

## Historias universales del arte. Formas y circulaciones de un género editorial en Argentina<sup>1</sup>

Juan Cruz Pedroni  
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA-UNLP  
pedronijuancruz@gmail.com

**Resumen:** La producción de objetos impresos relacionados con las artes plásticas ocupa un lugar importante en los catálogos de las editoriales argentinas a lo largo del siglo XX. En especial, la fabricación de las historias del arte llamadas universales, constituidas como género editorial en la segunda mitad del siglo XIX, da lugar a diferentes prácticas en Argentina desde las primeras décadas del siglo XX, que incluyen la traducción de libros editados en Francia y la distribución de historias del arte españolas pero, también, la edición local. En el marco de este artículo se introducen algunos momentos de este género editorial en Argentina y se focalizan los proyectos editoriales que implicaron la escritura y edición de historias del arte en el país. Se comentan algunas de sus características tipológicas como artefactos escritos y visuales y su articulación con los catálogos editoriales. Se recorren, asimismo, las publicidades de estos libros en la prensa gráfica, identificando la construcción de un imaginario sobre el objeto libro en relación con la historia del arte como saber.

**Palabras clave:** historiografía del arte – historias del arte – objetos impresos – género editorial – historia editorial

**Resumo:** A produção de objetos impressos relacionados às artes plásticas ocupa um lugar importante nos catálogos de editores argentinos ao longo do século XX. Em particular, a fabricação das chamadas histórias de arte universal, constituída como um gênero editorial na segunda metade do século XIX, dá origem a diferentes práticas na Argentina desde as primeiras décadas do século XX, que incluem a tradução de livros publicados na França e a distribuição de histórias de arte espanhol, mas também a edição local. No quadro deste artigo, alguns momentos deste gênero editorial são introduzidos na Argentina e os projetos editoriais que envolvem escrever e editar histórias de arte no país estão focados. Algumas de suas características tipológicas são comentadas como artefatos escritos e visuais e sua articulação com os catálogos editoriais. Os anúncios desses livros também são abordados na imprensa gráfica, identificando a construção de um imaginário sobre o objeto do livro em relação à história da arte como conhecimento.

**Palavras-chave:** historiografia da arte - histórias de arte - objetos impressos - gênero editorial - história editorial

**Abstract:** The production of printed objects related to the plastic arts occupies an important place in the catalogs of Argentine publishers throughout the 20th century. In particular, the fabrication of the so-called universal art stories, constituted as an editorial genre in the second half of the 19th century, gives rise to different practices in Argentina since the first decades of the 20th century, which include the translation of books published in France and the distribution of Spanish art stories but also the local edition. Within the framework of this article, some moments of this editorial genre are introduced in Argentina and the editorial projects that involved writing and editing art stories in the country are focused. Some of its typological characteristics are commented as written and visual artifacts and its articulation with the editorial catalogs. The advertisements of these books are also covered in the graphic press, identifying the construction of an imaginary about the book object in relation to the history of art as knowledge.

**Key-words:** art historiography – art histories – printed objects – editorial genre – editorial history

---

1 El presente trabajo se inscribe en una investigación realizada con una beca tipo A otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Hitz

Los primeros libros de historia del arte que proponen un alcance general o universal se publican a mediados del siglo XIX, en sincronía con la formalización institucional de la disciplina en las universidades del área germanoparlante. Recién a comienzos del siglo XX, la estabilización de las relaciones entre texto e imagen y de un horizonte de previsibilidad en las prácticas lectoras permiten reconocer un género editorial<sup>2</sup> diferenciado, producido masivamente por las editoriales francesas y alemanas. No obstante, en el contexto de diversificación de propuestas editoriales ligadas a la divulgación que tiene lugar durante el siglo XIX, surgirán formas que por un lado persistirán de manera autónoma hasta avanzado el siglo XX (como los *atlas* de historia del arte, las *gramáticas* de las artes y los manuales ilustrados) y que prestarán, por el otro, sus convenciones al naciente género editorial.

A lo largo del siglo XIX, la historia del arte articuló sus figuras del saber como una reelaboración, no exenta de tensiones, de técnicas procedentes de la erudición anticuaria y la crítica textual; la especulación filológica sobre el arte y la historia proporcionó los dispositivos narrativos que permitieron la construcción de relatos sobre la base de aquella dimensión operativa. Esta especial configuración de la disciplina y de sus objetos disciplinares desafía a la historiografía de la historia del arte a considerar no solo sus relatos, sino también los modos en los que se despliegan en la cultura material, produciendo tecnologías específicas que articulan imagen y texto. En este sentido, el enfoque de la historia del arte a través de sus publicaciones, consideradas como artefactos culturales mixtos, que circulan y se dotan de significados en el seno de una cultura impresa, se transforma en una perspectiva especialmente pertinente.

En su *Historia de la crítica de arte*, Lionello Venturi dedica un apartado del capítulo “Filólogos, arqueólogos y concedores en el transcurso de los siglos XIX y XX” a los “Manuales y enciclopedias de historia del arte” (1979 [1936]: 220). Bajo el mismo rótulo de “Manuales y enciclopedias” Venturi incardina una serie de textos de adscripción genérica diversa. A pesar de esta heterogeneidad, la enumeración, ubicada en el manual de historia de la historiografía del arte más popular a mediados de siglo pasado<sup>3</sup> – el único que estaba disponible en idioma castellano – es una puerta de entrada posible para explorar los comienzos de la historia universal del arte como género editorial.

Entre los títulos que recorre, Venturi menciona “el primer manual de arqueología del arte” realizado por Karl Müller, la enciclopedia de Pauly-Wissowa sobre la Antigüedad Clásica y llega finalmente al “manual de historia del arte de Kugler” (Ibídem: 220) que se publica en 1842 y cuya reedición, en 1848, quedaría al

2 En este trabajo entendemos por género editorial un horizonte de previsibilidad dentro de la cultura impresa que excede el mero texto para alcanzar la articulación entre el texto con los dispositivos gráficos (puesta en página, tipografía, formato de la publicación) y los lugares de actualización del objeto dentro de la práctica social.

3 Hasta avanzada la segunda mitad del siglo XX no existía un consenso en la disciplina sobre los límites entre la historiografía y la crítica. La difusión de perspectivas como la de Benedetto Croce o Bernard Berenson contribuían a instalar la idea que toda historia del arte es, también, crítica. El hecho de que la *Historia de la crítica de arte* de Venturi pueda leerse hoy como una historia de la historiografía, es sintomático sobre esta intercambiabilidad.

cuidado del historiador del arte suizo Jacob Burckhardt<sup>4</sup>. En el mismo párrafo, el autor comenta el manual de Anton Springer como el “más popular, traducido y vuelto a publicar en el siglo XX”, donde “los ligámenes con el positivismo” son mayores (Ibídem: 221). Finalmente, el apartado culmina con un párrafo dedicado a “las más recientes historias del arte universal, o casi”. En primer lugar, Venturi comenta la obra de André Michel, *Histoire de l'Art*, publicada en 18 volúmenes en París entre 1905 y 1929 y considera que la forma en la cual se construyó era la única plausible, por el tamaño de la empresa acometida: “[Michel] ha distribuido los diferentes capítulos entre sus distintos colaboradores, y ha intentado darle unidad a la obra mediante unas conclusiones escritas por él mismo al final de cada período” (Ibídem: 202). Con este comentario, Venturi pone el foco en el que será uno de los tópicos más frecuentados a la hora de discutir la forma más adecuada para una historia universal del arte. Como veremos más adelante, la conveniencia de que la tarea de escribir las historias del arte recaiga en una sola o en varias personas representará un problema retórico que los prólogos de estas obras tematizarán, a menudo, con tono polémico. Venturi puede ver el problema desde las dos posiciones enfrentadas. De esa forma, si elogia el trabajo de Michel, consigna también en su recensión una obra en la que la autoría colectiva se vuelve un *modus operandi* pernicioso por la excesiva parcelación del texto entre autores de calidad desigual<sup>5</sup>. La referencia en este caso es a “el alemán Handbuch der Kunstwissenschaft fundado por Fritz Bürger” (Ibídem: 203), que se editó, a partir de 1913, en la ciudad de Berlín.

En un manuscrito del historiador del arte alemán Jacob Burckhardt que permaneció inédito hasta 1991, titulado *Skizze über Franz Kuglers Kunstgeschichtliche Tätigkeit*, el historiador atribuye a Franz Kugler el primer libro en el que “la ciencia alemana buscó por primera vez encarar el desarrollo de las formas monumentales y artísticas como un gran proceso orgánico total [grossen organischen Gesamtprozess]” (Fernandes, 2005, s.p. La traducción es propia). Las últimas palabras no se alejan mucho de las que el mismo Kugler utilizaba; con la noción de *Organismus*, Kugler postulaba la existencia de una continuidad artística entre Grecia y Alemania. La obra aludida en este caso es el ya mencionado *Manual de Historia del Arte* de 1843, reeditado con la colaboración de Burckhardt cinco años después<sup>6</sup>.

Los nombres de Kugler y Springer son asociados frecuentemente con el comienzo del género. El *Dictionary of Art Historians* consigna a este último como el primero en escribir una síntesis de historia del arte (Sorensen, s.f.). Su *Manual de Historia del Arte* fue publicado en 1855 con el subtítulo “Para uso de artistas y de estudiantes y como guía de viajes” (Springer, 1855: s.p. La traducción es propia); la indicación, suprimi-

4 En la edición de Gustavo Gili de 1979 este dato de la segunda edición aparece consignado en la bibliografía.

5 La referencia en este caso es a “el alemán Handbuch der Kunstwissenschaft fundado por Fritz Bürger” (Ibídem: 203), que se editó, a partir de 1913, en la ciudad de Berlín.

6 Cuando apareció el manual de Franz Kugler en 1842, Carl Schnaase, otro historiador vinculado a la escuela berlinesa de Historia del Arte, estaba trabajando simultáneamente en su propia *Historia de las artes plásticas (Geschichte der Bildenden Künste)*. En reconocimiento de este antecedente, Schnaase dedicó el primer tomo de su Historia, publicado al año siguiente, a Herrn Franz Kugler y a sus “éxitos esfuerzos en el campo de la historia del arte” (1843: s.p. La traducción es propia).

da en las posteriores ediciones, informaba sobre un horizonte de recepción que incluía prácticas culturales por fuera de la nascente esfera disciplinar. La cuarta edición de la obra, realizada de forma póstuma en 1895, incluyó numerosos grabados y fotografías de gran calidad gráfica que le otorgaron su atractivo y consiguiente éxito dentro del mercado editorial (Topfstedt y Zöllner, 2008). La aparición de una edición ilustrada es un indicador sobre las condiciones cambiantes en la reproducción fotográfica de obras de arte, una práctica que para 1870 ya presenta formas de producción industrial (Freund, 1983) como también sobre la existencia de colecciones de reproducciones en el interior de institutos especializados de las universidades.

Lejos de ser meras síntesis de contenidos ya publicados, la elección de una forma como el manual parece haber permitido el surgimiento en el seno de la historia del arte de discursos hasta entonces inexplorados, de nuevos objetos y perspectivas<sup>7</sup>. En ese sentido, un ejemplo elocuente es el trabajo realizado por Burckhardt como editor del manual de Kugler en 1848. Su experiencia como revisor del texto que había escrito su maestro, fue un hito en su biografía intelectual que contribuyó al desarrollo de los enfoques originales abordados en los años subsiguientes por el historiador de Basilea.



### Cartografía y periodización del género en Argentina

La historia general del arte en idioma español con fecha más antigua que pudimos localizar en bibliotecas argentinas es la escrita por Lluís Domènech i Montaner, aparecida en ocho tomos que fueron publicados entre 1886 y 1897. No obstante, las obras con esas características con plaza de edición francesa parecen haber sido las que más circularon en el país, tanto en su versión traducida como en idioma original.

En 1905 comienza a publicarse la *Histoire de l'art* de André Michel. Tres años después, en 1909, aparece el tomo primero de la *Histoire de l'art* de Elie Faure, un título al que Udo Kultermann caracterizaría en su *Historia de la historia del arte* como un “éxito internacional” (1996: 256). En Argentina, la editorial Poseidón se hace eco de esta popularidad, publicando una versión de la obra con gran calidad gráfica en la impresión, debida a los talleres de Amorrortu. La diagramación presenta numerosas ilustraciones en texto, apaisadas y prolongadas, e ilustraciones a color fuera de texto. La obra es traducida por la crítica de arte espa-

7 Es elocuente el ejemplo del proyecto editorial *Denkmäler der Kunst (Monumentos del arte)* desarrollado a partir de 1845. Esta obra se proponía como una transposición al formato atlas de los desarrollos comprendidos en el manual de Franz Kugler. En este libro, las hojas apaisadas con representaciones lineales de pinturas y esculturas daban a ver de manera conjunta monumentos heterogéneos, favoreciendo de ese modo la mirada comparativa. Por otra parte, los manuales fueron sin duda centrales en la estabilización de categorías como la de escuela nacional, que, si bien contaban para entonces con copiosos antecedentes en trabajos monográficos y en los catálogos de colecciones, se naturalizan a partir de entonces como principios operativos del discurso historiográfico.

ñola Margarita Nelken<sup>8</sup>, quien escribiría, a su vez, para el catálogo de Poseidón, su propia *Historia gráfica del arte occidental*. El éxito editorial alcanzado por la *opus magna* de Elie Faure parece haber sugerido la forma adoptada por la primera historia del arte que se escribe y publica en el país, aparecida también en el catálogo de Poseidón. Nos referimos a la *Historia de las artes plásticas* (1945-1958) de Jorge Romero Brest que replica la estructura en cinco tomos de la obra de Faure. Romero Brest, reconocido posteriormente como crítico, estaba entonces ligado de manera más fuerte al proyecto intelectual de la Historia del Arte, que solo progresivamente desplazaría por la práctica de la crítica. Es importante destacar que al comenzar la publicación de la obra, su autor se desempeñaba como profesor de Historia del Arte en la Universidad Nacional de La Plata –lo que permite pensar un potencial destino didáctico para su publicación– y que había sido un lector atento de la obra de Faure (Giunta y Malosetti Costa, 2004: 36). La arquitectura de sendas obras es simétricamente inversa<sup>9</sup>; esta configuración en espejo revela el intento de Romero Brest por diferenciarse del programa de Faure y hacer una contribución original al mercado editorial.

En paralelo a estos desarrollos, se encuentran los libros de apuntes, resúmenes y manuales, que dan lugar a un sub-género. A diferencia de las grandes obras, presentadas por lo general en un formato *in-cuarto*, estos últimos suelen presentarse en un *in-octavo* que permite una manipulación más práctica en el ámbito escolar. Quizás la más importante entre estas últimas obras sea el *Apolo* de Salomon Reinach, traducido ya en 1911 y con múltiples reediciones. Como recuerdan Juan Cruz Andrada y Catalina Fara (2013), el mismo Payró manifestaría la deuda que ligaba su *Historia gráfica del arte universal* con la síntesis en veinticinco lecciones lograda por Reinach, que se titulaba “Historia general de las artes plásticas”. En 1922, el Colegio Nacional de Buenos Aires publica un cuaderno de apuntes con el título “*Anteo*”. *Apuntes de historia del arte*. Es probable que para los lectores de la época el título de este folleto, que completa en sesenta páginas un recorrido desde Etruria hasta Rafael, resonara claramente con el que encabezaba el *Apolo*. La publicación argentina compartía con el popular manual de Reinach no solo la referencia a la mitología griega sino también la asonancia entre las palabras, en ambos casos de cinco letras y con idéntica vocal al principio y al final. El *Anteo* se abre con unas “Breves consideraciones acerca del estudio de la historia del arte” escritas por el poeta Carlos Gutiérrez Larreta, profesor de Historia del Arte en la institución. Con un tono de lamento, el proemio pone en escena las dificultades que conlleva publicar una historia del arte:

8 A excepción del volumen quinto, *El espíritu de las formas*, que fue traducido por Julio Payró.

9 En cada uno de sus cuatro volúmenes la obra de Faure trataba de manera simultánea el desarrollo de las artes plásticas durante un determinado período histórico; un quinto volumen (editado originalmente de manera separada) restituía la unidad de las artes en un único relato que cubría todos los períodos. Por su parte, la Historia de Romero Brest proponía, después de una introducción en el primer volumen, el estudio diacrónico de una disciplina en cada uno de los tres volúmenes subsiguientes (dedicados respectivamente a la pintura, la escultura y arquitectura y las artes derivadas); el proyecto editorial contemplaba también la aparición de un volumen quinto que trataba de forma simultánea las artes contemporáneas y que no se llegó a publicar. En el caso de Faure, cada uno de los volúmenes ofrecían la presentación de un período particular y un solo volumen recuperaba la posibilidad de una lectura de toda la historia universal; en el del crítico argentino, cada volumen ofrecía un relato diacrónico de cada arte a lo largo de toda la historia, mientras que el último tomo, nunca realizado, optaba por la focalización de un período.

He pensado siempre en lo difícil, por no decir lo imposible, que significa publicar entre nosotros un texto de historia del arte. La primera y gran dificultad aunque así no lo parezca a primera vista, radica en las ilustraciones. No habría más remedio que limitarse a la ingrata tarea de reproducir las ilustraciones de textos extranjeros, es decir, volver sobre lo ya hecho (Gutiérrez Larreta, 1922: 9)

La lamentación permite reconocer una representación en la cual las imágenes aparecen como componente imprescindible en un *texto* de historia del arte. El prólogo continúa: salvada la barrera de las ilustraciones, afirma el autor, solamente dos son los aportes originales que podrían hacerse si se publicara una historia del arte en Argentina. Uno de ellos, consistiría en la interpretación crítica –en la que quedaría reflejada inevitablemente el temperamento nacional–, el otro, sería “ordenar de acuerdo con los programas oficiales lo escrito por otros” (Ídem). Como veremos, ambas afirmaciones se proyectan, posteriormente, a las representaciones sobre las publicaciones de historia del arte.

A mediados de la década del 40, el discurso que aduce que la única posibilidad para obtener reproducciones de obras de arte es tomarlas de libros extranjeros aún se mantiene vigente, a pesar de los cambios en el contexto de la producción editorial argentina<sup>10</sup>. En 1947, Jorge Romero Brest, además de crítico e historiador del arte, miembro del triunvirato que dirige la editorial Argos, publica en la revista *Biblos*, órgano de la Cámara Argentina del Libro, un artículo titulado “Libros sobre artes plásticas en Argentina”. El texto comienza con la comprobación de que la situación había cambiado radicalmente respecto al panorama que el mismo había descripto siete años atrás, en un artículo al que había titulado “No se editan libros sobre artes plásticas”. En la nota de 1947 increpa a las instituciones:

Quiero advertir, además, a los que critican a las editoriales porque usan láminas sacadas de libros extranjeros que ellas realizan en general los mayores esfuerzos para producir obras dignas –lo que han logrado en muchos casos– y que no está en manos de ellas encontrar remedio a ese mal; más justo sería acusar a las autoridades y a las Academias, que no han sabido formar un gran archivo fotográfico de las grandes obras del arte universal, como hubiera sido su deber” (Romero Brest, 1947).

En el cuaderno de 1922 la inevitable e *ingrata* tarea de reproducir ilustraciones procedentes de obras extranjeras aparecía enunciada en tiempo condicional; de ese modo, se presentaba como una práctica sin antecedentes en el país, que era preferible evitar. Veinticinco años después, la apropiación de reproducciones extranjeras es en cambio la práctica que efectivamente se impone durante el *boom* de publicaciones sobre artes plásticas; explosión que tiene lugar –si seguimos las indicaciones temporales de Romero Brest– a partir de 1942<sup>11</sup>.

10 Sobre la edad de oro que atraviesa la actividad editorial argentina entre 1939 y 1955 remito al lector a la obra clásica de José Luis de Diego (2006).

11 Entre 1942 y 1947 se multiplican las colecciones sobre artes plásticas en las editoriales argentinas. En la editorial “Futuro”, Julio Payró dirige la serie “El hilo de Ariadna” que publica doce tomos en cartón sobre pintura europea entre 1945 y 1947; el historiador del arte dirige también, a partir de 1946, una colección titulada “Espejo del arte” en una editorial de Rosario que

La reproducción de “obras de arte universal” aparece entonces, en 1947, como una práctica que se efectiviza en los términos proféticamente anunciados en los años 20, pero aparece a su vez ligada a otro requisito que es la producción de un archivo. Es llamativo que Romero Brest juzgue vacante ese lugar y desconozca, así, la existencia de una institución como la Biblioteca Nacional de Arte que funcionaba por lo menos desde 1943 y que, en la segunda mitad de la década, aportaba las láminas para los libros sobre arte publicados por la editorial “El Ateneo” bajo la dirección de Leonardo Estarico<sup>12</sup> y también para publicaciones periódicas ilustradas como la revista *Histonium*. Por otro lado, las obras “dignas” por su calidad gráfica que Romero Brest entendía que se habían producido con relación a obras del arte universales nos llevan a pensar en la edición local de la *Historia del Arte* de Elie Faure. El primer tomo de esta historia se publica en Buenos Aires en 1943 y es seleccionado por la Cámara Argentina del Libro entre los “20 mejores libros del año” (Anónimo, 1943).

Si la cuestión de las reproducciones, sobre las que llamaba la atención el prologuista de *Anteo*, anticiparía una insistencia en la forma de producción, el segundo aspecto destacado sobre la posibilidad la publicación de *textos* de historia del arte pone el foco sobre el emplazamiento institucional que había caracterizado la publicación de historias del arte en Argentina hasta entonces, una práctica concebida como provisión de material didáctico para la educación oficial. En efecto, es otro opúsculo salido de la órbita del Colegio Nacional de Buenos Aires el que antecede en la cronología de historias universales escritas en Argentina a la que comentamos.

El Colegio Nacional de Buenos Aires está ligado a la producción de los primeros objetos impresos en los que se intentó mostrar, en Argentina, una historia del arte universal. Además del *Anteo*, donde está el lamentado por un libro imposible en las condiciones de Argentina, en 1916 se publica un compendio de historia del arte en dos tomos. Lo que otorga unidad a la obra es la presencia de la leyenda “Compendio de historia del arte” en la portadilla de sendos volúmenes. El primero de los tomos es un “compendio de la historia del arte en la antigüedad adaptado al programa del colegio nacional de buenos aires” realizado, como se indica en el mismo prólogo, por “Dr. Enrique B. Prack. Ex Profesor de Historia en el mismo Colegio”.

buscaba compensar la imposibilidad de acceder a los museos a través del libro ilustrado. La casa Schapire publica a partir de 1942 textos clásicos de historia del arte en ediciones económicas, dentro de su colección “Alba” y hacen lo propio El Ateneo y Argos con ediciones de mayor costo. Algunas de estas colecciones tienen una vida efímera, como “Arte y artistas” de la casa Elevación. Sin duda, Poseidón, Losada y Kraft son las editoriales que van a la cabecera en este período con sus programas de publicación sobre artes visuales.

12 Los libros sobre temática artística publicados bajo la dirección de Estarico en El Ateneo no conformaban una colección pero tenían rasgos que los vinculaban. Entre ellos, en el período señalado, encontramos la leyenda “La selección de láminas fue realizada por Isabel Cos Benavente, Secretaria de la Biblioteca Nacional de Arte”. Respecto a la Biblioteca Nacional de Arte no hemos podido encontrar mayores informaciones. En el Anuario Plástica de se menciona su ubicación. En un Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina de 1943 se informa que está en actividad realizando préstamos de libros y tareas de catalogación de libros donados.

Editado por Ángel Estrada y Cía.-Editores, el texto se ordena en nueve capítulos anteceditos por “dos palabras” a las que se suman otras varias a lo largo del libro en el que se hace referencia a la importancia del espacio curricular:

Habiéndose incorporado la Historia del Arte al plan de estudios del Colegio Nacional de Buenos Aires, y no existiendo, a nuestro modo de ver, un texto que responda, cual corresponde, al programa respectivo, publicamos estos apuntes para llenar en parte el vacío, en la esperanza de que a pesar de las deficiencias que puedan tener, han de reportar utilidad a los jóvenes estudiantes. El autor (Prack, 1916).

En el libro de Prack se encuentran numerosas notas al pie. La segunda de ellas está destinada a una obra que había sido traducida y ampliada en Argentina por un académico de apellido Ghigliani, en la que no consta la fecha de publicación. La obra está referenciada de la siguiente manera: “Historia del Arte, A. Ghigliani, página 8”. Es significativo que se establezca desde esta primera nota al pie a Ghigliani como autor, una atribución que predispone la colocación de su nombre en la portada del libro<sup>13</sup>. El hecho de que Prack haya recurrido a esta obra, exigua desde el punto de vista de la extensión y limitada en el contenido, habla de la escasa disponibilidad de historias del arte en el mercado argentino en ese momento.

El segundo tomo del *Compendio de historia del arte* se tituló “Compendio de la historia del arte medioeval y moderno”. En este tomo las notas al pie se usan para explicar las reproducciones. En la página 5, por ejemplo, se explica la figura número 2: “Nuestro grabado (fig. núm. 2) representa a Rossi ensañando al Papa Pío IX y a un grupo de cardenales, las catacumbas de San Calixto.” Otra nota al pie, en la que se indica el modo de uso de la reproducción, apunta a un cuadro de Reynaldo [sic] Giudice “Lo reproducimos no sólo por la importancia del cuadro sino también por la naturaleza del asunto tratado” (1916: 233). Se trata de San Martín ante el Congreso, en 1818. Los epígrafes revelan los múltiples usos previstos para el libro de historia del arte como artefacto visual<sup>14</sup>. El relato histórico llega en este trabajo hasta el pintor Martín Malharro e incluso a una referencia al propio *presente de escritura*: “En los momentos en que escribimos, Julio de 1916, además de una Exposición de Artes Gráficas se realizan dos Exposiciones de cuadros”.

Las condiciones materiales de guarda de los libros ofrecen información sobre la forma en que fueron leídos. Los ejemplares de la obra que comentamos existentes en la Biblioteca Nacional de Argentina fueron reencuadrados con la leyenda en el tejuelo “E.B. PRACK – Historia del arte” y la indicación entre los nervios inferiores de los números “I” y “II”. De esta manera los rasgos materiales revelan que el “compen-

13 Todo el tiempo se referencia a Ghigliani como autor del libro, incluso para capítulos de la *Historia del arte y de la Ornamentación* que no fueron escritos por él: “Bien podemos aplicar a los orígenes del Arte en general, lo que dice Ghigliani, de los orígenes de la ornamentación” (p. 5). La mención de Ghigliani como autor de la obra se trasladará a los catálogos de la biblioteca del MNBA y de la BN.

14 Por *artefacto visual*, entendemos un dispositivo que no solo transporta una imagen sino que configura sobre ella un especial modo de ver. Sobre la obra de Prack, señalemos que las reproducciones están ubicadas en el centro de la página, a página completa o en uno de sus laterales. Llegan al número de 59 en el primer volumen y 87 en el segundo.

dio” fue objeto de una apropiación que la consideró en los términos de una “historia”.

Las historias generales aparecidas en el ámbito franco-alemán hasta la década del 30 solían agregar un subtítulo explicativo: “Historia general del arte” o una fórmula semejante proseguía a la enunciación del título. En esa línea encontramos el ya mencionado *Apolo* de Salomon Reinach, subtulado “Historia de las artes plásticas”; *Ars una specie milles* de Louis Hourtiq, con el subtítulo “Histoire generale de l’art” (publicado por Hachette en 1911 y reeditado en 1932). La bibliografía en castellano trasuntó este rasgo retórico: a la célebre enciclopedia *Summa artis* de José Pijoan le fue adjudicado el subtítulo “Historia general del arte”. A fines de los años 30 la convención genérica tiende a ser abandonada y en sincronía con esta modificación, aparece otro rasgo del género: la multiplicación de las autorías, repartidas por capítulos o tomos y organizadas bajo la figura de un director.

Arístides Quillet, una editorial asentada en Buenos Aires que ya había publicado obras enciclopédicas (en 1939 la *Enciclopedia Autodidáctica Quillet*, subtulada *Guía de enseñanza moderna y práctica, publicada con la colaboración de catedráticos y profesores*), publica en 1947 la *Historia general del arte* con autoría de un elenco de profesores y conservadores de museos franceses, bajo la dirección de Georges Maurice Huisman. Su publicación original había tenido lugar por la misma casa como *Histoire générale de l’art* nueve años antes, en 1938. La casa Quillet de París ya había publicado otra obra con el título *Histoire générale de l’art* en 1921, que reedita en 1923. Era una obra de un solo tomo y a cargo de una sola persona.

La cuestión de la autoría múltiple o unitaria, planteada como un problema retórico, era, como decimos, objeto de polémica. Recordemos que Louis Hautecour se quejaba en el prólogo de su *Historia del arte*, traducida por Guadarrama, sobre las historias del arte con una escritura repartida entre distintos autores (Hautecour, 1965). Paradójicamente, el mismo Hautecour había escrito un capítulo en una de ellas.

A fines de la década de 1930 se hace frecuente la publicación en Francia de historias del arte presentadas con un listado de profesores en la portada, con la indicación de su procedencia institucional. El libro –y la portada como sinécdoque suya- pasan a ser el lugar en el que se condensa una red de relaciones entre profesionales de distintas ubicaciones. El paratexto corporiza a la Historia del Arte en una comunidad disciplinar, en algunos casos de extensión transnacional, firmemente establecida.

### **Historias universales escritas en Argentina. Articulaciones con catálogos editoriales**

La *Historia de las artes plásticas* de Romero Brest es el primer proyecto editorial con las características de

una historia universal del arte editada en Argentina. En diccionarios biográficos aparecidos a mediados de siglo la encontramos caracterizada de este modo, lo que indica que posiblemente haya sido *leída* de esa manera, como un acontecimiento inaugural. En la entrada dedicada a Jorge Romero Brest en la *Gran Enciclopedia Argentina*, Diego Abad de Santillán comenta su historia como “la primera obra de esa naturaleza realizada en el país por un crítico de arte argentino” (1961: 228)<sup>15</sup>. La doble aclaración que hace Santillán en el pasaje citado, al indicar no solo el lugar de producción sino también la nacionalidad del autor, es significativa. La caracterización enfatiza que el género era habitualmente practicado en el extranjero y que, en el caso de que se publicase en el país, era escrita por críticos no argentinos. De este modo, deja entrever que el enunciado de que la obra haya sido “realizada en el país” no traía aparejado que la autoría corriese a cargo de un “crítico de arte argentino”.

El plan de la obra se anuncia en los primeros volúmenes al dorso de la portadilla. Casi en simultáneo, la casa Poseidón lanza al mercado otra historia del arte en cinco tomos -al igual que el proyecto original de la historia de Romero Brest. Las dos historias eran anunciadas en los espacios publicitarios de la editorial con un orden invariable: en primer lugar aparecía la obra de Faure y, a continuación, la de Romero Brest. Esta regularidad se verifica tanto en las publicidades en la prensa gráfica como en la sobrecubierta posterior que, en los libros de Poseidón, era utilizado como un espacio promocional.

La diferencia metodológica entre los libros de Faure y de Romero Brest se traducían en un diferente plan de publicación en los tomos: Romero Brest llamaba a esta diferencia la del “corte longitudinal” y el “corte transversal”. En términos retóricos, era una cuestión de *dispositio*. Pero desde luego esta diferencia no alcanzaba para justificar la aparición de dos obras con características tan semejantes en un lapso tan breve, por la misma editorial. Podemos buscar esa diferencia en el público al que estaban dirigidas las obras. La historia de Romero Brest representaba por sus características gráficas -papel de calidad regular y reproducciones de pequeño formato fuera de texto- una alternativa económica a la de Elie Faure<sup>16</sup>.

En el estado actual de nuestra pesquisa, la génesis editorial de la *Historia de las artes plásticas* permanece todavía sin ser esclarecida por la existencia de testimonios contradictorios. Las informaciones de las que disponemos nos ofrecen no obstante la imagen de un texto que transitaba por diferentes editoriales con los consecuentes recomienzos de la escritura. Uno de las fuentes es la versión ofrecida, en un artículo de 1967, por Aldo Grinberg. El comentarista ofrece el siguiente *relato de génesis* sobre la obra que nos concierne:

15 La entrada “Jorge Romero Brest” del Diccionario de autores de Leibovich y Cotos hace el mismo comentario y agrega “envergadura” (2007: 455-456).

16 En octubre de 1947, los tomos de la Historia de Elie Faure costaban entre 30 y 38 pesos mientras que los de Romero Brest valían entre 24 y 26.

Gracias a una frecuentación del Café Tortoni, Romero Brest escribió el primer volumen de una Historia del Arte (su materia en el colegio de La Plata) destinada a la Colección Oro de Atlántida. Cuando lo hubo terminado, la extensión del trabajo se hizo merecedora de un mejor tratamiento y fue publicado por Poseidón en 1945, junto al segundo volumen; en 1946 apareció el tercero; el cuarto en 1958, y el quinto (artes plásticas contemporáneas) nunca (Grinberg, 1967).

Grinberg afirma que la circulación que tuvo la historia de las artes plásticas de Romero Brest como “texto” –por lo que debe entenderse un libro de estudio– en varios “centros de estudio de América Latina” contribuyó a cimentar las credenciales del abogado como crítico de arte en el subcontinente. La *historia del arte* sirvió para posicionar en el área disciplinar a un escritor que no contaba con entrenamiento universitario en esa especialidad, como le recriminaría, varios años después, el fundador de la carrera de Historia del Arte en la Universidad de La Plata (Nessi, 1958).

La *Historia de las artes plásticas* de Romero Brest tiene aún otro significado para la producción editorial argentina. En esta obra aparecen referenciados en idioma original una serie de títulos que luego serían publicados en castellano por el crítico cuando éste tenga a su cargo la dirección de la editorial Argos. De esta forma, el catálogo de Argos y en especial de la serie “El arte y los artistas”, aparecida dentro de la colección “Biblioteca Argos”, ofrecería a los lectores de la Historia del Arte la posibilidad de consultar en castellano las fuentes que Romero Brest había utilizado en su lengua original para escribir la historia del arte publicada por Poseidón<sup>17</sup>. La historia del arte de Romero Brest puede ser interpretada como la publicación de un escenario de lectura. El plan de lecturas que el crítico debió imponerse para acometer la escritura de su historia signó posteriormente una zona significativa del programa de traducciones publicadas por la editorial Argos.

La obra que continuaría la tradición reanudada en Argentina por Romero Brest sería publicada en 1957. La editorial Códex promociona la Historia gráfica del arte universal de Julio Payró el primero de abril de 1957 con un aviso de grandes dimensiones en la página diez del periódico *La Nación*. El anuncio de Códex presenta conjuntamente los cuatro tomos de la *Enciclopedia de la Historia*: los dos primeros corresponden a la *Historia Universal* y están escritos por un reparto de autores franceses radicados en institutos y universidades de París y Estrasburgo. El tercer y cuarto volumen, que constituyen la *Historia gráfica*, están escritos por el crítico de arte argentino Julio Payró. El autor reconoce como modelo de su obra el citado manual de Salomon Reinach<sup>18</sup>. Una guía para bibliotecas públicas argentinas de 1978 caracterizaría esta *Historia gráfica*

17 A este respecto Cfr. AUTOR (2017)

18 Esta relación aparece destacada en el lúcido estudio realizado por Catalina Fara y Juan Cruz Andrada sobre Julio Payró como gestor de lo visual, en el que se trabaja extensamente sobre el programa histórico-visual de la obra. Cfr. Andrada, J.C. y Fara, C. La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual. En Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comp.) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.

fica como un “Panorama profusamente ilustrado (gran parte en color)” que es “accesible y atrayente para el lector” (Aguirre y Tomán, 1978: 126).

Entre los libros escritos en Argentina, las obras de Romero Brest y las de Payró son las únicas que pueden considerarse como historias universales del arte como género no solo de escritura sino también editorial. Si tomamos como indicadores las características de las publicaciones francesas: gran formato, cubiertas en cartón, profusión de imágenes, dispositivos metadiscursivos que las comentan como obra de consulta, la única que se inscribe cabalmente en el género es la obra de Payró, afín a modelos como *L'Art des origines a nous jours* de la editorial Larrouse<sup>19</sup>. No obstante, otras dos obras merecen ser comentadas en la medida en que propusieron una historia del arte con alcance mundial con fines de divulgación y no solo fueron editadas sino también escritas en el país. La génesis editorial de estas obras permite analizar la procedencia de las reproducciones necesarias para editar una historia del arte universal escrita en Argentina y las formas de apropiación de los modelos de referencia europeos.

La primera de esas obras es el opúsculo *De la Prehistoria al “Op-Art”* (Córdoba Iturburu, 1967) aparecida dentro de la Enciclopedia Ilustrada Atlántida, un emprendimiento surgido de la conjunción entre un emporio periodístico como el de la casa Atlántida con el programa una colección enciclopédica que buscaba generar nuevos lectores.

Descontando una lámina que explicaba el procedimiento de la citocromía en el tomo dedicado a la imprenta (de Vere, 1963), *De la Prehistoria* fue el único volumen de la colección enciclopédica de Atlántida que incluyó imágenes a color fuera de texto, hasta la aparición de los volúmenes en cartón dentro de la misma serie, en la década del 70. La comparación con una fuente como *The History of Western Art*, modelo del libro *pocket* sobre arte universal en el que Córdoba Iturburu se basó para escribir su opúsculo<sup>20</sup>, revela que la circulación de impresos sobre arte obedecía en Argentina a demandas heterogéneas a las que circunscribían los géneros y subgéneros editoriales en Europa y Estados Unidos. A pesar de la exhaustividad y la cantidad de información que condensaba y organizaba en pocos capítulos, un libro como *The History of Western Art* no incluía reproducciones a color. Atlántida, en cambio, consideró necesario que el libro so-

19 En sus *Técnicas de investigación en Historia del Arte*, el historiador del arte platense Ángel Nessi caracteriza algunos de los rasgos gráficos de esas historias: “Huyghe ha adoptado, en *L'Art et l'Homme*, una serie de categorías de la descripción que se revelan particularmente útiles: aparte el sentido estructuralista de los capítulos –“Formas, vida y pensamiento”– y la constante mis-en-page [sic] comparativa, los cuadros cronológicos y geográficos, etc., distinciones como “las artes al margen de la historia” (...).” (Nessi, 1968: 74).

20 El dato surge de los *pre-textos* de este opúsculo, conservados en el Fondo Córdoba Iturburu del Centro de Documentación e Investigación para la Cultura de Izquierdas en Argentina.

bre arte sea además de un “esquema” introductorio un continente de imágenes a color, lugar al que el espectador acude para *mirar*. La editorial consideró a tal punto imprescindible este requisito en un libro sobre pintura, que fue necesario operar cambios en las condiciones técnicas que regían hasta entonces la colección para lograr la edición del volumen. El libro se transformaba así en un libro para mirar y no solo para comprender con la vista lo que los textos dicen. En una biblioteca argentina en la que las reproducciones a color eran escasas, el emporio de Atlántida podía permitir un producto excepcional. En agosto de 1967 el libro se promociona a 250 pesos moneda nacional mientras que para el mismo mes comprar un solo tomo de los 170 que constituían la “Pinacoteca de los genios” (reedición argentina de la italiana “I Maestri del Colore”) costaba 400 pesos. Eran las revistas de interés general y sus condiciones tecnológicas de producción las que permitían la circulación de reproducciones de pintura en una forma que a los libros de los especialistas estaba vedada. En este marco puede ser considerado el anuncio que hacía *Gente* para las fiestas de fin de año de 1966, donde invitaba a que se “regale 13 pintores célebres” en reproducciones que venían junto con un número especial de la revista *Atlántida* (*Atlántida*, 1966). Se trata de un indicio sobre los medios con los que contaba el llamado gran público para ver el arte “célebre” por fuera de los museos y de las ediciones más onerosas. Las ilustraciones que aparecen en *De la Prehistoria* surgen también de la trama de las revistas ilustradas tipo magazine. A partir de la contrastación de fuentes pudimos determinar que las imágenes incluidas en la cubierta y la contracubierta proceden de un artículo sobre el Op-art aparecido en la revista norteamericana *Life*.



La otra obra a la que haremos una somera referencia había aparecido veinte años antes y sin ilustraciones fotográficas. En 1947, fue publicada por la casa platense Calomino una *Historia popular del arte* escrita por Ricardo Frieboes. La exploración bibliográfica nos permitió comprobar que la mayor parte de las ilustraciones fueron tomadas de la *Historia del Arte* de Bayet, editada dos años antes por la casa porteña Pegaso. La procedencia del material visual se confirma con la identificación de semejanzas entre los textos. En efecto, las palabras iniciales del primer capítulo de Frieboes, que giran en torno a las dificultades para definir el arte, son una paráfrasis de lo enunciado al comienzo de la historia del arte de Bayet. Esta obra se destaca del resto por el hecho de que su autor no era un especialista en arte o materias afines. Los vínculos con la editorial Calomino deben rastrearse a partir de su trabajo en los anuarios de la prensa argentina y latinoamericana que publicaba la agencia de recortes periodísticos “Los diarios”, en la que Frieboes trabajaba como “redactor”.

En la publicación titulada *Lista básica de obras para bibliotecas públicas* orientada para proporcionar “un conjunto mínimo pero fundamental, de materiales bibliográficos que debería, imprescindiblemente, poseer toda biblioteca pública argentina” la obra de Frieboes es recomendada dentro de la sección “Arte – Histo-

ria” y es caracterizada como una “sencilla y elemental obra de divulgación” (Aguirre y Tomán, 1978: 125).

Para finalizar este apartado podemos señalar una última forma de articulación entre las historias del arte y los catálogos de las editoriales en las que aparecen. El indicador de esta articulación lo encontramos localizado en las notas al pie. En la *Historia gráfica del arte Universal* de Julio Payró la nota al pie es utilizada, exclusivamente, para reenviar a la Enciclopedia de la Historia de la misma editorial Códex. En la *Historia de las artes plásticas*, de Romero Brest, el recurso paratextual se utiliza únicamente para remitir a los *Discursos* de Joshua Reynolds que habían sido publicados por la misma casa Poseidón. De la misma manera la única cita al pie en el opúsculo de Córdova Iturburu es a su libro *Cómo ver un cuadro* editado por la misma Atlántida que publicaba su “Esquema de la pintura occidental”. En estas obras generalistas, la nota al pie era utilizada menos para la referencia de autoridad que para la promoción de otros libros aparecidos por la misma editorial.

### Publicidades en la prensa gráfica

Las publicidades en la prensa gráfica constituyen un lugar de observación privilegiado para estudiar las representaciones sobre el objeto libro. En las publicidades y bibliográficas que pudimos localizar, la autoría tiende a ocupar un lugar marginal, quedando en un primer plano protagónico las firmas de las editoriales. De este modo, la editorial Salvat promocionaba en 1947 cuatro “monumentos bibliográficos” con un anuncio en la revista *Biblos: la Historia del Arte* de José Pijoán, la *Historia de la Música* de José Subirá, la *Historia del Arte Hispánico* del Marqués de Lozoya y la *Historia del Arte Hispanoamericano* de Diego Ángulo Iñiguez. Lo que el anuncio ponía en escena era menos las obras individuales que el programa editorial de Salvat y la calidad de su catálogo.

En la misma revista *Biblos*, la editorial Quillet promocionaba en octubre de 1947 su *Histoire de l'art*. Es significativo que lo hiciera sin mencionar la versión en castellano que ya estaba en circulación. En comparación con este anuncio, la estrategia que la misma casa tenía para presentar la edición en castellano era muy diferente. En una pieza gráfica aparecida en *El Hogar*, la *Historia del Arte* de la editorial se promocionaba con la figura de una mano que sostenía una columna jónica, acompañada de la leyenda “¡El mundo del arte en su mano!”. Si bien podemos afirmar que las diferencias retóricas en estas publicidades respondían a un destinatario diferente (agentes dedicados a la producción y comercialización del libro en un caso, público lector de clase media en el segundo) es probable que el hecho de que la obra circule en castellano sea lo que condujera a construir retóricamente el anuncio desde una metáfora de la *accesibilidad*.

Las publicidades de la *Historia Gráfica* de Payró aparecidas en *La Nación* demuestran hasta qué punto el

libro de historia del arte era estimado por sus propiedades como vehículo de imágenes. Como mencionamos más arriba, la presentación de la obra de Payró se realizaba conjuntamente con la de la biblioteca a la que pertenece, cuyos dos primeros tomos constituyen una “Historia universal”. Mientras que las diez líneas que describen la *Historia universal* enumeran los autores que colaboraron en la escritura y su pertenencia institucional, las líneas en las que se describe la *Historia Gráfica* de Payró están dedicadas exclusivamente a su caracterización como artefacto visual e incluso como lugar de una experiencia sensual. Transcribimos en extenso esta descripción:

La historia gráfica del arte universal ha sido preparada por el profesor Julio E. Payró, de la Academia Nacional de Bellas Artes, y contiene 1.500 páginas en dos volúmenes, de las cuales 800 están impresas en rotograbado, con 3.334 reproducciones, 128 páginas en colores con otras tantas citocromías y 450 de texto con 70 ilustraciones en negro (La Nación, 1957).

La imagen de la historia universal del arte como *monumento*, presente ya en la publicidad de la editorial Salvat –e implícita en la de Quillet– parece seguir vigente cuando la obra publicada por Códex aparece a mediados de la década del cincuenta. A su vez, la relación con la columna utilizada como sinécdoque de la historia del arte en la publicidad de Quillet se reinscribe en la materialidad de la obra de Payró: podemos descubrirla, acaso, en las acanaladuras doradas de sus lomos, que contribuyen a su carácter *monumental*.



La Historia Universal del Arte presenta sucesivas inflexiones en su historia como género editorial, que conciernen tanto a aspectos gráficos y materiales como a dimensiones retóricas y contextos institucionales de producción. En Argentina el itinerario del género recorre distintos emplazamientos productivos. En las primeras décadas del siglo XX, la enseñanza oficial y en particular el Colegio Nacional de Buenos Aires, aparecen como un espacio de inscripción. En las décadas subsiguientes aparecerán en Argentina las primeras historias universales del arte siguiendo el modelo editorial francés, aunque las historias de procedencia europea no dejarían de ser consultadas.

A pesar de estas transformaciones, se observa en la historia del género un conjunto de rasgos insistentes en su devenir histórico. Por un lado, el lugar acordado a la imagen, visible tanto en la promoción de las historias del arte como artefactos visuales como en las polémicas sobre el sitio del que deben ser obtenidas las imágenes. Pudimos comprobar también que la trama visual que funcionó de insumo para la fabricación de estos productos se extiende al mundo de las publicaciones periódicas, en particulares las revistas de actualidad, en las que pudieron encontrar sus condiciones materiales de posibilidad.

Las publicidades en la prensa gráfica, por su parte, permiten ver una cierta imaginación de época en torno al poder de los libros de historia del arte. Estos anuncios demuestran de formas más elocuente la íntima

relación que existe entre la historia del arte como disciplina y la *cultura del libro* como soporte imaginario del discurso disciplinar.

## Bibliografía

- Abad de Santillán, D. (1964). *Gran Enciclopedia Argentina. T. VII*. Buenos Aires: Ediar.
- Aguirre, R. G. y Tomán, M. L. (1978). *Lista básica de obras para bibliotecas públicas*. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso.
- Andrada, J.C. y Fara, C. (2013). La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como gestor de lo visual. En Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comp.) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Anónimo (1943). "El certamen de 'Los 20 mejores libros del año'". *Biblos*, año 2, N°11.
- Córdova Iturburu, C. (1967). *De la Prehistoria al "Op-Art"*. Buenos Aires: Atlántida.
- De Diego, J.L. (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2010*. Buenos Aires: FCE.
- De Vere, A. (1963). *La imprenta*. Buenos Aires: Atlántida.
- Fernandes, C. (2005). As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de História da Arte de Franz Kugler (1848). *Revista Brasileira de História*, 25(49), 99-124. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882005000100006>
- Giunta, A. y Malosetti Costa, L. (2004). Cursos y conferencias. Revista del colegio libre de Estudios Superiores. En Romero Brest, Jorge. *Escritos I. (1928-1939)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2004 (pp. 33-36).
- Grinberg, A. (1967). "El banquete de Romero Brest". *Primera Plana* N° 225.
- Gutiérrez Larreta, C. (1922). "Breves consideraciones sobre el estudio de la historia del arte" en Roca y Marsal, Pedro, "Anteo". *Apuntes de historia del arte*, Buenos Aires, s.d., 1922.
- Hautecour, Louis. (1965). *Historia del arte*. Madrid: Guadarrama.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal.
- La Nación (1957, 1 de abril). Anuncio de editorial Códex.
- Leibovich, A. y Cotos, S. (2007). *Diccionario de autores argentinos*. Buenos Aires: Ecuación.
- Nessi, A. O. (1958, 5 de abril). Carta al Sr. Delegado Interventor en la Escuela Superior de Bellas Artes Noel Sbarra. Documento sin catalogar. Fondo Nessi, Archivo del Instituto de Historia del Arte Argentino y Ame-

ricano.

Nessi, A. O. (1968). *Técnicas de investigación en historia del arte*. Buenos Aires: Nova.

Pedroni, J.C. (2017). La serie El arte y los artistas de la editorial Argos. Bibliografía sobre arte e inscripciones de los textos. *Armiliar. Revista de Historiografía del arte*, Año 1, N°1, La Plata, Papel Cosido, mayo de 2017. Recuperado del sitio web: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar/article/view/383>.

Prack, E. (1916). *Compendio de historia del arte en la Antigüedad*. Buenos Aires: Estrada.

Schnaase, C. (1843). *Geschichte der bildenden Künste*. Primer tomo. Dusseldorf: Büdeus.

Sorensen, Lee. (s.f.). "Springer, Anton [Heinrich]" In *Dictionary of Art Historians*. Recuperado del sitio web : <https://dictionaryofarthistorians.org/springera.html>

Topfstedt, T. y Zöllner, F. (2008). Kunstgeschichte. en AAVV, *Geschichte der Universität Leipzig 1409-2009*. Band 4 (218-234). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Venturi, L. (1979 [1936]). *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

