

En las vías del tren: los que suben y los que ruedan: las compañías teatrales españolas en la Patagonia Norte.¹

Gloria Siracusa
Universidad Nacional del Comahue

Resumen: *Valioso y olvidado* es el fenómeno cultural de las compañías de actores españoles trashumantes, que recorrieron los caminos de la Patagonia en las primeras décadas del siglo XX, trayendo entre precarios decorados piezas dramáticas de autores españoles. No por poco estudiado deja de ser un hecho cultural asombroso, tanto por su aporte a la formación de actores locales y de espectadores, como por la difusión de un teatro que sentó las bases de una dramaturgia criolla y constituyó, en los territorios del sur, un espacio de diversión, de debate de ideas, de construcción de identidad.

Palabras clave: Comediantes de la legua - Tradición hispana - Melodrama - Campo teatral - Identidad cultural

Abstract: The cultural phenomenon of the Spanish itinerant companies that went all over Patagonian routes in the first decades of the twentieth century, has proved to be valuable but forgotten. Among precarious scenery decorations they brought along dramatic plays of Spanish author which constituted an astonishing cultural event concerning, the formation of local actors and the spreading of a theatre which paved the way to a local dramatic art. Thus it became a means of entertainment, debate and construction of identity in these Patagonian lands.

Key words: Itinerant comedians - Spanish tradition – Melodrama - Theatrical field - Cultural identity

La circulación del teatro español en Buenos Aires, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, su recepción y su crítica constituyen un fenómeno ya muy bien estudiado por la historia teatral, desde *El Teatro en el Río de la Plata* del dramaturgo, periodista e investigador Luis Ordaz. La primera edición de 1946 tiene una maravillosa reedición homenaje Bicentenario: *Historia del Teatro en el Río de la Plata, 2010*, a la que se agregan una serie de otros buenos trabajos sobre dicho fenómeno (Jorge Dubatti: 1994, Osvaldo Pellettieri: 2007). Las crónicas de la época registran ampliamente a las compañías teatrales hispanas que llegaban a la capital argentina, la que era considerada una plaza importante por los empresarios españoles al momento de planificar las giras americanas de los elencos peninsulares. Estas compañías de elencos, numerosos y heterogéneos, continuadores de una práctica teatral surgida cuando el teatro se convierte en espectáculo popular en el Siglo de Oro, se subían a los carros que se echaban a andar por los caminos y llevaban la fiesta escénica a cada rincón. Integradas por actores y actrices formados en las escuelas actorales del siglo XIX, muchos fogueados en la actuación diaria del “teatro por secciones” y considerados “legión” por Luis Ordaz, llegados en los mismos barcos de los inmigrantes, desembarcaban en Buenos Aires, la que iba en camino de convertirse en “la capital teatral de España”.

La presencia de una numerosa colonia hispana en Argentina demandaba un teatro de ese origen, tanto por la lengua común como por la buena recepción de actrices de la talla de María Guerrero, Lola Membrives, Margarita Xirgu; depositarias de las glorias dramáticas sembradas por la grandiosa Trinidad Guevara, actriz uruguaya, figura descollante del Teatro Coliseo, donde permaneció entre 1817 y 1849. Además, la visita de grandes directores de la escena madrileña, las preferencias del público porteño por obras de autores españoles, la ausencia de

¹ Este artículo integra un trabajo de más largo aliento y de mayor extensión: *El teatro socialista y la constitución del campo teatral neuquino en los albores del siglo XX*, que se encuadra en el Proyecto de Investigación: “Las dramaturgias de la Norpatagonia: Neuquén, Siglos XIX-XX y XXI”, que dirige la Lic. Margarita Garrido, Facultad de Humanidades, UNCo.

una frontera definida entre lo español y lo autóctono, configuró un sistema teatral que no era percibido como extranjero ni ajeno y que convivía en armonía con el teatro criollo. Tan arraigada era la tradición ibérica en las tablas porteñas y en las de las principales ciudades rioplatenses y de la pampa húmeda, sobre todo, que se puede hablar de un rico vínculo natural entre la Avenida de Mayo y la Gran Vía madrileña, y de una tradición dramática europea que nutre a la nacional, en proceso de gestación. Asimismo, está probado que los autores rioplatenses se inspiraron en zarzuelas y sainetes españoles para construir el sainete criollo (Ordaz: 2010, p 73). *La verbena de la paloma*, por nombrar un ejemplo, es clara prueba de la influencia del zarzuelismo hispano en el criollo, y no podemos dejar de reconocer la singular vigencia de esta pieza, que todavía se representa en escenarios porteños, como el magnífico despliegue de la puesta de 2010, en el Teatro Nacional Cervantes, en el bicentenario de la patria.

En el año 1918, como una paradoja de la Argentina de esos primeros decenios del siglo XX, en la ciudad de Buenos Aires, la pareja teatral integrada por la actriz española María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza se lanzaba a la construcción del Teatro Cervantes, en la esquina de las calles Libertad y Córdoba. Mientras avanzaba el exquisito edificio, cuya fachada renacentista reproduce la de la Universidad de Alcalá de Henares, muchas compañías teatrales españolas se lanzaban también, - pero a la aventura- , por los polvorientos caminos patagónicos, a representar obras del repertorio hispano. No amilanaban a los comediantes las treinta y tres horas de viaje en el tren que partía de la Estación Constitución (Calderón, 2010: 22) hasta el kilómetro 1.256 del llamado Paraje Confluencia, en territorio neuquino, para ofrecer su arte. Previamente estas compañías, más desvalidas en su práctica teatral, debían pedir autorización a las gobernaciones de los territorios nacionales, someterse a cierto control y ser autorizadas a ejercer su arte y oficio (Arpes, 2009: 12). Nos queda la incógnita de si ese control se ejercería también sobre los repertorios y autores.

Estas compañías de un teatro ligero y frívolo no eran las que actuaban en las grandes ciudades como Buenos Aires, La Plata, Rosario o Montevideo, en Uruguay², sino que estaban integradas por actores segundones e ignotos directores y que solían sumar en sus elencos a actores nacionales. La mayoría de ellas no dejaron rastros periodísticos en los medios gráficos nacionales, ni figuran en los diccionarios teatrales del Río de La Plata (Vargas, 2000: 29) aunque sí sus giras y presentaciones son reseñadas por periódicos regionales, que exaltaban su espíritu de entrega al “respetable público”³. No hay en la Argentina del Centenario desamparo teatral para la colectividad española (tampoco, para las de otras nacionalidades), ya que *picaderos* circenses, veladas artísticas en romerías y sociedades de socorros mutuos, que incluían declamaciones e improvisaciones líricas, representaciones teatrales, espectáculos de zarzuelas en teatros y tablados barriales, bailongos orilleros en los que el cuplé aportaba ritmos al tango, entrelazaban una babélica gama de posibilidades escénicas, que compensaban lejanías del terruño natal y añoranzas del arte de sus patrias.

A partir de 1916 y durante casi toda la década del '20 hasta bien entrada la de 1930, en consonancia con la tendencia nacional⁴, Neuquén es visitada por las compañías teatrales que bajaban sus bártulos del tren y echaban a rodar su práctica dramática. Entre esos grupos de actores ambulantes se destacan la compañía de Leopoldo Laina⁵, la compañía Serrano-

² En 1908, la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza estrenan *El castigo sin venganza* de Lope de Vega en la inauguración del Teatro Avenida de Buenos Aires.

³ El periódico *Río Negro* de General Roca y muchos de los efímeros que se editaban en la reciente capital del Territorio de Neuquén recogen la presencia de estas compañías de actores trashumantes españoles.

⁴ “En 1910 se presentan 8 compañías nacionales y 11 europeas, en 1915, hay 15 nacionales y 7 europeas y en 1927 son 20 nacionales y 4 europeas” (Seibel, 2009: 9). Tendencia decreciente que con algunas variaciones también se va dando en la región norpatagónica.

⁵ El periódico *Río Negro* de 31/11/1916 anuncia el debut de la “Compañía Cómico-Dramática Argentina” de Leopoldo Laina, con un extenso repertorio. La crónica periodística documenta las giras de esta compañía teatral española por los territorios nacionales, por ejemplo en los cines Rex y Español de Comodoro Rivadavia, Chubut. deila.dickinson.edu/Patagonia/newsite/Library/

Mendoza, la compañía de Gonzalo Gobelay, la compañía de Chico de la Peña⁶, la compañía de Gonzalo López⁷, las que llegaban desde Buenos Aires en extensos periplos que abarcaban desde Bahía Blanca a Zapala, siguiendo la línea del Ferrocarril Sud (Calafati, 2011: 12). Existe probada constancia de la itinerancia de los “cómicos de la legua” en extensas giras por el sur de América, que no solamente tocan las capitales de los países sudamericanos, sino también pequeñas ciudades provincianas, pueblos de campaña y hasta perdidos villorrios visitados por heroicos grupos, que traían una oferta variada de obras, pertenecientes al llamado “género chico”⁸. Estas obras, de factura sencilla y generalmente de breve extensión, de argumento lineal, tenían una gama de personajes caricaturescos, que se desenvolvían en situaciones cotidianas, reconocibles por los espectadores, que provocaban la risa y tenían final melodramático. Las representaciones de estas piezas contaba con números musicales y bailes: tonadilleras y cantaores, palmadas y taconeos flamencos, organilleros de cuplés y paso dobles cerraban el espectáculo, para delicia de inmigrantes y naturales, en colmadas salas que funcionaban como improvisados teatros.

La crónica periodística registra una gira de la “Compañía Española de Zarzuelas y Operetas Serrano-Mendoza”, integrada por los actores Serrano y Rojas y por las actrices Lola Mendoza y Mercedes Puerto, la que actúa en Neuquén poniendo en escena *La Marina* y *La Marcha de Cádiz* (Neuquén, 19/12/1916, p.3); otra gira de la misma compañía, esta vez por los puertos patagónicos, en 1919, cuenta entre sus integrantes a Antonio Soto (El Ferrol, A Coruña, 1897, Punta Arenas, 1963), el famoso “gallego” Soto, protagonista de las huelgas obreras en la *Patagonia trágica*, en 1921, quien oficiaba de tramoyista de la compañía, a la que abandonó para sumarse a la lucha gremial. La de Gonzalo Gobelay,⁹ actor español que recorre América con su “Compañía Española de Dramas y Comedias”, debe haber permanecido en Neuquén unos largos meses del año 1918, dada la cantidad de obras que representó (Calafati, 2011: 23). Varias de estas compañías antes de transitar las salas patagónicas habían estado en otros países como Bolivia, Ecuador, Venezuela, Chile que también figuran como destinos de las giras. En estos lugares solían permanecer unos meses y repetían el mismo repertorio, el que contaba con una variedad de piezas, en las que los actores se intercambiaban roles, y en los que era común que actores varones interpretaran personajes femeninos y viceversa. El corresponsal en Neuquén del periódico *Río Negro* de Gral. Roca, Cesáreo Fernández escribe, en la página 1, del 17 de enero de 1918: “*Neuquén atrae numerosas compañías teatrales, indicio cierto de cuánto aumenta la cultura, la población y los recursos económicos*”. Este comentario muestra que la incipiente capital era una plaza apetecible para estas compañías ibéricas.

La lectura de los estrenos en los escenarios patagónicos, a principios del siglo XX, muestra a un conjunto de dramaturgos españoles que combinan el melodrama post-romántico con los nuevos procedimientos del realismo y del naturalismo europeo. Es el caso del renovador del drama catalán Ángel Guimerá¹⁰, del creador del teatro socialista Joaquín Dicenta¹¹, del

⁶ El registro histórico ubica a esta compañía teatral española en 1917, en Asunción, Paraguay, pone en escena *El Intruso* de Leopoldo Centurión; en 1920 monta muchas piezas en Neuquén y Zapala, todas de autores españoles. (Calafati, 2011)

⁷ El diario *Neuquén* del 30 de enero de 1921 anuncia la puesta de *Octavo, no mentir* de José Echegaray por la Compañía de Gonzalo López.

⁸ “Género chico” en oposición a “Género grande” (integrado por obras clásicas o del género universal) es la forma que autores, actores, críticos, empresarios utilizaron para referirse al conjunto de sainetes, juguetes cómicos, comedias azarzuelladas y otras modalidades de obras breves, que se representaban en forma continuada, en teatros que funcionaban por secciones.

⁹ La crónica registra el paso de esta compañía teatral en su gira por América: 1913 a 1918 en Argentina, 1923 en Bolivia y Ecuador, 1935 en Venezuela. En la región del Alto Valle de Río Negro y Neuquén, actúa en General Roca y luego continúa su gira a Neuquén (diario *Río Negro*, 3/01/1918). Dinko Vargas en *La tercera conquista del Desierto. Historia del Teatro en el Alto Valle de Río Negro* (2000: 10) confirma esta actuación y refiere que entre los actores de la Compañía Cómico-Dramática Española se encontraban Miguel Rius y su esposa Lola, quienes abandonan a Gonzalo Gobelay y se quedan en el pueblo rionegrino.

¹⁰ El drama naturalista *Terra Baixa* (*Tierra Baja*, 1897) de Ángel Guimerá se representó en la región del Alto Valle y de Neuquén en 1918. Años más tarde, en 1937, en una velada propiciada por un grupo de

prestigioso Jacinto Benavente, tal vez el dramaturgo español más representado en la región, alternando este teatro de tendencia socialista con juguetes cómicos, sainetes, comedias azarzuelladas. Autores muy populares como Julián Romea, Manuel Matosas, Joaquín Abati, Carlos Arniches, verdadero artífice del teatro cómico, que seguramente contarían con la aprobación y el beneplácito de los públicos sureños, dada su presencia constante en las carteleras. Es conveniente recordar que en la cosmopolita Buenos Aires, entre 1910 y 1920, el teatro El Nacional, llamado “la catedral del género chico” y baluarte del teatro criollo, en cartelera mantuvo firme sainetes, revistas, *pochades*, *vaudevilles* y dramas costumbristas de tradición hispana, decididos melodramas lacrimógenos, a veces, patéticos. El éxito de esta dramaturgia en los centros urbanos más poblados del país era el reaseguro para planificar las giras y para tentar a empresarios locales en la contratación y traslado de los grupos actorales. En la década de 1912 a 1920, en programadas temporadas de varios meses, se reiteran tanto en la línea Bahía Blanca-Zapala como en la que bordea el litoral atlántico: Trelew, Comodoro Rivadavia, Puerto San Julián, Río Gallegos, la presencia de las mismas compañías, que mantienen igual o parecido repertorio de no menos de diez piezas, de autores vivos consagrados en la “madre patria”. También podían incluir obras de autores no tan conocidos o de jóvenes promesas, pero es notoria la ausencia en esas programaciones de los grandes dramaturgos del teatro clásico español como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina; ni siquiera la de autores del llamado ciclo pre-lopesco, como es el caso de Lope de Rueda o de los entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra. Es llamativo que no solo no figuren estos creadores del teatro nacional, sino tampoco otros como los baluartes del teatro romántico: el Duque de Rivas, José Zorrilla, José de Espronceda; ni hablar de las tímidas experimentaciones de algunos de los integrantes del ‘98, como es el intento más innovador de Miguel de Unamuno o de Jacinto Grau o ya el decididamente experimental: el farsesco y esperpéntico de Ramón del Valle Inclán. Distinto es el caso de Jacinto Benavente, cuya intención rupturista es abortada por su falta de atrevimiento, pero que es un dramaturgo muy representado en los escenarios de la región; estudiar su teatro y su recepción neuquina es tema de otro capítulo. No se permitían estas compañías ni un paréntesis para incorporar en sus programaciones otros textos dramáticos que cautivaran a sus públicos patagónicos, por ejemplo, el teatro antirrealista de Eduardo Marquina, el de Francisco Villaespesa o el de los hermanos Antonio y Manuel Machado, que en las primeras décadas del XX escribían un teatro en verso de intensidad poética, muy aceptado en España, en reacción a tanta comedia intrascendente, que reinaba en los escenarios madrileños, sobre todo. Los vanguardistas Ramón Gómez de la Serna, Azorín, Federico García Lorca¹², Rafael Alberti, Miguel Hernández, Alejandro Casona¹³ no podían ser objeto de abordaje escénico, en esta lejanísima parte del mundo, porque tampoco en su propia tierra eran totalmente aceptadas sus atrevidas y transgresoras propuestas dramáticas, relegadas a minorías más intelectualizadas.

Qué pasaba, nos preguntamos, con estas compañías de actores ambulantes que no abordaban el gran teatro del Siglo de Oro o sus sucedáneos de siglos posteriores, algo que sí sucedía en capitales como Montevideo o Buenos Aires. El problema es complejo, las argumentaciones sobre las causas de estas omisiones resultan variadas y puede admitir varias

“Amigos de la República Española” se intentó reponer *Tierra Baja*, y fue prohibida por disposición del gobernador del Territorio Nacional de Río Negro, Adalberto Pagano.

¹¹ Joaquín Dicenta (Zaragoza, 1862-Alicante, 1917) periodista y actor y dramaturgo, fundador de la Revista *Germinal* (1897) es considerado el iniciador de un teatro de tendencia socialista. En la región se representaron su melodrama *Juan José*, entre 1916 y 1921 en diferentes pueblos valletanos y en Zapala, siempre por compañías españolas.

¹² El teatro de Federico García Lorca será representado en Neuquén a partir de 1938, cuando la compañía de Nieves López Marín pone en escena *Bodas de Sangre*. Nótese que solamente han pasado dos años de su asesinato en Granada y que aun España está en Guerra Civil. Otro dato interesante es que la compañía teatral ya no es española sino chilena, aunque Nieves López Marín es una actriz, nacida en España, en 1908, llega a Chile en 1927 y se convierte en una figura del teatro trasandino, con su compañía “El Teatro de Ayer”, y fue pionera del radioteatro chileno.

¹³ El de Alejandro Casona representa un caso especial ya que en la década de 1960 muchas de sus obras son representadas en San Martín de los Andes, a cargo de elencos sanmartinienses.

respuestas. En principio, hay que remitirse a la situación del teatro en España: la pérdida de interés y de actualidad de ciertos temas de ese “teatro clásico”, da lugar a formas de teatro popular y realista que promueven un cambio en el gusto del público. *Gusto*, que en esta parte del mundo, no estaba definido, como tampoco lo estaba el perfil de espectador de los territorios nacionales del sur, en los que el campo teatral estaba en formación y no existía un público fogueado en la percepción del hecho teatral como una manifestación de la alta cultura. A esta situación hay que agregar las dificultades para representar un teatro complicado para el montaje espectacular, tanto por la extensión de los actos, la cantidad de personajes, como por el planteo escénico y sobre todo, por los mínimos recursos materiales con que contaban estas compañías trashumantes.

Poco y nada sabemos sobre los modos de actuación de estos esforzados actores de las compañías en giras permanentes, pero si nos atenemos a las escuelas en las que se formaron, no es difícil inferir cómo serían esas prácticas en los escenarios neuquinos. No se apartarían de las técnicas de declamación convencionales que practican los actores del circo criollo, documentadas, por ejemplo, en las crónicas del estreno de *Juan Moreira*, en 1888, en La Plata, por el actor español José Valero (Seibel: 2008, 133), propias de estéticas realistas-naturalistas de esos años. Herederos de las intervenciones de los juglares medievales, estos actores tenían un gran dominio corporal: acróbatas, malabaristas, bailarines, recitadores, por eso sus prácticas se construían en base a pantomimas, gestualidades exageradas, poses afectadas, voces impostadas, gestos heréticos de sumo patetismo. Sin caer en el desmerecimiento de estos intérpretes, de linaje circense, debemos pensar que el público no conocía otras técnicas escénicas y que se formaron como futuros espectadores de un teatro *bárbaro* (Seibel, 1975: 63) de las compañías criollas, que comenzaron a desplazar lentamente a las españolas de los escenarios norpatagónicos, en las décadas venideras.

No tenemos registro de cuáles eran los montos percibidos por estas compañías que venían a la región, ni los términos en que se celebraban los contratos con los empresarios locales, pero sí se sabe por los boletines mensuales del Círculo de Autores de Buenos Aires, sobre la venta de entradas en teatros de la calle Corrientes, que dan cuenta de que el espectáculo revisteril y teatral era un gran negocio, que dejaba pingües ganancias a los empresarios (González Velasco, 2012: 79). En el relato que el actor y director de una compañía de fanticos, Adolfo Marzorati hace de sus giras por la región pampeana, cuenta que las entradas costaban 25 centavos para los hombres y diez para las mujeres, “*Nos iba bastante bien, pero imagínese que teníamos que meter mil o mil quinientas personas, para poder subsistir. Trabajábamos martes, jueves, sábados y domingos*” (Seibel, 1975: 65). El manejo que se hacía del negocio del espectáculo en la capital porteña, provocó airadas reacciones de actores, directores y ácidas notas de críticos teatrales¹⁴, que no comulgaban con la forma con que era explotada esta actividad. Volviendo al ámbito local, Osvaldo Calafati piensa que los ingresos de estos comediantes de la legua serían “bastante modestos” y que la modalidad contractual estaba a cargo de un representante, que previamente visitaba los pueblos, contactaba a comerciantes, suponemos que del rubro hotelero, ya que contaban con el salón comedor o bar-confitería a disposición para montar el escenario; organizaban algún tipo de promoción de las obras y hasta se habla de una suscripción de entradas. Es así que el Gran Hotel Confluencia de Luis Bonet, ubicado en la actual esquina de Av. Argentina e Independencia, fue por largos años obligado espacio teatral y biógrafo. El diario *Neuquén* del 14 de agosto de 1919, comenta la inauguración del Teatro San Martín de José Fava, en ese teatro la Compañía de Chico de la Peña sube a escena, para la ocasión, *El orgullo de Albacete* de Paso y Abati. Es delicioso el relato que hace un integrante de la compañía “Los Chiripitifaúticos”¹⁵ sobre los malabares de un empresario

¹⁴ Octavio Palazzolo, militante socialista, crítico teatral y musical, escribe, a partir de 1915 y por largos años, en la página literaria de *La Vanguardia*, periódico del Partido Socialista Argentino, notas muy críticas sobre esta forma de explotar el espectáculo teatral en Buenos Aires.

¹⁵ “Los Chiripitifaúticos” es una prestigiosa agrupación teatral nacional, fundada en 1903 y de prolongada actuación, por lo menos hasta 1927, entre sus integrantes se encontraba el actor Juan Antonio Bono (Lemos, 1965: 17). Esta compañía, en 1916, ofreció quince obras en quince días, en la zona del Alto Valle de Río Negro y Neuquén.

para armar un tablado con telón y todo (Calafati, 2011: 20). La Sociedad Española de Socorros Mutuos de Neuquén, fundada en 1909, fue impulsora de manifestaciones sociales y culturales, entre las que el teatro tenía un lugar destacado, si bien hasta 1937 no inauguró un cine teatro, el no contar con una sala ad-hoc no fue motivo para que no estimulara la actividad y, si bien no encontramos documentos que prueben la contratación de estas compañías, hay testimonios orales que hablan de estas giras por el territorio provincial. Muchas actas de la comisión directiva de la Sociedad Española neuquina testimonian este impulso del mutualismo a la actividad teatral, como un ámbito de socialización de los inmigrantes españoles y como forma de crear un campo cultural que conservara la tradición hispánica.

La presencia de las compañías españolas en la región norpatagónica, en el corredor del Alto Valle hasta la precordillera andina, constituyó una aventura cultural que, con el avance del siglo, debió competir con obras de autores nacionales, sobre todo a partir de 1930, y con cuadros filodramáticos o grupos vocacionales locales. Su presencia fue mermando también cuando hace su aparición el cinematógrafo y debe compartir o rescindir espacios con el proyector de películas, que incorporaba al espectador norpatagónico al mundo del cine.

BIBLIOGRAFÍA:

ARPES, Marcela, “Teatro, exilio y crítica periférica”, *Actas I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Contemporánea*. La Plata. 2008, p. 1-17.

BENITO ARGÁIZ, Inmaculada, *La vida escénica en Logroño (1850-1900)*. Universidad de La Rioja, Dpto. de Filologías Hispánicas y Clásicas. 2007.

CALAFATI, Osvaldo, *Historia del Teatro en Neuquén*. Neuquén: Educo. 2011.

CALDERÓN, Carlos-ZANINNI, Silvia. *Asociación Española de Socorros Mutuos de Neuquén. Una historia en cien años*. Tomo I: 1909-1959, Neuquén: Educo. 2009.

DUBATTI, Jorge, *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue Teatro. 2008.

EDELMAN, Ángel, *Primera Historia de Neuquén. Recuerdos territorianos*. Buenos Aires: Plus Ultra. 1991.

FOS, Carlos, *Los cuadros filodramáticos, escuelas de autores*. Buenos Aires: Crítica Teatral. 2005.

GONZÁLEZ VELASCO, Carolina, *Gente de Teatro, ocio y espectáculos en la buenos aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo veintiuno. 2012.

LEMONS, Martín Francisco, *El desarrollo de los teatros filodramáticos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. 1965.

MOYA, José, *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930*. Buenos Aires: Emecé. 2004.

ORDAZ, Luis, *Historia del Teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Inteatro Editorial. 2010.

PELLETTIERI, Osvaldo, *Teatro Español: de Lope de Vega a Roberto Cossa*. Buenos Aires: UBA-Galerna. 1994.

----- *Huellas escénicas* (ed.) Buenos Aires: Galerna. 2007.

SEIBEL, Beatriz, “Argentina: el teatro bárbaro del interior”, *Revista Crisis*. Mayo de 1975, N° 25. 1975, p. 63-69

----- “Actores y técnicas: del teatro criollo al escenario a la italiana”, Dubatti, Jorge, *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue Teatro. 2008, 131-144.

----- “El Bicentenario y el Teatro Argentino. Historia de la persistencia”, *Picadero*. N° 24, agosto-noviembre 2009, Instituto Nacional del Teatro. 2009, p. 8-10.

VARGA, Dinko, *La Tercera Conquista del Desierto. Historia del Teatro en el Alto Valle de Río Negro*. General Roca: Fundación Cultural Patagonia. 2000