

El pintor erudito: Larco y los libros sobre pintura

The Learned Painter: Larco and the Books on Painting

Juan Cruz Pedroni

pedronijuncruz@gmail.com

Centro de Investigaciones en Arte
y Patrimonio. Universidad Nacional
de San Martín. Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas
(CONICET). Argentina

Recibido: 15/11/2020

Aceptado: 18/3/2021

Resumen

En la década de 1940 el pintor Jorge Larco inicia una trayectoria como historiador y crítico de pintura. Durante el auge editorial argentino sus textos se publican en colecciones de libros sobre arte de las firmas Poseidón, Futuro y Losada; en 1964, completa el encargo de una historia de la pintura que se publica en Madrid y, años después, colabora con la colección *Pinacoteca de los genios*. Entre las condiciones que posibilitaron esa práctica de escritura focalizamos en las modalidades asumidas por la producción de libros sobre artes plásticas en la Argentina y en la imagen del *pintor erudito* como estrategia identitaria. Sostenemos que la figura de autor en los textos de Larco se construye entre la posición del testigo privilegiado y la del estudioso y, en consecuencia, sobre dos modelos de autoridad: la experiencia del viajero y el conocimiento de los libros.

Palabras clave

Historiografía del arte; historia editorial; cultura escrita; Jorge Larco

Abstract

In the 1940s the painter Jorge Larco began a career as a historian and critic of painting. During the Argentine publishing boom, his texts were published in collections of books on art by the firms Poseidon, Futuro and Losada; in 1964, he completed the commission for a three-volume history of painting published in Madrid and, years later, he collaborated with *Pinacoteca de los Genios*. Among the conditions that made this writing practice possible, we focus on the modalities assumed by the production of books on visual arts in Argentina and on the image of the learned painter as an identity strategy. We argue that the figure of the author in Larco's texts is constructed between the position of the privileged witness and that of the scholar, and consequently on two models of authority: the experience of travel and the knowledge of books.

Keywords

Art Historiography; publishing history; written culture; Jorge Larco



El 5 de noviembre de 1967, el matutino porteño *La Prensa* dedica una página de la sección ilustrada a la obra del pintor Jorge Larco, fallecido días atrás. En la esquina superior izquierda, el diario de los Paz dispone un retrato fotográfico del artista. La fotografía lo toma de cuerpo entero; con la mano izquierda, mantiene abierto un cuaderno de notas mientras que con la diestra sostiene en el aire un instrumento de escritura. A su espalda, un tapiz cierra el fondo en el flanco izquierdo. Detrás suyo, se encuentra la virgen gótica que tiempo después pasaría a ser propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes. Al otro lado de la figura humana, la pared despliega cinco estantes de cajas rotuladas y prolijamente enfiladas [Figura 1]. La imagen pública del artista emerge de este modo en el intervalo donde se tocan la colección y el archivo. El epígrafe de la imagen especifica que el pintor se encuentra «en su estudio» (Obras del pintor, 1967, s. p.).



Figura 1. Larco en el estudio. Retrato aparecido en *La Prensa* en noviembre de 1967

En 1948, al escribir un ensayo sobre la pintura de Jorge Larco para la editorial Losada, el historiador del arte Julio Payró (1948) ya comentaba el «prodigioso archivo gráfico de Bellas Artes» reunido por el pintor, «que causa la admiración de los entendidos y en el que ha bebido más de una editorial» (p. 31).¹ «Gran conocedor de la historia del arte» —continúa—:

1 Existen distintos indicios sobre el papel desempeñado por Larco como operador en la circulación editorial de reproducciones. Podemos mencionar el volumen *El taller de Ingres*, publicado por El Ateneo en 1944, en el que su nombre aparece como responsable de la «selección de láminas». El dato es recuperado también por Raúl Antelo (2017).

[...] ha podido escribir libros de divulgación del arte, tales como su monografía referente a *Piero della Francesca* (1943), con sus interpretaciones tan personales, unidas a un profundo conocimiento histórico, o su breve pero enjundioso estudio acerca de *La pintura en España (siglos XIX y XX)*, publicada en 1947, en que determinó una nueva y más justa escala de los valores pictóricos hispanos recientes (Payró, 1948, p. 31).

El primero de los libros destacados por el historiador aparece en la Biblioteca Argentina de Arte de Poseidón —en la que Payró publica un total de siete títulos—; el segundo se publica en El Hilo de Ariadna, la colección dirigida por el mismo Payró en la editorial Futuro. Una bibliografía comprehensiva de los títulos escritos por Larco debe agregar otros dos libros: la semblanza sobre *Miguel C. Victorica* que aparece en la misma colección donde lo hacen estas páginas de Payró sobre Larco—las Monografías de Arte de Losada— y, finalmente, *La pintura española moderna y contemporánea*, una edición *in-folio* de tres volúmenes entelados que salen de imprenta en Madrid en 1964. En esa misma fecha los quioscos de Buenos Aires comienzan a repartir la colección de fascículos La Pinacoteca de los Genios, adaptación para Iberoamérica de la publicada en Italia por la casa Fabbri. Al igual que El Hilo de Ariadna, la colección es supervisada por Payró, quien convoca a Larco para escribir el epílogo en ocho de los ciento setenta números que integran la serie. Antes de ver publicada su última contribución, dedicada a Kokoschka, Larco fallece en la ciudad de Buenos Aires.

En 1941 Payró había desestimado el encargo de Losada para escribir un texto de 8 000 palabras sobre Raquel Forner con el que se habría iniciado la colección de Monografías de Arte de Losada (Editorial Losada, 1941). Es probable que haya aceptado con agrado la tarea de escribir sobre Larco. Las palabras que le dedicó en numerosas oportunidades no ocultan la proximidad entre su caracterización del pintor argentino y la representación del artista ideal que Payró imaginaba como una aleación de talento, técnica y cultura (Payró, 1956).

En los años cuarenta y cincuenta la figura del pintor argentino Jorge Larco es destacada de una forma casi unánime por la crítica de arte. Si la visibilidad del artista ya estaba consolidada mucho antes de 1944, la inclusión en diciembre de ese año en *Veintidós pintores*, de Payró, lo termina de colocar fuera de discusión. Un tópico en el que la crítica insiste con curiosa insistencia es el de su «saber pictórico» (Bayón, 1948, p. 117). Cayetano Córdova Iturburu (1958) menciona su «real saber pictórico» (p. 87) y se sorprende con el hecho de que se encuentre «bien informado en materia artística clásica y moderna» (p. 87). Una nota lo presenta como dueño de una «cultura descollante» (Falleció ayer, 1967, s. p.). En sendos estudios, Geo Dorival y Jorge Romero Brest harán referencias parecidas sobre este pintor, vinculado desde los años treinta a la llamada Escuela de París, una categoría que el mismo Larco (1964b) refrendará en sus escritos sobre la pintura española.

Como atributos en la configuración de un personaje público, el archivo y la biblioteca reunidos por el artista aparecen como la signatura visible de ese saber acumulado. Así, al comentar el perfil de Larco como autor de «libros sagaces, como los que consagró a Piero della Francesca y a Miguel Carlos Victorica, y sobre todo el postrero, en varios volúmenes, dedicado a la historia de la pintura española» un obituario resume:

Tales investigaciones maduraron como afirmación de inquietudes que se patentizaban en la riqueza de su biblioteca particular, reunida a costa de grandes sacrificios, y en sus notables álbumes de recortes sobre temas estéticos, admirablemente clasificados (Falleció ayer, 1967, s. p.).

Escritores de arte en la industria cultural

Si desde mediados de 1910 hasta la década de 1930 Jorge Larco había tenido una presencia importante como productor de imágenes para publicaciones periódicas argentinas, en las décadas de 1940 y 1950, las revistas culturales lo redescubren como escritor. Entre tanto, había sostenido múltiples ocupaciones, como la escenografía, la ilustración de libros de ficción literaria y la docencia en la que se había iniciado tras su regreso de España. Además de sus clases de pintura, que le habían granjeado la fama de maestro severo, dicta las asignaturas Atribuciones e Historia del Arte.² Revistas como *Ars*, *Saber vivir*, *Sur*, *Lyra* e *Histonium* encuentran en el pintor a un articulista capaz de escribir sobre las escuelas española y francesa, sobre Pablo Picasso y André Derain y, entre los argentinos, sobre Faustino Brughetti, Miguel Diomede, Juan Batlle Planas y Lino Spilimbergo. En sus artículos sobre

² Para una presentación general de la obra y la *escena* de Larco, ver la lúcida conferencia de Raúl Antelo (2017) a la que ya referimos. El crítico ha estudiado con particular detenimiento la faceta de Larco como ilustrador de libros y de revistas durante los años veinte y treinta.

colecciones de arte despliega todos los gestos del *connoisseur*: discute las atribuciones de los museos y deslinda los períodos en la obra de un artista para discernir su valor separadamente.

En los años cuarenta, la colección editorial se consolida como un dispositivo de producción de libros de divulgación de la Argentina. Uno de los efectos que tiene esta serialización en la producción de libros sobre arte es la apertura sistemática de espacios para la escritura. La formación de productores escriturarios para abastecer las demandas de esa industria cultural consolida inflexiones en ciertas trayectorias laborales, que habían comenzado a pronunciarse con anterioridad a esa fecha.³ Las colecciones de libros sobre arte dan lugar a historiadores y críticos que aspiran a una profesionalización de su práctica como también a poetas y *hommes de lettres* que prescinden de un programa de intervención en lo que respecta al régimen de aparición y de legibilidad de su producción escrita sobre artes visuales. De esa forma, el medio editorial colabora con la consolidación de nuevas modalidades discursivas sobre arte al mismo tiempo que abona identidades socioprofesionales que podían aparecer como residuales desde el punto de vista de aquel proceso, particularmente, la del escritor de ficción vinculado a la práctica de la *littérature d'art*. En este escenario, heterogéneo y contradictorio, podríamos reconocer todavía una tercera figura de autor, la del artista plástico que escribe sobre otros artistas: un artista que singulariza su posición en la escena artística a través de una relación diferencial con la cultura escrita.

El modelo del pintor letrado no tiene la misma importancia cuantitativa que podía exhibir años atrás en la producción editorial de escritos sobre arte, cuando la superposición de esas dos identidades era un hecho más frecuente. En este punto es plausible pensar un relevo en las figuras de autoridad, solidario con la irrupción masiva de los libros sobre artes plásticas. Si en la Biblioteca Argentina de Arte escribieron otros pintores además de Larco,⁴ en las Monografías de Losada y en El Hilo de Ariadna, Larco es, en cambio, el único de los autores que tiene la práctica artística como ocupación principal. En el contexto inmediato de las colecciones esa identidad aparecía reforzada al ser el mismo Larco el tema de dos monografías escritas por otros críticos (Dorival, 1945; Payró, 1948). En un tiempo en el que la literatura se hace cargo de la interpretación de las artes visuales y en el que aparecen incipientes signos de formalización en la actividad de historiadores y críticos, Jorge Larco es el nombre de una

3 Acerca de la crítica de arte en las colecciones monográficas de los años cuarenta, ver el trabajo «La crítica de arte en las colecciones monográficas. Redes y circuitos panamericano e hispanoamericano» (2017-2018), de Florencia Suárez Guerrini.

4 Los artistas plásticos que escribieron para la Biblioteca Argentina de Arte fueron Jorge Larco, Luis Seoane, Gustavo Cochet y Hans Platschek. Los cuatro fueron autores de libros por fuera de la colección.

5 La cursiva es del autor del artículo.

excepción. Esa discontinuidad encuentra un modelo arcaico en la figura humanista del *pintor erudito*. El historiador del arte español Antonio Palomino (en Morán Turina, 2008) la había codificado en su *Museo pictórico* con las siguientes palabras: «Los pintores eruditos, especialmente inventores, tienen pieza separada que llaman el *estudio*, donde están los libros, papeles y modelos; y donde se retiran a especular» (p. 10).⁵

En su clásica obra sobre *El escritor y la industria cultural* (1998), Jorge B. Rivera sostiene que la expansión de la industria del libro en la Argentina dio lugar al fortalecimiento de una categoría de trabajadores en la que es preciso incluir traductores, asesores literarios, correctores de pruebas, directores de colección y redactores de solapas y gacetillas. Es posible agregar a esa lista a los autores de libros sobre arte, que llegan al rubro desde distintas trayectorias vitales para insertarse en un dispositivo de producción que incluye funciones específicas: el contacto con artistas e instituciones, la selección de láminas y/o la obtención de reproducciones. En el contexto de expansión de la industria editorial, la categoría Bellas Artes se llega a convertir en el rubro que registra el número más alto de títulos publicados en la Argentina. En el estudio que referimos, Rivera (1998) observa que «el auge de los libros ilustrados y de las historias del arte se produjo en 1943» (p. 97). Entre los 631 libros sobre arte que se publican ese año⁶ se encuentra *Piero della Francesca*, que aparece en la Biblioteca Argentina de Arte de la editorial Poseidón. Es el primero de los cuatro que escribiré Larco.

6 La cifra es anotada por Rivera (1998). Previamente, había sido recuperada por Raúl Bottaro en *La edición de libros en Argentina* (1964). Los 631 títulos que se registran en el rubro Bellas Artes y Artes Plásticas en 1943 convierten a la categoría en la más prolífica de ese año, superada solamente por la miscelánea categoría de Otros, en la que se mezcla la ficción literaria con los libros didácticos y las obras de referencia (Bottaro, 1964).

En el origen de todo: el libro y el viaje

En el comienzo de *Piero della Francesca* (Larco, 1943) encontramos la memoria biográfica de otro libro:

En mi primera noche en suelo ligur, cuna de mis antepasados paternos, hojeaba maravillado una monografía dedicada a Piero della Francesca de reciente aparición. Con mi manía por los libros acababa de adquirirla en mis correrías iniciales por las calles de Génova (p. 9).

La monografía sobre Piero que Larco descubre en Liguria es la que había publicado en 1927 Roberto Longhi. Su lectura lo conducirá hasta Arezzo para ver con los propios ojos las pinturas de Piero en la capilla Bacci y en el palacio del Borgo. «La emoción que entonces experimenté, una de las más grandes de mi vida artística, me hizo elegir a Piero della Francesca como motivo de esta monografía con cuyo encargo la editorial Poseidón ha querido honrarme» (Larco,

7 Pensamos en la literatura italiana de cicerones artísticos, precursora de los modernos *baedekers*, una superficie discursiva en la que se escribe todavía la historia del arte. Cuando Jacob Burckhardt se apropia de esa larga tradición en el título de su guía para el disfrute de obras aparecida en 1855 —*Der Cicerone*—, la práctica que vincula a las historias del arte con la cultura del viaje está en pleno vigor y crece en direcciones imprevisibles. Por esa fecha se publican las primeras historias universales del arte que se encuentran dirigidas de manera explícita a los viajantes.

8 De los 41 tomos que integraron la Biblioteca Argentina de Arte solo cuatro estuvieron dedicados al Renacimiento italiano. *Tintoretto*, de Payró, había aparecido en 1942. *Giorgione*, de Margarita Sarfatti, sale en 1944 y *Leonardo da Vinci*, de Antonio Romera, en 1947. Para ampliar sobre la Biblioteca Argentina de Arte en el contexto de la editorial Poseidón, ver el trabajo pionero «El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40» (2008), de María Amalia García.

1943, p. 9). En el relato de génesis que citamos se patentiza la larga tradición que vincula los libros sobre pintura con la invitación a viajar, un tópico persistente en la historia de la cultura escrita occidental.⁷ La génesis del libro aparece como la transferencia de un libro europeo, pero a ese libro-museo se agrega la vivencia del viaje. En el origen del nuevo libro hay un libro *vivido* a través del viaje.

Si una de las bases sobre las que edifica su autoridad el enunciador del texto es su condición de viajero, esa representación es, por lo demás, consistente con la figura de Larco como un *artista viajero* que los textos críticos intuyen a partir de su obra plástica y que encuentran confirmada en su biografía. Larco, que repartirá su vida entre España, México, Francia, Brasil y Argentina, es un *testigo de vista* de las cosas que narra, en especial para ese museo que Europa representa para un imaginario argentino. El exordio con el que se inicia el libro tiene dos funciones: la primera es autenticar la enunciación en la proximidad física del enunciador con el objeto narrado; la segunda, asumir la responsabilidad sobre el tema de la obra. Es un dato valioso para la historia de la colección: al menos en este caso, no es la editorial la que asigna al autor el artista-tema de su libro, sino que es el autor quien lo elige libremente.⁸

Cuatro años después, Larco escribe *La pintura en España. II. Siglos XIX y XX* para la colección de geografía pictórica El Hilo de Ariadna, publicada en Buenos Aires por la editorial Futuro [Figura 2]. Larco había pasado toda su infancia y parte de su mocedad en el país ibérico, al que había regresado en varias oportunidades; la última vez había sido un año antes de que apareciera este libro de divulgación (Payró, 1948). Haber estado en el territorio es un signo indicial que será movilizado oportunamente para validar la enunciación:

Agregaré, por último, que mi infancia y mi juventud transcurrieron en España. La recorrí íntegramente entonces y en viajes sucesivos y conocí a la mayor parte de sus pintores. No será extraño que algunas referencias adquieran un tono personal. Por lo que pido disculpa a mis lectores (Larco, 1947, p. 11).

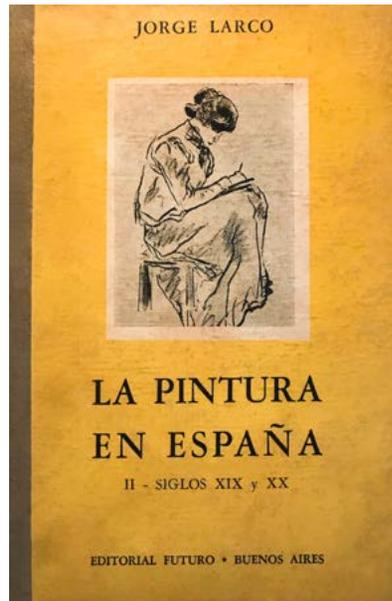


Figura 2. *La pintura en España. II. Siglos XIX y XX* (1947). Publicado en la colección El Hilo de Ariadna de la editorial Futuro

Los dispositivos gráficos de la colección naturalizaban esta imagen del autor como un cicerone: en las hojas de guarda, cada libro desplegaba un mapa del territorio artístico estudiado, en este caso, de España. La *captatio benevolentiae* de Larco no solo sugiere el contacto con esa Europa imaginada como fuente del arte y del sentido, sino que da un paso más en la escala de proximidad: su legitimidad descansa en el hecho de haber estado en el taller de los pintores.

La estadía de Larco en España había sido decisiva para su historia de vida. Los motivos de españolidad en su obra, como las pinturas de tema taurino o los santos de palo, aunque pintados con un lenguaje que había aprendido en París, reforzaban esa identidad surgida de su vínculo con la península en las primeras dos décadas del siglo. Finalmente, Lutecia marca el meridiano del arte moderno, inclusive para España: Larco llegará a decir que en el ámbito catalán se pinta bien por la proximidad geográfica con París (1964b).

En 1964, los talleres gráficos Ediciones Castilla S. A. publican en Madrid los tres tomos entelados de *La pintura española moderna y contemporánea*, con *texto y selección gráfica* de Jorge Larco y prólogo del crítico Juan Antonio Gaya Nuño.⁹ Cada volumen,

⁹ Autor de manuales y monografías, entre ellas la *Historia del arte español* publicada pocos años atrás y *La pintura española fuera de España*, un tópico que Larco había transitado como articulista.

de 34,5 x 24,5 cm, contó con una sobrecubierta en la que aparece el nombre del autor. Los dos primeros tomos presentan láminas a color pegadas junto al texto. El tercero, titulado *Repertorio gráfico*, se compone de 402 imágenes que recorren el arco temporal comprendido por los volúmenes previos, *De Goya al impresionismo* y *De Nonell al informalismo*. La impresión en negro facilitó la inclusión de comentarios bajo cada imagen a manera de epígrafes narrativos. La publicación es simultánea a la de un artículo de Larco acerca de «La pintura española en la Argentina» (1964d) y a los primeros fascículos de *Códex*. En el prólogo, el origen de este monumental *in-folio* es vinculado con el *pequeño libro* de Futuro:

He tratado el tema del Arte español en la cátedra, conferencias, revistas y en un pequeño libro de información sumaria que formaba parte de una Historia General del Arte, constituida por volúmenes separadamente dedicados, dedicada especialmente a estudiantes y dirigida por el eminente crítico de Arte argentino Julio E. Payró, que fue el responsable de haberme concedido el honor de la elección en aquella oportunidad (Larco, 1964a, p. 11).

Otra vez, en el lugar donde nace el libro sobreviene el recuerdo de un libro anterior que autoriza el comienzo de la escritura. Pero en este caso hay un texto adicional que enmarca todo el libro: el prólogo de Gaya Nuño. Desde el punto de vista de la historia de las representaciones que estamos trazando el aporte más valioso de este paratexto se encuentra en una imagen, la figura del *pintor que escribe*:

En realidad, yo, el prologuista ideal para Larco, creo no sería tan neutral cual él lo es. Luego es bien cierto que la pintura nada pierde —y antes bien gana— cuando es comentada y razonada por un pintor. Si llegó a creerse lo contrario, tan sólo se pudo deber a la abundancia de esos juicios irresponsables y malhumorados a que se aludiera anteriormente, así como a la desgraciada constante de que ese pintor se obstine en no querer escribir, y, a veces, en no saber escribir. Insensata y equivocadamente, porque lo que se desea de un artista al requerirle para que tome la pluma, no es una pieza de fabulosa hermosura literaria, sino un parecer, un juicio, una valoración (Gaya Nuño, 1964, p. 8).

La pintura española moderna y contemporánea es recibida con una comida en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Entre los oradores figuran José Camón Aznar —otro crítico al que Larco le dedica elogios en su libro— y un conjunto de pintores españoles representados en el volumen, que al mismo tiempo homenajean al autor con una exposición (Seoane, 1964). Si el hecho de haber

vivido en España le había dado a Larco las credenciales para escribir sobre el tema en Sudamérica; en la península hay artistas y críticos dispuestos a autorizar la relatoría de un argentino sobre el arte hispánico de los últimos siglos. La autoridad del autor queda sellada públicamente por una práctica de comensalismo ritual: la cena de agasajo no solo confirma la validez de la obra sino también la centralidad que se atribuye a las categorías de autor y de obra en la cultura del libro.

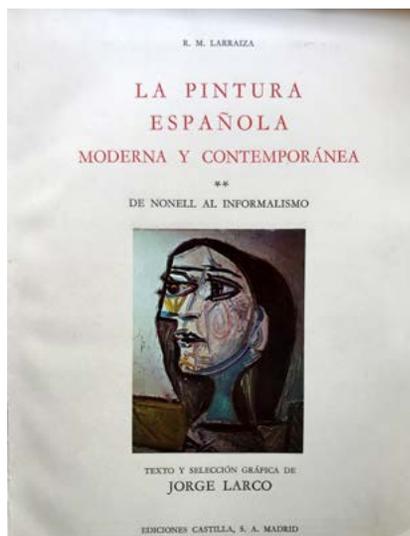


Figura 3. *La pintura española moderna y contemporánea*. Portada del segundo tomo

La conformación de la función autoral en los libros sobre arte suele tener una complejidad inherente al comprender operaciones que en otros productos se adscriben a la instancia editorial. Si en los tres tomos se aclara que Larco estuvo a cargo del texto y de la *selección gráfica*, la identidad de «R. M. Larraiza», un nombre que aparece en la portada de cada volumen [Figura 3], se revela recién con una nota de agradecimiento que aparece en el último tomo. Larraiza lo firma en calidad de editor. Antes de felicitar a los técnicos que permitieron el *alarde editorial* agradece la colaboración

[...] del autor Jorge Larco, que no solo respondió a nuestro encargo con su caudal de conocimientos técnicos y artísticos, sino que además estuvo siempre dispuesto a acudir donde le dijimos para examinar cuadros y decidir su inclusión, terminando a nuestro ruego por permanecer junto a las máquinas de imprimir, aconsejándonos en los tonos de las tintas (Larraiza, 1964, s. p.).

Un pintor por otro pintor

Cuando en 1954 aparece *Miguel C. Victorica* de Jorge Larco hace cinco años que Losada no publica ningún título en su colección de monografías de arte: el tomo anterior de la serie argentina había sido el *Larco* de Payró, aparecido en 1948. La marca de la discontinuidad se la encuentra en la ausencia de un número de serie, una excepción que el volumen solamente comparte con el que firma Rafael Alberti sobre *María Carmen Portela* en 1956. Sin embargo, la atención que recibió *Victorica* se registra en el hecho de que fue el primer volumen de la serie en llevar más de una reproducción a color. Hasta entonces, los títulos habían utilizado una sola, que dispusieron en el frontispicio; esta vez, la monografía incluyó excepcionalmente cuatro láminas a color: como si el colorismo de la obra del pintor hubiera obligado a reformular los hábitos de producción de los libros.¹⁰ Además, el tiraje duplicó en esta oportunidad el millar de ejemplares que Losada había sostenido para las entregas anteriores de la colección (Ministerio de Interior y Justicia, 1954). La iniciativa de Losada es sincrónica con la atención que *Victorica* recibe en exposiciones.¹¹ En otro nivel de análisis, es difícil no pensar en los efectos sobre la materialidad del libro de ese autor que se queda «junto a las máquinas de imprimir» (Larraiza, 1964, s. p.).

10 Esta excepción solamente volverá a repetirse en *Basaldúa* de Mujica Lainez, de 1956.

11 El vínculo entre la colección de monografías de artistas de Losada con el coleccionismo y la formación de un canon ha sido analizado por Talía Bermejo en «Mercado editorial e historia del arte: el principio de una alianza. El caso Losada» (2011-2012).

En las publicidades Losada presentó el libro como una «crítica y evocación de *Victorica* por otro afamado pintor» (Editorial Losada, 1954-1955, s. p.). La fórmula coloca el acento en la identidad del *pintor* que escribe sobre pintura. Geo Dorival (1949) lo había presentado de la misma manera en una reseña sobre *La pintura en España*: «Una historia de la pintura escrita por un pintor» (p. 93); y, en 1964, Gaya Nuño trazará una genealogía para Larco dentro de la misma figura:

Y por eso es tan rara la cosecha de libros de pintores sobre la pintura, pero por ello, también, se hacen tan preciosos. *Los Recuerdos de mi vida*, de Martín Rico, *En la sierra de Guadarrama*, de Jaime Morera, y *Memorias de un pintor*, de Domingo Carles, son acaso los tres principales volúmenes entre los poquísimos escritos por pintores profesionales en España. Pues bien, será absolutamente necesario que esta lista tan breve pueda ser algún día caudalosa. De momento y por fortuna, ya se puede agregar la presente obra de Jorge Larco (p. 9).

La historiadora María Eugenia Costa (2018) subrayó el peso de las relaciones interpersonales en los diferentes proyectos editoriales que vincularon a Attilio Rossi, el director de la colección Monografías

de Arte de Losada. La afirmación es particularmente cierta en el caso que estudiamos: Larco había compartido con Rossi la experiencia de la Escuela de Arte Altamira, de la cual habían sido docentes ambos y Gonzalo Losada el financiador. Si el remitente que comisiona a Payró la malograda monografía sobre Forner con la que se habría iniciado la colección es un impersonal «Editorial Losada» (1941); la persona que elige al poeta Eduardo González Lanuza para que escriba sobre Horacio Butler no es el editor ni el director de la colección sino el mismo Butler, como lo contará en sus memorias el propio pintor (Butler, 1966). En definitiva, se trata de una cultura de las artes en la que la legitimidad de los afectos tiene una importancia igual o mayor a la de otras instancias de legitimación.

De haber corrido la misma mecánica, no es difícil imaginar un vínculo de empatía en este caso entre el autor y el sujeto de su biografía. La homosexualidad de Larco, como la de Victorica, era un dato semipúblico en círculos de sociabilidad a los que Juan José Sebrelli (1997) vincula con un dandismo aristocrático. Eso no quita —sino que, por el contrario, confirma— el odio homofóbico al que uno y otro se encontraban expuestos por fuera de esos círculos.¹² A pesar de las representaciones sociales que podían protegerlos —en el caso de Victorica, la imagen romántica del bohemio indolente y, en el de Larco, la de refinado conocedor de la historia del arte— ambos tenían en común una intemperie, frente a la cual, la *monografía* puede haber devenido en refugio.

12 El odio se encontraba también en el mismo círculo culto, como lo prueban las páginas de homofobia que el poeta Julio Llinás (2005) le dedica a Jorge Larco en su libro de memorias (pp. 157-158).

La hora de los epílogos

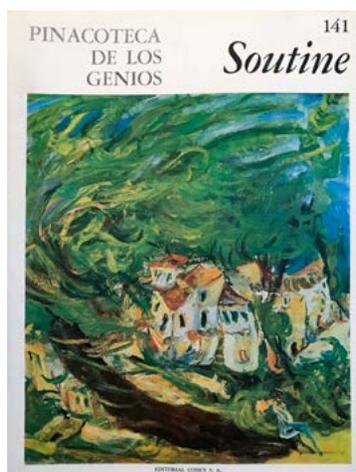


Figura 4. Portada del N.º 141 de la Pinacoteca de los Genios, dedicado a Chaim Soutine

En el hecho de que Julio Payró le haya confiado a Larco el posfacio de ocho fascículos de la Pinacoteca de los Genios se puede encontrar una prueba más de la estima en la que tenía sus competencias este crítico de arte, que en otro tiempo había sido pintor y que en fecha reciente había fundado una carrera de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Los escritos para la pinacoteca de Códex reanudaron un vínculo iniciado dos décadas antes con *La pintura en España*, cuando al artista le tocó ubicarse en el papel de crítico y al crítico en el de director de colección.

Larco se incorpora al plantel de escritores cuando ya pasaron dos años de que se inicie la publicación de los fascículos. Elegidos por él mismo o asignados por Payró, los pintores acerca de los que escribió fueron diversos: sobre Leonardo da Vinci, Hans Memlinc, Simone Martini, El Lorenés y Anton van Dyck redactó un «Juicio del siglo XX»; a Chaim Soutine, Joan Miró y Oskar Kokoschka les tocó en cambio un «Enfoque de actualidad» [Figura 4]. Entre los últimos, algunos pueden ser conectados con las referencias pictóricas de Larco —la crítica lo había comparado alguna vez con Soutine (Bayón, 1948)—; en otros casos, se puede pensar en razones prácticas: en el número sobre Miró, Larco recicla lo que había escrito anteriormente sobre el pintor para *La pintura moderna y contemporánea*.

Si en Larco hay un pintor del archivo (Antelo, 2017), también hay un escritor natural de epílogos. La sección se prestaba para el juego de una escritura trabajada por las figuras de la distancia y la relativización: la revisión de los méritos, la objeción en particular hacia ciertas obras, la discriminación de una fibra sutil frente a los trazos gruesos del estudio principal. Los epílogos de la Pinacoteca implican la tarea de escribir sobre imágenes que ya fueron archivadas por la escritura, cuando ya casi no queda nada más para decir. En estas secciones, tituladas «Enfoque de actualidad» y «El juicio del siglo XX», se trata de medir lo que separa el presente de la escritura de una obra pictórica que llega del pasado mediada por una biblioteca. Uno de los tópicos más visitados en estos escritos es el de la volubilidad de la Fortuna. Las vicisitudes históricas del gusto y los avatares en la recepción de los artistas conforman un *leitmotiv* en la producción escrita de Larco, desde el supuesto de que «cambiamos constantemente, en el gustar de las obras» (Larco, 1947, p. 11). Reforzada por el sentimiento de una época convulsionada donde todos los valores parecen en crisis, esa percepción no podría encontrar una mejor oportunidad para desplegarse que el espacio melancólico de un epílogo.

Desplegar una biblioteca

Con un estilo «breve en períodos, cortado, certero, que va derecho a buscar el bulto y la médula de lo historiado» (Gaya Nuño, 1964, p. 8), la escritura de Larco, sin embargo, es profusa en adjetivación y referencias intertextuales. La cita a otros autores se ordena en el constante despliegue de una biblioteca que, sin embargo, reserva un espacio para las propias valoraciones. Los elogios de Larco se concentran en el *aurea mediocritas* que representan las figuraciones de nuevo tipo y, en particular, la figuración constructiva con la que la crítica identifica su propia pintura. El esquema axiológico se mantiene en un punto medio desde el que condena por igual la esclavitud a la realidad como la pura especulación del *abstractismo*, que desdeña incrementalmente con el correr de los años. Si en el estudio de Piero della Francesca de 1943 la palabra *abstracción* se repite constantemente, asociada cada vez con una valoración positiva, en los años sesenta el discurso de Larco insiste en la importancia reguladora del tema. Las experiencias abstractas se salvan de su juicio acerbo cuando pueden ser remitidas a una clave referencial. El informalismo, rechazado por Larco, es el punto más alto de su polémica con la crítica de arte que se escribe en España y, de forma no siempre indirecta, con la idea de un arte funcional al régimen franquista.

El uso de referencias totalizantes —«ningún crítico de categoría» (Larco, 1943, p. 41); «todos sus biógrafos» (Larco, 1966c, s. p.)— escenifican la exhaustividad de una lectura y modalizan la enunciación de lo que pretende ser indudable. La palabra de Larco se pronuncia donde termina la paciente indagación en una biblioteca. Pero, además, Larco hace una puesta en perspectiva de la impersonalidad que conlleva el orden de los libros con el recurso a su propia memoria de los museos europeos, registrada en primera persona. Así, al atestiguar el menosprecio de la pintura de los primitivos italianos, el autor nos lleva desde el registro libresco —«tales expresiones artísticas eran desdeñadas y en los tratados e historias poca importancia se le daba» (Larco, 1966d, s. p.)— al recuerdo de adolescencia que permite ilustrarlo: «rememoro ahora las salas bajas del Museo del Prado, salas bastante oscuras, que se titulaban de primitivos, donde se amontonaban, en extraña promiscuidad, cuadros tan heterogéneos y disímiles» (Larco, 1966d, s. p.).

Las citas a Giorgio Vasari demuestran la familiaridad con el autor de las *Vidas*. Larco las hace en italiano cuando escribe sobre Piero y, en español, en el texto referido a Leonardo (1966a). En el escrito

que le dedica a Victorica hay una alusión a la Vida de Tiziano. Además, el encuentro entre el talento argentino y su primer maestro, Ottorino Pugnali, es narrado de una forma análoga al descubrimiento de Giotto por Cimabue en el relato vasariano (Larco, 1954).

Entre los historiadores modernos, Larco acude regularmente a Bernard Berenson, al que define como «el más grande esteta de nuestro tiempo» (Larco, 1964b, p. 172). El *aristócrata* de Villa I Tatti le permite alabar la modernidad de un artista figurativo tanto como impugnar la abstracción informal. En algunos pasajes, el nombre del autor aparece adherido a categorías morfológicas, por ejemplo: «las formas táctiles de las que habla Berenson» (Larco, 1943, p. 28) o la «plasticidad de formas berensoniana» (Larco, 1964b, p. 49).

La situación discursiva de un posfacio permite operaciones de sentido que están vedadas en el ensayo principal del fascículo. Sobre el supuesto de que lo más importante ya ha sido dicho, la palabra no presenta las coordenadas básicas de la vida y la obra de un artista, sino que se añade a la historia narrada como un comentario contingente. Es un teatro que, por ejemplo, permite mostrar el grado de actualización de la biblioteca personal. Así, al hablar de Miró recoge «las aseveraciones de Pellicer y de James J. Sweeney en sus monografías del artista, que son corroboradas a su vez, por Raymond Nacenta en el volumen “École de Paris”, de reciente aparición» (Larco, 1966b, s. p.). Pero incluso en este caso el último libro no es un argumento tan persuasivo como lo que tiene para contar la memoria corporal del escritor. A continuación, describe las obras vistas «cuando visitamos a Miró en el Pasaje del Crédito» (Larco, 1966b, s. p.). Esta escena de *visita al taller* termina con un detalle realista: un comentario sobre los residuos desparramados por el pintor catalán, con calculada negligencia, sobre el suelo de su atelier. El posfacio se presta a la experiencia singular del que escribe. En este caso, lo que aporta esa experiencia es la corporalidad del escritor y el efecto certificador de una *adtestatio rei visae*: la verdad de la cosa vista con los propios ojos.

Un lugar en la biblioteca

¿De qué forma se inscribe *el pintor que escribe* en la biblioteca de la pintura? En los textos se observa el uso de un plural de modestia a través del *nosotros*. El pronombre es empleado incluso antes de verbos de aprehensión perceptiva donde el uso corriente sugiere el singular: «A nosotros nos parece que la parte más acertada y

13 La cursiva es del autor del artículo.

noble de su obra está en los grabados» (Larco, 1964b, p. 153). Ese *nosotros* tan libresco y de uso a veces tan heteróclito se fractura cuando irrumpe una primera persona singular que recuerda y que da testimonio de su experiencia. En su monografía sobre Piero, el enunciador la usa también para formular una hipótesis de atribución. Después de afirmar que «algunos eruditos supusieron que Federico de Montefeltro quiso que sus manos fueran individualizadas como su rostro», Larco (1943) se incorpora a la asamblea de los expertos: «Yo me inclino a creer que por haber dejado della Francesca todo el cuadro inconcluso, y ser las manos la parte menos estudiada, Pedro de Berruguete las terminó a su manera»¹³ (p. 42). En este tipo de aserciones resuenan las palabras de Payró (1948) sobre las «interpretaciones tan personales» (p. 31) del pintor-escritor y la caracterización de Gaya Nuño (1964) cuando lo nombra como «crítico de sensibilidad perfectamente segura» (p. 7).

En el caso de *La pintura española moderna y contemporánea* (1964), la enunciación implica además la complicidad con otros pintores, en comentarios que suponen un saber compartido que escapa al conocimiento del lector ordinario. Esa duplicidad en la situación enunciativa convierte la obra en dos: para los profanos es una historia del arte, para un círculo afectivo formado por algunos de los artistas nombrados es un *libro de memorias* en el que están reservadas sorpresas, galanterías y comentarios que bordean la comicidad. En cada uno de los pintores vivos de cuyo vínculo deja registro hay un segundo lector implícito con el que comparte un código secreto. Los artistas vivos mencionados forman parte de una comunidad de lectura esotérica que puede acceder a sentidos vedados para el resto de los lectores. Cuando Gaya Nuño confiesa que acepta a regañadientes hacer un prólogo dado que Larco no lo necesita y cuando este último comienza su prefacio comentando, a la vez, las afirmaciones de Gaya Nuño, la escenificación farsesca de una conversación privada, de la cual se simula excluir al lector, dramatiza la particularidad de la situación comunicativa que atraviesa todo el libro. A lo largo de toda la obra, el lector conoce la presencia de algo que *no sabe*, que no le está destinado.

Identidades móviles

En el origen de nuestra indagación sobre la figura de autor está la sorpresa frente a un nombre propio que oscila entre dos lugares de inscripción. Tanto en la Biblioteca Argentina de Arte de Poseidón como en la serie Monografías de Arte de Losada el nombre de Jorge Larco fue el único que ocupó los papeles de biógrafo y de biografiado: fue *firma de artista* y *nombre de autor* [Figura 5]. La escritura de un

pintor sobre la pintura de otros es un artefacto narrativo que traza un sitio para su propia producción pictórica en una genealogía y en un mapa de contactos. Es posible pensar, además, la función autoral como un dispositivo del que los individuos se pueden apropiar para la invención de sentidos sobre sus propias vidas: el autor como un personaje social con el que jugar en el juego del *theatrum mundi*.

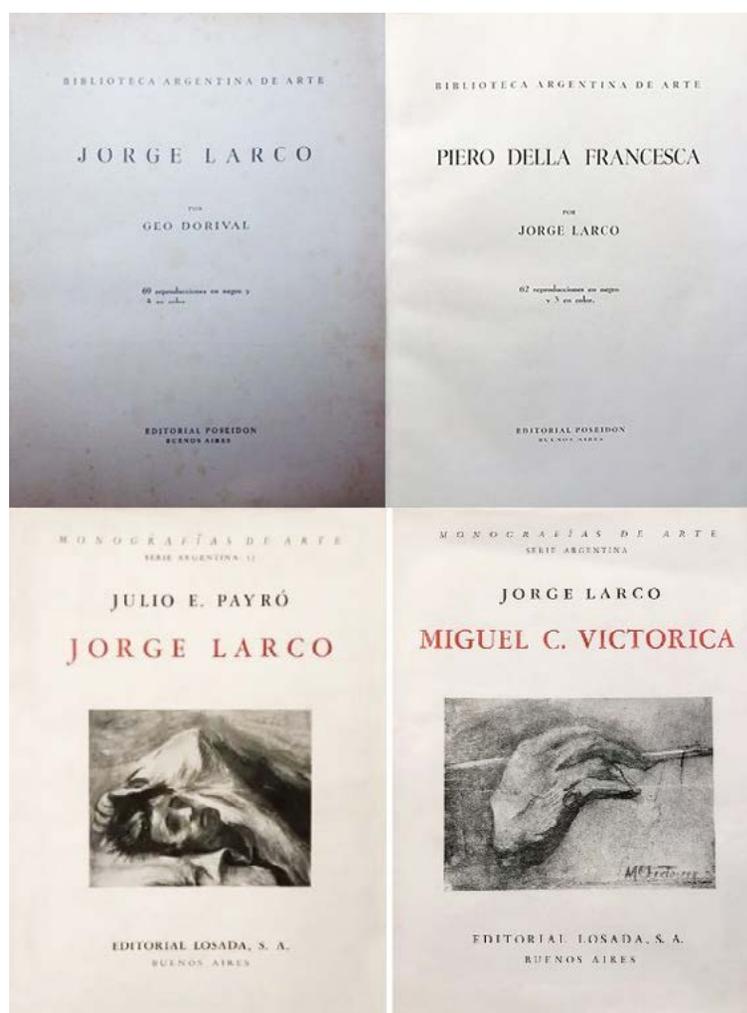


Figura 5. Arriba: *Jorge Larco* por Geo Dorival y *Piero della Francesca* por Jorge Larco en la Biblioteca Argentina de Arte. Abajo: *Jorge Larco* por Julio E. Payró y *Miguel C. Victorica* por Jorge Larco en Monografías de Arte

14 Serge Moscovici (1979) analiza la representación social del psicoanalista entre las del sabio, el sacerdote y el experto. El investigador sostiene que los medios de masas construyen un personaje misterioso que tiene consecuencias en el espacio profesional.

La facultad de saber/poder escribir sobre pintura —o de hablar sobre pintura, en contextos de una oralidad fuertemente ritualizada— es investida de una fuerza especial por los imaginarios sociales. El valor de estas destrezas discursivas es adherido a la imagen de un límite que se disuelve: con la palabra del crítico se cae la barrera que las imágenes, en su condición inefable, le oponen a la claridad del discurso. Lo que no puede ser dicho finalmente lo dice el propietario de un saber misterioso. Y el que consigue el prodigio de hacer hablar un arte mudo se convierte en un encantador de cuadros. Como el psicoanalista de Serge Moscovici (1979), el crítico de arte tiene la aureola de un hechicero.¹⁴

Sin duda, el atractivo de ese imaginario gravitó sobre la explosión de escritores por encargo de libros sobre arte que conoció la Argentina en los años cuarenta. Una biografía colectiva podría reparar en la importancia estadística de ese heterogéneo grupo social y en el impacto recíproco de las transformaciones en la cultura escrita y la industria cultural en el caso singular de la escritura sobre artes visuales. Este trabajo intentó una aproximación a la configuración específica de una categoría ocupacional, el autor por encargo de libros sobre artes plásticas, y a su impacto en una trayectoria subjetiva, desde el supuesto de que constituye un objeto pertinente para una historia de la bibliografía sobre arte. Como observa Roger Chartier (2000), el autor construye un sujeto *dependiente y forzado* por las determinaciones que organizan el espacio social de la producción escrita, el cual constituye el dominio natural para la historia del libro. Sin embargo, el *dispositivo autor* también constituye un artefacto del que los individuos se pueden apropiarse de formas imaginativas, para intervenir sobre sus historias de vida y sobre la circulación social de las identidades.

Mario Pecheny (2005) señaló un repertorio de estrategias identitarias que pueden ser pensadas como subterfugios ligados a la obliteración y a la aceptabilidad social de las identidades homosexuales. La cristalización de convenciones alrededor de personas homosexuales intenta delimitar un perfil nítido que permita recortar su figura en la esfera pública. En este caso, la prensa y la crítica de la época nos traen los últimos ecos de una conversación social donde Larco encarna de forma insistente la imagen del pintor erudito y bien informado. Es posible pensar en esta figuración pública como una forma específica de estereotipia que justifica y eufemiza la excentricidad de ciertos comportamientos —con sus múltiples significantes: la manía por los libros, la singularidad de las interpretaciones— al mismo tiempo que obtura la pregunta indiscreta por el deseo. La actualización

de esa representación puede ser pensada como una estrategia identitaria y, a la vez, como el eufemismo de otra identidad que no puede ser dicha. En cualquier caso, la aureola mítica vinculada con una imagen de autor —el personaje del crítico o el *connoisseur*— es objeto de una apropiación que como identidad *exhibida* presenta visos carnalescos.

Al articular las condiciones sociales de producción de los textos y la singularidad de una trayectoria este trabajo ha pivotado sobre dos formas diversas de la repetición: las regularidades seriales de los dispositivos de producción y la insistencia de los gestos que en su coherencia singular definen una biografía. Por un lado, la repetición como matriz de la industria cultural; por el otro, la repetición como diferencia en el devenir de una vida.

Por último, este artículo intentó generar un espacio para la reflexión sobre los modelos de sujeto que con frecuencia la historia del arte pasa por alto. El modo de uso extendido de ciertas matrices de interpretación sociológicas tiende a naturalizar un modelo de artista-agente que opera con una racionalidad estratégica, tomando decisiones y midiendo la eficacia de las acciones para alcanzarlas. Este supuesto tiene el riesgo de introducir por la ventana el modelo de un sujeto que se ubica en el origen del sentido, que la teoría social del arte —junto a la semiótica— había venido a expulsar; un sujeto pleno cuya mente existe para sus acciones como un imperio dentro de un imperio. En este trabajo se intentó pensar la subjetividad del artista y su práctica social —en este caso, su práctica escrituraria— como un espacio recorrido por una miríada de fuerzas heterogéneas e impersonales, en el que los momentos de decisión lo son también de *locura* y donde las decisiones —ese objeto clásico de una historiografía que se discute desde hace décadas— no son tan importantes como la singularidad de las huellas que persisten y como los modelos culturales que habitan en las prácticas de un cuerpo. Al estudiar la forma en la que un artista plástico se produce a sí mismo como sujeto de escritura se buscó poner de realce las imágenes latentes y los puntos de cristalización. Antes que como la presuposición de un sentido pensamos en el espacio biográfico como una cartografía de los intentos del biografiado por reponer un sentido allí donde no lo hay. La oscilación de los lugares en los que se inscribe un nombre propio y la vida imaginaria de los vínculos sociales fueron analizados en esa trama como elementos constitutivos para la formación de figuras de autoridad y, finalmente, para una historia de vida.

Referencias

- Antelo, R. (2017). Jorge Larco e o Conceito de Cena [Jorge Larco y el concepto de escena]. En S. Makowiecky y C. Fazzolari (Org.), *Anais do Seminário Regional Sul 2014: teoria e crítica de arte no Brasil: diálogos e situações, 25 e 26 de setembro de 2014 em Florianópolis (SC)* [Actas del Seminario Regional Sur 2014: teoría y crítica de arte en Brasil: diálogos y situaciones, 25 y 26 de septiembre de 2014 en Florianópolis (SC)] (pp. 204-257). San Pablo, Brasil: ABCA.
- Bayón, D. (octubre de 1948). Jorge Larco. *Ver y estimar*, 2(7-8), 114; 117-118.
- Bermejo, T. (2011-2012). Mercado editorial e historia del arte: el principio de una alianza. El caso Losada. *Avances*, 2(20), 11-25.
- Bottaro, R. (1964). *La edición de libros en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Troquel.
- Butler, H. (1966). *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Chartier, R. (2000). *El orden de los libros*. Barcelona, España: Gedisa.
- Córdova Iturburu, C. (1958). *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Atlántida.
- Costa, M. E. (2018). La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950). *Caiana*, (12), 156-172.
- Editorial Losada. (11 de marzo de 1941). Carta a Julio E. Payró. The Getty Research Institute, Special Collections, Julio Payró Letters Received, Los Ángeles.
- Editorial Losada. (1954-1955). Últimas novedades. *Alfar*, 32(91), s. p.
- Falleció ayer en esta ciudad Jorge Larco. (17 de octubre de 1967). *La Nación*, s. p.
- Dorival, G. (1945). *Jorge Larco*. Buenos Aires, Argentina: Poseidón.
- Dorival, G. (marzo de 1949). Jorge Larco. La pintura en España. Siglos XIX y XX (Futuro: Buenos Aires, 1948). *Sur*, (173), 93-95.
- García, M. A. (2008). El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40. En P. Artundo (Dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950* (pp. 167-199). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
- Gaya Nuño, J. A. (1964). Prólogo. En J. Larco, *La pintura española moderna y contemporánea. I. De Goya al Impresionismo* (pp. 7-9). Madrid, España: Castilla.
- Larco, J. (1943). *Piero della Francesca*. Buenos Aires, Argentina: Poseidón

Larco, J. (1947). *La pintura en España. II. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Argentina: Futuro.

Larco, J. (1954). *Miguel C. Victorica*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

Larco, J. (1964a). *La pintura española moderna y contemporánea I. De Goya al Impresionismo*. Madrid, España: Castilla.

Larco, J. (1964b). *La pintura española moderna y contemporánea II. De Nonell al informalismo*. Madrid, España: Castilla.

Larco, J. (1964c). *La pintura española moderna y contemporánea III. Repertorio gráfico*. Madrid, España: Castilla.

Larco, J. (1964d). La pintura española en la Argentina. *Lyra*, 21(192-194), 142-149.

Larco, J. (1966a). El juicio del siglo XX. En *Pinacoteca de los genios. N.º 98. Leonardo*. Buenos Aires, Argentina: Códex.

Larco, J. (1966b). El juicio del siglo XX. En *Pinacoteca de los genios. N.º 119. Hans Memlinc*. Buenos Aires, Argentina: Códex.

Larco, J. (1966c). El juicio del siglo XX. En *Pinacoteca de los genios. N.º 110. El Lorenés*. Buenos Aires, Argentina: Códex.

Larco, J. (1966d). El juicio del siglo XX. En *Pinacoteca de los genios. N.º 115. Simón Martini*. Buenos Aires, Argentina: Códex.

Larco, J. (1967a). El juicio del siglo XX. En *Pinacoteca de los genios. N.º 126. Antonio Van Dyck*. Buenos Aires, Argentina: Códex.

Larco, J. (1967b). Enfoque de actualidad. En *Pinacoteca de los genios. N.º 136. Juan Miró*. Buenos Aires, Argentina: Códex.

Larco, J. (1967c). Enfoque de actualidad. En *Pinacoteca de los genios. N.º 141. Chaim Soutine*. Buenos Aires, Argentina: Códex.

Larco, J. (1967d). Enfoque de actualidad. En *Pinacoteca de los genios. N.º 146. Oscar Kokoschka*. Buenos Aires, Argentina: Códex.

Larraiza, R. M. (1964). Sin título. En J. Larco, *La pintura española moderna y contemporánea III. Repertorio gráfico* (s. p.). Madrid, España: Castilla.

Llinas, J. (2005). *Querida vida*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Ministerio de Interior y Justicia. (15 de octubre de 1954). Registro Nacional de la Propiedad Intelectual. *Boletín Oficial de la República Argentina. Segunda sección*.

Morán Turina, M. (2008). Introducción. En A. Palomino, *Vida de Don Diego Velázquez de Silva* (pp. 7-17). Madrid, España: Akal.

Moscovici, S. (1979). El héroe marginado. En *El psicoanálisis, su imagen y su público* (pp. 108-120). Buenos Aires, Argentina: Huemul.

Obras del pintor Jorge Larco. (5 de noviembre de 1967). *La Prensa*, s. p.

Payró, J. (1948). *Jorge Larco*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

Payró, J. (22 de febrero de 1956). Artes bellas, pero no calmas. *Qué sucedió en siete días*, 2(71), 35.

Pecheny, M. (2005). Identidades discretas. En L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 131-154). Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Rivera, J. B. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Sebreli, J. J. (1997). *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Seoane, L. (17 de febrero de 1964). Carta a Lorenzo Varela. Recuperado de http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php

Suárez Guerrini, F. (2017-2018). La crítica de arte en las colecciones monográficas. Redes y circuitos panamericano e hispanoamericano. *Avances*, (27), 295-308.