentina gráfica*, año iv nº 41. Noviembre. Buenos Aires, 1939
- Rossi, A. 1940

- Attilio Rossi, "Sobre la tipografía moderna", en *Argentina gráfica*, año v nº 49-50, julio-agosto. Buenos Aires, 1940  
Rossi, A. 1941  
Attilio Rossi, "Luis Seoane, ilustrador" en *Argentina gráfica*, año v, nº 51, septiembre. Buenos Aires, 1941
- Rossi, A. (atr.) 1942  
Attilio Rossi (atr.), *Cómo se imprime un libro*. Imprenta López. Buenos Aires, 1942:1
- Rossi, A. 1943  
Attilio Rossi, "El libro de hoy en la Argentina", en *El libro en la Argentina. Número extraordinario de la revista Argentina gráfica*, año viii, nº 89-90, noviembre diciembre. Buenos Aires, 1943: 65-72
- Rossi, A. 1983  
Attilio Rossi, *Campo Grafico 1933-1939*. Carlo Pirovano (ed.) Electa. Milán, 1983
- Rossi, P. 2005  
Pablo Rossi, 1935-1950, *Attilio Rossi in Argentina*. Milán, 2005
- Rovira, Simón (eds.) 1952  
José Rovira Armengol, Rodolfo Simón (eds.), "Exposición Hermelin" en *Libros de Hoy*, año I, nº 2, junio. Buenos Aires, 1952: 138
- Sánchez Vigil, Olivera 2012  
Juan Miguel Sánchez Vigil, María Olivera Zaldua, "La Colección Austral: 75 años de cultura en el bolsillo (1937-2012)", en *Palabra Clave (La Plata)*, vol. 1, nº 2. 2012
- Schweiger (ed.) 2011  
Werner J. Schweiger (ed.), *Art Dealers of Modernism*. Inédito, 2011
- Seoane 1953  
Luis Seoane, "Dos imprentas y mis tapas", en *Libro de tapas*. Botella al mar. Buenos Aires, 1953
- Seoane 1957  
Luis Seoane, "Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas", en *Segundo libro de tapas*. Ediciones Bonino. Buenos Aires, 1957
- Seoane 2009  
Luis Seoane, "Luis Seoane dialoga con Vicky Linares e Córdoba Iturburo", en Ramón Villares (ed.), Charo Portela (trans.), *Galegos* nº 7, III trimestre. 2009
- Spectator 1951  
Spectator, "Poesía caligráfica", en *Diario de Noticias*, 16 junio. Río de Janeiro, 1951: 5
- Steinberg 1963  
S. H. Steinberg, *500 años de imprenta*. Zeus. Barcelona, 1963
- Tschichold 1991  
Jan Tschichold, *The Form of the Book. Essays on the Morality of Good Design*. Robert Bringhurst (ed.). Hartley & Marks. Washington, 1991
- Tschichold 1995  
Jan Tschichold, *The New Typography. A Hand-book for Modern Designers*. Ruari McLean (trad.). University of California Press. Berkeley, 1995
- Ugerman 2014  
Pablo Ugerman, "Raúl M. Rosarivo (1903-1966) y las publicaciones periódicas de artes gráficas en Argentina", en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. xix, núm. 1 y 2. México, 2014: 147-201
- Valery 1999  
Paul Valery, "Las dos virtudes de un libro", en *Piezas sobre arte*. Visor. Madrid, 1999. (Publicado originalmente en *Notes sur le livre et le manuscrit*. París, 1926)
- Vázquez Souza 2000  
Ernesto Vázquez Souza, *Ánxel Casal. Biografía no seu contexto cultural, histórico e empresarial*. UDC. A Coruña, 2000 <http://hdl.handle.net/2183/7206>
- vv.aa. 2007  
vv.aa., *Itinerario do trazo. Debuxo e ilustración de Luis Seoane*. Fundación Luis Seoane. A Coruña, 2007
- vv.aa. 2010  
vv.aa., *Ao pé do prelo. Luis Seoane, editor e artista gráfico*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2010

Wechsler 2010

Diana B. Wechsler, "Complicidades. Luis Seoane nas redes da cultura antifascista", en Ramón Villares (ed.) *Emigrantes dun país soñado. Luis Seoane entre Galicia e Arxentina*. Consello da Cultura Galega. Santiago de Compostela, 2010: 179-194

Wootten, Donaldson (eds.) 2013

William Wootten, George Donaldson (eds.), *Reading Penguin: A Critical Anthology*. Cambridge Schoolars. New Castle upon Tyne, 2013

- 1 Horacio Coppola, Grete Stern. Fotografía para *Cómo se imprime un libro*. Imprenta López, 1942
- 2 Horacio Coppola, Grete Stern, Attilio Rossi. Ilustración para *Cómo se imprime un libro*. Imprenta López, 1942
- 3 Attilio Rossi. Ilustración para *Cómo se imprime un libro*. Imprenta López, 1942
- 4 Vista de la Imprenta López en la calle Tuacará. 1913
- 5 Imprenta y papelería de Guillermo Krieger. 1896
- 6 Manejando una linotipia Typograph. 1909
- 7 Publicidad de la Imprenta López. 1912
- 8 *Cinema Chat* nº 22, 1920. Uno de los números impresos en López
- 9 *La novela semanal* nº 157, 1920
- 10 Personal de la Imprenta López en 1938. En la foto no figuran 35 obreros pertenecientes al turno de noche, expedición y correctores
- 11 Manuel López y Attilio Rossi
- 12 Manuel López a la edad de 7 años. Poco antes de empezar a trabajar en la imprenta
- 13 Colección Austral. Attilio Rossi, 1937
- 14 Biblioteca Albatross. Hans Mardersteig, 1932
- 15 Emblema de la colección Austral. Attilio Rossi, 1937
- 16 *Festina lente*. Emblema empleado por Aldo Manuzio a partir de junio de 1502
- 17 Representación de Capricornio en la meridiana solar (1786) del Duomo de Milán
- 18 Guardas para colección de Espasa-Calpe Argentina. Attilio Rossi, 1938
- 19 Emblema de Espasa-Calpe Argentina. Attilio Rossi, 1937
- 20 Emblema de la editorial Losada. Attilio Rossi, 1938
- 21 Emblema de la Biblioteca Contemporánea de Losada. Attilio Rossi, 1938
- 22 Algunas diferencias entre Futura (sup.) y Erbar Grotesk
- 23 Attilio Rossi durante su conferencia *La tipografía moderna*, impartida en las salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes el 27 de agosto de 1940
- 24 Trafton Script, comercializada en Argentina bajo el nombre *Sirena*
- 25 Kuenstler Script y Corbinus bold combinadas en las tapas de *La pajarita de papel*
- 26 La pajarita de papel. Detalle de las guardas
- 27 Proyecto editorial de Imprenta López y Attilio Rossi, 1940
- 28 *La divina proporción* de Luca Pacioli. Losada, 1946
- 29 Tapas para *La divina proporción*. Attilio Rossi
- 30 Sello de la imprenta Nós. Castelao, ca. 1927
- 31 Ánxel-Johán. Portada de *Yunque* nº 6. Imprenta de Antonio Suárez. Lugo, 1932
- 32 Ilustración para *Huellas*. Luis Seoane, 1932
- 34 Luis Seoane. Cubierta para *Cantiga nova que se chama Riveira*. Imprenta Nós, 1933
- 35 Luis Seoane. *Devalar*, detalle de la cubierta. Nós, 1935. [Cortesía de la Biblioteca Municipal Infantil e Xuvenil, A Coruña.]
- 36 Ánxel Casal dibujado por Camilo Díaz en la cárcel, 1936
- 37 Emblema de la colección Hórreo. Luis Seoane, 1940
- 38 Emblema de la colección Dorna. Luis Seoane, 1940
- 40 Emblema de la colección Buen aire. Luis Seoane, 1941
- 39 Colección Dorna. Emecé. Luis Seoane, 1940
- 40 Emblema de la colección Buen aire. Luis Seoane, 1941
- 41 Colección Buen aire. Luis Seoane, 1941
- 42 Colección King Penguin. Allan Lane, 1939
- 43 Luis Seoane en Buenos Aires, 1953
- 44 *Las calaveras y otros grabados* de José Guadalupe Posada en la colección *Mar dulce*. Ensayo introductorio de Luis Seoane. Nova, 1943
- 45 *Homenaje a la Torre de Hércules*, Luis Seoane. Nova, 1944
- 46 *¡Eh, los toros!* Poemas de Rafael Alberti y xilografías de Luis Seoane. Emecé, 1942
- 47 Bodoni bold (sup.) y Garamond roman
- 48 Divisa de la Hermelin-Verlag Edwin Scharff, 1922
- 49 Jakob Hermelin. Años 40
- 50 *Hermelin Graphik*. Alfred Kubin, 1924
- 51 El vapor *Eubée* se hunde al sur de Río Grande. 16 de agosto de 1936 [www.wrecksite.eu]
- 52 *Vor dem Spiegel*. Max Beckmann, 1923. Punta seca editada por la Hermelin-Verlag en Ulm
- 53 Cubierta y página interior de *Der Silberspiegel*. Berlín, octubre de 1934
- 54 Caligrafía de Emil Rudolf Weiss. Berlín, 1925
- 55 Portadilla para la Insel-Verlag. Edward Johnston, ca. 1905
- 56 *Ex libris*. Willi Geiger, 1904
- 57 Caligrafía de Jakob Hermelin. Buenos Aires, 1945
- 58 Muestras caligráficas de *Ocho ejercicios*. Jakob Hermelin, 1946
- 59 Jakob Hermelin. Caligrafía para Comentarios reales de los Incas. Emecé, 1943

- 60 Jakob Hermelin, años 40. Emblemas para Janos Peter Kramer, Américalee, Santiago Rueda, El Navío, Biblioteca Emecé e Imprenta Anzilotti
- 61 Jakob Hermelin. Caligrafía para *El porvenir de la ciencia*. Américalee, 1943
- 62 Jakob Hermelin. Caligrafía para *Tratado del canal de Panamá*. Américalee, 1947
- 63 Jakob Hermelin. Rótulo de la imprenta Anzilotti. Barracas, Buenos Aires [Fotografía de Leo Spinetto, 2009]
- 64 Manuel López en el cumpleaños de una de sus sobrinas. Buenos Aires, 1968
- 65 Portadilla de *Pequeña historia de la Imprenta en América* de Félix de Ugarteche. Imprenta López, 1943

## Buenos Aires 1937

### Coppola, Rossi, Stern

Por Horacio Fernández

En 1937 Horacio Coppola y Grete Stern cumplen dos años en Buenos Aires. Coppola es un fotógrafo reconocido que quiere hacer cine. Sabe que no es tan diferente de la foto. Hay una diferencia importante, el tiempo. Una película es una secuencia de fotografías, una continuidad en el tiempo. Una a una, las fotos son tiempo muerto, detenido. Pero pueden dejar de ser estáticas y acercarse al tiempo cinematográfico agrupadas en forma de ensayo, reportaje o, mejor aún, fotolibro.

Coppola tiene treinta años. Ya ha creado un cineclub y una revista, *Clave de Sol*, y se ha paseado con Jorge Luis Borges a tempo lento, poco hablar y mucho escuchar el ritmo, demorado, de la ciudad. También ha viajado por Europa a marchas forzadas, urgentes. En su capital ferroviaria, el vertiginoso Berlín de los años de entreguerras, se encuentran en 1932 Horacio Coppola y Grete Stern. Para ser más precisos, en Bauhaus, una escuela de arte recién mudada desde Dessau.

Bauhaus es el centro y la referencia de lo moderno, un concepto vago, descrito de muchas maneras, algunas contradictorias. Una de sus mejores y más entretenidas definiciones se encuentra en una revista a la última hasta en el nombre, *Advertising Arts*. Su autor, que tiene raíces ucranianas y turcas, se ha formado en las redacciones de los semanarios ilustrados de Berlín y París. Se llama Mehemed Fehmy Agha, vive en Nueva York y su profesión es director de arte editorial.

La modernidad es errante, señala con acierto Agha en un descanso de su actividad principal, supervisar la forma de las revistas más influyentes de estilos de vida, o sea, modas. Para describirla, Agha remite a su propia biografía, un continuo trasiego de ida y vuelta por mapas llenos de obstáculos y fronteras casi infranqueables. El bucle parece más realista cuando se le añade parada y fonda en estaciones ferroviarias.

Lo moderno es entonces un conjunto de 'teorías vagabundas' inventadas en París, exportadas a Berlín vía Moscú y devueltas a París por Amsterdam y Zurich, que acaban reunidas en Dessau explicadas por profesores húngaros a estudiantes japoneses.

La vagabunda modernidad es un virus muy contagioso que sólo nace y crece en medios ambientes metropolitanos, su caldo de cultivo hasta el final, irremediable como todos, pero compatible con resurrecciones y reencarnaciones en más combinaciones que la carta de cócteles de un bar de copas.

Aparte de errática y urbana, la modernidad es europea y también cosmopolita, que es como decir lo mismo, a pesar de las numerosas y casi siempre dolorosas excepciones a la regla. El pasaporte de los estudiantes de Bauhaus puede ser japonés, como el de Iwao Yamawaki, o argentino, como el de Coppola. Y asimismo de cualquier rincón europeo, como la documentación alemana de Grete Stern, nacida en 1904 en una ciudad que ya no existe.

A principios de los treinta, Grete Stern hace publicidad y diseño gráfico. Su modelo es una variante de las técnicas de montaje llamada tipo-foto. Combinaciones de texto e imagen como la firmada 'Dibujo Grete Coppola' que abre la entrega mayo-junio de 1937 de *Excelsior* (fig. 3), una 'revista de arte gráfica y organización comercial' editada en Buenos Aires. Planos, fotos, tipos y texturas, tacos, tijeras y papeles en un montaje construido con una dosis de abstracción geométrica de base pictórica, una pizca de publicidad y los mismos elementos que se ven en el montaje, que ha sido fabricado con tijeras, papeles y fotos, tacos tipográficos y letras rotuladas, texturas varias y planos superpuestos.

Un dibujo, sin lápices ni goma de borrar. Sin manualidades. Carece de manera artesanal,

pero posee a cambio factura técnica y mecánica, ajena a la tradición y la naturaleza, dotada de elementos creativos característicos y de una gracia inédita que ya es un estilo y pronto se convertirá en norma: la nueva unidad del arte y la técnica, la belleza de la técnica.

Puro tipo-foto, aplicación de las técnicas fotográficas y tipográficas a las mesas del diseñador y los talleres de la imprenta. La regla del nuevo tiempo de la nueva literatura visual según László Moholy-Nagy, uno de los profesores húngaros de la Bauhaus. Su libro, manifiesto y manual de 1925 *Malerei, Fotografie, Film* sirve para que los artistas modernos que no han tenido la suerte de subir las escaleras de Bauhaus sepan que la presentación visualmente más precisa de la comunicación se construye en tipo-foto.

Hay otro trabajo del mismo momento semejante al montaje de *Excelsior*, quizás un poco más claro. Una composición foto-tipográfica que presenta elementos de las artes de la imprenta: componedores, fotos, moldes, tramas, tacos, planchas, etc. Estos elementos (que también son los utilizados en la producción del propio montaje) rodean una fotografía, un panorama monumental de Buenos Aires como Metrópolis (fig. 4).

Es la cubierta del número de marzo 1937 de *Campo Grafico*, una revista milanesa *di estetica e di tecnica grafica*. Según los créditos, es obra de Grete Stern y Horacio Coppola, el montaje de ella y la foto de él. La revista, una monografía sobre los trabajos de la pareja, se hace en Buenos Aires con la ayuda de un diseñador, tipógrafo y pintor nacido en 1909, Attilio Rossi, el fundador de *Campo Grafico* en Milán y su director entre enero de 1933 y febrero de 1935, el año de su emigración a Buenos Aires en una etapa más del continuo vagabundeo moderno.

También hay contrabando en las maletas de Grete Stern y Horacio Coppola. Directamente *From Bauhaus to Buenos Aires*, como resume el título de la exposición dedicada a ellos en 2015 en el Museum of Modern Art de Nueva York. En 1937 trabajan juntos en Buenos Aires. Comparten estudio en la calle Córdoba con otro artista recién llegado desde la convulsa escena europea del momento, Luis Seoane, quien hará en 1955 la cubierta de un fotolibro de Coppola, *Esculturas de Antonio Francisco Lisboa, O Aleijandinho*.

Colaboran a menudo con Attilio Rossi. Además de la revista *Campo Grafico* citada, realizan juntos dos obras maestras. El extraordinario fotolibro de empresa *Cómo se imprime un libro*, publicado para promoción por la Imprenta López de Buenos Aires en 1942, y las dos ediciones de uno de los mejores fotolibros urbanos de todos los tiempos, el monumental *Buenos Aires visión fotográfica* (cat. 86, 80).

A salvo del totalitarismo en una ciudad abierta, Coppola, Rossi, Seoane y Stern, entre otros, diseminan las teorías errantes de lo moderno y trabajan en la interminable conspiración de lo nuevo, tareas imposibles entonces en el viejo continente, cada día más empeñado en un suicidio asistido.

Saben lo que quieren y tienen que presentarse en público, proclamar a los cuatro vientos sus conocimientos y ambiciones. La firma *Grete y Horacio Coppola* se anuncia a toda página en el número antes citado de *Excelsior* (fig. 5). Un fondo enmarañado sobre el que reposa (o lo contrario) una paleta de madera de pintor en la que se perfila un gran ojo abierto y pendiente. Debajo de este ojo avizor, un texto programático.

¡OJO! Buenas fotos, buenas ideas, buenos proyectos, buena tipografía; no se consiguen sin un previo estudio técnico de la materia que habrá de producirle buenas ventajas. Un especialista tiene que ser, por lo tanto, el que intervenga en tan delicada misión. Pero mucho "ojo", y sepa elegir...

La intención del anuncio es abrir otros ojos: los de los posibles clientes. El ojo entre admiraciones es un aviso, llama la atención y propone el cuidado, el busque y compare del consejo publicitario. En cambio, el ojo sobre la paleta es otra cosa, un autorretrato de los artistas que proclaman la importancia de la mirada, la característica definitoria que distingue la modernidad de la actividad artística tradicional.

La *Nueva visión*, se dice entonces. Hay que activar la mirada, acostumbrada a funcionar de modo automático e incapaz de percibir nada más que lo que puede reconocer, lo que ya sabe de antemano.

*El construc-tor*, un autorretrato en montaje de El Lissitzky de 1924, trata la misma cuestión que el anuncio de *Excelsior*. La mano con un compás super-puesta al ojo indica que el ojo (la nueva visión o la mirada activa) es a la vez herramienta (mano) y razón (compás). En consecuencia, la mirada es la que trabaja y el ojo el principal utensilio de la creatividad.

*El construc-tor* es una obra famosa desde 1929, cuando Jan Tschichold y Franz Roh lo colocan en la cubierta del manifiesto de la nueva fotografía, que lleva un título con tres palabras (foto, ojo y tiempo) en tres lenguas: *foto auge / oeil et photo / photo eye / 76 fotos der zeit* (fig. 6).

De nuevo, la mirada. 'Visión fotográfica', apunta Coppola. Le encargan un libro de imágenes porteñas para festejar el aniversario de la fundación de Nuestra Señora del Buen

Aire cuatro siglos atrás. Coppola lo describe como si fuera una película en unas memorias publicadas en 1994. «Mi plan, *Visión fotográfica*. Mis imágenes, del río a la Pampa, recorren el tiempo de la ciudad.»

*Buenos Aires 1936 Visión fotográfica por Horacio Coppola* es una película en forma de libro, es decir, un fotolibro. Una narración visual casi sin información escrita, sólo unos pies de foto escuetos, descriptivos e impersonales, sin adjetivos ni comentarios. 'Panorama de la ciudad hacia sudoeste (centro)' se llama la fotografía de *Campo Grafico*. Se puede encontrar en la página 62 de *Visión fotográfica*, tanto en la primera como en la segunda edición al año siguiente.

La forma de las dos ediciones es obra de Attilio Rossi, quien compone los textos en Futura, la tipografía de palo seco creada en 1927 por Paul Renner que distingue la Nueva tipografía. Pero la cubierta heráldica de la primera edición huele a naftalina, es demasiado conservadora (fig. 7). Quizás pueda simbolizar la historia de la ciudad, pero no representa su presente y menos aún el futuro. Una incoherencia que tiene una solución, provisional pero efectiva: tapar el escudo con una banda, ceñir el libro con una faja de papel modesta, condenada a la precariedad de todo lo efímero y por tanto muy rara. Ahora no hay quien la encuentre (fig. 8).

El texto de la banda –el título del fotolibro en Futura negrita estilo señal de Metro– es rotundo y monumental. Pero además hay un fotomontaje extraordinario, sin duda de Grete Stern, compuesto con cuatro fotos incluidas en el libro. A un lado un despliegue de la arquitectura más contundente de la ciudad, presidida por un rascacielos zigurat. En el centro, un nocturno de la calle Corrientes más que brillante, refulgente. En el otro, la tribuna de un estadio cubierto por una descomunal chaqueta, con percha y precio, repleta de hombres ensombreados admirando la grandiosa perspectiva de enfrente.

En la revista *Campo grafico* se publica una reseña en junio de 1936, firmada por un 'campista', seguramente Attilio Rossi. El libro está bien, pero es convencional. Sería mejor en forma de revista, 'más ágil, más libre, fuertemente encuadrada con cartón y una espiral metálica, con un interesante fotomontaje en cubierta'. La forma exacta de la segunda edición, manifiestamente mejorada, de *Buenos Aires visión fotográfica* (cat. 80). Se abre con un fotomontaje a toda plana en capa y contracapa de Grete Stern, una vista aérea de la ciudad con fotos urbanas superpuestas y el título en letras fotográficas y arquitectónicas, en relieve.

En la introducción, el arquitecto Alberto Prebisch asegura que Buenos Aires no es la ciudad más fea del mundo. Pero casi. Le falta energía y decisión, su vitalidad es adolescente. Le sobra dureza, es inhumana. Está formada por calles estrechas con edificios altos, tiene pocos parques, vive de espaldas al río... En un resumen de dos dimensiones, Buenos Aires es grande y confusa.

Todo lo que el arquitecto considera penoso se vuelve excelente en las fotos de Horacio Coppola. Hasta las despreciadas medianeras o las larguísimas calles rectas, verticales en el centro y horizontales en cuanto se sale de él. Coppola ha registrado el centro altanero y el arrabal aplastado, el norte europeo y el sur criollo, la ciudad conocida y la ignorada. Igual que los mejores artistas, capaces de encontrar y descubrir, Horacio Coppola desvela una ciudad insospechada, con carácter propio.

Para componer Coppola usa el rigor geométrico y su particular cultura visual, más pictórica que fotográfica. En una entrevista con Adrián Gorelik publicada en 1995, resume su formación. La escuela de París, dice. Se puede concretar más: el cubismo, la abstracción geométrica, la pintura metafísica. La Nueva Visión. Leonardo y la sección áura, *La divina proporción* de Luca Pacioli, no por azar reeditada en 1946 por la editorial Losada en Buenos Aires con diseño de Attilio Rossi y fotografías de Grete Stern (cat. 79).

En las fotos hay constantes que señalan secciones áureas, triángulos rectángulos que ordenan la composición, a menudo apoyada en verticales como postes y farolas (fig. 9b). También repite Coppola otros elementos, como cornisas, árboles y sus sombras, texturas de tapias y de enormes medianeras que transforman los edificios en esculturas, nubes que amueblan el vacío, tan efímeras (y al tiempo permanentes en las fotos) como los anuncios que dan la hora y registran al segundo el cambio incesante de la gran ciudad. La vida breve (y también casi eterna, de tan permanente, en las fotos) de unas imágenes en las que a menudo falta gente, aquella multitud bajo la chaqueta gigante que equilibra y compensa las arquitecturas masivas del fotomontaje de la banda de la primera edición.

Horacio Coppola evita la gente siempre que puede, sobre todo en los nocturnos. Aunque no es posible soslayar las masas en el centro ni en espacios de entretenimiento como los estadios o las playas, las multitudes desaparecen de las fotos conforme se acerca la periferia, los barrios donde todo se dispersa y se anuncia el fin, un camino que no lleva a nadie a ningún sitio, tan seco y muerto como los árboles de sus orillas. Coppola aprecia los límites, siempre provisionales, esos lugares que enseguida serán otros y solo dejarán rastro en fotografías como las suyas.

Ya se ha señalado la sintonía de muchas fotos de *Visión fotográfica* con textos de Jorge Luis Borges como *Fervor de Buenos Aires* (1923) o *Evaristo Carriego* (1930), ilustrado con

dos fotos urbanas de Coppola. El escritor y el fotógrafo comparten una concepción urbana poco futurista, una ciudad en la que en vez de multitudes hay calles vacías, donde la inmovilidad de la arquitectura y la demora de la mirada sustituyen al vértigo y la diosa velocidad de Marinetti.

En el fotolibro, Buenos Aires es un escenario, monumental unas veces y otras tan modesto como una aldea, una escenografía casi siempre desocupada, sin actores ni más representación que su propio ornato, tan extraña y vacía como las plazas metafísicas de Giorgio de Chirico. La arquitectura y los nocturnos protagonizan muchas páginas de un libro urbano sin interiores ni retratos, sin hogares ni familias, en el que las multitudes no mandan y las personas son pormenores de la misma importancia que los demás detalles urbanos.

Esta ausencia puede ser un caso más de deshumanización del arte, un tema de José Ortega y Gasset, a cuyas conferencias porteñas en 1928 asiste Horacio Coppola. Su crítica del arte elitista que evita realidades y solo trata de sí mismo puede aplicarse a un libro urbano en el que hay mucha más piedra que carne.

En la sobrecubierta de la primera edición del libro de relatos de Eduardo Mallea *La ciudad junto al río inmóvil*, publicado en Sur en 1936, aún hay más piedra. En la camisa -otro fotomontaje compuesto a partir de fotografías porteñas de Coppola que parece y debe ser obra de Grete Stern- hay una mujer, completamente sola, enfrentada a la ciudad, hostil e inmensa (fig. 10). Una variante, corregida, de la banda de *Buenos Aires 1936*, un comentario sobre aquella multitud masculina tan embobada en las opresivas verticales de la ciudad de los hombres.

El rascacielos zigurat y la chaqueta cruzada. La arquitectura enfrente de la gente. El panorama y la vista aérea en lugar de la mirada cercana en las calles, las protagonistas absolutas de los fotolibros urbanos posteriores, como el precioso *Buenos Aires, Buenos Aires* de Alicia D'Amico y Sara Facio, publicado en 1968: un fotolibro tan humanista y esperanzado como los felices sesenta. Quizá *Buenos Aires 1936* también se parezca a su época deshumanizada, intransigente, belicosa... Tal vez sea un libro más pesimista y crítico de lo que puede aparentar.

En 1932 Horacio Coppola encuentra en Berlín a Grete Stern y al marxismo. En la entrevista con Gorelik, recuerda su asistencia a un seminario del filósofo Karl Korsch y su contacto, frecuente y prolongado, con el escritor Bertolt Brecht, quien le parece un 'pícaro fantástico'.

En el Berlín de aquel momento quien no lleva camisa parda viste blusa roja. No hay espacio para ningún centro al final de la República de Weimar, que agoniza a toda prisa. A finales de enero de 1933 el último canciller del Reichwehr abandona su residencia oficial en compañía de dos teckels de pelo largo encantados de salir de estampida. Unos meses después Kurt von Schleicher es asesinado por órdenes de su sustituto en una noche de cuchillos largos.

Horacio Coppola y Grete Stern tardan en escapar. Son testigos a la fuerza del primer año de una tiranía que iba a durar un milenio. A finales de 1933 no pueden más y se instalan en Londres, donde permanecen hasta el verano de 1935, cuando viajan a Buenos Aires.

Hay alguna pista sobre sus posibles ideas políticas en una publicación del periódico *La Vanguardia*, fundado en 1894 y destruido en 1953 durante otra noche de cuchillos largos, esta vez peronista. Se trata del *Anuario Socialista 1937*, que revisa el año anterior en anuncios, efemérides, caricaturas y artículos dedicados, entre otros temas, al arte del pueblo, la cultura socialista y la Guerra Civil española (fig. 11).

Entre las ilustraciones fuera de texto del *Anuario* hay siete fotografías acreditadas a 'G. y H. Coppola' (fig. 12). Muestran personas sin trabajo en calles y parques, sobre todo vendedores ambulantes y mendigos con el acento documental comprometido de las últimas fotos europeas de Horacio, publicadas en 2009 en el catálogo *Horacio Coppola los viajes*.

En el *Anuario* hay muchachos de clase media que ayudan a una pareja necesitada, un tivovivo en un solar de arrabal, un vagabundo derrumbado en un parque, el patio desvencijado de una casa de vecindad, un vendedor ambulante y un 'muñeco de los indios del norte' vestido con casaca, pañuelo perfumado y látigo: un hacendado de la época colonial, un encomendero.

Coppola registra la miseria de Buenos Aires. Pero también insiste con el esplendor porteño. La Intendencia Municipal produce otro libro conmemorativo, que celebra esta vez la ampliación de una calle. Leopoldo Marechal escribe el texto y Horacio Coppola edita las ilustraciones, además de hacer nuevas fotos en la calle renovada. El libro, *Historia de la calle Corrientes*, se presenta en mayo de 1937 (cat. 81).

Es un libro callejero, lleno de gente de todo tipo. Una calle que vive de noche, en cafés, teatros, restaurantes, cabarets y librerías de viejo, todo repleto. Marechal apunta un inventario de los protagonistas. 'Hombres nocturnos de Corrientes, vagos, elegantes, moralistas teóricos y prácticos, empresarios de lo posible y de lo imposible, profesionales de la noche, gentes alegres o tristes, con o sin destino: cada uno da su nota personal, y la

calle las reúne y armoniza en la unidad de su acorde’.

También es un relato de la historia de la ciudad a través de un fragmento. Literatura escrita y visual. Hay muchas ilustraciones que, poco a poco, dejan de ser grabados y se vuelven fotografías de González Garaño, Rimathé, Witcomp, Quintana, Bourquin y Kohlmann. Las nuevas son de Coppola y muestran tanto la transformación de la calle, el derribo de las viejas casas para construir la avenida, como su vida cambiante.

En su mayor parte son fotos diurnas, pero también hay algunos nocturnos, empezando por la calle Río de luz que divide el fotomontaje de Grete Stern en la banda de la primera edición de *Visión fotográfica*. Con ella comienza el capítulo ‘La calle de la noche’ que incluye una doble página con dos fotos en las que el Obelisco es crucial. En una, llena de la ‘frivolidad, locura y ruido de la calle Corrientes’, se ve a lo lejos, como una aguja o un faro. En la otra la geometría grandilocuente del obelisco y la plaza alrededor, convenientemente vacía, da la espalda a la calle, muy lejana y del todo ajena a la frialdad monumental del faro.

Una foto desde el mismo lugar aparece en la sobrecubierta del libro en un fotomontaje, seguramente de Grete Stern, aunque su nombre no aparezca en los créditos. Una vista urbana vacía y luminosa en primer plano que se transforma en un fondo oscuro, pero iluminado por las luces de la ciudad, los focos de los cines y teatros de la calle de la noche. Las dos fotos, que en realidad son más, aparecen en el libro.

El fotomontaje es día y noche, es decir, tiempo. Una película en una imagen. Al final, el fotógrafo Horacio Coppola también es cineasta. Lo ha conseguido trabajando en equipo como siempre sucede en el cine. Con un guión escrito y otro visual, directores de fotografía y arte, actores y figurantes, y una escenografía de escala a la vez colosal y humana, demasiado humana, mirada activamente con el objetivo de la nueva visión desde las cornisas de las azoteas de los rascacielos, pero también a pie de calle, entre las gentes.

**1** Horacio Coppola, *Buenos Aires visión fotográfica*, 1937

**2** Artículo sobre Horacio Coppola y Grete Stern en *Campo Grafico*, año V nº 3, marzo. Milán, 1937

**3** Grete Stern. *Excélsior*, mayo-junio 1937

**4** Grete Stern. *Campo Grafico*, año V nº 3, marzo 1937

**5** Grete Stern, Horacio Coppola. Anuncio en *Excélsior*, mayo-junio 1937

**6** Franz Roh, Jan Tschichold. *Foto-Auge*. Stuttgart, 1929

**7** Cubierta de *Buenos Aires 1936*

**8** Grete Stern, Attilio Rossi. Faja para *Buenos Aires 1936*

**9a, 9b** Horacio Coppola, Attilio Rossi, Grete Stern. *Buenos Aires visión fotográfica*, 1937

**10** Horacio Coppola, Attilio Rossi, Grete Stern. Sobrecubierta de *La ciudad junto al río inmóvil*, 1936 [Imagen por cortesía de Rodrigo Gutiérrez Viñuales]

**s/n** Kurt von Schleiser a las puertas de su residencia. Berlín, 1933

**11** Cubierta de *Anuario socialista*, 1937

**12** Horacio Coppola y Grete Stern. Páginas interiores de *Anuario socialista*, 1937

**13** Vistas diurna y nocturna de la calle Corrientes. Horacio Coppola, 1936

**14** Horacio Coppola, Grete Stern. Cubierta de *Historia de la calle Corrientes*, 1937

## Attilio Rossi, la pasión por el libro

Por Pablo Rossi

Abril de 1935, Buenos Aires: del buque *Augustus* de la Società Navigazione Italia, procedente del puerto de Génova, desembarcan dos jóvenes italianos, Attilio y Dorina Rossi. La melancolía por el abandono de Italia, que al final durará quince años, resulta mitigada por la emoción del descubrimiento de un mundo nuevo muy diferente al que han dejado atrás.

Son dos inmigrantes un tanto especiales: Attilio Rossi lleva en el bolsillo un contrato de trabajo con el tipógrafo argentino de origen italiano Ghino Fogli, de Atelier Futura, para realizar una revista similar a la que dirigía hasta poco antes de partir: *Campo Grafico*. A pesar de su juventud, le acompaña una gran profesionalidad en el diseño gráfico, cuya universalidad le permite afrontar con determinación la que podemos considerar segunda fase de su existencia en otro continente.

Para comprender mejor la historia de Rossi y su vocación gráfica y artística, conviene repasar brevemente su vida antes de la llegada a Argentina. Attilio nace el 25 de marzo

de 1909 en Albairate, un pequeño municipio agrícola situado a 25 kilómetros de Milán.

El padre es un pequeño contratista de obras. Attilio Rossi es un niño vivaz y curioso y, desde pequeño, cuando todavía iba a la escuela elemental, se apasiona por la lectura. Lee de todo, en especial los clásicos de la literatura. Pasar las páginas, sentir el papel y el aroma de la tinta, mirar las ilustraciones... dejarán una huella indeleble en su formación cultural. Lector omnívoro, los libros le atraen de forma irresistible por su contenido. Pero los libros también le interesan como objeto en sí, como instrumento de cultura y comunicación. Todavía no es consciente de ello, pero a menudo advierte ya de forma instintiva un llamativo contraste entre la calidad del texto y una tipografía inadecuada, descuidada y sin estilo, o bien encerrada en congelados cánones estéticos hace tiempo superados.

Y se apasiona también por las imágenes en general. En el prólogo a un volumen sobre la historia de Albairate, recuerda que a menudo de niño: «...mi mirada recorría casi inconscientemente la pared de la casa de enfrente [...] en la que estaba pintada una batalla con predominio de tonos azul ultramar. Por la ingenuidad de la perspectiva y la rigidez de movimientos de los soldados, recordaba algunas deliciosas estampas populares de los Remondini de Bassano [conocida familia de tipógrafos y editores que trabajó en Italia, en la región del Véneto, durante unos dos siglos], que en el siglo pasado [s. xix] supieron difundir sus obras por todo el mundo. Esta batalla (hoy apenas visible) gozaba de mi más viva admiración y quizás, junto con el periódico mural que exponía las famosas portadas de Beltrame en la *Domenica del Corriere* [un semanal popular muy difundido], [...] dio lugar y en cierto sentido es cómplice de mi vocación por la pintura».

Niño precoz, trabaja activamente por ayudar a su padre como decorador de casas. Pero esta experiencia no duraría mucho. El posicionamiento político de izquierdas del padre cuando el fascismo triunfa en Italia hacen que pronto no haya sitio ya para la pequeña empresa.

La familia sufre dificultades económicas y, así, Attilio Rossi, con 14 años, debe dejar la escuela para ir a trabajar. Un poco por fortuna, pero con toda probabilidad por la gran atracción que ejerce sobre él todo lo impreso, se dirige a dos de las más importantes y modernas tipografías de Milán, primero Bertieri e Vanzetti, y después Vanzetti e Vanoletti. El chico entra como recadero pero pronto pide aprender el oficio de tipógrafo. Comienza a componer textos a mano -por aquel entonces, había que sujetar en la mano el componedor y “pescar” los tipos de plomo con una pinza de la caja que los contenía y que estaba apoyada sobre la mesa de trabajo con una inclinación de 45 grados-, conocer los distintos tipos, y preparar y vigilar las máquinas que imprimían las publicaciones. Cuando ya fue un diseñador y artista reconocido, conservaba la habilidad del cajista a mano. De niño, quien escribe vio a Attilio y un industrial gráfico, también de origen humilde, divertirse compitiendo para componer a mano, rapidísimos, algunas líneas de texto.

Pero volvamos a los años veinte y retomemos la evolución del joven aprendiz. Pronto pasa a trabajos más complejos y difíciles. Le fascina, en particular, la transformación de manuscritos, textos mecanografiados e ilustraciones en material impreso. Muchos años después, solía contarme que le emocionaba asistir a un hecho que le parecía mágico, como era el nacimiento de un libro.

En esencia, Attilio Rossi inicia una dura y compleja trayectoria de crecimiento profesional que lo convertiría en pocos años en tipógrafo y compaginador. A los dieciocho años ejerce, en la práctica, de jefe de tipografía. Pero llega a ese resultado no solo por su experiencia laboral. A pesar de verse obligado a trabajar para sobrevivir, tan pronto puede, reanuda sus estudios por la noche. El estudio lo lleva primero a la Escuela de Artes Aplicadas del Castello Sforzesco de Milán y después a la Escuela del Libro de la Società Umanitaria. Al mismo tiempo, asiste a las clases nocturnas de Brera.

Su atención se centra en particular en las modalidades de diseño y realización del objeto libro. Paralelamente, se intensifica su interés y amor por el arte, con una natural preferencia por el moderno. Dos pasiones que convivirán en él y siempre le influirán, enriqueciéndose mutuamente.

En esencia, convergen en la formación de Attilio Rossi tres filones: la experiencia en el trabajo tipográfico de cada día, que le aporta los conocimientos técnicos y el oficio, los exigentes estudios en la Escuela de Libro y en la Academia de Brera, que durante varios años le permitirán mejorar considerablemente su cultura, tanto gráfica como artística, y la profunda pasión que manifiesta por el conocimiento de las experiencias artísticas de vanguardia y la amistad con artistas y arquitectos, pasión que desembocará más tarde en la pintura, todo ello acompañado de una frenética lectura de libros y textos que le son útiles para su cultura, pero también para construir la competencia y el gusto indispensables para diseñar de un modo innovador libros, revistas y material impreso en general.

En efecto, sus intereses culturales están cada vez más influidos por la convicción de

que diseño gráfico y arte moderno deben avanzar juntos. Se mantiene en contacto con los artistas que se reúnen en la Galleria del Milione, una de las más importantes de Milán, donde se reencuentra con su profesor, Soldati, y conoce a Gino Ghiringhelli, Reggiani, Licini, Fontana, Bogliardi, Veronesi, Carrà y otros. Se hace amigo de escritores como Gatto, Sinisgalli y Quasimodo, de estudiosos del arte y la arquitectura como Giolli, Sartoris, Bardi, Persico y Carlo Belli, y de diseñadores gráficos como Modiano, Nizzoli, D'Errico, etc.

A los veintidós años se diploma en la Escuela del Libro, donde se distingue por la calidad de sus estudios, pero también por las apremiantes iniciativas que, junto con otros estudiantes, presenta a quien dirige la Escuela para conseguir actualizar los programas, los métodos de enseñanza y los equipos didácticos y obtener una preparación lo más ajustada posible a sus aspiraciones de modernidad.

En 1933, Attilio Rossi solicita que se le confíe, con su grupo de amigos, el comisariado de la exposición de diseño gráfico de la V Trienal, pero el directorio de esta última (Ponti, Sironi y Felice) se lo confía a Raffaello Bertieri, defensor del diseño gráfico neoclásico y entonces considerado el maestro tipógrafo más importante de Italia. No obstante, el directorio repara en parte esta decisión premiándolo con el Gran Diploma de Honor de la V Trienal de Milán.

¿Por qué este joven de veinticuatro años desafía a quien entonces estaba considerado el patriarca del diseño gráfico italiano? ¿Y por qué el directorio de la Trienal, si bien no acepta su propuesta, que sin duda habría casado más con el modernísimo pabellón de la Muestra de la Prensa diseñado por Luciano Baldessari, le otorga un prestigioso reconocimiento?

El motivo fue que, a principios de 1933, Attilio Rossi había fundado, junto con algunos de sus amigos (fig. 1), la revista *Campo Grafico*, que pronto se revelaría como un intento orgánico de revolucionar y modernizar el diseño gráfico italiano, hasta aquel momento dominado justamente por el neoclasicismo expresado por Bertieri y su revista *Il Risorgimento Grafico*.

*Campo Grafico* resultaría una iniciativa de ruptura que en poco tiempo cambiaría todas las reglas del juego.

Pero ¿qué es esta revista de la que hay que empezar diciendo que no nace de improvisación, sino que es el resultado de las reuniones semanales de un grupo de jóvenes tipógrafos en una vieja *trattoria* del centro de Milán, en la que debaten intensamente las teorías y lecciones de los arquitectos y artistas contemporáneos?

«Esta publicación mensual se presentaba en su cabecera como *Revista de estética y técnica gráfica* y, al mismo tiempo, muestrario del nuevo e inagotable repertorio de ejemplos y soluciones práctico-estéticas [el tipo Futura de Paul Renner fue el centro de muchas realizaciones] frente a la rigidez de la cultura neoclásica o nostálgicamente secesionista de los novecentistas, frente al monumentalismo exterior y ostentoso de la cultura del régimen, frente al clasicismo de las normas codificadas e inapelables», como escribe Giulia Mainetti en el texto "L'esperienza di Campo Grafico" en *Attilio Rossi - Le opere 1935-1994*, Giunti, 1996.

El propio Attilio Rossi narra esa extraordinaria experiencia en el libro *Campo Grafico 1933-1939*, Electa, Milán 1983: «...nace [en 1933] *Campo Grafico* [...] En ese difícil clima, en el que el creciente conformismo va cobrándose sus víctimas, hacemos nuestra elección y preferimos los ideales de una cultura europea, ya expresada en las conquistas de las vanguardias artísticas, a una cultura nacionalista y autárquica. [...] Se me confía la dirección de la revista, que mantendré hasta mi partida de Italia en 1935 [...]».

A pesar de no disponer de medios financieros, la ponen en marcha igual. Rossi cuenta la audaz e inteligente decisión que toman sus fundadores:

«[La revista] comienza con muchas ideas, pero sin ningún medio en absoluto. Y del mismo modo que, de la necesidad, han nacido las más fascinantes aventuras ideales del ser humano, de un modo más modesto nace, de nuestra necesidad, una extraña fórmula ejecutiva de la revista.

»En un intento por cuadrar una ecuación imposible, la escasez de medios, la irrenunciable calidad, con los consiguientes costes elevados, y la absoluta e imprescindible independencia, se recurre al trabajo voluntario y gratuito como única solución posible. [...]

»Resuelta la ecuación, *Campo Grafico* es diseñada, redactada y compuesta en horario no laboral por trabajadores y técnicos de distintas tipografías que se reúnen para aportar su trabajo gratuito en el taller donde se imprime la revista.

»¿Qué fuerza tienen esas ideas para convencer a algunos beneméritos industriales de que toleren nuestras invasiones fuera de horario [...]? Debido entre otras cosas a ese extraordinario esfuerzo de voluntad, los industriales gráficos ayudan a la revista,

imprimiéndola gratuitamente [...]»

Cómo funciona *Campo Grafico*, lo explica Attilio Rossi:

«La fórmula de la revista es experimental, su programa y su polémica combatividad [...] requieren una continua demostración práctica: cada número tiene pues un aspecto totalmente distinto, de la cubierta a la maquetación, y hasta la publicidad se rehace con diseños nuevos utilizando los textos originales. Todo ello impecablemente realizado desde el punto de vista del oficio.

»Esta continua renovación de toda la revista podía caer en la trampa de un juego esteticista como fin en sí mismo, pero *Campo Grafico* evita el peligro porque siempre se mantiene en sintonía con la realidad social, por lo que sus elecciones nunca son casuales. Por ejemplo, la cubierta del primer número es, no por casualidad, un fotomontaje, porque en ese mismo año Heartfield y Grosz lo eligieron como eficaz medio de comunicación de masas para su lucha política. La segunda cubierta presenta una de las primeras reproducciones de un original a seis colores mediante impresión en offset (véanse las ilustraciones 2 y 3). Así también las maquetaciones experimentan el lenguaje de las asimetrías, los barridos y la representación espacial teorizada por la pintura abstracta. Otro ejemplo: *Campo Grafico* convence a los fabricantes de tinta de que sustituyan sus temas publicitarios tradicionales por reproducciones en color, en aquel momento rarísimas, de obras de pintores de vanguardia [...]»

Todo esto nace de profundas lecturas, reflexiones y debates. Escribe Attilio Rossi:

«... pasemos ahora a lo que podrían definirse como los fundamentos ideológicos de *Campo Grafico*.

»Desde el punto de vista teórico, con el ensayo “Presupuestos para la colaboración con el artista”, *Campo Grafico* afirma con claridad y convicción que no es posible una auténtica renovación sin llevar al mundo de la tipografía el soplo vivificante del arte moderno y las problemáticas de las vanguardias [...].

»Resulta especialmente oportuno resaltar a este respecto que *Campo Grafico* entiende por colaboración con el artista [...] una toma directa de contacto cultural de la tipografía con el mundo del arte. Para hacerlo, hay que devolver a la tipografía su función original de arte aplicada, destruyendo la retórica de la tipografía-arte [...].

»Como prueba de las elecciones ideales y demostración de un planteamiento gráfico-editorial moderno, el grupo de *Campo Grafico* publica, además de la revista, [...] tres monografías dedicadas a tres artistas de vanguardia: un pintor, Atanasio Soldati, con la presentación de los poetas Sinisgalli y Gatto, un escultor, Lucio Fontana, con la presentación de Persico, y un arquitecto, Alberto Sartoris, con la presentación de Giolli.

»Las fuentes culturales que orientan nuestras elecciones son principalmente las enseñanzas de la Bauhaus (de Gropius) y las estimulantes lecciones de «L'esprit nouveau» de Ozenfant y Jeanneret, y de *Ornamento y Delito*, el célebre ensayo de Adolf Loos.»

Entre los pilares ideales de la revista, Rossi incluye también las lecciones de Le Corbusier, las teorías y la pintura de Mondrian con De Stijl y las obras de Kandinsky, Picasso, Malipiero y Stravinsky.

En particular, Rossi y sus amigos estaban profundamente influidos por lo que podríamos llamar el espíritu de la Bauhaus, esa extraordinaria encrucijada en la que se encontraban y mezclaban las vanguardias artísticas, las experiencias industriales, la arquitectura, el diseño y los oficios técnicos y artesanales, dando lugar a un progreso destinado a traducirse en una impetuosa modernización cultural.

Rossi se preocupa por resaltar la originalidad de *Campo Grafico*, que «[...] nace de forma espontánea de un grupo de tipógrafos, es decir, del mundo laboral, y por ello con una autenticidad que constituirá su fuerza y su originalidad. La revista es, ante todo, una lección de oficio, un auténtico magisterio, cuya influencia sigue viva aún hoy.

»Los positivos resultados de este planteamiento [...] son evidentes: por ejemplo, los tipógrafos de *Campo Gráfico*, aun sabiendo que la tipografía se mueve en un plano bidimensional, intuyen también que el ojo es el más rápido de nuestros sentidos [...]. Por ello, en su trabajo, emplean todas las astucias ópticas y equilibrios asimétricos con libertad y fantasía, y son capaces de percibir, por ejemplo, que en la página impresa, el blanco se puede convertir en cóncavo y el negro en convexo».

Señala también Attilio Rossi que «al releer los índices de los primeros números de la revista, es interesante comprobar, con la distancia que dan los años, el amplio abanico de temas tratados, que van desde los rigurosamente técnicos a los artísticos, y se observa, por ejemplo, que las investigaciones de determinada vanguardia de hoy, con

fotografías con la trama ampliada inscritas en los cuadros, como se ve a menudo en las obras de Rauschenberg o Lichtenstein, son experiencias que tuvieron su matriz gráfica en aquellos años».

A su vez, Giulia Mainetti destaca que *Campo Grafico* empieza de inmediato a «romper con la maquetación clásica [...] en favor de una asimetría liberada. [...] Las páginas se componían con un nuevo ritmo arquitectónico resultante de la contraposición de líneas verticales y horizontales, de llenos y vacíos, con un dinamismo que iba más allá de la simetría, y del pleno reconocimiento de la fotografía entre los elementos de la comunicación gráfica. Esta maquetación definida por el libre equilibrio, en un orden que expresa movimiento, hacía posible una mayor variedad en la disposición de los caracteres tipográficos y en las relaciones espaciales entre el texto y las imágenes. *Campo Grafico* [...] restablece el espacio tipográfico en una composición arquitectónica en la que los caracteres tipográficos adquieren incluso importancia figurativa y los espacios en blanco ya no se consideran solo el fondo de lo escrito, sino que se convierten en el fluido, el magma, capaz de ligar todos los elementos. La primera novedad fue “las dos páginas en una”. Siempre se había construido cada página como una única superficie autónoma, perfecta y conclusa en sí misma, pero ahora los autores de la revista proclaman la necesidad de la continuidad visual, de considerar las dos páginas encontradas como un plano en el que ritmar y equilibrar en una relación estudiada las masas de claro-oscuro».

En definitiva, Rossi y *Campo Grafico* cambian de golpe las reglas hasta entonces dominantes y abren la puerta tanto a la influencia del arte moderno como a la renovación de las normas gráficas invirtiendo todos los eslabones de la cadena de concepción y composición de un texto impreso.

Es interesante señalar que, aunque solo sea por la casualidad de los acontecimientos, parece como si *Campo Grafico* recogiese el testigo de algunas vanguardias culturales europeas. En 1932, con la muerte de su fundador y director, cesan las publicaciones de la revista *De Stijl*, en 1933 Hitler cierra la Bauhaus y también en 1933 desaparece Loos. Es casi una demostración del hecho de que las ideas no mueren y pueden ser legadas.

Durante dos años y tres meses, Attilio Rossi dirige *Campo Grafico* en medio de un clima político y cultural cada vez más difícil, pero manteniendo con decisión el rumbo hacia la renovación y la modernización del diseño gráfico italiano. En 1934, Rossi se enfrenta a su amigo Eduardo Persico, al negarse a publicar sus carteles a favor del plebiscito fascista. Se opone al «hecho de que un diseño gráfico moderno, efficacísimo medio de comunicación, sirva para difundir las mentiras [del fascismo]». Y ello conduce a que la policía fascista le preste cada vez más atención. «La jefatura de policía me vigilaba, [...] antes o después acabaría en la cárcel o confinado», cuenta él mismo.

Junto con el trabajo para la revista, cada vez más agotador, Rossi prosigue su actividad como profesional del diseño gráfico para mantenerse. De este intenso trabajo citaremos un episodio importante. En 1935, Rossi diseña y realiza el libro *Kn*, una obra rupturista del crítico de arte de vanguardia Carlo Belli, que suscitaba muchas y muy interesantes polémicas. La portada roja con las letras Kn en grande y en negro se convertiría en un símbolo de la modernidad gráfica. Recientemente ha aparecido en los archivos de un importante museo de arte italiano la carta en la que Rossi comunicaba a Belli, también con ayuda de esbozos, cómo pensaba “construir” el libro (figs. 4 y 5).

Al final, Attilio Rossi se encuentra en la situación de tener que abandonar Italia y trasladarse a Argentina, y parte poco después de haberse casado, dejando la casa recién amueblada, incluidos algunos muebles diseñados por él (fig. 6). Se lleva con él un muestrario del tipo Times New Roman, cuya patente se extinguía justamente ese año, y que permite concentrar en poco espacio mucho texto sin renunciar a la calidad.

El dinamismo de Rossi da comienzo pronto, probablemente mientras todavía busca una casa en la que vivir. Casi de inmediato conoce a Guillermo de Torre, ya que en un artículo suyo Rossi citaba un texto de De Torre sobre Picasso aparecido en la *Gaceta de Arte* de Tenerife.

Pronto se inicia su colaboración como crítico de arte y cine con *Sur*, la revista cultural más importante del Cono Sur, y la amistad con su fundadora y directora Victoria Ocampo, indiscutible protagonista de la vida cultural y artística argentina.

Dado que la colaboración con Fogli no le permite finalmente realizar la revista gráfica acordada, Rossi va a trabajar a otra tipografía. Nace después una larga y fecunda relación con la Imprenta López, una importante tipografía de Buenos Aires, con la que instaura una larga y fructífera colaboración. Una colaboración que se concretará en la impresión de muchísimos volúmenes diseñados por Rossi, pero también en el diseño gráfico y la ilustración por parte del artista italiano de libros editados por la propia Imprenta López, entre los que cabe recordar *Cómo se imprime un libro* de 1942 (cat. 86) y la *Pequeña historia de la imprenta en América* de 1943. Entre tanto, Rossi escribe y actúa también

como operador cultural, organizando la primera muestra de artistas abstractos en Buenos Aires, que provoca polémicas artísticas bastante encendidas (fig. 7).

En 1937, su trabajo da un importante salto de calidad con su entrada como director de arte en la editorial Espasa-Calpe Argentina, lo que pronto representará una revolución que requerirá al máximo su sentido del diseño, la maquetación y la ilustración de libros. Diseña también el nuevo logotipo de la editorial y la primera colección de bolsillo sudamericana, Austral (cat. 1-5).

Tras este trabajo se encuentra una sólida cultura gráfica, enriquecida por la detenida investigación que siempre precede a la realización de los libros y sus cubiertas. Pero las soluciones adoptadas no sólo se benefician del conocimiento cultural del arte contemporáneo. En efecto, desde 1935, Attilio Rossi ha comenzado a pintar, y la experiencia directa de la pintura enriquece su diseño gráfico (fig. 8).

La Guerra Civil española provoca la salida de Rossi de Espasa-Calpe. Junto con Guillermo de Torre y Gonzalo Losada, a los cuales se unirán después otros ocho amigos, funda en 1938 la editorial Losada. Pronto comienza a publicar la *opera omnia* de García Lorca. Durante muchos años diseña y proyecta veinte libros al mes (fig. 9).

El trabajo editorial ayuda a Attilio Rossi a construir durante su larga estancia en Argentina (1935-1950) una honda relación con la cultura hispánica y latinoamericana, que se materializa en la colaboración y la amistad con numerosos intelectuales españoles. Diseña muchas de las cubiertas de los volúmenes de cuya publicación se ocupa (son famosas las cubiertas de *El Aleph* de Borges y de *Carlota en Weimar* de Mann). Ilustra también numerosos libros, entre ellos *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez (cat. 16), y realiza con Rafael Alberti, que lo define como «arquitecto de libros», el volumen *A la pintura* (cat. 76). Entre sus amigos se encuentran también José Bergamín, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Luis Seoane, Amado Alonso, Luis Jiménez de Asúa y muchos otros. Attilio Rossi pinta los retratos de Rafael Alberti y Juan Ramón Jiménez.

Entre Luis Seoane y Attilio Rossi surge una relación muy estrecha de amistad y colaboración. Lo primero que aparece en los archivos de Rossi es una copia de *Trece estampas de la traición* con una dedicatoria de Seoane fechada en agosto de 1937. A partir de 1939 y durante la siguiente década, la colaboración se hace más estrecha. Rossi llama a Seoane para ilustrar, entre otras cosas, libros de Sartre, Huxley y Kaiser de la colección La pajarita de papel de la editorial Losada (cat. 13-15).

A su vez, en 1942, Rossi realiza, para Emecé, el diseño gráfico de *¡Eh, los toros!* de Rafael Alberti (cat. 67), ilustrado por Seoane, y en 1944, para la editorial Nova, *Homenaje a la Torre de Hércules* del artista gallego (cat. 68). Mientras, en 1943, la editorial Nova publica también 10 *Dibujos de Attilio Rossi*, acompañados de un estudio de Guillermo de Torre (fig. 10).

En los archivos de Rossi se conserva también la monografía *Seoane* de Lorenzo Varela, publicada por Botella al mar en 1948, con las dedicatorias de los propios Varela y Seoane, y *Paradojas de la Torre de Marfil* de 1952, acompañado de una poética dedicatoria «Para Attilio Rossi, por todos los días de nostalgia pasados juntos con la antigua amistad de Seoane», seguida de una auténtica carta. En otra carta, de 5 de enero de 1947, Seoane cuenta a su amigo italiano hechos y sucesos de Buenos Aires, unidos a la esperanza de poder regresar pronto a España.

Los archivos de Rossi revelan también cuán fuerte era su sentimiento de amistad por Galicia: en ellos figuran, en efecto, el *Segundo libro de Cousas* de Castelao (1929), los *Poemas do si e non* de Álvaro Cunqueiro (1933) ilustrados por Seoane, *Galicia mártir* de Castelao (1937), el número de enero de 1941 de la revista *Galicia* dedicado al recuerdo de Valle-Inclán, la monografía *Colmeiro* de Rafael Dieste (1941), y un escrito sobre Maruja Mallo publicado en *Sur* en mayo de 1937 (esta última y Colmeiro fueron también muy amigos de Rossi).

Igualmente fuertes eran sus relaciones con la cultura sudamericana. Entre sus amigos se encuentran, en efecto, Pablo Neruda, cuyos 20 *poemas de amor* ilustró (cat. 71), Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato y Victoria Ocampo. En México conoce a Diego Rivera, Octavio Paz, León Felipe y otros intelectuales.

Attilio Rossi fue amigo y colaboró también con una pareja de fotógrafos, Horacio Coppola, argentino de origen italiano, y su mujer Grete Stern, alemana.

En el origen de su conocimiento se encuentra sin duda el hecho de que los tres tenían una sensibilidad cultural común, ya que compartían la influencia de las experiencias de la Bauhaus. Pero es muy probable que su conocimiento directo se viera favorecido por su colaboración en 1936 en la realización de un libro del escritor argentino Eduardo Mallea y en las iniciativas para la celebración del cuarto centenario de la ciudad de Buenos Aires. En efecto, la publicación conmemorativa fue ilustrada con fotografías de Coppola y proyectada y diseñada gráficamente por Rossi (cat. 80).

Pero el momento álgido de su colaboración fue el número de marzo de 1937 de la revista *Campo Grafico*.

En el trabajo de Coppola y Stern, Rossi vio una gran ocasión para retomar el discurso que *Campo Grafico* había iniciado antes sobre la relación importantísima, pero también muy delicada, entre tipografía y fotografía. Por ello, propuso a los amigos de *Campo Grafico* que habían permanecido en Italia que dedicasen un número monográfico de la revista a Coppola y Stern.

Nace así un número de la revista en el que las fotos y los textos de los dos fotógrafos van acompañados de una nota inicial y un artículo de Attilio Rossi titulado “Fotografía y tipografía”, en el que reivindica que *Campo Grafico* había sido «la primera revista italiana en ocuparse del problema sin diletantismo». En esencia, Rossi llama la atención sobre el hecho de que la correcta relación entre fotografía y tipografía es ya un tema ineludible y fundamental para la estética de la tipografía moderna.

Entre 1945 y 1951, Rossi prosigue su trabajo sin interrupción, hasta que decide que es hora de regresar a Italia. Y se despide de Buenos Aires con un libro “de artista” diseñado por él que contiene 130 dibujos suyos acompañados de colaboraciones de dos viejos amigos, Jorge Luis Borges, que escribe el prólogo, y Rafael Alberti, con sus poemas (fig. 12, cat. 72).

De vuelta a Italia, Attilio Rossi, si bien se sigue ocupando del diseño gráfico, se decanta por la pintura. De él como artista, la historia del arte dice que recorrió el siglo xx con una experiencia pictórica que abarca desde el arte abstracto y el hiperrealismo a las fronteras de la figuración más avanzada, teniendo en cuenta las experiencias más importantes del arte contemporáneo.

Si la pintura y en menor medida el diseño gráfico son su ocupación principal, no olvida por ello la organización cultural, que lo lleva a realizar importantes muestras de arte. En esta actividad, desempeña un papel decisivo a la hora de convencer a Picasso en 1953 de que preste el *Guernica*, que fue expuesto en Milán en una gran exposición del artista español (fig. 11). Rossi permanecerá siempre ligado a la memoria de la Guerra Civil española, como demuestra entre otras obras una litografía de 1986 destinada a recordar el cincuenta aniversario del asesinato de García Lorca.

Pero el amor por el libro no le abandonará nunca. En julio de 1981, Attilio Rossi, por encargo del alcalde de Milán, da un discurso de bienvenida a Jorge Luis Borges que se encuentra de visita en la ciudad (fig. 13). Tras recordar que Borges define el libro como «el instrumento más estupefaciente creado por el hombre» prosigue diciendo que «en la base de mi primer encuentro con Borges en 1935 y de la larga colaboración que le siguió estaba el libro (como no podía ser de otro modo) [...] en nuestras relaciones, el protagonista es el libro “una extensión de la memoria y la imaginación”, según la fascinante definición de Borges».

La existencia de Attilio Rossi concluye el 6 de abril de 1994 en Milán. Simbólicamente, su último trabajo gráfico fue la cubierta, también convertida en cartel, del catálogo de la Muestra bibliográfica consagrada a los libros de un gran escritor italiano, Carlo Emilio Gadda.

Attilio Rossi en su mesa de trabajo de la editorial Losada. Principios de los años 40, Buenos Aires

Ilustración para las guardas de *A la pintura*, editado por Imprenta López.

Attilio Rossi, 1945

- 1 1933: Attilio Rossi (segundo por la izquierda) y Carlo Dradi (sentado)
- 2 Dradi, Rossi, Pallavera. Cubierta de *Campo Grafico* nº 1, enero de 1933
- 3 Dradi, Rossi. Cubierta de *Campo Grafico* nº 2, febrero de 1933
- 4 Carta (diciembre de 1934) en la que Attilio Rossi comunica a Belli el proyecto gráfico de *Kn*
- 5 Cubierta de Attilio Rossi para el libro *Kn* de Carlo Belli, 1935
- 6 Abril de 1935: Attilio Rossi, segundo por la izquierda, parte hacia Argentina entre el saludo de sus amigos
- 7 Catálogo/invitación de la primera exposición de arte abstracto en Buenos Aires, organizada por Attilio Rossi en diciembre de 1936
- 8 *Assonometria*, el primer cuadro de Attilio Rossi (1935)
- 9 Foto de grupo de la editorial Losada en 1943: de pie, a la derecha, Rafael Alberti, Francisco Romero, Attilio Rossi, Enrique Pérez, Luis Jiménez de Asúa; sentados, a la derecha, Guillermo de Torre, Gonzalo Losada, Amado Alonso, Teodoro Becú y Pedro Henríquez Ureña
- 10 Guillermo de Torre, Attilio Rossi, *10 dibujos de Attilio Rossi*. Editorial Nova, 1943
- 11 Vallauris 1953: Attilio Rossi pide y logra que Picasso exponga el *Guernica* en Milán
- 12 Puestos de libros, Cabildo. *Buenos Aires en tinta china*. Attilio Rossi, 1951
- 13 1981: Attilio Rossi da la bienvenida en Milán, en nombre del Ayuntamiento, a su viejo amigo Borges



**LUIS SEOANE Y  
LA FUNDACIÓN LUIS SEOANE**

## Luis Seoane

La peripecia vital e intelectual de Luis Seoane no supone tanto el esfuerzo de llevar a cabo una obra amplia y coherente, como la voluntad de devolverle a la plástica y al pensamiento gallego la dignidad perdida por los años de aislamiento y atraso: una creatividad apasionadamente comprometida con su tiempo.

La vida de Luis Seoane (Buenos Aires 1910-A Coruña 1979) fue un largo viaje a través del siglo XX. Formado en la época de la dictadura de Primo de Rivera, luchador en los años de la República, huido en 1936, organizador y promotor de la vida cultural en el exilio, viajero por el mundo y atento a los múltiples discursos que iba generando su época, Seoane fue testigo de excepción de este siglo agitado y convulso. Su obra, vasta y diversificada, su pensamiento abierto, sus iniciativas, lo convierten en un personaje destacado en el panorama de la cultura gallega y española del siglo XX, que ayudó a construir con su esfuerzo, su talento y su compromiso.

1910 Nace en Buenos Aires, en un hogar de emigrantes gallegos  
1916 Vuelve con sus padres a Galicia, instalándose en A Coruña, donde realiza sus primeros estudios  
1920 Se traslada a Santiago de Compostela, donde estudia bachillerato y se licencia en Derecho y Ciencias Sociales en 1932  
1927-1933 Milita en partidos de izquierda republicana y autonomista. Ilustra libros y revistas. Realiza sus primeras exposiciones  
1934 Se traslada a A Coruña, donde ejerce como abogado laboralista. Amistad y tertulias con Huici, Cebreiro, Fernández Mazas, Del Valle, Julio J. Casal, Francisco Miguel... ingresa en el Partido Galleguista  
1936 Participa en la campaña del Estatuto de Autonomía. Al estallar la guerra se esconde, y en septiembre huye a Buenos Aires  
1937 Publica su primer libro, Trece estampas de la traición  
1940 Funda las colecciones "Hórreo" y "Dorna" en EMECÉ Editores  
1943 Funda la revista Correo Literario y la Editorial Nova  
1945 Homenaje a la Torre de Hércules es galardonado en Nueva York junto a la Histoire Naturelle de Buffon, ilustrada por Picasso  
1948 Funda la editorial Botella al Mar. Expone en Buenos Aires y Caracas  
1949 Viaja a Europa. Expone en Londres. Conoce a Henry Moore, Herbert Read, Lucien Freid, Pablo Picasso, Óscar Domínguez  
1952-1962 Exposiciones en Nueva York. Funda la revista Galicia Emigrante y la editorial Citania. Medalla de la Exposición Universal de Bruselas y del Senado de la Nación Argentina (1958). Premio Palanza (1962)  
1963-1979 Realiza exposiciones en España, Alemania, Italia, Suiza, Brasil... Cofundador de Sargadelos y el Museo Carlos Maside. Muere en 1979

## Fundación Luis Seoane

La Fundación Luis Seoane es un lugar donde plantearse preguntas, un espacio para asumir contradicciones, para reflexionar sobre lo conocido y lo desconocido

desde una óptica contemporánea. Es un museo porque su base se sustenta en la conservación y puesta en valor del legado de Luis Seoane; es un centro de arte porque su dinámica viene marcada por las exposiciones temporales y sus actividades complementarias; y es un centro de producción porque colabora en la realización de obras site-specific y produce pensamiento, investigación y teoría. Luis Seoane entendía el arte como un medio de comunicación, libre, afectivo. También como algo poliédrico, con numerosas aristas y posibilidades. Su condición polifacética proyecta la intención de la Fundación de potenciar la investigación en materias de arte, arquitectura y diseño fundamentalmente, pero también de otras disciplinas culturales como la música, el cine, la poesía o las artes escénicas, abrazando el pasado desde el espíritu del presente, proponiendo nuevas visiones y relaciones.

La Fundación guarda un valioso patrimonio de uno de los grandes intelectuales gallegos del siglo XX, seguramente el más universal y el más completo de nuestra historia reciente. Pero la intención no es únicamente la de conservar ese patrimonio sino el posibilitar un servicio primordial para la educación y la configuración de nuestra identidad, buscando la visibilidad exterior de este legado y entendiendo la colección como algo vivo, en constante crecimiento, incorporando nuevas miradas sobre el legado físico e intelectual de Luis Seoane a partir de colaboraciones de artistas de generaciones posteriores.

Desde la Fundación Luis Seoane invitamos al público a convertirse en colaborador activo, buscando la empatía de la ciudad y de todos sus públicos con nuestra política de admisión gratuita y horario ininterrumpido, ofertando además numerosos cursos y talleres. En este sentido, nuestra biblioteca se proyecta como ente activo y soporte de la transversalidad de contenidos propuestos y la voluntad de ofrecer conocimiento de las actividades y exposiciones programadas. La edición de libros o catálogos la entendemos como función educativa y divulgativa, así como proyección exterior en tanto que soporte de comunicación complementario a la información de nuestra web y redes sociales.

Otro de nuestros principales activos es el edificio, proyectado por los arquitectos Covadonga Carrasco y Juan Creus. Sin perder la escala del ámbito histórico, permite que el espacio público penetre en su interior, con la luz enlazando los espacios y abriéndose al mar desde diferentes perspectivas.

La Fundación Luis Seoane es una entidad privada que se proyecta como servicio público. Por eso, la transparencia, el trabajo sostenible y responsable y las buenas prácticas son clave para la a la hora de ejercer la investigación, la educación o la conservación de la memoria. De ahí también que el modelo pretendido se base en la colaboración con otros museos nacionales e internacionales de relevancia o instituciones vinculadas a la cultura y lo social, de cara a conseguir la integración de las artes pretendida por Luis Seoane a modo de necesidad colectiva.

David Barro  
Director gerente de la Fundación Luis Seoane

**EXPOSICIONES EN EL  
MUSEO PATIO HERRERIANO**

Del 28 de marzo al 24 de junio

**SOROLLA. Un jardín para pintar**

SALAS 3, 4 Y 5

Del 28 de marzo al 17 de junio

**Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor**

Sala 8

El Museo Patio Herreriano inaugura una exposición dedicada a uno de los grandes artistas españoles del siglo XX, JOAQUÍN SOROLLA.

En "Sorolla. Un jardín para pintar", coorganizada conjuntamente con el Museo Sorolla, podemos descubrir una faceta poco conocida de uno de los pintores españoles más universales, su pasión por los jardines.

Uno de sus grandes sueños fue unir en un solo espacio su estudio y su casa, todo ello al amparo de un bello jardín de artista concebido como un espacio para la belleza, el deleite sensorial y la creación pictórica.

Sus visitas a Sevilla y Granada, entre 1909 y 1911, le enseñaron a mirar y a comprender el jardín español, trasplantando a su jardín las composiciones, perspectivas, motivos, colores, sonidos y olores que amaba en sus lienzos. Como complemento a esta exposición, en la sala 8 se presentará la muestra "Sorolla en su paraíso.

Álbum fotográfico del pintor", que será inaugurada el mismo día.

Del 14 de marzo al 1 de julio

**Giant. FRANCISCO LEIRO**

Capilla del Museo

La Capilla del Museo Patio Herreriano muestra cuatro gigantescas esculturas del artista FRANCISCO LEIRO.

Leiro pertenece al grupo de artistas del siglo XX que protagonizó un cambio de dirección en el arte español de principios de la década de los ochenta. El clima de euforia que rodeó al nacimiento de la joven democracia española se manifestó en el arte en la forma de una explosión plural que incluía artistas como: Ferrán García Sevilla, Juan Muñoz, Manolo Quejido, Susana Solano, Juan Uslé y Miquel Barceló.

La obra de Leiro apareció en un clima dominado por las ideas de la Transvanguardia italiana y el Neoexpresionismo alemán, aunque existe un conjunto de relaciones mucho más complejo que incluiría el Surrealismo, el Manierismo gallego, la escultura románica, la tradición policromática; así como el impacto del arte popular y de escultores europeos contemporáneos.

Del 9 de febrero al 1 de mayo DE 2018

**Seis creadoras en la colección.**

**Obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo**

Sala 9

La muestra reúne una selección de obras de 6 artistas de referencia dentro del panorama artístico contemporáneo español desde la década de los años 70 hasta la actualidad, como son: **Elena Asins, Rosa Brun, Ángela de la Cruz, Cristina Iglesias, Elena del Rivero y Soledad Sevilla**. A todas ellas les une el empleo del lenguaje abstracto, en el caso de Asins, Brun y Sevilla aplicado a la pintura; Iglesias a la escultura, y una mezcla de ambas disciplinas en de la Cruz y del Rivero

Estas seis creadoras contribuyen a visibilizar la presencia de la mujer artista en el arte contemporáneo desde los años 70, llegando en varios casos a sus cotas más altas, Premio Nacional de Artes Plásticas. En el caso de Ángela de la Cruz, en 2010 se convirtió en la única mujer finalista del Premio Turner.

Del 13 de abril al 1 de julio de 2018

**WILLY RONIS.**

**Jeu de Paume, Château de Tours, Francia**

SALA 2

Willy Ronis es una figura destacada de la fotografía europea del siglo XX durante casi ocho décadas, (desde 1930 hasta la 1990/ 2000). Miembro del Grupo XV, defiende con vigor y pasión la profesión de fotógrafo y ve su obra en 1951 reconocida durante una exposición en el Museo de Arte Moderno, donde se presenta junto a Cartier-Bresson, Brassai, Doisneau e Izis.

Hombre comprometido, ilustra las luchas de su tiempo, apoderándose de los movimientos sociales de las fábricas o el regreso de los prisioneros de guerra en 1945. Sus imágenes de los pobres de la sociedad, los piquetes de huelga y los militantes sindicalistas son, sin miseria, el fruto de una solidaridad genuina con la lucha de los trabajadores y el compromiso activo con los menos afortunados.

Al final de su carrera, fiel a sus compromisos, decidió donar su trabajo al Estado, poniendo sus imágenes al servicio de la comunidad. Las impresiones fotográficas de esta exposición provienen de los Fonds de la Médiathèque para Arquitectura y Patrimonio, que conserva 108,000 negativos, 9,000 diapositivas, 20,300 impresiones y 6 álbumes de impresiones de referencia del fotógrafo, así como sus hojas de contacto, sus

archivos (diarios, textos escritos a mano, correspondencia personal y profesional) y su biblioteca. Se presenta gracias a la colaboración del prestigioso centro parisino de la Jeu de Paume, y la colaboración de Chateau de Tours.

Del 18 de abril al 20 de mayo de 2018

**Las virtudes. ESTHER GATON**  
SALA 0

*Las virtudes* refiere a las cualidades intrínsecas de la materia y se realiza atendiendo a sus múltiples caracteres. Ninguna obra ha sido diseñada previamente, pues la propuesta asume que el aspecto más adecuado es el que *pide* el propio material. Así pues, esta exposición acoge contingencias y de esta manera sondea los asuntos de suntuosidad, lustre o rozaduras en piezas hechas de siliconas, cobre, poliestireno extruido, cáñamo o pasta de modelar.

Del 19 de abril al 1 de Julio de 2018

**TÁPIES. De Dau al set al Grupo El Paso**

Obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo y de la Colección Gas Natural Fenosa  
SALAS 6 y 7

Partiendo de obras de Tàpies de la Asociación Colección Arte Contemporáneo y de la Colección Gas Natural Fenosa, la muestra recuerda a los principales protagonistas de los dos movimientos que renovaron el panorama artístico español de la posguerra, como fueron Dau al set y el Grupo El Paso. La exposición muestra al visitante una serie de obras representativas del estilo de los artistas que retomaron el pulso de la vanguardia.

Se presentan obras de Rafael Canogar, Martín Chirino, Modest Cuixart, Luis Feito, Alberto Greco, Manuel Millares, Lucio Muñoz, Joan Ponç, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano y Antoni Tàpies

Del 16 de abril al 1 de julio de 2018

**VIDEOARTE EN LA COLECCIÓN**

El Perro / Cristina Lucas / Perejaume / Jaime Pitarch / Sergio Prego / Fernando Sánchez Castillo  
Obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo  
Sala 1

La exposición *Videoarte en la Colección* pretende ahondar en ésta disciplina artística surgida en los años sesenta y que se fue adaptando a las diferentes tendencias del momento, como el arte conceptual o el minimalismo. Los artistas ven en el vídeo una vía de experimentación. Ésta muestra creada a partir de los fondos de la Asociación Colección Arte Contemporáneo se compone de seis trabajos mostrados en loop, una pequeña representación del videoarte del siglo XXI en España.

**Siga nuestras actividades **dia a dia** en nuestra pagina web  
([www.museopatioherreriano.org](http://www.museopatioherreriano.org))  
y en las redes sociales**

<https://www.facebook.com/search/top/?q=museo%20patio%20herreriano>

**Dirección**

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España  
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

[www.museopatioherreriano.org](http://www.museopatioherreriano.org)  
[patioherreriano@museoph.org](mailto:patioherreriano@museoph.org)

**Horario**

Abierto de martes a viernes de 11:00 a 14:00 y de 17:00 a 20:00 horas. Sábados de 11:00 a 20:00 horas (ininterrumpido). Domingos de 11:00 a 15:00 horas. Cerrado los lunes (excepto festivos), domingos tarde, el día de Navidad y el primero de año.

**Entrada gratuita****Facilidad de acceso**

Puede accederse a las salas e instalaciones del museo con sillas de ruedas y cochecitos para niños. En el guardarropa del museo se podrán solicitar sillas de ruedas sin cargo. El museo dispone de ascensores que facilitan el acceso a personas discapacitadas, así como rampa de entrada al museo.

**Obras de arte**

No está permitido tocar las obras de arte, ni entrar en las salas con objetos punzantes u otros similares.

**Cámaras de fotos**

Se permite tomar fotografías en las salas únicamente con cámaras de mano. No se permite el uso del flash ni de trípodes. Se podrán efectuar grabaciones de video únicamente en la entrada y en los patios del museo. Queda prohibida la reproducción, distribución o venta de fotografías sin el permiso del museo.

**Guardarropa**

Para proteger las obras de arte de posibles accidentes, se deberán dejar en el guardarropa las mochilas (de todos los tamaños), paraguas, paquetes, bolsas y carteras de tamaño superiores a 28 x 36 cm, así como cualquier bulto grande.

**Animales**

No está permitida la entrada de animales, salvo perros-guía.

**Otras normas de acceso**

No está permitido fumar en el interior del museo, ni entrar con alimentos y bebidas.

**Medios de transporte**

**Líneas de autobuses:** Plaza Poniente, líneas 1, 3, 6, 8 (Ver página web de Autobuses Urbanos de Valladolid: [www.auvasa.es](http://www.auvasa.es))

**Ferrocarril:** RENFE: Estación de Valladolid Campo Grande ([www.renfe.es](http://www.renfe.es))

**Aeropuerto:** Aeropuerto de Villanubla. A 15 km. del centro de la ciudad

**Aparcamientos:** Muy cerca del museo se encuentran tres aparcamientos privados: Plaza Mayor, Plaza del Poniente y Paseo de Isabel la Católica. (Ver mapa)

INFORMACIÓN

## MUSEO PATIO HERRERIANO

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España  
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

[www.museopatioherreriano.org](http://www.museopatioherreriano.org)  
[patioherreriano@museoph.org](mailto:patioherreriano@museoph.org)