

CLAUDIO MAMERTO CUENCA:
UN PROGRAMA TRUNCO EN LA PRIMERA GENERACIÓN ROMÁNTICA

POR
JAVIER MOSCAROLA

*Introducción: la construcción
del porvenir*

*Tres generaciones después de
una defunción, el recuerdo del
muerto desaparece por completo.*

La frase es de Miguel Bahamonde¹, abre su novela *Buenos Aires novelesco*, y la hemos elegido para comenzar este trabajo por considerarla sintomática. Cincuenta años separan a Bahamonde de Cuenca, pero la cita se justifica porque muestra uno de los principales terrenos sobre los cuales querremos reflexionar. Y es la idea de que, en el siglo XIX, la valía de una obra se piensa no tanto desde el presente sino desde la construcción de una posteridad utópica. Veremos, si somos claros en el análisis, cómo esa idea de posteridad se

transforma a lo largo del tiempo y de los agentes que la enuncian como posible.

Es decir: prestaremos atención al *acontecimiento*² literario que constituye Cuenca, no únicamente a su producción y presentación sino, fundamentalmente, a su recepción. Las premisas desde las cuales partiremos son las siguientes: 1) escribir es, al decir de Roland Barthes³, una solidaridad histórica; 2) el concepto de «posteridad» y de «gloria futura» es relativo a un contexto determinado y se construye desde un presente relativo; y 3) la crítica —en tanto juicio de valor, pronunciamiento— también forma parte de esa «cadena formadora de historia» de la que hablaba Jauss.

Ediciones

La primera y única edición completa de las obras de Cuenca estuvo a cargo del poeta Heraclio Fajardo, que, como veremos, consideró su trabajo como una misión. Fueron tres tomos impresos en 1862 por la imprenta argentina El Nacional. Tanto la segunda (*Obras poéticas escogidas*, París, Garnier, 1889, con perfil biográfico a cargo de Toro y Gómez) como la tercera (Buenos Aires, Juan Alsina, 1892) dejan de lado su producción teatral.

En 1926, el Instituto de Literatura Argentina dirigido por Ricardo Rojas editó en su sección «documentos» los dramas *Don Tadeo y Muza*, con un interés más bibliográfico que literario.

Una figura pintoresca

Claudio Cuenca nació en Buenos Aires el 30 de octubre de 1812, y en sus cuarenta años de vida nunca abandonó la ciudad. Pertenece a la primera generación romántica⁴ (la de los nacidos entre 1805 y 1821). La historia médica de

nuestro país lo recuerda como un eminente cirujano (hacía disecciones cerebrales y tenía a su cargo la cátedra de Fisiología en la Universidad de Buenos Aires; pero es su curioso y desgraciado papel en la historia política argentina lo que motiva, muy esporádicamente, breves comentarios en la bibliografía nacional. Poco tiempo después de terminar sus estudios en la Facultad de Medicina fue convocado por Juan Manuel de Rosas para ocupar el cargo de médico de la Gobernación de Buenos Aires. Cuenca, contrario al régimen rosista, acepta el ofrecimiento. En 1851, es designado Cirujano Mayor del ejército. Muere un año más tarde en la batalla de Caseros, a manos de las tropas de Urquiza, sin poder revelar su disconformidad con el régimen al cual servía.

Dos composiciones suyas son significativas en cuanto a este punto. La primera, el soneto *Mi cara*, no está fechada. El acertado tratamiento del asunto (el fingimiento cons-

tante del yo lírico frente a los otros, y el sufrimiento que se desprende de esa impostura) coincide con el armonioso manejo de los recursos formales, que son la clave del poema:

Esta cara impasible, yer-
ta, umbría, / Hasta ¡ay de mí!
para la que amo helada, / Sin
fuego, sin pasión, sin luz, sin
nada, / No creas que es, ¡ah,
no! la cara mía. / Porque esta,
amigo, indiferente y fría / que
traigo casi siempre, es estu-
diada... / es cara artificial, en-
mascarada, / y aquí, para los
dos, ¡la hipocresía! / Y tenien-
do que ser todo apariencia /
disimulo, mentira, fingimien-
to, / y un astuto artificio en
mi existencia, / por no poder
obrar conforme siento / y me
lo mandan Dios y mi concien-
cia, / tengo, pues, que men-
tir, amigo, -y miento!⁵.

Ninguna reserva o disimulo, en cambio, presenta *A Rosas*, composición que el poeta guardaba en el bolsillo interior de su saco en el momento de su muerte. Allí el caudillo federal aparece en toda la dimensión psicológica que pre-

tendían atribuirle sus más acérrimos opositores, y tanto su carácter inconcluso (el poema termina súbitamente en la mitad de la estrofa número ocho) como su soporte físico (un pequeño grupo de papeles escritos a lápiz) hacen pensar en una escritura intermitente, apresurada, en los intersticios de su actividad como médico de guerra. El lugar de enunciación (un presente fugaz, como de hora fatal) expresa desde el primer verso la evidente mordacidad de su contenido: «y esto no es ni más ni menos lo que ahora / te está, perverso Rosas, sucediendo; estás en tu expiación, y ya la hora / de purgar tu maldad está corriendo»⁶.

Estas dos composiciones son las únicas escrituras que revelan su disidencia de manera ineludible. Tanto la forma velada del primer caso como la virulencia explícita del segundo pueden sugerir, *a priori*, una obra tan rica en matices como en fuerza poética.

De la euforia al desdén

El primero en llamar la atención sobre la obra de Claudio Cuenca fue también su difusor más entusiasta. Heraclio Fajardo fue un poeta uruguayo, que costeó la edición completa de las obras entre 1860 y 1862. No duda en utilizar, a lo largo de todo el prólogo, la primera persona del plural. En ella se ve incluido el lector contemporáneo y futuro: «nos toca a nosotros, sus fervorosos tributarios, ofrecerle el incienso de nuestra alma, nuestro diezmo de admiración». Cargado de llamativas hipérbolas, el «prospecto» inicial considera a Cuenca «uno de los más fecundos y poéticos ingenios de la República Argentina» y no duda en denominarlo («en el fervor de nuestro culto») el Víctor Hugo del Plata.

Es interesante observar cómo, a través de este panegírico, se construye no sólo un espacio para Cuenca, sino también para él mismo, su «salvador»: a la sombra de los laureles de este genio, ilumi-

nados por el sol de la posteridad, salvaremos nuestro nombre del naufragio». Y lo que se construye no es sólo un espacio poético e histórico, sino social y económico. Desde el enfado y el fastidio, Fajardo señala los «meses de contracción asídúa» y los «verdaderos sacrificios» que realizó para costear la edición. Los gastos relativos a ésta «representarían una bagatela si se tratara de un Anchorena, por ejemplo».

En el Prefacio, que sigue al Prospecto, el entusiasmo de Fajardo alcanza niveles asombrosos: «ese genio deslumbrante, ese astro y no ese meteoro, es el genio de un poeta, es el astro de su gloria que se encumbra hoy al cénit»⁷.

Once años después de la batalla de Monte Caseros y de la muerte del poeta, el venezolano Torres Caicedo publicó *Ensayos biográficos y de crítica literaria* con personalísimos juicios acerca de los autores que consideraba fundamentales en Latinoamérica. Las últimas páginas del pri-

mer tomo (p. 453 y ss.) las dedica a Claudio Cuenca. Se trata éste de «un poeta de la mejor escuela», «que tributaba el más ardiente culto a las Musas» y su difusor inicial, «otro distinguido bardo». Pero si Fajardo hablaba del Víctor Hugo del Plata, Caicedo —que consideraba a Echeverría un poeta mediocre— lo compara con Tasso y con Larra.

Una escritura que, como la de Cuenca, no se instale en el centro de la escena revolucionaria, que no fustigue a un poder hegemónico cargada de teatralidad tendrá como característica principal (en oposición a las escrituras que sí apuestan a ese juego) la atenuación. La densidad de *El matadero* o el primer párrafo del *Facundo* desplazan, mediante procedimientos lingüísticos concretos, una serie de textos grises, murmurados, que constituyen la breve serie de composiciones que Cuenca escribe en contra del régimen rosista. Tanto Fajardo como Caicedo buscarán devolverle esa espesura, esa «inflación».

Sus textos patrióticos, para Caicedo, están «llenos de fuego»⁹ y nacen «del amor más puro a la libertad y la justicia»¹⁰.

El breve tiempo transcurrido, sin embargo, produce en este último crítico cierta distancia entre juicio crítico y objeto. La euforia se temple y, al dispersarse la pasión, se advierten las primeras imperfecciones. Que para Torres Caicedo se concentran en dos: el desleimiento de las ideas y la monotonía de la métrica y la rima. ¿Qué es lo que rescata, entonces? Composiciones que difícilmente puedan atravesar el juicio del tiempo con dignidad: las quintillas de *la mariposa*, un poema edulcorado y desperejo.

Con la vuelta del siglo, el interés exclusivamente literario por la obra de nuestro autor mengua notablemente. Según Ventura Pessolano, encargado de la reedición de sus obras de teatro en el marco de la colección *Documentos*, los personajes de Cuenca son deleznable como abstracciones,

se mueven en una psicología rudimentaria y su verso «carece de ritmo interior»¹¹. «Pero cualquiera que sea su mérito artístico —se apresura a señalar— este fragmento teatral debía ocupar un sitio en la serie que publica el Instituto de Literatura Argentina»¹².

Fue justamente el director de este Instituto, Ricardo Rojas, quien revisó su obra con distancia crítica. Para Rojas, el lugar de enunciación del discurso es relevante: se trata del único poeta que no emigró durante la dictadura de Rosas, que «soportó» la tiranía y «no manchó su pluma en la servidumbre literaria»¹³.

Esta advertencia preliminar, que supone un juicio positivo, se desvanece rápidamente cuando lo compara con Echeverría, quien habló de permanecer en el país para combatir la dictadura y no «para transigir con ella en largo silencio como Cuenca transigió»¹⁴. Unos párrafos más adelante, vuelve a acusar al poeta de no resolver su escritura con el arrojo de sus com-

pañeros de generación, llamándolo, sin mayores reservas, *timorato*¹⁵. Esta ruptura isotópica no es infrecuente en la *Historia* de Rojas, en donde muchas veces el tono estilístico se quiebra gracias a la inclusión de un comentario fruto más de la pasión que de la meditación reflexiva. Y todavía no se ha dicho lo peor. Rojas conjetura, en una nota al pie, que una de las razones que explicarían el olvido de su obra se le debe achacar a su segundo nombre, tan poco eufónico: «El nombre de Mamerto ha conspirado contra la fama de este poeta.» Es que Cuenca había nacido con el nombre de Claudio José del corazón de Jesús y, cito ahora a Rojas, «no sé por qué capricho sustituyó este nombre por el de Mamerto»¹⁶.

La recuperación que Ricardo Rojas hace del corpus de Cuenca es funcional al propósito del tomo IV de su *Literatura Argentina*, a saber, trazar un mapa que revise las obras de aquellos que «en tierra extraña escribieron sus mejores

libros; en el destierro se formó su ideario». Y en ese propósito la figura de Cuenca queda descentrada. Como una nota de color, adyacente (sino contraria) al lugar de enunciación de Rojas, quien se siente identificado con los escritores exiliados. La proscripción romántica simboliza para él no sólo una época, sino la ingrata tarea de la vocación por las letras.

Posteriormente, la obra de Claudio Cuenca no tuvo prácticamente lecturas significativas. En Arrieta tenemos un análisis que rescata su falta de obsecuencia, pero que señala, también, «la evagación caudalosa e insustancial de escapes líricos»¹⁷.

Es decir que lo que tenemos aquí es una línea que va de la euforia de sentirse artífices de un capítulo fundamental a las letras Americanas (Fajardo) a la omisión, pasando por un interés que podríamos llamar histórico-bibliográfico (Rojas, Pessolano, Rohde). Si realizamos otros cortes en este trayecto (Toro y Gómez, Torres

Caicedo, Arrieta), podemos observar un debilitamiento, una atenuación casi sistemática. Hacia 1920, la posteridad imaginada por sus allegados luego de su muerte en Caseros se ha desvanecido.

La cuestión de los modelos

¿Cuál es el romanticismo de Cuenca? ¿Cómo podría definirse? Como el trasvase de un trasvase. Sus modelos son los románticos españoles; no pudo, como Esteban Echeverría y tantos otros, tener su experiencia europea. Mientras, en 1843, Alberdi y Juan María Gutiérrez escriben juntos un byroniano poema a bordo de un buque que cruza el Atlántico, Cuenca disecciona cadáveres en la sala de anatomía de la facultad. No se respira, en sus composiciones, lo que pretende Rohde para un poeta romántico: «... una atmósfera imprecisa, universal, que viste fantasmagóricamente los pinos en los bosques de Alemania, irisa las corrientes del Sena, del Arno y el Tajo, resplandece en las colinas de Es-

cocia... «¹⁸ Las fuentes en donde abreva son Espronceda, Zorrilla y sus pares americanos.

Es sabido que el divorcio completo y absoluto de las formas hispánicas fue un punto central en el programa de la primera generación romántica. Imitar a los españoles o deleitarse en sus versos era persistir en la sumisión e impedir el desarrollo de una civilización y una cultura propias. Con diferentes modulaciones, estas ideas fueron expresadas frecuentemente en proclamas y discursos, pero Juan María Gutierrez, en las palabras que pronuncia en la inauguración del salón literario, eleva ese sentimiento a la categoría de axioma: «la literatura es un árbol que cuando se transplanta degenera». Por lo tanto, y en una operación no exenta de contradicciones, propone un retorno al genio de la poesía, aunque apresurándose a señalar «que este nombre no traiga a vuestra memoria la insulsa cáfila de versificadores que plagan el parnaso de nuestra lengua».

Los elegidos son otros: Byron, Hugo, Lamartine, Schiller. Con esta nueva filiación, la obra de nuestro autor queda absolutamente desplazada.

Pero la ubicación dentro de un sistema literario no está dada exclusivamente por decisiones externas. En 1844, los talleres de Arzac imprimieron, por entregas, tres volúmenes que conformaban una antología de líricos castellanos contemporáneos. Esta «Lira Española», con clara alusión a la compilación de Ramón Díaz, pretendió colaborar con la conformación de un campo intelectual afín a España, a quien anónimos prologuistas llamaron la «joven Reina». El proyecto no llegó a concluirse; de la lista de suscriptores, sólo dos eran poetas: uno era Vicente López; el otro, Claudio Cuenca.

En esta puja por los modelos, Cuenca parece tomar parte. Se suscribe a «La lira Española», desarrolla sus argumentos en tierras Ibéricas (Burgos, Castilla), no publica sus obras ni intenta distribuir

sus dramas con el fin de verlos representados.

Podemos pensar, sin embargo, que su teatro pudo haber tenido una buena recepción en el público de la ciudad, donde las tradiciones españolas estaban, muy a pesar de la *elite* romántica, bastante arraigadas. Los cimientos del Coliseo, en 1803, y el Teatro Argentino frente a la Iglesia de la Merced manifiestan tempranamente el interés de los ciudadanos por contar con un teatro público. Dedicación sistemática, diremos, más que interés, porque en 1818 se crea la «Sociedad del buen gusto del teatro» en cuyos estatutos, redactados por Juan Ramón Rojas, se destacaba la necesidad de fundar «la gloria intelectual de la patria» reaccionando contra los «absurdos góticos» (esto es Calderón, Lope, Montalbán y otros).

El teatro de Cuenca sufrió una recepción crítica similar a la de su lírica, es decir, el interés fue menguando con el correr del tiempo hasta convertirse en mera curiosidad

bibliográfica. Escribió una leyenda española –*La expiación recíproca*–, una comedia –*Don Tadeo*–, y un drama histórico que dejó inconcluso –*Muza*–. Este último está ambientado en la España previa a la reconquista. Fajardo, aquí, encima su nombre en la figura del poeta, intenta colarse en el templo que ha construido para su gloria: no duda en terminar de escribir la obra, «con el solo fin de poder verla representada algún día».

Salvo la opinión de Pessolano y Juan E. Corbella¹⁹, ganador de un certamen biográfico organizado por la Asociación Médica en 1947, las críticas fueron destructoras. Según Caicedo, *Muza* puede tolerarse únicamente como ensayo, el personaje del jefe árabe es «lamentable» y los monólogos son demasiado extensos.

La mala poesía

Cuenca manifiesta su estética romántica en *El pampero*, composición de factura harto irregular. Félix Weinberg lo incluye en su antología *La épo-*

ca de Rosas²⁰. Tiene versos muy malogrados, como estos: «Cada páramo un ambiente, / cada florcilla un olor, / cada atmósfera un primor / cada ave un trino de amor.» en donde la rima es tan obvia y forzada que anula toda la construcción, y hasta contamina la siguiente estrofa, mucho más decente.

En otra de las pocas antologías líricas que recogen composiciones de nuestro autor, *Evolución del soneto en la Argentina*, Roberto Ledesma afirma que fueron creadas «sino con el amplio vuelo propio de la escuela, al menos sí con las vocacionales tintas de las alas del cuervo»²¹. Jorge Max Rohde, en una nota al pie, señala la tarea del poeta, que dedica a la musa «el flaco fruto de su ingenio romántico»²². El juicio de Fajardo, para él, nace de una «imaginación calenturienta».

Pero frente a todas estas observaciones críticas tenemos la apreciación del mismo poeta, que nunca (aunque podríamos equivocarnos por ig-

norancia) fue estudiada detenidamente en este punto. Cuenca conocía sus limitaciones, reconocía sus debilidades y la fragilidad de su musa. Creó numerosas bromas sobre sus errores y se adjudicaba con frecuencia motes descalificadores. En uno de sus epigramas, titulado «El presumido», satiriza la extrema dificultad del proceso compositivo. El enunciador decide participar en un concurso literario, quiere escribir, «como al descuido, por lucir», un poema. El resultado es pobrísimo, y la cuarta final termina con el proyecto abandonado: «Pienso, escribo, no me agrada, / borro, enmiendo, quito, añado, / rabio, voto, al fin me enfado / rasgo el pliego y no hago nada.» Equivalente frustración expresa «Un soneto», poema que tematiza la infructuosa búsqueda de la forma y la irritación ante la imposibilidad de escritura. Los catorce versos conforman un *increscendo* de malhumor que culminan con el furor del último terceto: «¡También una consonante, un

epíteto / mal aplicados –¡oh!– ya esto es suplicio! / ¡Llévese el diablo, pues, pluma y soneto!».

En un «Salve» dedicado al Dr. Guillermo Rawson, solicita desde la primera estrofa eliminar aquellos versos que no puedan reflejar una imagen justa de su referente. Versos que, por la sucesión de adjetivos enumerados, debemos suponer pródigos: «al raquíto, al pigmeo, al insulso, al tibio, al feo...»²³.

Lo que en otro poeta funcionaba como tópico de falsa modestia, en Cuenca, se transforma en insistente aclaración. Y si mientras en algunas composiciones ese recato continúa el característico tono engolado de la época, en otras irrumpe con una frescura que merece ser señalada. Tal es el caso de «Al señor Vicente Gil», una larga serie de quintetas en honor a su amigo, en donde dedica las primeras diez estrofas a destacar su pésimo arte. Sobre el final, a partir de la estrofa número veinticinco, divide las culpas de una manera curiosa:

«pues es claro y justo a fe / que en esto de versos malos / que se hacen para regalos/ el que escribe y el que lee / merecen los mismos palos».

¿Cómo entender esta retórica del fracaso? Acaso escuchando una voz discordante frente al entusiasmo de los primeros críticos, siempre laudatorios: la constituida por el doctor Eugenio Pérez, encargado de pronunciar el discurso en el entierro de Cuenca, el diez de septiembre de 1852. Tempranamente, Gómez (sólo interesado en evocar al destacado profesional y al amigo honrado) advierte sobre la precariedad de sus poesías, evaluando que ellas «eran simples desahogos de un alma entusiasta»²⁴.

¿Qué impidió que el poema *A Rosas* se transformara en himno, como pedían sus escasos pero fervientes difusores? Sin duda, las razones que ya se han expuesto: Cuenca mantuvo en secreto su disidencia al régimen; no tuvo, para las lecturas contemporáneas a la edición de su obra, un *corpus*

relevante; y tomó como padres literarios a progenitores incorrectos. Pero tampoco tuvo receptores homogéneos: poco después de Caseros, la polaridad de las posiciones se diluyó y las desaveniencias entre los opositores al restaurador se tornaron infranqueables (recordemos a Alberdi: «Facundo es Rosas con otro nombre»).

Restaría considerar la factura intrínseca de este *corpus*. La valoración es compleja, porque Cuenca dejó mayormente borradores, y no sabemos qué textos consideraba acabados. Por otra parte, los múltiples ripios que posee su obra difícilmente hubieran podido ser subsanados en una corrección final.

Dos interrogantes se nos presentan, según un viejo ensayo de Chesterton²⁵, ante la mala poesía. El primero es por qué razón las personas que no son poetas dedican sus esfuerzos a escribir poesía. El segundo interrogante, aún más misterioso, es por qué *los poetas* fallan al escribir poesía. Cuál

de las dos preguntas debe responderse en el caso de Claudio Mamerto Cuenca ha sido, según hemos visto, objeto de discusión.

Este trabajo encuentra su fundamento en la idea de que, como afirma Jauss en *Literatura como provocación*, la crítica es el tercer vértice de un acontecimiento literario, y que sus respuestas se transforman en historia y resultan insuficientes si no se actualizan. No pretendimos trasladar la obra del médico de Caseros hacia un lugar central, o denunciar cierta injusticia que supondría la periferia de su ubicación. Nuestro propósito – y esto sí es una consideración última y personal – fue observar cómo no sólo textos capitales (las mentadas *puntas de iceberg*) pueden ser la manifestación de un conjunto subyacente, sino que también pequeñas salientes poco visibles de esa estructura, ejemplos mínimos y laterales pueden dar cuenta de todo un proceso, una época y hasta un sistema literario.

Bibliografía

- Arrieta, Rafael, *Historia de la literatura argentina*, s.d.
- Corbella, Juan E., *El mártir de Caseros*, Bs. As., Agamenón, 1957.
- Cutolo, Vicente, *Nuevo diccionario biográfico argentino*, Bs. As., Editorial Elche, 1971. pp. 415-416.
- Ledesma, Roberto, *Evolución del soneto en la Argentina*, ECA, Bs. As., 1962.
- Rojas, Ricardo, *La Literatura Argentina*, Bs. As., Facultad de Historia y Letras, 1926, t. III.
- Rohde, Jorge Max, *La evolución de las ideas estéticas en la literatura argentina*, Bs. As., Coni, 1922.
- Sarobe, José María, *Urquiza*, Bs. As., Guillermo Kraft, 1941.
- Torres Caicedo, J. M., *Ensayos biográficos y de crítica literaria*, París, Guillaumin y Cia., 1863, t. I, pp. 453-463.
- Cuenca, Claudio Mamerto, *Obras poéticas*, Bs. As., Imprenta Argentina «El Nacional», 1860-1862.
- , *Obras poéticas escogidas*, París, Garnier Hermanos, 1889.
- , *Obras poéticas*, Bs. As., Juan Alsina, 1892.
- , *Muza*, Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, 1926.
- Notas
- ¹ Bahamonde, Manuel, *Buenos Aires novelesco*, Bs. As., s/d, 1889, p. 3.
- ² Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 133 y ss.
- ³ Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Bs. As., Siglo XXI, 2003.
- ⁴ Ver Fernández Moreno, César, *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.
- ⁵ Cuenca, Claudio, *Obras poéticas*, Bs. As., Juan Alsina, 1892, p. 251.
- ⁶ *Ibid.*, p. 340.
- ⁷ Cuenca, Claudio, *Obras completas*, Bs. As., *El Nacional*, 1862, t. I, p. XIII.
- ⁸ Torres Caicedo, J. M., *Ensayos biográficos y de crítica literaria*, París, Guillemin y Cia., 1863, t. I, p. 454.
- ⁹ *Ibid.*, p. 462.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 462.
- ¹¹ Cuenca, Claudio, *Muza*, Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, 1926, p. 684.
- ¹² *Ibid.*, p. 684.
- ¹³ Rojas, Ricardo, *La literatura Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, 1926, y. III, p. 449.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 451.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 452.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 448.
- ¹⁷ Arrieta, Rafael, *Historia de la literatura Argentina*, Bs. As., Peuser, 1867, t. II, p. 29.
- ¹⁸ Rohde, Jorge Max, *La evolución de las ideas estéticas en la República Argentina*, Bs. As., Coni, 1922, t. IV, p. 81.
- ¹⁹ Corbella, Juan E., *El Mártir de Caseros*, Bs. As., Argamenón, 1957.
- ²⁰ Weinberg, Félix [sel.], *La época de rosas*, Bs. As., Centro Editor, 1992, p. 45 y ss.
- ²¹ Ledesma, Roberto [pról.], *Evolución del soneto en la Argentina*, Bs. As., ECA, 1962, p. 14.
- ²² Rohde, Jorge Max, *La evolución de las ideas estéticas en la literatura argentina*, Bs. As., Coni, 1922, t. II p. 248.
- ²³ Cuenca, Claudio, *op. cit.*, p. 201.
- ²⁴ Cuenca, Claudio, *op. cit.*, 1862, p. XLVI.
- ²⁵ Chesterton, Gilbert Keith, *All I survey*, London, Methuen & Co., 1933.