

**XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, diciembre de 2012**

**De Blanes a Hernández: intercambios, cruces,  
tensiones entre pintura y literatura**

**Juan Albin  
(UBA)**

En 1878 Juan Manuel Blanes expone exitosamente su cuadro *Juramento de los Treinta y Tres Orientales* en Montevideo y habiendo logrado un éxito considerable el mismo año lo trae a Buenos Aires, donde se exhibe en el salón de los altos de la casa Fusoni y Maveroff. También en Buenos Aires la obra tiene una recepción muy efectiva y elogiosa: a la inauguración asiste el presidente Nicolás Avellaneda y desde entonces se suceden un discurso de Luis V. Varela, elogios de Carlos Tejedor y Domingo F. Sarmiento, según informa Ribera<sup>1</sup>. Me interesa, en esa serie de repercusiones textuales, una en particular. José Hernández escribe entonces un poema titulado “Carta que el gaucho Martín Fierro dirige a su amigo D. Juan Manuel Blanes con motivo de su cuadro ‘Los treinta y tres’”<sup>2</sup>, texto en que Hernández hace que el gaucho Martín Fierro entre a ver la exposición de Blanes y comente el cuadro.

¿Por qué ese recorte? ¿Por qué Blanes y Hernández? Me interesa pensar y estudiar las relaciones entre la palabra y la imagen en el siglo XIX, y para ello Hernández y Blanes se revelan muy productivos. Por un lado, Blanes es un artista cuyas exhibiciones –según ha mostrado Laura Malosetti Costa en su estudio sobre la recepción de *Un episodio de la*

---

<sup>1</sup> Ribera, Adolfo Luis, “La pintura”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1985, p. 335.

<sup>2</sup> Hernández, José, *Los otros poemas*, Buenos Aires, Ed. Americalee, 1968. A partir de aquí llamaré “Carta...” al texto de Hernández. Trabajo con dos ediciones: la que publicó en primer lugar Ricardo Rojas y luego la que fue publicada con una “Noticia-apreciación” por Dardo Cúneo, ediciones que presentan algunas variaciones. Ver Ricardo Rojas, ediciones que presentan algunas variaciones. Rojas, Ricardo, *Otros versos de Martín Fierro*, Publicaciones del Instituto de Literatura Argentina, Sección de Crítica, Tomo I, N° 10, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1937; Hernández, José, *Los otros poemas*, Noticia-apreciación por Dardo Cúneo, Buenos Aires, Ed. Americalee, 1968.

*fiebre amarilla*<sup>3</sup> - dan que hablar: la exhibición de sus cuadros hace que en la prensa se escriba abundantemente, y se escriba sobre arte (sobre la luz, el claroscuro, el color y la composición) en un campo cultural en que ello no es frecuente. Su producción pictórica, entonces, provoca textos, escritura, comentarios críticos. Por otro lado, Hernández ha mostrado como escritor un interés particular en la imagen visual, y ello se deja ver en *La vuelta de Martín Fierro*, cuya edición de 1879 Hernández acompaña con grabados de Clerice, mostrándose especialmente preocupado por la articulación entre palabra e imagen.

¿Y por qué abordar específicamente el *Juramento de los treinta y tres orientales* de Blanes y el texto de Hernández que lo comenta? Precisamente, porque me permite plantear el problema de la articulación entre imagen y escritura de un modo que no es el más habitual. Si por lo general se ha tendido a pensar que la imagen vendría a ilustrar lo que se encontraría previamente en un texto, en cambio a mí me interesa problematizar esa concepción un poco esquemática, y para ello pensar los modos complejos en que no solo la literatura hizo producir imágenes, sino también los modos en que la pintura hizo producir literatura. En este sentido, el *Juramento de los treinta y tres* produce literatura: hace que Hernández, hacia 1878 (un año antes de que publique *La vuelta de Martín Fierro*), haga volver a Martín Fierro desde Tierra Adentro hacia la ciudad para ver un cuadro de Blanes en el salón de la casa Fusoni y Maveroff y comentarlo. Y desde ya es significativa la forma del texto de Hernández: se trata de 33 sextinas. La obra de Blanes funciona en ese sentido como un disparador productivo que decide, desde el inicio, una suerte de matriz formal para el texto.

Tanto en Montevideo como en Buenos Aires la exhibición del cuadro de Blanes se dio como un espectáculo que excedió lo meramente visual. En Montevideo, por ejemplo, la exhibición no contó solo con el cuadro sino también con coronas y ramos de flores que se depositaban a sus pies, pastillas aromáticas que se encendían junto a él, poemas que se leían oralmente para exaltar la “gloria inmortal” de la escena representada, textos escritos en prosa y en verso que se dejaban como mensajes en el salón<sup>4</sup>. La exhibición por tanto no fue

---

<sup>3</sup> Malosetti Costa, Laura, “La hora de Blanes”, en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 70.

<sup>4</sup> Esta reconstrucción de la exhibición concreta del cuadro de Blanes en su propio taller en Montevideo puede leerse en la biografía que sobre Blanes escribe Eduardo de Salterain y Herrera, basándose en crónicas de la época sobre sus exposiciones. Ver De Salterain y Herrera, Eduardo, *Blanes. El hombre, su obra y la época*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950, p. 165.

únicamente un acontecimiento visual, sino que apuntaba a estimular de modo múltiple los sentidos. En Buenos Aires sucedió algo parecido con la exhibición del cuadro de *Los treinta y tres*. Algunos diarios porteños (como *La Tribuna* y *El Nacional*) anuncian en repetidas ocasiones diversos conciertos musicales en la misma sala en donde se exhibe el cuadro. *El Nacional*, por ejemplo, anuncia el 24 de julio de 1878 la apertura de la exposición informando que “las bandas de música tocarán el Himno Argentino y Oriental, y se leerán varias composiciones literarias.” Nuevamente, entonces: en la exhibición confluyen imágenes, música y literatura<sup>5</sup>.

Pero no solo se declaman poemas en el espacio de exhibición del cuadro en Montevideo y en Buenos Aires. También esos poemas se publican, en ocasiones, por la prensa. Es el caso del poema que escribe para la ocasión Pedro Bernat, poeta español: poema titulado significativamente “El cuadro-poema”, publicado en *El Siglo* de Montevideo y recogido luego por *La Tribuna* de Buenos Aires. Texto que juega desde su título hasta tal extremo con los cruces entre los códigos de la pintura y la poesía que es difícil saber a qué se refiere: si al poema o al cuadro, o a ambos. Esos cruces entre códigos diversos también son notorios en el poema que José Hernández escribe en la misma ocasión, texto que si bien nos ha llegado a partir de un manuscrito de los herederos de Hernández publicado por Ricardo Rojas en 1937, probablemente –como supone el mismo Rojas- se haya publicado en diarios uruguayos y/o porteños hacia 1878 o 1879<sup>6</sup>.

Este poema de Hernández –propongo- puede leerse tanto como un *comentario crítico sobre la obra de Blanes* y su exposición, en la serie de otros que se publicaron en la prensa porteña, como *una producción que parte de la obra de Blanes, pero productivamente la desarrolla*, la sitúa en otro contexto (el de la gauchesca, y el de la propia voz/textualidad de *Martín Fierro*) y por tanto la interpreta: en ese sentido, la *versiona*. ¿Cómo la completa? ¿Cómo la versiona? Precisamente, al describir e interpretar la imagen traspasándola al código de la gauchesca: lo que hace permanentemente el poema de Hernández con el cuadro de Blanes es no solo describir las figuras representadas visualmente sino darles asimismo una voz gaucha. *Ekphrasis* en su sentido restringido (en

---

<sup>5</sup> ¡Y hasta fragancias, otra vez! *La Tribuna*, por ejemplo, anuncia el domingo 28 de julio de 1878 que “los billetes de ingreso a la exposición se venderán envueltos en ramitos de fragante violeta”.

<sup>6</sup> Rojas, Ricardo, *Otros versos de Martín Fierro*, Publicaciones del Instituto de Literatura Argentina, Sección de Crítica, Tomo I, N° 10, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1937, p. 339.

tanto género poético menor dedicado a la representación y al comentario verbal de obras de arte visuales), esta *ekphrasis* gauchesca recurre a los dos procedimientos básicos del género: *describe* la obra de arte pero también *hace hablar* (le da una voz) a ese objeto mudo. Por esos dos procedimientos (pero sobre todo por el segundo: el dotar a esos personajes de una voz), el poema versiona el cuadro, a la gauchesca<sup>7</sup>.

-----

“¿Pero es la crítica realmente un arte creativo?”, pregunta Ernest en *El crítico como artista* (1891), de Oscar Wilde. Gilbert responde: “¿Por qué no debería serlo? Ella trabaja con materiales, y les da una forma que es a la vez nueva y placentera. ¿Qué más uno puede decir acerca de la poesía?”<sup>8</sup> Así, según lo que se plantea en este diálogo de Wilde, la crítica de una obra de arte es o debería ser, ella misma, una obra de arte. Eso es lo que me interesa plantear en el análisis del poema de Hernández sobre el cuadro de Blanes. El poema podría ser considerado, en primer lugar, como un *comentario crítico*. ¿Qué es lo que capta la atención de nuestro particular crítico? ¿A qué se dirige su mirada y cómo se mueve por el cuadro?

En principio, Martín Fierro no solo repara en el cuadro, sino en el mismo acontecimiento de su exhibición. Así, luego de una serie de comentarios sobre algunos aspectos de la exposición (la entrada al salón y su iluminación), Fierro realiza un comentario muy preciso sobre algunas figuras representadas. Es interesante analizar en qué figuras se detiene Fierro y cuáles captan su mirada: analizar las derivas y los desvíos de la mirada de Fierro.

Francisco de Mendoza, en un texto titulado *Manual del pintor de historia* que se publica en Madrid hacia 1870 y que puede servir para detectar –cristalizadas– algunas convenciones de este género de pintura, recomendaba colocar a las figuras, los personajes o

---

<sup>7</sup> Para la noción de *ekphrasis*, ver Mitchell, W. J. T., “*Ekphrasis and the Other*”, en *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994. Por otro lado, tanto Ricardo Rojas como Tulio Halperín Donghi han detectado, significativamente, los dos procedimientos básicos del poema: describir las figuras (su apariencia externa, sus ropas y sus armas, su pose, su gesto, su expresión), por un lado; interpretar su interioridad, dotándolas de una voz, por otro. Ver Rojas, Ricardo, *Op... cit.*, p. 340 y 342; Halperín Donghi, Tulio, “Nacimiento y metamorfosis de Martín Fierro”, en *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985, p. 301.

<sup>8</sup> Wilde, Oscar, *The Works of Oscar Wilde*, London, Collins, 1952, p. 966. La traducción es nuestra.

los héroes principales en el centro del cuadro, para que el espectador “sin querer fije en ellos su atención”<sup>9</sup>. Esa recomendación buscaba reglamentar tanto la producción como la recepción del cuadro: por medio de una reglamentación de la composición, buscaba dirigir la atención del futuro receptor. La mirada de Fierro, sin embargo, no se deja dirigir tan fácilmente. Así, si bien en un primer momento la mirada de Fierro se va a dirigir al centro del cuadro y a su figura central y privilegiada (la de Lavalleja), en seguida se va a desviar para dirigirse a los márgenes del cuadro. Las estrofas octava, novena y décima ponen el foco en el centro del cuadro y en su figura principal, pero lo hacen de un modo particular:

*Para mí, más conocida  
es la gente subalterna;  
mas se ve que quien gobierna  
o lleva la dirección,  
es un viejo petizón  
que está allí abierto de piernas.*

*Tira el sombrero y el poncho  
y levanta su bandera  
como diciendo "Andequiera  
que flamé se ha de triunfar,  
vengo resuelto a peliar  
y que me siga quien quiera."*

*Le está saliendo a los ojos  
el fuego que el pecho encierra,  
y señalando a la tierra  
parece que va a decir:  
"Hay que triunfar o morir,  
muchachos, en esta guerra."*

Varias observaciones sobre estas estrofas. En primer lugar, la identificación y el reconocimiento de Fierro, como en un espejo, con ciertos personajes: “Para mí más conocida / es la gente subalterna.” Esa palabrita, subalterna, me interesa especialmente, porque allí la mirada de Fierro recupera críticamente algo que podía observarse en el cuadro de Blanes. Si la pintura de historia tal como Blanes la practica construye mitos

---

<sup>9</sup> De Mendoza, Francisco, *Manual del pintor de historia, o sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a ésta profesión*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870, p. 33.

fundacionales (mitos fundacionales de la comunidad nacional)<sup>10</sup> y por tanto construye y representa alianzas en función de un enemigo común (jefes y soldados, letrados y gauchos, argentinos y orientales, todos unidos en función del enemigo común: los portugueses), no deja de hacer visibles de todos modos las diferencias articuladas en la alianza<sup>11</sup>. Así, lo que Martín Fierro percibe en el cuadro es subordinación: jefes y subalternos: es decir, diferencias, una comunidad dividida. Y se identifica, de entrada, con la “gente subalterna”, al mismo tiempo que convierte al héroe idealizado de este mito fundacional –en una línea decididamente cómica y picaresca que *La vuelta del Martín Fierro* va a potenciar- en un “viejo petizón” y “abierto de piernas”. Las proporciones de ese cuerpo heroico y su misma pose (que según las recomendaciones de Francisco de Mendoza deberían idealizarse en una pintura de historia<sup>12</sup>) son percibidas de modo invertido por la mirada de Martín Fierro. Así, su mirada degrada al Lavalleja de Blanes en sus proporciones (lo hace petizo) y en su pose (lo ve demasiado abierto de piernas), y así corroe de un modo humorístico la figura del héroe.

Si en las primeras estrofas del poema Fierro se ocupa de la figura central, en seguida desvía su mirada hacia los márgenes del cuadro. El movimiento de esta mirada crítica va del centro a los márgenes: de la figura que representa a Lavalleja a aquella figura que sostiene una “crucecita”, de la figura central del cuadro a este detalle ínfimo que llama la atención de Fierro y que sacraliza la escena del juramento patriótico desde el margen<sup>13</sup>. A continuación Fierro se detiene en el grupo de figuras del que forma parte la figura de la crucecita (a la izquierda del cuadro): en primer lugar, la figura de un criollo con poncho, bota fina y “garabina”; en segundo lugar, una figura en camiseta, muy arremangado, que parece *soldao*, según la mirada de Fierro, pero se ve que en un tiempo pasado fue un

---

<sup>10</sup> Ver para esta cuestión Peluffo Linari, Gabriel, “Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes”, en *Juan Manuel Blanes. La Nación naciente (1830-1901)*. Catálogo de la exposición noviembre 2001 – mayo 2002. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2002.

<sup>11</sup> Guerra, alianza, enemigos, aliados son precisamente –para Josefina Ludmer- algunas de las palabras claves del género gauchesco; pero son también términos que sirven para pensar el modo en que Blanes concibe la pintura de historia. Así, si bien los géneros son muy diferentes, implican códigos diversos y ocupan lugares diferentes en el sistema literario y artístico del siglo XIX, se espejan y se proyectan de todos modos uno en el otro, encontrando una serie común de problemas: alianza, guerra, aliados, enemigos.

<sup>12</sup> Op. ... cit., p. 28.

<sup>13</sup> “Y animando aquella gente / que a lidiar se precipita / mientras se mueve y se agita / con la proclama del viejo, / hay uno que dende lejos / le muestra una crucecita”

*desalmao*<sup>14</sup>. La rima yuxtapone de modo brusco dos elementos que a Fierro le interesan especialmente en estas figuras: figuras que están en los márgenes, las de los meros soldados (*soldaos* para Fierro quizá no implica un genérico que agrupe a todas las figuras, sino que implica precisamente a los subordinados: es decir, aquellos que no son ni comandantes, ni mayores, ni tenientes, ni sargentos, ni cabos: soldados, es decir, la escala más baja en la jerarquía militar), pero también las de los *soldaos* que en tiempos pasados han sido *desalmaos*: es decir, figuras que si hoy están bajo la ley de la comunidad ayer estaban sustraídos a ellas.

Otras dos figuras concretas captan especialmente la atención de Fierro, atraída por la valentía de esos cuerpos representados en el cuadro: en primer lugar, la del gauchito arrodillado en el centro, que funciona como contrapunto de la figura erguida de Lavalleja; en segundo lugar, la de un gauchito con el que Fierro se identifica ya de modo más pleno: “Pero entre tanto valiente / dende lejos se divisa / el que en mangas de camisa / se hace notar el primero. / Un gauchito más verdadero / no he visto, ni en los de Urquiza.” Gauchito verdadero, gauchito valiente, gauchito como los de antes, gauchito como los de Urquiza: gauchito con el que Fierro podrá identificarse plenamente y cuya valentía se acerca a la temeraria: este otro gauchito –como el anterior, arrodillado- parece también dispuesto a la pelea e incluso “Muestra ser por su figura/ sin asco para matar”. La mirada de Fierro se ha ido desplazando de la izquierda a la derecha y ahora se posa en la figura de este gauchito, que ocupa un lugar privilegiado en la economía interna del poema: si a Lavalleja le dedicaba tres sextinas, a esta figura Fierro le dedicará cinco sextinas, describiendo con mucha precisión sus prendas gauchas y sus armas: gauchito en mangas de camisa, con espuelas y botas de potro, medio escaso el chiripá, manea, dragona, trabuco. La atención exhaustiva que Fierro le dedica a esta figura y a sus prendas parece haber sido proporcional al trabajo que Blanes puso en su construcción: se conservan numerosos bocetos en que Blanes trabaja y ensaya una y otra vez sobre la figura de este gauchito: ese trabajo da su resultado y retiene la mirada de Fierro. Si respecto de la anterior figura (la del gauchito arrodillado) había gusto (no deja de gustarme, decía Fierro), ahora hay una más plena identificación: así como Fierro se viste con sus mejores prendas gauchas antes de marchar

---

<sup>14</sup> “Al lao, el de camiseta, / ya deja ver que es soldao; / está muy arremangao / como hombre resuelto a todo, / se le conoce en el modo / que ha sido algún desalmao.”

hacia la frontera en *El gaucho Martín Fierro*, el gaucho del cuadro de Blanes tampoco ha descuidado sus prendas para ir a la guerra: “En el amor y en la guerra, / en todo habrá sido igual; / tiene, en trance tan formal, / el enemigo en contorno; / pero no olvidó el adorno / de cola de pavo-rial.”

Fierro dirigirá su mirada finalmente a otros dos elementos o detalles del cuadro. Así, la mirada de Fierro vuelve a pasar de la derecha a la izquierda del cuadro y se dirige a un detalle ínfimo que condensa nuevamente su manera de mirar. Mirada impresionista, que se desvía y deriva de un lado al otro, la mirada de Fierro no deja de ser crítica: crítica impresionista, podría decirse. ¿A qué le presta finalmente su atención Fierro? En primer lugar, la mirada de Fierro se posa en uno de los conjuntos de prendas y armas que Blanes representa arrojados en la arena y lo primero que piensa al respecto es significativo: “alguno se ha hecho avestruz”, es decir, alguno o algunos han desertado<sup>15</sup>. Esa reflexión conduce su mirada a otro detalle del cuadro: Fierro repara ahora en los que, en efecto, huyen: “A la distancia se llevan / el bote los marineros, / los mismos que lo trujieron / se retiran apuraos.” Y Martín Fierro termina haciendo (a seis años de la publicación de *El gaucho Martín Fierro* y a un año de la publicación de *La vuelta de Martín Fierro*) una defensa de la leva, es decir, del reclutamiento forzado: “Yo los hubiera agarrao, / a los que el bote se llevan; / justo es que a todo se atreva / el hombre que hace la guerra; / cuando pisaron en tierra / debió principiar la leva”. Mirada impresionista, mirada atenta a los detalles más mínimos y marginales del cuadro (como el de esas figuras de los que huyen en la barca), no deja de ser crítica y señalar algo que se encuentra en la tela de Blanes pero que la recepción (y tal vez la compra) oficial del cuadro por el gobierno uruguayo neutralizó o recubrió: el orden compositivo del cuadro (el modo en que organiza y ordena los grupos de figuras) no solo exhibe en términos simbólicos alianzas sino también jerarquías<sup>16</sup>. Y eso ve Fierro (aun proclamando, ahora, en 1878, la leva): jerarquía, subordinación, diferencias.

---

<sup>15</sup> “La garabina y el sable / que están tirados allí, / pensé yo al verlos así: / o alguno se ha hecho avestruz / o son de aquel de la cruz, / que los ha dejao allí.”

<sup>16</sup> Si para Francisco de Mendoza el ordenamiento de los grupos de figuras es clave a la hora de la composición, habría que señalar que ese ordenamiento no es nada azaroso en el cuadro de Blanes. Así, basándonos en los cargos militares que según Ricardo Rojas tendrían los diversos personajes representados (de los que circulan listas de nombres con variaciones), el ordenamiento de los grupos se muestra como un ordenamiento fuertemente jerárquico: en el centro los jefes; al margen, fundamentalmente, los soldados. La mirada de Fierro va, en ese sentido, del centro a los márgenes: del jefe a la gente subalterna. De las 9 o 10 figuras a las que Martín Fierro presta atención, solo dos no serían meros soldados.



Entre los treinta y tres orientales de Blanes Martín Fierro percibe contrastes y distorsiones: jefes y subordinados, desalmados devenidos patriotas, desertores.

### **Bibliografía:**

Amigo, Roberto, “Región y Nación. Juan Manuel Blanes en la Argentina”, en *Juan Manuel Blanes. La Nación naciente (1830-1901)*. Catálogo de la exposición noviembre 2001 – mayo 2002. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2002.

De Mendoza, Francisco, *Manual del pintor de historia, o sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a ésta profesión*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870.

Amigo, Roberto, “Región y Nación. Juan Manuel Blanes en la Argentina”, en *Juan Manuel Blanes. La Nación naciente (1830-1901)*. Catálogo de la exposición noviembre 2001 – mayo 2002. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2002.

De Salterain y Herrera, Eduardo, *Blanes. El hombre, su obra y la época*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950.

Ludmer, Josefina, “En el paraíso del infierno. El *Fausto* argentino. Un pastiche de crítica literaria”, en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Libros Perfil, 2000.

Halperín Donghi, Tulio, “Nacimiento y metamorfosis de Martín Fierro”, en *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1985.

Hernández, José, *Los otros poemas*, Buenos Aires, Ed. Americalee, 1968.

Malosetti Costa, Laura, “La hora de Blanes”, en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Mitchell, W. J. T, “Ekphrasis and the Other”, en *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Peluffo Linari, Gabriel, “Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes”, en *Juan Manuel Blanes. La Nación naciente (1830-1901)*. Catálogo

de la exposición noviembre 2001 – mayo 2002. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2002.

Ribera, Adolfo Luis, “La pintura”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1985.

Rojas, Ricardo, *Otros versos de Martín Fierro*, Publicaciones del Instituto de Literatura Argentina, Sección de Crítica, Tomo I, N° 10, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1937.

Wilde, Oscar, *The Works of Oscar Wilde*, London, Collins, 1952.