La presente obra está sujeta a los derechos derivados de la Ley de Propiedad Intelectual. La FBVMC ha intentado localizar a sus titulares, herederos o causahabientes del autor, y a la editorial donde fue publicada, pero el resultado ha sido infructuoso. Si algún usuario de la BVMC tiene noticia de la existencia de los titulares de estos derechos, le rogamos que se ponga en contacto con nosotros para proceder a solicitar las correspondientes autorizaciones.

APÉNDICE
DOCUMENTAL E ICONOGRÁFICO

A. — COMPLEMENTOS TEXTUALES

> Soy de opinión que se debe hablar sin embozo y alto cuando se trata de progreso literario y político.
>
> ESTEBAN ECHEVERRÍA

ESTE APÉNDICE DOCUMENTAL E ICONOGRÁFICO se añade al presente volumen sin atender a meras intenciones ornamentales. Él constituye, de hecho, una *ilustración* en el más ceñido significado del vocablo.

En lo que concierne a *La cautiva*, no parece inoportuno reproducir a continuación, según lo editado en 1837, los párrafos de la «Advertencia» antepuesta por Echeverría al tomo de las *Rimas*. Lo más de esa «Advertencia» se refiere al largo poema pampeano incluído en el libro, y ahí declara el autor el ideal local y nacional que lo alentaba. La oportunidad del traslado se hace forzosa si se piensa en el pésimo hábito editorial que suele escamotear esa «Advertencia» en casi todas las impresiones sueltas del poema.

Como complemento de *El matadero*, añadimos nuestra traducción castellana de *The South Matadero, one of the public butcheries of Buenos Ayres*, de Emeric Essex Vidal.[1] La ajustada descripción del marino británico es anterior en varios lustros al boceto de Echeverría. Gracias a lo que Vidal fijó en su texto, en el texto más que en la movida acuarela que lo anima, nos es dado tener una especie de anticipo del escenario en que pocos años después Don Juan Manuel de Rosas hubo de reclutar colaboradores muy decididos. La suciedad y la maleada faena del sitio — patentes, ya, en las anotaciones de Vidal — previenen la conveniencia de no suponer que Echeverría, en su celo antirrosista, dió en recargar y enrojecer las tintas.[2]

---

[1] *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video consisting of twenty-four views, accompanied with descriptions of the scenery, and of the costumes, manners, &. of the inhabitants of those cities and their environs.* By E. E. Vidal, Esq., London, published by R. Ackermann, 101, Strand. MDCCCXX, págs. 35-40. (La obra tiene reedición por copia fotográfica reducida del original: Buenos Aires, Editorial Viau S. R. Lda., 1943).

[2] La índole del libro de Vidal y aun su cronología indican que el escritor argentino pudo manejarla en los días de Londres, o en el mismo Buenos Aires, después del regreso. De todos modos, ya vivificada por el talento y la visión inmediata, la fuente libresca, si la hubo, poco importa. Entre el calmoso inventario de Vidal y la intensa «sanguina» de Echeverría, ¡vaya diferencia!

Sigue en el APÉNDICE la «Advertencia» de Juan María Gutiérrez, tampoco acogida en las usuales reproducciones de *El matadero*.[3] Puestas al pie del texto de la edición de 1871, sus líneas abarcadoras procuran asumir papel parecido al de la «Advertencia» con que el poeta precedió a *La cautiva*. El afectuoso desvelo de aquel editor supo cumplir así, en la hora de la recolección póstuma, lo que una desastrada trayectoria vital le había estorbado al propio autor del relato. Mucha es la luz que el texto de esa «Advertencia» proyecta sobre los propósitos de Echeverría, los modos de su trabajo y las condiciones en que produjo su obra. Por la agudeza del juicio y la noble vibración del acento, las observaciones de Gutiérrez en torno a lo que él llama «página histórica», «cuadro de costumbres» y «protesta que nos honra», logran configurar, en conjunto, una de las muestras mejor logradas de la crítica literaria argentina en el siglo XIX.

Inconexos, dispersos, los motivos gráficos, pictóricos, escultóricos y musicales suscitados por la persona y la obra de Echeverría distan de ser escasos. Imposible e innecesario reproducirlos todos. Indicativos son, sin embargo, los que aquí se acopian y conciertan: algunos desconocidos; y otros, los más, especialmente preparados para la *ilustración* de este volumen.

Cuadra ahora otra observación concorde. Iniciador también en esto, siempre mostró Echeverría afición ponderable por el decoro y la buena presentación de los libros. A pesar de los recursos todavía rudimentarios de su tiempo y de su medio, algunas de las ediciones, las que él pudo cuidar directamente, como la de *Los consuelos* y la de las *Rimas*, se corporizan en tomitos de linda proporción, aceptable papel y equilibrado reparto de la materia tipográfica.

Y no falta un contraste que conmueve y alecciona. En las tristezas del destierro, y en los quebrantos y los achaques últimos, tampoco dejó de encontrar fuerzas para atender a los detalles de la factura externa o para indicar las adecuadas correspondencias visuales: «La letra de imprenta debe ser grande, porque el tipo pequeño no da relieve alguno ni al pensamiento ni al verso.»[4]

Cabe decir, por último, que Echeverría fué asimismo el primero que señaló en nuestro medio la noble, la patriótica, la universal necesidad del libro adecuadamente ilustrado. No le faltó clara noción de esa urgencia, y una vez más — en animoso proyecto arquetípico — intentó predicar

---

[3] En la nota nº 178 de la PRESENTACIÓN puede verse el respectivo señalamiento biográfico.

[4] Pedido a Félix Frías para la edición de *El ángel caído*, según el proyecto de 1850. (Cf. las notas nºs 55, 121 y 189, en el texto de la PRESENTACIÓN).

con el ejemplo: «Si entre las condiciones de ese convenio entrase la de ilustrar la obra con *litografías* bien trabajadas, que diesen vida corpórea a sus principales escenas, ella, aunque pobre, podría ser la primera producción monumental de nuestra literatura. Un artista hábil sacaría muy buen partido de las escenas originales de costumbres que abundan en ella. Si estuviese allá nuestro amigo Rugendas, no dudo se allanaría a echar sobre sí esa tarea. Nadie mejor que él podría desempeñarla por el conocimiento que tiene del idioma y de nuestras costumbres. Cuando pasó por aquí se me ofreció espontáneamente para esto, y me regaló algún croquis para *La guitarra*.»[5]

[5] Líneas también alusivas al proyecto editorial mencionado. (Véase la nota precedente).

ADVERTENCIA *

El principal designio del autor de *La Cautiva* ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del Desierto; y, para no reducir su obra a una mera descripción, ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio. El suceso que poetiza, si no cierto, al menos entra en lo posible; y como no es del poeta contar menuda y circunstanciadamente a guisa de cronista o novelador, ha escogido sólo, para formar su cuadro, aquellos lances que pudieran suministrar más colores locales al pincel de la poesía; o, más bien, ha esparcido en torno de las dos figuras que lo componen algunos de los más peculiares ornatos de la naturaleza que las rodea. El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional.

Nada le compete anticipar sobre el fondo de su obra; pero hará notar que por una parte predomina en *La Cautiva* la energía de la pasión manifestándose por actos; y, por otra, el interno afán de su propia actividad, que poco a poco consume, y al cabo aniquila de un golpe, como el rayo, su débil existencia.

La marcha y término de todas las pasiones intensas, se realicen o no, es idéntica. Si satisfechas, la eficacia de la fruición las gasta, como el rozo los muelles de una máquina; si burladas, se evaporan en votos impotentes o matan, porque el estado verdaderamente apasionado es estado febril y anormal, en el cual no puede nuestra frágil naturaleza permanecer mucho tiempo, y que debe necesariamente hacer crisis.

---

* Antepuesta por Esteban Echeverría a los poemas incluídos en las *Rimas*. (Cf. lo dicho en la PRESENTACIÓN y en la noticia inicial de este APÉNDICE).

De intento usa a menudo de locuciones vulgares y nombra las cosas por su nombre, porque piensa que la poesía consiste principalmente en las ideas, y porque no siempre, como aquéllas, logran los circunloquios poner de bulto el objeto ante los ojos. Si esto choca a algunos acostumbrados a la altisonancia de voces y al pomposo follaje de la poesía para sólo los sentidos, suya será la culpa, puesto que buscan no lo que cabe en las miras del autor, sino lo que más con su gusto se aviene. Por desgracia esa poesía facticia, hecha toda de hojarasca brillante, que se fatiga por huir el cuerpo al sentido recto, y anda siempre como a caza de rodeos y voces campanudas para decir nimiedades, tiene muchos partidarios; y ella sin duda ha dado margen a que vulgarmente se crea que la poesía exagera y miente. La poesía ni miente ni exagera. Sólo los oradores gerundios y los poetas sin alma toman el oropel y el rimbombo de las palabras por elocuencia y poesía. El poeta, es cierto, no copia sino a veces la realidad tal cual aparece comúnmente a nuestra vista; porque ella se muestra llena de imperfecciones y máculas, y aquesto sería obrar contra el principio fundamental del arte, que es representar lo Bello: empero él toma lo natural, lo real, como el alfarero la arcilla, como el escultor el mármol, como el pintor los colores; y, con los instrumentos de su arte, lo embellece y artiza conforme a la traza de su ingenio; a imagen y semejanza de las arquétipas concepciones de su inteligencia. La naturaleza y el hombre le ofrecen colores primitivos que él mezcla y combina en su paleta; figuras bosquejadas, que él coloca en relieve, retoca y caracteriza; arranques instintivos, altas y generosas ideas, que él convierte en simulacros excelsos de inteligencia y libertad, estampando en ellos la más brillante y elevada forma que pueda concebir el humano pensamiento. Ella es como la materia que transforman sus manos y anima su inspiración. El verdadero poeta idealiza. Idealizar es sostituir a la tosca e imperfecta realidad de la naturaleza, el vivo trasunto de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcanza.

La belleza física y moral, así concebida tanto en las ideas y afectos del hombre como en sus actos, tanto en Dios como en sus magníficas obras, he aquí la inagotable fuente de la poesía, el principio y meta del Arte, y la alta esfera en que se mueven sus maravillosas creaciones.

Hay otra poesía que no se encumbra tanto como la que primero mencionamos; que más humilde y pedestre viste sencillez prosaica, copia lo vulgar porque no ve lo poético, y cifra todo su gusto en llevar por únicas galas el verso y la rima. Una y otra se paran y embelesan en la contemplación de la corteza; no buscan el fondo de la poesía porque lo desconocen, y jamás, por lo mismo, ni sugieren una idea, ni mueven, ni arrebatan. Ambas careciendo de meollo o sustancia, son insípidas como fruto sin sazón. El público dirá si estas *Rimas* tienen parentesco inmediato con algunas de ellas.

La forma, es decir, la elección del metro, la exposición y estructura de *La Cautiva* son exclusivamente del autor; quien, no reconociendo forma alguna normal en cuyo molde deban necesariamente vaciarse las concepciones artísticas, ha debido escoger la que mejor cuadrase a la realización de su pensamiento.

Si el que imita a otro no es poeta, menos lo será el que, antes de darlo a luz, mutila su concepto para poderlo embutir en un patrón dado, pues esta operación mecánica prueba carencia de facultad generatriz. La forma artística está como asida al pensamiento, nace con él, lo encarna y le da propia y característica expresión. Por no haber alcanzado este principio, los preceptistas han clasificado la poesía, es decir, lo más íntimo que produce la inteligencia, como el mineralogista los cristales, por su figura y apariencia externa; y han inventado porción de nombres que nada significan, como letrillas, églogas, idilios, etc., y aplicándolo a cada uno de los géneros

especiales en que la subdividieron. Para ellos y su secta la poesía se reduce a imitaciones y modelos, y toda la labor del poeta debe ceñirse a componer algo que amoldándose a algún ejemplar conocido sea digno de entrar en sus arbitrarias clasificaciones, so pena de cerrarle, si contraviene, todas las puertas y resquicios de su Parnaso. Así fué como, preocupados con su doctrina, la mayor parte de los poetas españoles se empeñaron únicamente en llenar tomos de idilios, églogas, sonetos, canciones y anacreónticas, y malgastaron su ingenio en lindas trivialidades que empalagan y no dejan rastro alguno en el corazón o el entendimiento.

En cuanto al metro octosílabo en que va escrito este tomo, sólo dirá: que un día se apasionó de él, a pesar del descrédito a que lo habían reducido los copleros, por parecerle uno de los más hermosos y flexibles de nuestro idioma; y quiso hacerle recobrar el lustre de que gozaba en los más floridos tiempos de la poesía castellana aplicándolo a la expresión de ideas elevadas y de profundos afectos. Habrá conseguido su objeto si el lector al recorrer sus *Rimas* no echa de ver que está leyendo octosílabos.

El metro, o mejor, el ritmo, es la música por medio de la cual la poesía cautiva los sentimientos y obra con más eficacia en el alma. Ora vago y pausado, remeda el reposo o las cavilaciones de la melancolía; ya sonoro y veloz, la tormenta de los afectos; con una disonancia hiere, con una armonía hechiza; y hace, como dice F. Schlegel, fluctuar el ánimo entre el recuerdo y la esperanza pareando o alternando sus rimas. El diestro tañedor modula con él en todos los tonos del sentimiento, y se eleva al sublime concierto del entusiasmo y de la pasión.

No hay, pues, sin ritmo poesía completa. Instrumento del arte debe, en manos del poeta, armonizar con la inspiración, y ajustar sus compases al vario movimiento de los afectos. De aquí nace la necesidad de cambiar a veces de metro, para retener o acelerar la voz, y dar, por decirlo así, al canto, las entonaciones conformes al efecto que se intenta producir.

El "Himno al dolor" y los "Versos al corazón" son de la época de *Los Consuelos*, o melodías de la misma lira. Aun cuando parezcan desahogos del sentir individual, las ideas que contienen pertenecen a la humanidad; puesto que el corazón del hombre fué formado de la misma sustancia y animado por el mismo soplo.

EL MATADERO DEL SUR

UNA DE LAS CARNICERÍAS PÚBLICAS DE BUENOS AIRES *

En Buenos Aires hay cuatro *Mataderos*, o carnicerías públicas, una en cada extremo, y dos en las barriadas de la ciudad.

La vista está tomada desde el sur, y mira hacia el centro de la ciudad, y ese extremo sur está oculto por el bosquecillo de olivos de la derecha. El suburbio contiguo es bastante pintoresco, con los patios de las casas llenos de naranjos y limoneros, que asoman sobre los muros; y los jardincillos, llenos de esos árboles, higueras y olivos, dan al lugar un aspecto de cultivo, miserablemente constrastado si se vuelve la vista hacia la llanura extendida a la distancia de una o dos leguas.

Para un extranjero, nada más repugnante que el modo con que se provee de carne a estos sitios. En estos Mataderos todos los animales son sacrificados en campo abierto, húmedo o seco; en verano cubierto de polvo, en invierno de barro. Cada Matadero tiene varios *corrales*, o cercados, que pertenecen a los diferentes carniceros. Ahí los animales son llevados desde el campo, y soltados uno a uno, para ser muertos, tras de haber sido enlazados en cuanto asoman, desjarretados, y derribados, después de lo cual se los degüella. De esta manera los carniceros matan todas las reses que necesitan, dejando los cuerpos abatidos en tierra hasta que todos están muertos, al tiempo de empezar la tarea de desollarlos. Cuando esto ha concluído cortan la carne sobre los mismos cueros, que es lo único que los protege del suelo raso, no en cuartos, como entre nosotros, sino con un hacha, en secciones longitudinales que cruzan las costillas a ambos lados del espinazo, dividiendo así a la res en tres largos pedazos mutilados que se cuelgan en los carros y son llevados, expuestos al polvo y la inmundicia, a las carnicerías de la Plaza.

---

* Versión castellana de las páginas de E. E. Vidal, en sus *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video*. (Cf. las indicaciones apuntadas en los primeros parágrafos de este APÉNDICE).

Todos los desperdicios quedan desparramados por el suelo, y como una carretera cruza cada uno de los Mataderos, esto sería una molestia intolerable, especialmente en verano, si no fuera por las bandadas de aves de rapiña, que lo devoran todo y picotean los huesos y los dejan tan limpios como es posible, en menos de una hora después de la partida de los carros. Algunos cerdos privilegiados comparten con las aves de rapiña lo que queda en el suelo; y siempre hay piaras de cerdos cerca de los Mataderos, y se alimentan enteramente con sesos de buey e hígados. Nada tan repugnante como el aspecto de los corrales donde se encierra a las reses; es en verdad tan asqueroso, que en ese sitio todos los extranjeros se vuelven judíos, por lo menos en lo que atañe a su aversión a la carne de cerdo.

Como en el dibujo se muestra el modo de enlazar, sin duda es dado esperar una descripción de él. La palabra *lazo* significa nudo corredizo; y es literalmente un nudo corredizo lo que se usa en esta ocasión. Constituye el lazo una cuerda de una pulgada, hecha de tientos trenzados, a los que se mantiene flexibles engrasándolos. En uno de sus extremos está atado un fuerte anillo de hierro, a través del cual se pasa el otro cabo, y se sujeta a la cincha de la silla de montar. Esta soga, de unas doce yardas de largo, se tiene enrollada en una mano, mientras el nudo corredizo, agrandado según conviene al que lo arroja, se mantiene en la otra. Al acercarse a la res, el nudo corredizo se hace girar sobre la cabeza, con una torsión de mano, para evitar que se enrede, y muy luego se arroja, en todo su alcance, flojo y en círculo, sobre los cuernos o la parte que se desee, y el enlazador se siente tan seguro de su objetivo que sujeta al animal por los cuernos, cualesquiera de las patas, o la cola si así le place. Se requiere gran seguridad visual para ajustar tensamente el nudo corredizo en el momento adecuado.

De esta manera el ganado salvaje en las llanuras de la Pampa, y también el que pertenece a las *estancias* (grandes granjas de pastoreo), es atrapado y muerto. Aquí los caballos están tan adiestrados, que una vez que el animal se halla sujeto, el caballo mantendrá el lazo tenso y prevendrá que se escape, mientras el jinete desmonta y lo mata. En las estancias se emplean con frecuencia tres hombres para esta tarea. Uno de ellos cabalga entre el ganado, y eligiendo un animal, le arroja el lazo a los cuernos, y galopa hasta que la cuerda no da más. El segundo ya está listo con su nudo corredizo, y, atento a la oportunidad en que el animal cocea y forcejea, le sujeta una de las patas traseras. Ambos caballos tiran inmediatamente de las cuerdas tensas en direcciones opuestas, y las mantienen con tal firmeza que el animal queda imposibilitado para moverse. Entonces aparece un tercer hombre, desjarreta la pata trasera que no estaba trabada, luego de lo cual el animal cae inmediatamente, y lo degüellan. Aun cuando para un extraño esto puede parecer una operación pesada, los hombres diestros la efectúan en cuatro o cinco minutos.

Otro método de matar el ganado en las carnicerías públicas es el siguiente: en la parte extrema del cercado se levanta un artilugio con una polea y un manubrio. Se atan los cuernos de un buey con una soga amarrada a la máquina, por la cual aquel es arrastrado hasta que su cabeza pasa por una abertura de la empalizada, donde un hombre, provisto de una fuerte cuchilla, hiere al animal entre los cuernos, en el meollo del cuello, lo cual produce una muerte casi instantánea.

Por medio del lazo sujetan también a los caballos, así a los salvajes como a los amansados. Es realmente muy raro que yerren la puntería, aun cuando vayan a toda velocidad; y un hombre, por precavido que fuese, no podría evitar ser alcanzado por el lazo, como los animales que ellos atrapan. El lazo es usado por los ladrones vagabundos que a veces infestan los caminos a cierta distancia de las ciudades. En campo abierto, el único recurso que tiene un hombre en ese caso es arrojarse al suelo, man-

teniendo las piernas y los brazos tan apretados como le sea posible, para que no quede espacio por donde la cuerda pase debajo de ellos. Entre los árboles o la maleza, el nudo corredizo es menos peligroso; y aproximándose rápidamente al ladrón, antes que tenga tiempo de arrojar el lazo, su destreza puede también ser burlada. La soga de tientos es tan fuerte que sin ser más gruesa que el dedo meñique sujeta al toro más salvaje, aun cuando los esfuerzos por escapar romperían una cuerda de cáñamo de proporciones mucho mayores.

El ave de rapiña que presta tan importantes servicios al devorar las grandes cantidades de desechos y de residuos de animales, que de otra manera inficionarían la atmósfera, es una especie de gaviota, con las patas y el pico amarillos, dorso y espaldillas azules, y el resto del cuerpo lindamente blanco. Estas aves no sólo frecuentan los Mataderos de Montevideo y Buenos Aires, sino también los lugares públicos de esas ciudades, donde levantan los desperdicios que encuentran. Se las ve también en inmensas cantidades en la playa, cuando las olas arrojan a ella los restos de una ballena o el de cualquier pescado. Algunas veces también abandonan la costa, y avanzan hasta un centenar de leguas hacia el interior, atraídas por las osamentas y los montones de carne que se dejan podrir en los campos y las praderas.

El *iribu*, o buitre, otra ave de rapiña, es muy común en el Paraguay, aunque no se la encuentra más allá del paralelo de Buenos Aires. Se sabe por tradición que en la época de la conquista, y aun mucho tiempo después, no se encontraba ese pájaro en Montevideo, pero que seguía a los barcos hacia esa parte de la comarca. Se afirma que el buitre no construye su nido, sino que deposita dos huevos blancos en los huecos de las rocas o de los árboles. M. de Azara nos informa que, durante más de un año, tuvo la oportunidad de observar un iribu al que se tenía cautivo en una casa; era extremadamente manso, conocía a su dueño, y lo acompañaba en excursiones de ocho a diez leguas, volando sobre su cabeza y posándose a veces sobre el carruaje. Acudía siempre cuando se lo llamaba, y nunca se reunía con otras aves de su especie para comer; no comía sino en la mano, ni tocaba trozo alguno de carne que no estuviese cortado en pedazos muy menudos. Otro iribu, que era también manso, acompañaba a su dueño en viajes de más de cien leguas a Montevideo; pero cuando advertía que tomaban el camino de regreso, se le adelantaba, y de ese modo anunciaba a su ama la vuelta del marido.

Estos pájaros pasan la mayor parte del día en los árboles o las empalizadas, atentos a que alguien tire pedazos de carne o mate una oveja. Generalmente varios iribus se reúnen en el mismo árbol; y como nunca se los molesta, viven en todas partes pacífica y seguramente. Si algún ruido o cualquier cosa los asusta cuando están reunidos sobre una carroña, todos a un tiempo lanzan un *hu* con entonación nasal, y éste es el único que profieren. Así vayan solos o acompañados, nunca atacan ni hostigan a ningún animal, y, cuando varios caen sobre un animal muerto de pequeño tamaño, cada uno procura sacar la parte que mejor puede, sin pelear con sus compañeros. Empiezan por devorar los ojos, luego la lengua y lo que pueden extraer de los intestinos. Si el animal tiene el cuero muy duro, y un perro no ha empezado a dar cuenta de él, lo abandonan después de arrancarle las partes susodichas; pero si encuentran alguna abertura, devoran toda la carne hasta los huesos, a los que dejan sin más envoltura que el pellejo. A veces siguen a los viajeros y a las embarcaciones y viven de los desperdicios y las inmundicias que se arroja en la marcha. Cuando se se los hiere, devuelven todo lo que han tragado.

La cabeza y el cuello del iribu son pelados y rugosos; su plumaje es completamente negro, con excepción de los cañones de las primeras seis plumas de las alas, que son blancos: su tamaño total es de unos dos pies incluyendo la cola, que mide de seis a siete pulgadas.

Hay otra clase de pájaros en este país, que es no menos goloso de carroña que el iribu. El *caracara* no solamente se arroja sobre los cuerpos muertos, pues si columbra a un buitre a punto de tragar un pedazo de carne, lo sigue hasta que haya abandonado el alimento. Cuatro o cinco de estos pájaros a veces se juntan para perseguir una misma presa, y se cree que de esta manera matan avestruces y cervatillos. En los hatos de ovejas que no están guardados por un perro, un solo caracara devora el cordón umbilical y le arranca los intestinos a los corderos recién nacidos.

ADVERTENCIA *

El artista contribuye al estudio de la sociedad cuando estampa en el lienzo una escena característica que, transportándonos al lugar y a la época en que pasó, nos hace creer que asistimos a ella y que vivimos con la vida de sus actores. Esta clase de páginas son escasas, y las pocas que existen se conservan como joyas no sólo para estudio del arte sino también de las costumbres cuyo verdadero conocimiento es el alma de la historia.

Nosotros, a medida que crecemos en edad como pueblo y adelantamos en cultura como sociedad, nos interesamos con mayor anhelo en conocer lo pasado y deseamos hallar testimonios a este respecto que guíen nuestro juicio. Pero este deseo no es fácil de satisfacer, tanto en la época antigua como en la reciente, porque no habiendo tenido arte ni literatura nacional han desaparecido los tipos sociales tan fugazmente como huye el tiempo, sin que manos de observadores los hayan fijado ni con la escritura ni con los medios que proporcionan las bellas artes.

La rica imaginación de Walter Scott habría sido impotente para interesar a sus contemporáneos con escenas de la pintoresca Edad Media, si escritas en las crónicas, si pintadas en los museos, si talladas en piedra, no hubiera hallado las costumbres anglosajonas que proporcionan asunto, movimiento y color a sus célebres novelas. Así como es imposible la restauración de un monumento derruído cuando sólo se conoce el lugar donde existía, es igualmente obra superior a la inteligencia humana comprender los tiempos sin examinar sus vestigios. De manera que cuando con relación a una época cualquiera de nuestra vida tengamos la fortuna de encontrar un testigo, que vió o sintió por sí mismo, debemos apresurarnos a consignar el pre-

---

* Inserta a pie de página en la primera edición de *El matadero* y signada con las iniciales de Juan María Gutiérrez. (Cf. las referencias que figuran en la PRESENTACIÓN y los comienzos de este APÉNDICE).

cioso testimonio que nos suministra para ilustrar con él las páginas hasta ahora pálidas de nuestra historia.

En este caso nos hallamos con respecto al escrito que damos a continuación, el cual comienza a recomendarse desde luego con el nombre simpático de su autor, tan ventajosamente conocido por su carácter como por su literatura.

Estas páginas no fueron escritas para darse a la prensa tal cual salieron de la pluma que las trazó, como lo prueban la precipitación y el desnudo realismo con que están redactadas. Fueron trazadas con tal prisa que no debieron exigirle al autor más tiempo que el que emplea un taquígrafo para estampar la palabra que escucha: nos parece verle en una situación semejante a la del pintor que abre su álbum para consignar en él, con rasgos rápidos y generales, las escenas que le presenta una calle pública, para componer más tarde un cuadro de costumbres en el reposo del taller.

Esos croquis, bosquejos, o como quiera llamárseles, tienen gran precio para los conocedores en las artes por cuanto son como improvisaciones extemporáneas que permiten traslucir sin engaño la manera, el genio, y hasta el alma de quien les produjo. Por imperfectos que sean los lineamientos con que se revelan de este modo una personalidad o un ingenio, los estima en mucho el amigo de la originalidad y de lo verdadero y les prefiere a todo otro antecedente para fundar su juicio sobre las cualidades del artista.

Aparte, pues, del valor histórico que tiene el presente trabajo, como lo notaremos más adelante, la circunstancia que acabamos de recomendar le da, en nuestro concepto, un mérito especial, en cuanto nos proporciona una oportunidad nueva para comprender mejor al autor de *La cautiva* y de *El ángel caído*, y para sorprenderle en los secretos de la manera de componer o de artizar, como él diría. Los iniciados en este secreto del poeta, que él mismo no hubiera acertado a comunicar si lo hubiera intentado de propósito, saben que sus obras son el resultado de serias reflexiones, de ensayos comenzados y abandonados, de experimentaciones sobre la sociedad, sobre el individuo, de exámenes prolijos de su propia conciencia, de indagaciones pacientes acerca de los hechos que él mismo no había presenciado. Cuando rebosaba su paleta de colores apropiados a su idea y ésta se le presentaba clara y luminosa en su mente, entonces se entregaba a la labor con el ardimiento de un inspirado y en corto espacio de tiempo arrojaba de sí algunos de esos fragmentos que son partes aisladas de la vasta idea que había concebido su genio.

Como amigos del ilustre poeta y directores de la edición de sus obras completas, hemos tenido ocasión de examinar los papeles y borradores que dejó en gran cantidad y en sumo desorden, y podemos justificar lo que decíamos un momento antes con documentos fehacientes. El tipo de don Juan fué varias veces modelado por su autor bajo diversos nombres, y la disposición definitiva del poema en donde hace papel principal ese personaje es resultado de muchos ensayos y pruebas que arrojaba al fondo de su cartera cuanto no respondían al relieve y a la perfección que aspiraba a dar a su obra.

Hemos encontrado una interesante serie de estudios en forma de correspondencia epistolar, sobre la naturaleza del terreno, el paisaje y los habitantes de nuestras llanuras, que vemos utilizado más tarde en el poema de *La cautiva*, en el cual si el lector se siente impresionado por la solemne melancolía del conjunto es a causa de la exquisita exactitud con que fueron observados los pormenores que sirven de fondo a los desventurados personajes de aquel drama del desierto.

Para fines que pueden comprenderse leyendo el poema *Avellaneda*, daguerreotipó su autor el cuadro que exponemos hoy al público. La casualidad y la desgracia pusieron ante los ojos de Echeverría aquel lugar *sui generis* de nuestros suburbios

donde se matan las reses para consumo del mercado, y, a manera de anatómico que domina su sensibilidad delante del cadáver, se detuvo a contemplar las escenas que allí se representaban, teniendo el coraje de consignarlas por escrito para ofrecerlas alguna vez con toda su fealdad ante aquellos que están llamados a influir en la mejora de las costumbres. Conociendo de cerca los instintos y educación de aquella clase especial de hombres, entre quienes fué a buscar el tirano los instrumentos de su sistema de gobierno, pudo pintar con mano maestra los siniestros caracteres que tejen la traición en que cae la noble víctima de su citado poema.

Aquella cuadrilla famosa que se llamó «la mazorca» es hasta hoy mismo un curioso estudio, y aún hay quien pregunta ¿quiénes la compusieron? ¿De dónde salió armada del terror y la muerte? Después de la lectura del presente escrito quedarán absueltas estas dudas. El Matadero fué el campo de ensayo, la cuna y la escuela de aquellos gendarmes de cuchillo que sembraban de miedo y de luto todos los lugares hasta donde llegaba la influencia del mandatario irresponsable.

El poeta no estaba sereno cuando realizaba la buena obra de escribir esta elocuente página del proceso contra la tiranía. Si esta página hubiere caído en manos de Rosas, su autor habría desaparecido instantáneamente. El conocía bien el riesgo que corría; pero el temblor de la mano que se advierte en la imperfección de la escritura, que casi no es visible en el manuscrito original, pudo ser más de ira que de miedo. Su indignación se manifiesta bajo la forma de la ironía. En una mirada rápida descubre las afinidades que tienen entre sí todas las idolatrías y todos los fanatismos, y comienza por las escenas a que dan lugar los ritos cuaresmales, para descender por una pendiente natural que los mismos hechos establecen, hasta los asesinatos oficiales que son la consecuencia del fanatismo político inoculado en conciencias supersticiosas.

Los colores de este cuadro son altos y rojizos; pero no exagerados, porque sólo ellos remedan con propiedad la sangre, la lucha con el toro bravío, la pendencia cuerno a cuerpo y al arma blanca, las jaurías de perros hambrientos, las bandadas de aves carnívoras, los grupos gárrulos de negras andrajosas, y el tumulto y la vocería de los carniceros insolentes. El tono subido de este cuadro ni siquiera se atenúa con la presencia del joven que aparece en él como víctima de su dignidad personal y de su cultura; porque lejos de amedrentarse y palidecer delante de sus verdugos, despliega toda la energía, toda la entereza moral, todo el valor físico, que inspira en el hombre de corazón el sentimiento del honor ofendido.

La escena del «salvaje unitario» en poder del «Juez del Matadero» y de sus satélites no es una invención sino una realidad que más de una vez se repitió en aquella época aciaga: lo único que en este cuadro pudiera haber de la inventiva del autor sería la apreciación moral de la circunstancia, el lenguaje y la conducta de la víctima, la cual se produce y obra como lo habría hecho el noble poeta en situación análoga.

Este precioso boceto aparecería descolorido si, llevados de un respeto exagerado por la delicadeza del lector, suprimiéramos frases y palabras verdaderamente soeces proferidas por los autores en esta tragedia. Estas expresiones no son de aquellas cuyo ejemplo pudiera tentar a la imitación; por el contrario, hermanadas por arte del autor con el carácter de quienes las emplean, quedan más que nunca desterradas del comercio culto y honesto y anatematizadas para siempre.

No sabemos por qué ha habido cierta especie de repugnancia a confirmar de una manera permanente e histórica los rasgos populares de la dictadura. Hemos pasado por una verdadera época de terrorismo que infundió admiración y escándalo en América y Europa. Pero, si se nos pidieran testimonios y justificativos escritos para dar autenticidad a los hechos que caracterizan a aquella época, no podríamos

presentarlos, ni siquiera narraciones metódicas y anecdóticas, a pesar de oírlas referir diariamente de boca de los testigos presenciales. Cuando éstos dejen de existir estamos expuestos a que se crea que no hemos sido víctimas de un bárbaro exquisitamente cruel sino de una pesadilla durante el sopor de una siesta de verano.

Los pueblos que por cualquiera consideración se manifiestan indiferentes por su historia y dejan pasar los elementos de que ella se compone, como pasan las hojas de otoño, sin que mano alguna los recoja, están condenados a carecer de fisonomía propia y a presentarse ante el mundo insulsos y descoloridos. Y si este olvido del cumplimiento de una obligación es resultado intencional de un falso amor patrio que silencia los errores o los crímenes, entonces es más de deplorarse, porque semejante manera de servir a la honra del país más que una virtud es un delito que se paga caro; porque inhabilita para el ejemplo y para la corrección.

Echeverría no pensaba así, y creía que si la mano de un hombre no puede eclipsar al sol sino para sí mismo, el silencio de los contemporáneos no puede hacer que enmudezca la historia; y ya que forzosamente ha de hablar, que diga la verdad. Su escrito, como va a verse, es una página histórica, un cuadro de costumbres y una protesta que nos honra.

J. M. G.

B. — GUÍA DE LAS ILUSTRACIONES

> La sociedad moderna tiene la virtud de no imponer un estéril divorcio entre la tela y la mano que la pintó, entre el pensador y el libro, entre el poeta y sus cantares.
>
> JUAN MARÍA GUTIÉRREZ.

LA presentación de los grabados con que se cierra el presente volumen responde al criterio ya expresado para los COMPLEMENTOS TEXTUALES. Antes importa "ilustrar" algunos aspectos de la vida y de la actividad de Echeverría que "ornamentar" su estudio. Las piezas aducidas constituyen también, o por lo menos prolongan, las intenciones de nuestro propósito crítico: lo *visualizan*.

El panorama plástico abarca desde la imposición del nombre al futuro poeta hasta la promoción de ese mismo poeta a la ejemplar perennidad del bronce. Entre ambos extremos jalones, con la persona del escritor surge su contorno urbano y rural, local y universal; surgen por de contado, como en representación de un mayor número, algunos de los seres que le estuvieron cerca en el orden del corazón y en el de la inteligencia. La época no importa menos. Qué contrastada, qué *gráfica* lección de cosas en ese díptico de "civilización y barbarie": la página en que trasciende el modoso parloteo de la vieja tertulia porteña, frente a la página que diseña los preparativos de la indiada, ahora tácita pero en seguida ululante; la página en que el piano de Mariquita Sánchez (el Himno Nacional Argentino, "La diamela", los valses de Esnaola, el minué de Alberdi...) parece haber enmudecido ante la desconcertada vociferación de la turba del Matadero.

Frente al material acumulado fué forzoso elegir, así por razones de espacio como por cautelas de otra índole [1]. Si el poeta y sobre todo el ideólogo aún padece el amaño de quienes con pobre pero fructuoso sentido de la historia lo adscriben a la propia facción política, casi no extraña, o sólo extraña apenas, que el acervo iconográfico de Echeverría corra confuso o lastimosamente parcializado.

---

[1] En cuanto a los retratos de Echeverría se salvan bastantes confusiones y sólo se atiende — sin apurar el tema — a los realmente *representativos*.

Mucho es lo que resta hacer, y por largos años. Apremia verificar lo sabido y adelantar nuevas aproximaciones iluminadoras. Ayudan a ese propósito las referencias con que aquí situamos los retratos, presentamos la estancia bonaerense o rescatamos —puesto que mañana se habrán perdido del todo— las pocas planas en limpio de los cuadernillos de *La cautiva*.

Las reproducciones para este friso documental fueron preparadas *ex profeso*. Todas van precedidas por un número de orden y por un breve conato explicativo. Cuando se trata de personajes notorios excusamos las referencias detalladas, pero en algunos casos extendemos las que pueden contribuir al mejor conocimiento del autor estudiado. Siquiera en la medida en que nuestros repositorios suelen franquearlos a los estudiosos, cuadros, manuscritos y libros han sido verificados directamente. Cuando no se especifica el sitio de esos repositorios, debe sobreentenderse que ellos radican en Buenos Aires.

Hecho el corto descuento de tres excepciones [2], en los epígrafes con los que por vía evocadora se alude a cada estampa, todo va entresacado de los textos del poeta o de los escritos de Juan María Gutiérrez. En esto había que darle la prioridad al propio Echeverría y a su confidencial y noticioso amigo.

[2] Las palabras del párroco Dr. Fonseca, las de Mitre y las de *The British Packet*.

ILUSTRACIONES

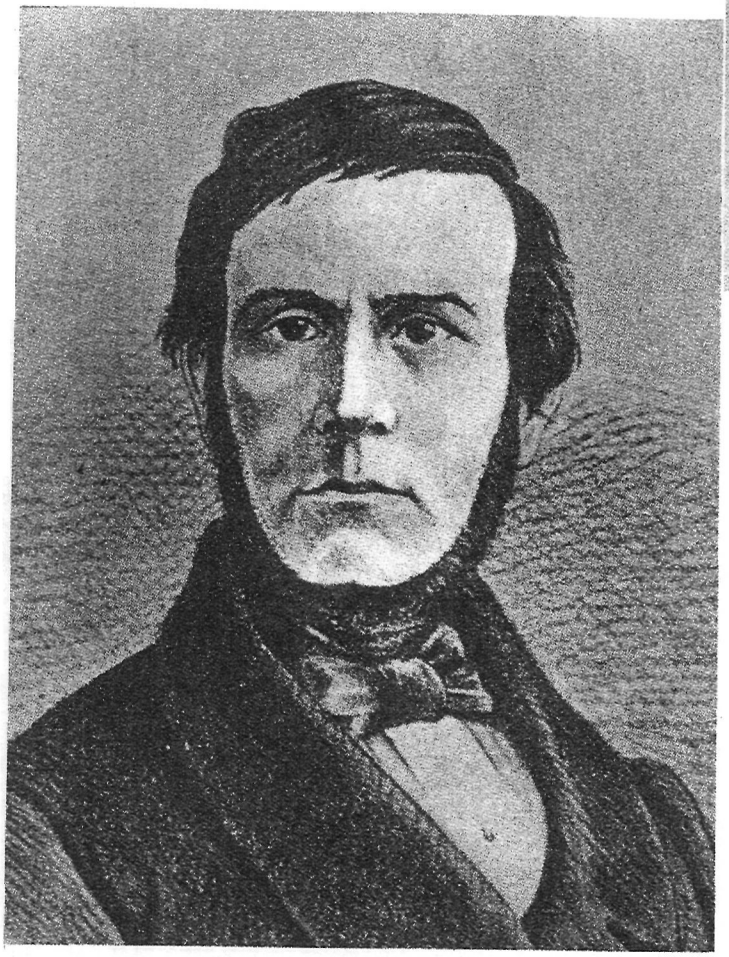
5 "Don Esteban Echeverría era delgado de cuerpo, alto de estatura, de rostro pálido, de cabello recio, ensortijado y renegrido; tenía regulares las facciones de su fisonomía, y elevada la frente." (J. M. G.).

6 "En sus modales y en toda su persona se traslucía la sencillez de su carácter. Pero, bajo la apariencia de una modestia de buen tono, podía advertirse fácilmente la satisfacción de su propia suficiencia. No tenía el don de la conversación, aunque era social y abierto con sus amigos. Su palabra era dogmática y se expresaba casi siempre con fórmulas de escuela, de tinte filosófico y técnico." (J. M. G.).

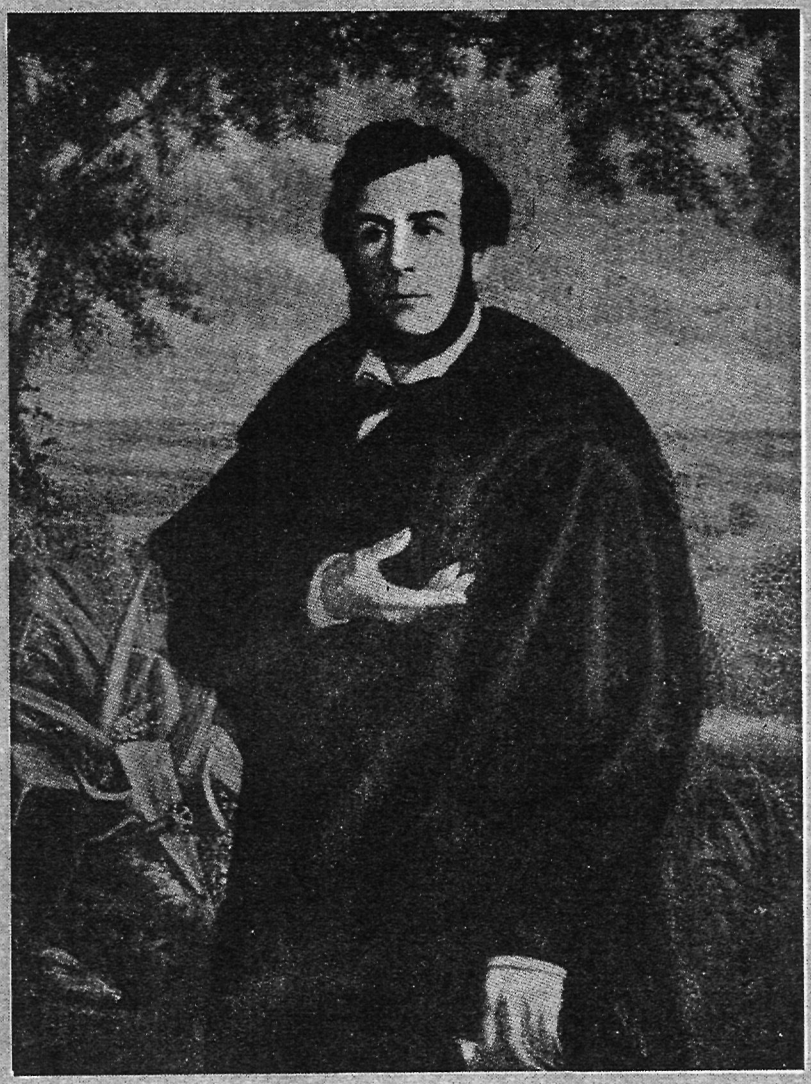
7 "Habíase educado en Francia... cuando la literatura que puede llamarse moderna se emancipaba del pasado bajo las banderas de Víctor Hugo..." (J. M. G.).

8 y cuando la filosofía espiritualista daba recias batallas contra la escuela de la sensación y del utilitarismo." (J. M. G.).

9 "Tenía, por consiguiente, algo del fanatismo intolerante que inspira la victoria y el entusiasmo a los adeptos noveles de una escuela flamante. La materia de sus estudios era variada, y vastísima la aplicación que había dado a sus ricas facultades intelectuales." (J. M. G.).

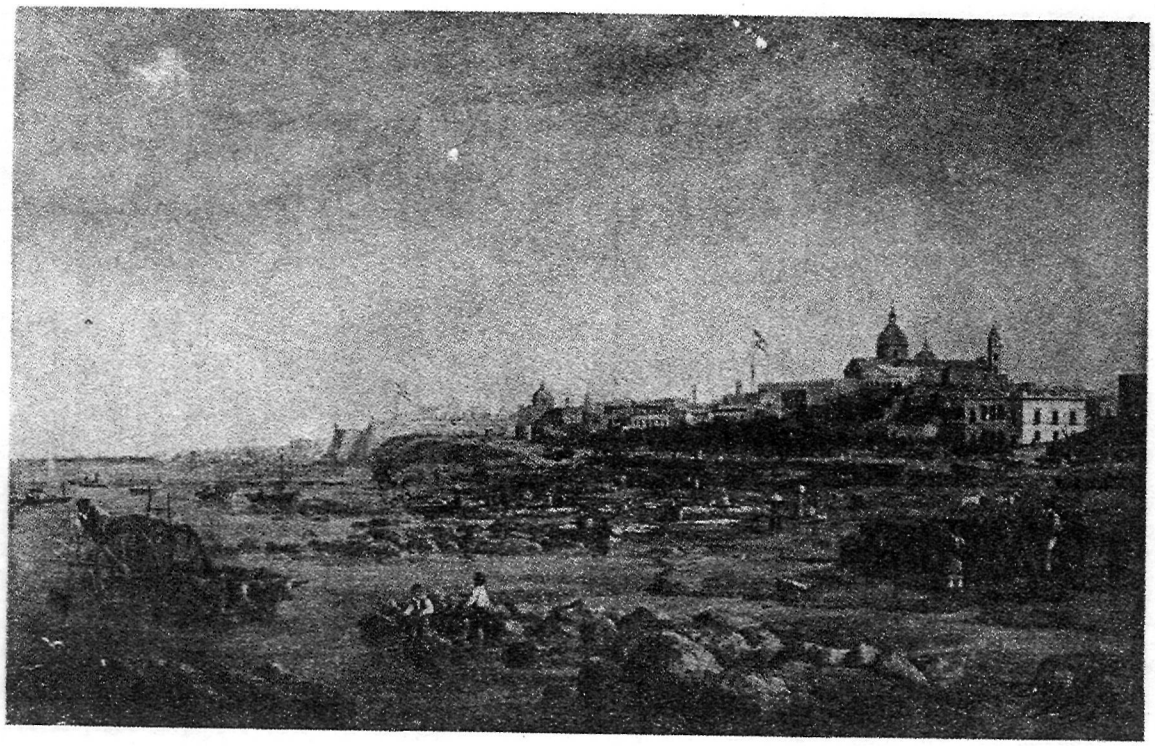


10 "Se expresaba con propiedad en el lenguaje de las ciencias de observación, y había estudiado la mecánica y la química." (J. M. G.).

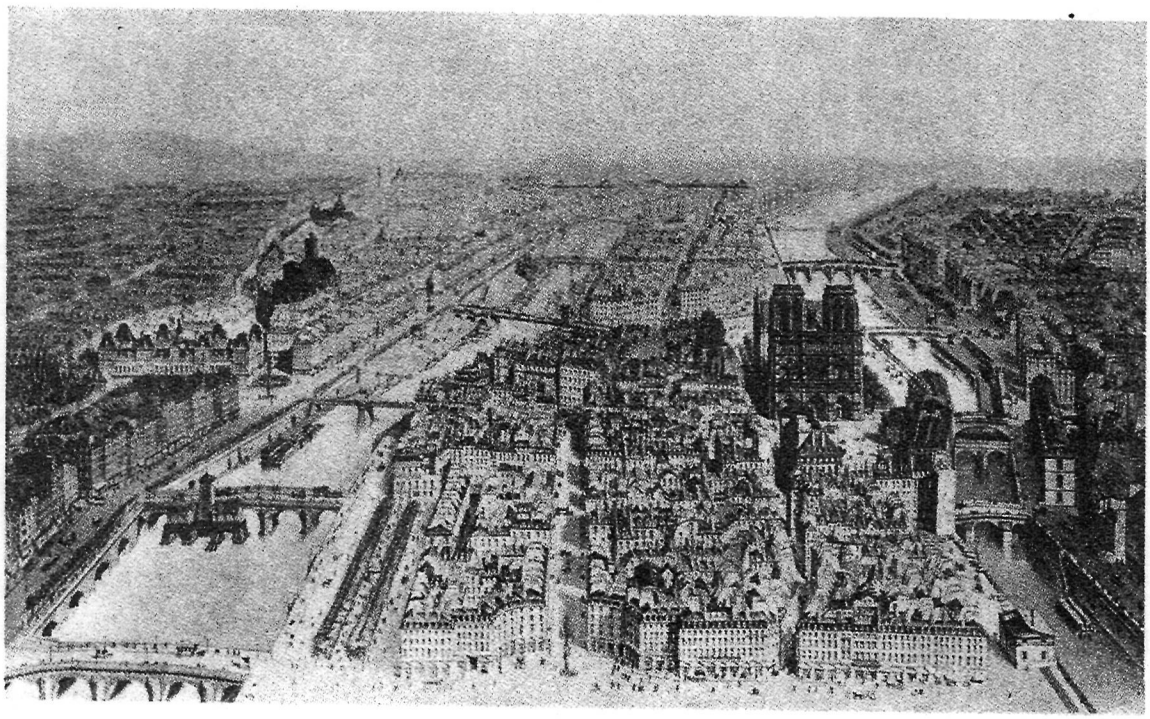


11 "Pero sus ciencias favoritas eran las sociales, basadas en la historia y en el derecho público." (J. M. G.).

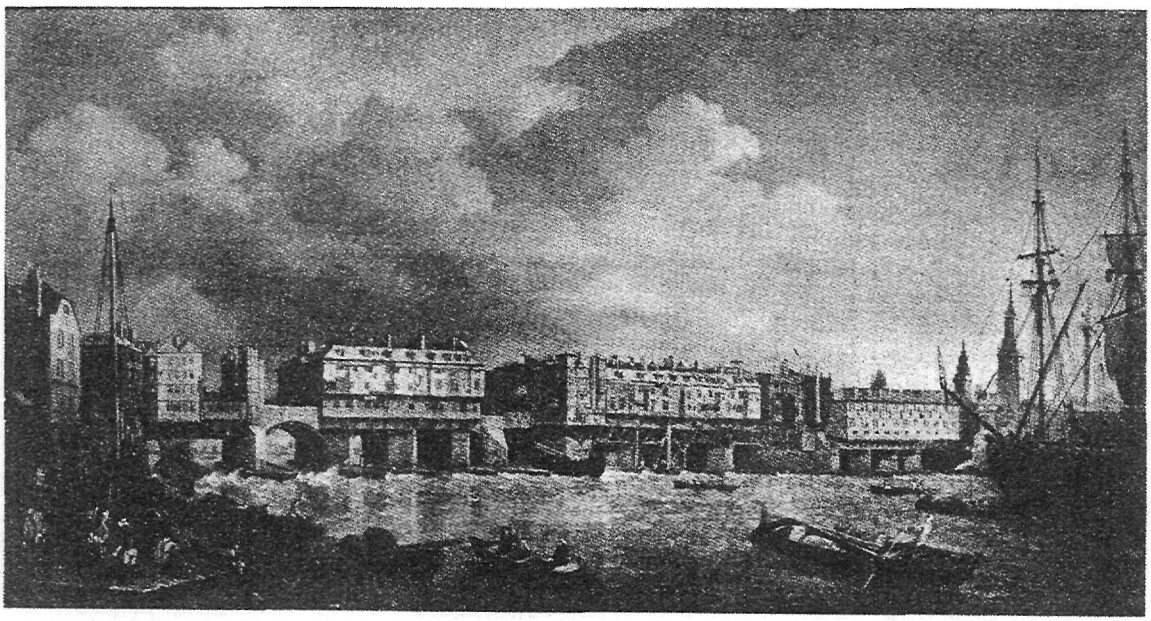
EL MARCO



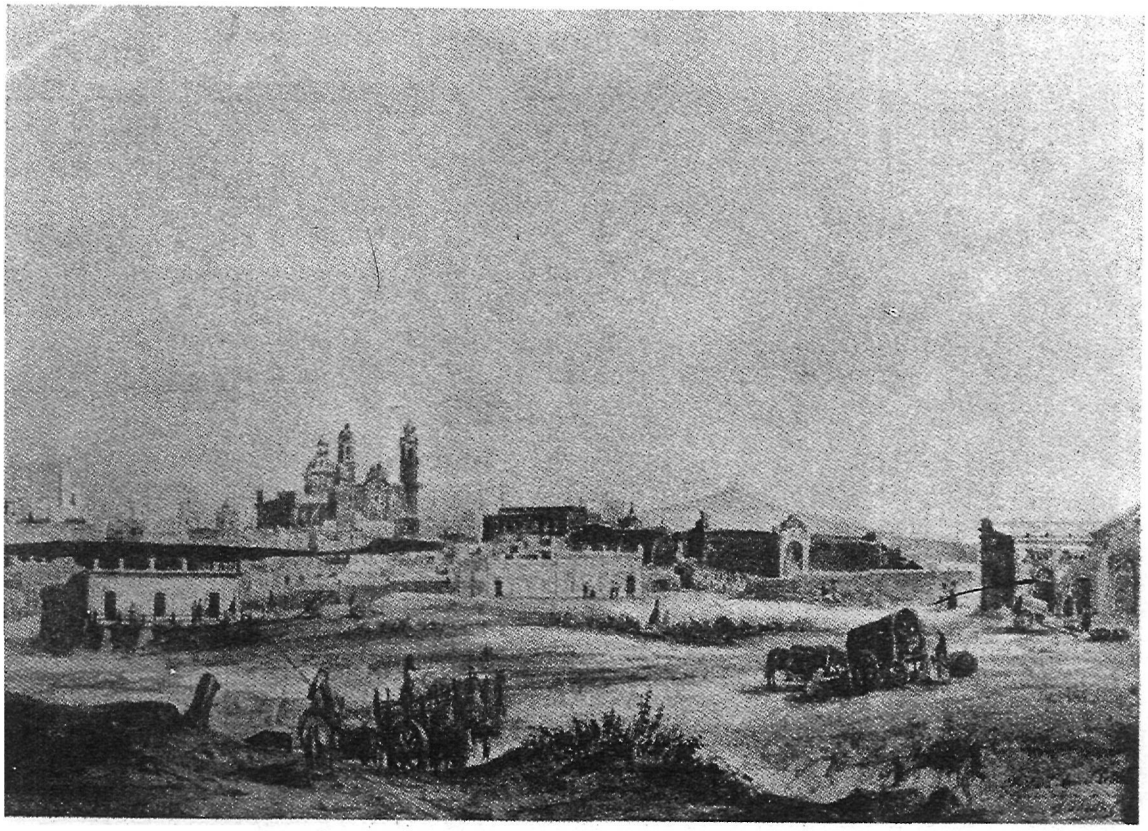
12 "...nací en Buenos Aires, donde estudié latín, francés y filosofía." (E. E.).



13 "Allí [en París] sentí la necesidad de rehacer mis estudios, o más bien de empezar a estudiar de nuevo." (E. E.).



14 "Como para despedirse de la Europa quiso conocer a Londres..." (J. M. G.).



15 "...resido emigrado en Montevideo..." (E. E.).

I. EL HOMBRE Y EL ESCRITOR

PÁG. 209. — Fig. 5. ECHEVERRÍA. Retrato por Carlos Enrique Pellegrini, 1831. El poeta en sus veinticinco años, poco después de su regreso de Europa. Nacido en Francia (Chambéry, 1800), Pellegrini llegó a Buenos Aires por iniciativa de Rivadavia y murió en esta ciudad en 1875. Desempeñó actividad múltiple como ingeniero y artista. Pintor de ámbitos campestres y de perspectivas urbanas, gracias a la "rara fidelidad" que le elogia Gutiérrez, supo también ganar puesto ventajoso en calidad de retratista. (*Obras completas,* t. V, pág. XXXVII). Sus figuras ofrecen sostenido interés para el conocimiento de destacados personajes de nuestro siglo XIX. (Nacido en 1846 y muerto en 1906, su hijo Carlos, distinguido jurisconsulto y estadista, fué precisamente uno de ellos). Émulo trasoceánico de los neoclásicos tardíos y de los primeros románticos franceses, Pellegrini afirmó su destreza en la precisión de los trazos con que anima y aclara la intimidad de sus modelos. El retrato de Echeverría lo muestra. (Lápiz y tinta china. Museo Nacional de Bellas Artes. Cf. *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*. Buenos Aires, "Amigos del Arte", 1946, lám. 28).

PÁG. 210. — Fig. 6. ECHEVERRÍA. Retrato por Antonio Somellera, 1837. Con el dibujo de Pellegrini, este óleo de minuciosa factura es una de las pocas representaciones de Echeverría tomadas del natural. El escritor aparece en el período de su mayor actividad poética y doctrinaria. Intelectual y soldado, el comodoro Somellera (1812-1899), miembro en su hora de la Asociación de Mayo, fué dibujante, pintor y litógrafo. Vivió desterrado en el Brasil y el Uruguay. Combatió contra la Tiranía, particularmente desde Montevideo, entre los años 1841 y 1842. Buida y certera lanza al servicio de la libertad, su lápiz caricaturesco se enristró en el periódico *Muera Rosas,* que por esas fechas los escritores argentinos exilados publicaban en la capital uruguaya. En el retrato del poeta aparece hacia los treinta y dos años, esto es, por el tiempo de la publicación de *La cautiva*. Probatoria a este respecto es la declaración del propio Somellera que se trascribe más adelante. El cuadro estuvo en poder de Andrés Lamas, y luego, como pieza inicial, formó parte de la numerosa y muy cernida colección de Alejo B. González Garaño. Pertenece ahora al editor de estos textos. (Véase la reproducción en colores que se encuadra en la pág. V de este volumen. En el Museo Histórico Nacional -Sala Época de Rosas- hay una excelente reproducción fotográfica, objeto n° 2.152). — Fig. 7. ECHEVERRÍA. Retrato por Antonio Somellera, 1885. Una réplica algo modificada, y *post mortem*, del retrato pintado en 1837. Artística y documentalmente esta refacción sobre tabla es inferior al lienzo primitivo. El pintor se la regaló a Rafael Obligado, quien puntualizó tan significativa circunstancia: "Cuando en 1885 publiqué mis *Poesías,* desplegando en su frente como bandera literaria un canto a Echeverría, escrito algunos años antes con motivo de polémicas con la juventud de mi tiempo, un noble anciano y amigo fiel de Echeverría se conmovió al leerlo, según supe después, acudió a olvidados pinceles y pintó para obsequiarme, sobre madera, una copia del retrato de Echeverría que había tomado directamente en el glorioso momento en que nuestro poeta nacional daba a la estampa *La cautiva,* como consta en la leyenda de la dedicatoria: "Copia corregida del retrato que tomé del poeta don Esteban Echeverría cuando él ponía en prensa su bello poema *La cautiva*. Buenos Ayres, diciembre 1885. Ant° Somellera." Este retrato sólo trascendió al público veinte

años más tarde, en la fecha en que *La Nación* lo reprodujo en el artículo que incluye las líneas precedentemente transcriptas.

(Cf. en ese periódico: RAFAEL OBLIGADO, *Echeverría. La iconografía del poeta. Un retrato inédito*. Buenos Aires, 11 de setiembre de 1905, pág. 6).

PÁG. 211. — Fig. 8. ECHEVERRÍA. Retrato dibujado por T. Salucci. Litografiado por Bertauts apareció en la "Galería de contemporáneos" de *El correo de ultramar*, de París, que incluía el texto de *La guitarra* (15 de diciembre de 1849). Juan Bautista Alberdi lo menciona en su *Necrología del poeta*, artículo publicado en Valparaíso en mayo de 1851 y recogido por Gutiérrez. (*Obras completas*, t. V, pág. XCIV). — Fig. 9. ECHEVERRÍA. Transposición de "Júnior", basada en un daguerrotipo. El poeta en 1850, un año antes de su muerte. Más que la edad -por entonces Echeverría alcanzaba apenas los cuarenta y cinco años- los achaques de su mal cardíaco, y capitalmente las preocupaciones y las nostalgias del exilio, habían impreso huella perceptible en el rostro del enfermo.

PÁG. 212. — Fig. 10. ECHEVERRÍA. Curioso retrato, también de 1850. Doña Martina Echeverría de Fernández, hija de las borrascosas mocedades de don Esteban, y su "única y última descendiente", en el año 1900 donó este daguerrotipo al Museo Histórico Nacional (objeto n° 8.897). Un lustro después la anciana doña Martina tenía aún en su poder una fotografía –"una cámara solar"- con la efigie de su padre. Poseía, además, un retrato "elaborado" en París. (Cf. *Una descendiente de Echeverría. Con la hija del poeta*, en *El Diario*, Buenos Aires, 7 de setiembre de 1905, pág. 1). De ordinario muy atenuado en otras imágenes, el estrabismo de Echeverría aparece manifiesto en este retrato. Un ejemplar semejante perteneció a don César Cardoso, amigo y secretario del autor de *La cautiva* en sus últimos años. El señor Cardoso lo donó también al Museo Histórico Nacional, cuyo último catálogo no lo registra: "...según personas que conocieron al poeta es el más parecido de todos los que hasta ahora se han publicado". (Cf. *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de setiembre de 1905, pág. 4).

PÁG. 213. — Fig. 11. ECHEVERRÍA. Por Gutiérrez sabemos que este retrato reproduce muy "al vivo" la estampa del personaje representado. Fué sin embargo realizado a no menos de cuatro lustros de la muerte de Echeverría. El artista, Ernesto Charton, utilizó el dibujo de Pellegrini y las indicaciones de algunos amigos del retratado. (Cf. los "Breves apuntamientos...", en *Obras completas*, t. V, pág. XXXVII, nota). También se sirvió Charton de las advertencias que con el mismo Gutiérrez le hicieron Andrés Lamas, Vicente Fidel López, Carlos Tejedor y Marcos Sastre. El general Mitre solía ponderar el parecido de este retrato con el modelo. Comparativamente, como observa José León Pagano, el defecto visual del poeta resalta aquí sin atenuantes. (Cf. *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, 1944, pág. 135). Pintor de origen francés, Charton vivió entre los años 1810 y 1888. Llegó a nuestro país hacia 1870, luego de una etapa en Chile. Se desempeñó como profesor de dibujo en el Colegio Nacional de Buenos Aires y puso lo mejor de su actividad en algunos paisajes y cuadros de costumbres, de los que quedan muestras en el Museo Nacional de Bellas Artes. En lo que se refiere a la actividad del escritor y al fondo sobre el que se recorta su silueta, cabe advertir que este retrato de Echeverría está "compuesto" al modo de los retratos de la escuela romántica francesa (el Chateaubriand de Girodet, el Lamartine de

Decaisne, etc.): la prestante persona del autor de *La cautiva* se yergue casi estatuaria sobre un panorama de horizonte y de pampa, sin otro exorno que la comba frondosa de un árbol dispuesto casi escenográficamente en el primer plano. No muy lejos, junto a un nopal y a otras plantas espinosas, la galera alta y el ceremonioso bastón urbano...[1] Corresponde precisar ya, *pro memoria,* las alternativas sufridas por esta tela. Hacia 1874, Gutiérrez, que fué quien la encargó a Charton, la situaba "en la galería de la Universidad" ("Breves apuntamientos biográficos...", *Obras completas,* t. V, pág. XXXVII, nota). Por los primeros años de este siglo, y hasta corridos sus cuatro primeros lustros, se la vio -y la vimos- en el Salón de grados de la antigua Facultad de Derecho, en la calle Moreno. Ulteriormente la aposentaron en la Sala del Consejo de la Facultad de Filosofía y Letras. Como a compás de los vaivenes políticos y de las consecuentes "reorganizaciones" universitarias, tales mudanzas siguieron. Cual en plan de intensificarle estudios al propio retratado, le impusieron muy luego, por largo lapso, la triple escolaridad -matinal, meridiana y vespertina- del aula n° 1. En 1946, en una de las periódicas "ocupaciones" del edificio universitario, el cuadro corrió riesgo muy serio y estuvo en trance de ser destruido. En el desamparo de la Facultad, uno de sus profesores, el autor de estas líneas, lo resguardó como pudo. Primero ayudó a descolgarlo y luego instó a los Talleres Peuser para que lo reprodujeran: si la destrucción del original concluía por hacerse efectiva, que por lo menos una imagen traspuesta lo figurase frente a los lectores futuros. Un colorido facsímil operó pronto el traslado y lo asentó en varios miles de copias[2]. Pasada la tormenta, el Echeverría de Charton logró mostrarse indemne, pero no sin padecer nuevo exilio en un retraído rincón de aquella casa de la calle Viamonte. Lo expusieron después a las corrientes de aire en la entrada de los institutos de la calle Reconquista, y asendereado, y polvoriento y reseco, cobró por fin nuevo decoro en el aula magna de la misma Facultad de Filosofía y Letras. Complace que allí siga, y se anhela que por mucho tiempo. Frente a las mutaciones de nuestro mundo universitario, nadie acertaría a decir si esta larga "proscripción" suplementaria ha concluido.

II. EL MARCO

PÁG. 214. Fig. 12. — BUENOS AIRES. Óleo de Richards Adams, 1834. (Museo histórico Nacional, objeto n° 552. En el respectivo Catálogo, Buenos Aires, 1951, t. I, pág. 484, se lo registra como un préstamo del Museo Nacional de Bellas Artes). El espacio panorámico abarcado por Adams coincide con el de la "Vista de Buenos Aires" tomada hacia esa fecha por C. E. Pellegrini, que se conserva en el museo citado en segundo término. (Cf. *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo,* ed. cit., lám. 170 y pág. 397). — Fig. 13. París: la *Cité en la primera mitad del siglo XIX*. Grabado de la época. Gentileza de Cristian y Teresa Fernández Prati. (Cf. PHILIPPE LEFRANÇOIS, *París à travers les siècles.* París, Calmann-Lévy, 1948, pág. 45).

[1] De vara de palma y con las iniciales del dueño. (Museo Histórico Nacional, objeto N° 2.343).

[2] Esteban Echeverría, *La cautiva. El matadero.* Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1946, pág. VII.

PÁG. 215. — Fig. 14. LONDRES. El Támesis y los diques (siglo XIX). Cuadro de Samuel Scott. ("Old London Bridge", National Gallery, British School, n° 313). — Fig. 15. MONTEVIDEO. Acuarela de Adolfo d'Hastrel, 1839. Una de las mejores realizaciones del pintor marino, nacido en 1805 y llegado al Río de la Plata a los veinticuatro años, con la escuadra francesa del contralmirante vizconde Le Blanc. (Colección de Alejo B. González Garaño).