

El uso paródico de la figura de Ulrico Schmidl en producciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX

VERGARA, Valentín Héctor / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA, FFyL) – valentinhvergara@gmail.com

Eje 3. La resignificación contemporánea de las imágenes del pasado

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Historia americana – Oski – Buenos Aires – Fernando Birri – literatura colonial

Resumen

Este trabajo busca analizar la reelaboración paródica de la obra de Ulrico Schmidl en distintas producciones artísticas realizadas en la segunda mitad del siglo XX, y destacar las innovaciones críticas que aportan dentro del debate sostenido desde el siglo XIX sobre la importancia del escrito del soldado alemán. Para ello, tomaremos, en principio, la obra titulada *La primera fundación de Buenas Aeres* (1957), realizada por Oscar Conti, artista conocido como Oski. También analizaremos el mediodmetraje *La primera fundación de Buenos Aires* (1959), elaborado por Fernando Birri, basado en la pintura de 1957. Por otro lado, examinaremos la readaptación que hizo Oski de su cuadro, versión que publica en su libro *Vera historia de Indias* (1958). Esta obra, a su vez, ofrece una nueva ilustración basada en el escrito de Schmidl: la descripción de un yacaré a través de la mirada de alguien que nunca había visto uno antes. El resultado de la operación crítica descrita será la comprobación de la existencia de un nuevo uso del texto del soldado, ya no a partir de su valor intrínseco como material histórico o etnográfico, sino como una forma novedosa de darle voz a partir de una concepción paródica de la conquista.

Introducción

Ulrico Schmidl fue parte de la primera expedición española que logró asentarse en el Río de la Plata durante el siglo XVI. Liderado por el adelantado Pedro de Mendoza, Schmidl fue parte de la fundación de Buenos Aires de 1536. Permaneció en territorio americano durante unos veinte años, hasta que una misiva de su hermano lo convenció de regresar a su Baviera natal. Fue un soldado, un lansquenete ordinario, sin interés en mandar entre sus compañeros. Al regresar a Europa, Schmidl se dedicó a trasladar su experiencia a la

escritura, y en 1567 se publicó, en alemán, la primera edición de su *Derrotero y viaje a España y las Indias*.¹ La recepción de la obra fue positiva, y hacia fines del siglo XVI se llevaron adelante nuevas ediciones, junto con la primera traducción al latín de su escrito.² Desde entonces, el texto de Schmidl fue material de consulta para distintas disciplinas —la historia, la literatura, la antropología—, y resultó una pieza fundamental para los estudios del territorio y las civilizaciones de la zona sur de América oriental. Los juicios sostenidos por la crítica sobre su obra se basaron principalmente en su valor histórico y etnográfico, en la información vertida por un hombre de instrucción básica que retomó las memorias de su experiencia en América muchos años después de transcurridos los hechos narrados. En esta oportunidad, quisiéramos rescatar una nueva lectura sobre la obra de Schmidl, cuya génesis no se gestó en la crítica historiográfica o literaria, sino en producciones artísticas de mediados del siglo XX.

Breve historia crítica de Schmidl en Argentina

La importancia de la obra de Schmidl para la historia argentina fue remarcada tempranamente por los letrados del siglo XIX. A pesar del rechazo existente hacia las producciones coloniales en las primeras décadas posteriores a nuestra independencia,³ los comentarios eruditos acerca de la crónica de Schmidl marcaron aspectos críticos que serían retomados a lo largo de los siglos XIX y XX. Fue Pedro de Angelis, en su famosa *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de La Plata* (1836), quien realizó la primera edición argentina del escrito de Schmidl. De Angelis, en su prefacio, admite la importancia de esta obra y considera al soldado como el primer historiador del Río de la Plata, así como también menciona la veracidad de la información vertida en ella. Años después, Juan María Gutiérrez publica, en el número 21 de la *Revista de Buenos Aires* (1873), un resumen del texto schmidleano y un juicio positivo acerca del material histórico que este expone, destacando la importancia de tener un documento realizado por alguien que escribe en base a su experiencia, y no a fuentes indirectas. Un criterio similar toma Mariano Pelliza en su edición de 1881, quien, al comparar los datos contradictorios entre las obras de Schmidl y Ruy Díaz de Guzmán, afirma que prefiere la información que brinda el primero, pues, como había vivido en carne propia los sucesos narrados, su relato resulta, según su criterio, más verídico. También Bartolomé Mitre, en un artículo publicado en el primer tomo de los *Anales del Museo de La*

¹ Tomamos el título de la obra elegido por Edmundo Wernicke (1950), último traductor al español de la crónica de Schmidl.

² Para un panorama completo de las primeras ediciones de Schmidl, ver El Jaber (2013).

³ Nos basamos en el trabajo de Wassermann (2008) para estudiar este periodo.

Plata (1891), promueve al soldado alemán como el primer historiador sobre la zona rioplatense y estima positivamente los datos difundidos en su texto.

Por otro lado, desde la segunda mitad del siglo XIX, la apertura de documentos por parte del Archivo de Indias y la publicación de material inédito sobre la conquista de América, junto con el renovado interés suscitado por los letrados argentinos sobre la época colonial, provocaron que se encontraran nuevos informes y relatos, escritos por otros actores, sobre los episodios referidos por Schmidl en su crónica, como las cartas de Isabel de Guevara y de Francisco de Villalta. Las inexactitudes en la obra del soldado comenzaron a ser ostensibles, y las primeras críticas acerca de la calidad informativa de la obra de Schmidl empezaron a gestarse. Por ejemplo, Eduardo Madero, en su *Historia del puerto de Buenos Aires* (1892), advierte sobre las exageraciones e inconsistencias de su texto, y demuestra, en base a otros documentos coloniales, los errores en la datación de la crónica. En el año 1900, Manuel Domínguez publica en *la Revista del Instituto Paraguayo* un ensayo acerca de Schmidl, en donde lo trata de farsante y de ser un simple soldado raso de poca memoria, y considera que su crónica está repleta de errores y que no es un documento de fiar. A su vez, en 1903, sale a la luz la primera traducción nacional del texto schmidleano, realizada por Samuel Lafone Quevedo, quien en ese entonces estaba a cargo de la sección «Lingüística» del Museo de la Plata. El traductor defiende a Schmidl de las críticas vertidas hacia su obra, e intenta explicar que las fechas expuestas por este no estaban erradas, sino que utilizaba un calendario distinto al romano. Por último, debe señalarse que Paul Groussac en más de una oportunidad, como en su libro *Mendoza y Garay: las dos fundaciones de Buenos Aires* (1916), también expresa un juicio negativo sobre la obra de Schmidl, y considera que poco puede aportar a la crónica histórica, debido a que su escrito se encuentra repleto de faltas e incoherencias.

Por lo tanto, desde que De Angelis comentó la crónica de Schmidl, podemos diferenciar dos vertientes críticas muy claras en cuanto a la consideración histórica del soldado: por un lado, quienes defienden el valor de su obra como documento histórico y etnográfico (De Angelis, Gutiérrez, Pelliza, Mitre y Lafone Quevedo) y, por otro, quienes resaltan las falencias, errores e incoherencias de su trabajo y su escaso valor como fuente (Madero, Domínguez y Groussac). Será Ricardo Rojas, en su *Historia de la literatura argentina* (1917), quien por primera vez adopte una postura distinta. En el primer volumen de «Los coloniales», Rojas reconoce que se equivocan tanto quienes rechazan enteramente el trabajo de Schmidl como quienes lo siguen al pie de la letra. A su vez, se distancia de la discusión acerca de la veracidad del texto, y se concentra en destacar su rol como escritor. Así, Rojas inaugura una nueva veta para considerar el texto de Schmidl, incorporándolo a la historia de la literatura argentina.

Las dos corrientes críticas sobre Schmidl inauguradas en el siglo XIX se mantuvieron de forma matizada y sin posicionamientos extremos durante la primera mitad del siglo XX. En vistas al aniversario de la fundación de Buenos Aires, en 1936 la Comisión Nacional del Cuarto Centenario solicitó a Edmundo Wernicke que realice una nueva traducción del texto, que publica por primera vez en 1938 a través de la editorial de la Universidad Nacional del Litoral. En el estudio crítico que funciona como prólogo, el traductor advierte sobre una serie de imprecisiones de las antiguas ediciones de Schmidl, y responsabiliza a copistas y redactores de ciertos errores que habían sido adjudicados al escrito original del soldado. Por su parte, Rómulo Carbia (1940) considera el texto como una autobiografía con valiosos aportes históricos, pero de ningún modo puede aceptar que sea calificado como el primer historiador del Río de la Plata. Por otro lado, Enrique de Gandía (1944), si bien tampoco concede que Schmidl haya sido quien por primera vez escribió sobre esta zona —pues señala que los *Comentarios* de Pero Hernández lo anteceden—, defiende al soldado alemán de las críticas sobre sus errores, y afirma que estos «no son tantos ni tan graves» (De Gandía, 1944, p.13). Finalmente, Julio Caillet-Bois (1958) sostiene que solo pueden rescatarse sus aportes en términos etnográficos, dado que las equivocaciones sobre hechos y fechas son corrientes en su escrito.

Como puede verse, hasta mediados del siglo XX, la lectura del texto de Schmidl estuvo sujeta a su valor como representante del «color local» de los primeros tiempos de la conquista rioplatense —como sostenía Rojas— o según su relevancia científica, debate abierto entre quienes defendían y quienes rechazaban su escrito. Sin embargo, creemos que la configuración crítica de la figura de Schmidl no se agota allí: a partir de la segunda mitad del siglo XX, se abre una veta interpretativa novedosa de la obra del soldado, relacionada con la reapropiación y producción de contenidos audiovisuales. Estas obras utilizan la parodia como recurso para releer tanto el texto de Schmidl como las imágenes presentes en sus primeras ediciones. De esta manera, se conforman nuevos sentidos tanto de la figura de autor moldeada por la crítica como también del escrito mismo.

La primera fundación de Buenas Aeres de Oski

En 1957, el dibujante e ilustrador Oscar Conti, conocido como Oski, expuso en las Galerías Bonino una pieza de 1.20 x 0.70 titulada *La primera fundación de Buenas Aeres* (figura 1). Esta obra, elaborada con acuarela, témpera y tinta, representa, tal como su nombre lo indica, las infructuosas peripecias de Pedro de Mendoza para realizar una fortificación a la vera del Río de la Plata en 1536. Si bien no hay ninguna mención a la obra de Schmidl, es evidente que Oski se basó en su trabajo, pues resulta manifiesta la

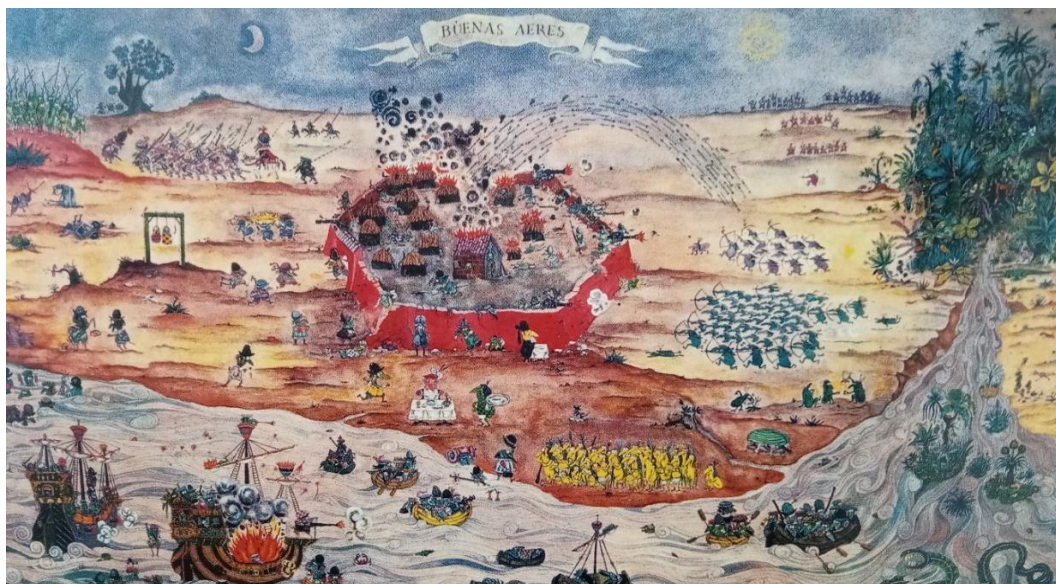


Figura 1. Oski, *La primera fundación de Buenos Aires* (1957) (fuente: Rep y Vaccari, 1013, p. 143)

influencia de las ilustraciones que acompañan la edición del soldado alemán realizada por Levinus Hulsius en 1599.

Como señala Miguel Rep, Oski «traduce en líneas serenas al pesado arbusto literario de Ulrico Schmidl» (Rep, 1993, p. 16). Su cuadro reproduce una secuencia que se extiende desde el capítulo VII al XI del texto schmidleano: el momento de la llegada de los europeos al Río de la Plata, los primeros encuentros con los indios querandíes, el acuerdo para que los aborígenes alimenten a los cristianos, el inicio de las hostilidades, el asedio del fuerte de los conquistadores, el hambre padecida en aquella Buenos Aires, el ataque indígena y la destrucción de cuatro embarcaciones. Mientras que en la narración de Schmidl existe un orden claro de los sucesos, Oski, en su cuadro, reproduce paralelamente todas estas acciones, sin que haya una clara distribución ni secuenciación entre el espacio ocupado y el tiempo de la narración, por lo que pueden verse escenas dispersas, como si la temporalidad apareciera simultánea, yuxtapuesta y desordenada. El cuadro tiene una representación realista de la acción, aunque los personajes resultan grotescos en sus caracteres.

El espacio de los europeos está cercado por la amenaza. Desde los cuatro extremos, el peligro rodea al centro español, atacado por flechas incendiarias; en las afueras, los espera un monstruo marino. El cuadro está encabezado, en la parte superior, por una inscripción que indica el nombre del fuerte: «Buenas Aeres», tal como figura en una de las ilustraciones de la edición de Hulsius. A la derecha del emplazamiento de Pedro de Mendoza, podemos observar dos torsos humanos colgados de una horca, que hacen referencia a las prácticas antropofágicas entre europeos en aquella funesta fundación. La



Figura 2. Lámina que Hulsius realizó para su edición de la obra de Ulrico Schmidl a fines del siglo XVI (fuente: Schmidl 1599/1903, p. 155)

vegetación es árida y agreste. Las descripciones topográficas son escuetas en el texto de Schmidl, y no hay noticias en su escrito sobre cómo eran la fauna y la flora de la región de la primera Buenos Aires. Para representarlas, Oski toma el modelo de las ilustraciones de la edición de Hulsius. A su vez, a la izquierda del cuadro, aparece una espesura frondosa, que contrasta con la aridez del resto de la escena. Ese espacio selvático, al cual se penetra por un río, señala el futuro del texto: es el camino a Asunción, la que llamarían «El paraíso de Mahoma», espacio donde logra asentarse finalmente el grupo colonizador tras el fracaso de la primera Buenos Aires. Por el margen inferior, aparecen los navíos de Pedro de Mendoza en llamas. Los cañones de la muralla están activos y los indios disparan sus flechas de fuego. Un elemento novedoso que pone en sintonía al cuadro de Oski con la tradición pictórica americana es la aparición simultánea de la luna y el sol, elemento común en las representaciones andinas coloniales, como puede verse en los dibujos de Guaman Poma de Ayala o en las fachadas de templos cristianos, como, por ejemplo, en la Iglesia de San Lorenzo de Potosí, Bolivia. En el margen inferior izquierdo, puede observarse la presencia de un monstruo marino, el cual parece también tomado de la edición de Hulsius (figura 2). En este caso, lo que originalmente era, en las ilustraciones del texto de Schmidl, la representación de una serpiente gigante cercana al pueblo de los indios Mocoetá, en la obra de Oski se asemeja a los monstruos acuáticos de los mapas del medioevo.

Como puede verse, Oski respeta la acción del texto y la narración de las peripecias. Como señala Umberto Eco, «Oski traduce en imágenes todo lo que el texto dice. Sólo que exagera, toma demasiado al pie de la letra y [...] desnuda casi las posibilidades de

comicidad inconsciente en el texto» (Eco, 2013, p. 41). Oski no agrega prácticamente nada que no esté en Schmidl, pero la forma de retratar la escena y de representar a los actores en el espacio genera situaciones absurdas y cómicas que no se perciben en las lecturas tradicionales de la obra.

Schmidl en la Vera historia de Indias

Oski lanza al año siguiente una segunda representación de la primera fundación de Buenos Aires. En 1958 publica su *Vera historia de Indias*, editada por la Compañía General Fabril. En esta obra, como afirma Juan Sasturain, Oski «se limita a la palabra, se pega a ella con una aplicación conmovedora» (Sasturain, 1993, p. 82). El libro reproduce 56 láminas de distintos eventos del pasado colonial y de los primeros años posteriores a la independencia argentina. Desde la llegada de Colón hasta la muerte de Facundo Quiroga en Barranca Yaco, Oski selecciona textos, personajes, lugares y acciones particulares de la conquista americana, y plasma la narración de estos en sus dibujos. Oski dedica buena parte de esta obra a la historia del Río de la Plata, retratándola 30 ilustraciones. La primera de estas, como el cuadro que había realizado en 1957 —pero ahora en correcto español—, se llama *La primera fundación de Buenos Aires* (figura 3). Hay una serie de modificaciones que pueden verse en comparación con su pintura anterior: en esta oportunidad, Oski realiza un trabajo sin color, en blanco y negro —característica de todas sus producciones de *Vera historia de Indias*—, y recorta los márgenes del dibujo. Ahora, la acción se centra en la primera Buenos Aires, y desaparece la frondosa vegetación que se extendía al margen izquierdo, así como se omiten los ejércitos de los extremos y la serpiente marina. Por otra parte, Oski agrega una inscripción en el centro del dibujo: «Qué buenos aires son los de este suelo», frase que, según Ruy Díaz de Guzmán, profirió Sancho del Campo, cuñado de Pedro de Mendoza, al llegar a la costa del Río de la Plata. También incluye, sobre el agua, la leyenda «Río della Plata oder Parana», tal y como aparece en una de las ilustraciones de Hulsius.

A su vez, a diferencia de su primera creación, Oski agrega —como en las demás producciones de *Vera Historia de Indias*—, en la página contigua, fragmentos del texto de Schmidl que sirven para esclarecer el dibujo. También coloca indicadores dentro de las citas para señalar los párrafos textuales que representan cada parte de su trabajo. De esta forma, ante la libertad interpretativa que gozaba el observador de la primera obra, las referencias que ahora suma sirven para dotar al dibujo de cierta sucesión narrativa, ofreciendo una guía de lectura para seguir y comprender esas secuencias.

A la luz de los fragmentos seleccionados por Oski, resulta evidente que utiliza alguna edición de la traducción realizada por Edmundo Wernicke, publicada en más de una



Figura 3. Oski. *La primera fundación de Buenos Aires* (1958) (fuente: Oski, 1958, p. 69)

oportunidad a partir de 1938.⁴ Sin embargo, Oski no hace un uso literal de esta: el ilustrador simplifica el vocabulario y resume. Hay un trabajo con el texto, una paráfrasis, no una cita en sentido estricto. A diferencia de la primera pintura sobre la fundación de Buenos Aires, ahora la intertextualidad que opera en conjunto con la obra de Schmidl se hace manifiesta: si bien en la pintura de 1957 solo era posible concluir esta relación si se conocían los grabados de la edición de Hulsius, ahora los fragmentos textuales y la alusión a la autoría del soldado concretan y estrechan los lazos entre la obra pictórica y el texto.

En su *Vera Historia de Indias*, hay otra ilustración correspondiente al texto de Schmidl. Se trata de la descripción que realiza sobre un yacaré, animal que el soldado nunca había visto antes (figura 4). En su dibujo, Oski recrea un poblado indígena y un río, representados de la misma forma que aparecen en las ilustraciones de Hulsius; por lo que queda en evidencia que, al igual que en *La primera fundación de Buenos Aires*, sigue tomando este modelo. En la parte inferior se encuentra la figura del yacaré, cuya cola es devorada por uno de los conquistadores, mientras otros huyen de su aliento letal. En esta composición, también el apego al texto de Schmidl brinda una nueva mirada, una novedosa manera de representar lo absurdo del escrito. Como indica Sasturain, «Oski convirtió la ilustración en un mecanismo ambiguo y explosivo que opera por selección y dislocación del

⁴ Antes de que saliera a la luz la *Vera Historia de Indias*, la traducción de Wernicke había sido publicada por la Universidad Nacional del Litoral en dos oportunidades (1938 y 1950), y también por la editorial Espasa Calpe (1944).

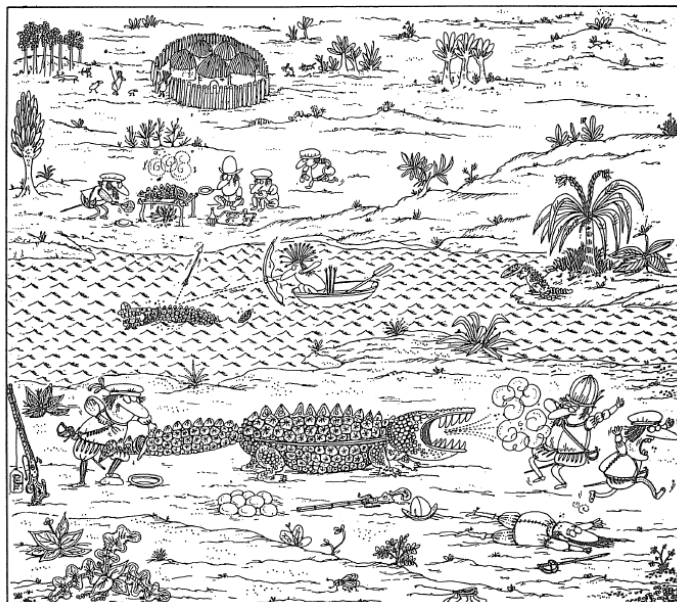


Figura 4. Oski, *El yacaré* (1958) (fuente: Oski, 1958, p. 33)

sentido a fuerza de ser fiel a ultranza» (Sasturain, 1993, p.82). A su vez, Oski toma escenas de las imágenes de Hulsius y las recrea, pero sustituyendo a los protagonistas: si en las ilustraciones de Hulsius figuran dos indios timbúes asando pescado, en el dibujo de Oski aparece la misma imagen, pero ahora con europeos cocinando la cola del cocodrilo. En efecto, al igual que en el cuadro sobre la fundación de Buenos Aires, las ilustraciones de la, *Vera historia de Indias* basadas en la obra de Schmidl perciben elementos textuales que en su representación destacan una posible lectura absurda, una manera de traducir el escrito que explota su comicidad.

Schmidl llega al cine

En 1959, Fernando Birri, cineasta que impulsó el movimiento del nuevo cine latinoamericano desde la Universidad Nacional del Litoral, interviene la pintura de Oski de 1957 y realiza un mediodmetraje sobre ella. Producido por León Ferrari, Birri filma con plano detalle escenas de la pintura para contar la funesta historia de la primera fundación de Buenos Aires, y agrega una voz en *off* para narrar las secuencias de las imágenes. Al inicio de la cinta, se manifiesta qué suceso histórico representa la pintura de Oski y se explicita también el proceso de filmación que llevó a cabo Birri para realizar su trabajo, así como también se anuncia que se leerán fragmentos del texto de Schmidl. A continuación, una música grave y solemne acompaña una mesada donde reposa un libro antiguo. Este se abre y deja leer el nombre de la obra. Las páginas pasan, volteadas por el viento, hasta que el nombre de Oski aparece en una de ellas. En ese momento, el tono de la música cambia y

adopta una inflexión satírica, burlesca, que será el acento general de la musicalización. El registro del trabajo de Birri realiza un giro gracias a un cambio en la música: el aire solemne de los archivos coloniales se trastoca y se vuelve material de comicidad. Por otro lado, las innovaciones fílmicas de Birri provocan una serie de efectos novedosos en el cuadro de Oski. Así, por ejemplo, la repetición de escenas señala acciones cotidianas que se extienden durante cierto periodo de tiempo, como cuando los querandíes le sirven pescado a Pedro de Mendoza durante varios días; así como también se imprime movimiento a algunas escenas gracias al manejo de la cámara.

En la película de Birri se agregan fragmentos del texto de Schmidl que no se encuentran en la *Vera Historia de Indias*. Los planos detalle, junto con la narración del texto de Schmidl, resultan vitales para atender y comprender escenas microscópicas esparcidas a lo largo de la pintura original. Esta estrategia delata, además, la fidelidad de Oski hacia el texto schmidleano, pues —gracias al minucioso ojo de la cámara de Birri— pueden apreciarse un sinnúmero de minúsculas escenas presentes en la obra de Schmidl. Sin dudas, los juegos de sentido entre el texto y la imagen destacan, por un lado, la rigurosidad del trabajo de Oski con el texto original, así como también resaltan elementos textuales intrascendentes para la narración principal. Por último, Birri localiza un personaje particular y le adjudica una identidad dentro del cuadro al propio Schmidl.

Oski, Birri y la parodia sobre Schmidl

El carácter intertextual entre las producciones de Oski —y, por ende, de Birri— y la obra de Schmidl es evidente. Como se expuso arriba, las representaciones de Oski se insertan dentro de una nutrida discusión historiográfica acerca de la obra del soldado; en esta oportunidad, en forma de parodia. En este sentido, como señala Noé Jitrik, el efecto mayor de la parodia consiste en «paralizar o neutralizar los modos de lectura: en consecuencia, neutraliza el predominio del sistema literario en curso. En alguna manera, lo obliga a revisarse, a repensarse porque inaugura otro sistema, aunque ratificando el anterior» (Jitrik, 1993, p.17). Esto es lo que logra la obra de Oski y lo que explota Birri en su película, no desde la literatura ni de la crítica histórica, sino desde las artes visuales.

Siguiendo la propuesta de Jitrik, la obra de Oski no es paródica debido a que busque generar gracia, sino que la aparición del gesto cómico dentro de la literalidad que el dibujante propone resulta una novedad en la lectura, pues el potencial humorístico de la obra nunca había sido abordado por la crítica histórica ni literaria. Como indica Jitrik, «la aparición del texto B (parodizante) modifica el texto A (parodiado); o, lo que es lo mismo: la aparición del texto B [...] hace releer el texto A de otro modo» (Jitrik, 1993, p.15). Oski abre la posibilidad de leer distinto: es un traductor, un artista que pone a la vista de los lectores

una faceta textual contenida en las palabras de Schmidl que nadie supo advertir. Como señala Amadeo Gandolfo, «esta fidelidad, al ser traducida al estilo de dibujo de Oski, tiene como efecto cuestionar el sentido de totalidad, la búsqueda clasificatoria y testimonial de los textos que elige» (Gandolfo, 2019, p.46). Crónica de Indias, relato de viajes, diario de experiencias: Oski problematiza la asignación de un género a través de categorías textuales, y descubre en su praxis algo que siempre estuvo latente entre sus significantes. Tal como afirma Jitrik, «la parodia es un tipo particular de intertextualidad, en el sentido que toma otros textos conocidos y los opera específicamente, con una determinada direccionalidad» (Jitrik, 1993, p.16). En el cuadro, en los dibujos y en la filmación que analizamos, consideramos que, a partir de la inclusión de intercambios entre el texto de Schmidl, las ilustraciones de Hulsius y las producciones de Oski y Birri, aparece una lectura nueva, una forma americana de leer la conquista, que toma el punto de vista de Schmidl y concreta una visión lúdica y crítica de la empresa conquistadora.

Referencias

- Birri, F. (Director) (1959). *La primera fundación de Buenos Aires* (Película). Buenos Aires, Argentina: Producciones del Sur.
- Caillet-Bois, J. (1958). La literatura colonial. En R. Arrieta, (dir.). *Historia de la literatura argentina*. I (pp.3-259). Buenos Aires, Argentina: Peuser.
- Carbia, R. (1940). *Historia crítica de la historiografía argentina*. Buenos Aires, Argentina: Coni.
- De Angelis, P. (1836). *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata*. III. Buenos Aires, Argentina: Imprenta del Estado.
- Domínguez, M. (1900). Schmidl. Estudio crítico sobre la Historia y Descripción del Río de la Plata. *Revista del Instituto Paraguayo*, 27 (2), 3-16.
- Eco, U. (2013). Oski: un monje enloquecido que hace arabescos sobre los textos sagrados. En M. Rep y L. Vaccari, (Ed.), *Oski, un monje enloquecido* (pp.41-43). Buenos Aires, Argentina: Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- El Jaber, L. (2013). Lectores, autores y editores en los siglos XVI y XVII: el fenómeno Ulrico Schmidl. *Zama*, 5, 135-143.
- Gandía, E. de (1944). El libro de Utz Schmidl. En Schmidl, U., *Derrotero y viaje a España y las Indias* (12-19). Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- Gandolfo, A. (2019). Una ciudad efímera, una historia perdurable: narrativa y cultura visual en La primera fundación de Buenos Aires, de Oski y Fernando Birri. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 21 (39), 41-56.
- Groussac, P. (1916). *Mendoza y Garay: las dos fundaciones de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Jesús Menéndez.
- Gutiérrez, J. M. (1873). Nuestro primer historiador. Ulderico Schmidel: su obra, su persona y su biografía. *Revista del Río de la Plata*, 21, 3-72.
- Jitrik, N. (1993). Rehabilitación de la parodia. En R. Ferro (Coord.). *La parodia en la literatura latinoamericana* (pp. 13-29). Buenos Aires, Argentina: Instituto de Literatura Hispanoamericana.
- Lafone Quevedo, S. (1903). Prólogo del traductor. En U. Schmidl. *Viaje al Río de la Plata* (pp.39-134). Buenos Aires, Argentina: Cabaut.
- Madero, E. (1892). *Historia del puerto de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta de La Nación

