

## Independencia y Neoclasicismo en los escenarios de Hispanoamérica

Carmen Márquez-Montes<sup>1</sup>

**Resumen.** En este trabajo se indaga sobre la estrecha relación entre teatro y movimientos de independencia. Se parte de la hipótesis de que los procesos de independencia y el teatro neoclásico estuvieron muy unidos, en primer lugar, por coincidencia temporal y, en segundo, porque su imaginario fue dado a conocer por los hombres que promovieron la independencia, la mayoría de ellos formados en España y Francia. Primero llegan las ideas ilustradas y con posterioridad llega el teatro neoclásico, utilizado para expandir la llama de la independencia por todos los escenarios de América.

**Palabras clave:** teatro hispanoamericano, teatro latinoamericano, teatro neoclásico, procesos de independencia americana.

### [en] Independence and Neoclassicism in Hispano-American theatre

**Abstract.** This paper explores the close relationship between theatre and independence movements. It is based on the hypothesis that the processes of independence and neoclassical theatre were closely linked, firstly, by temporal coincidence and, secondly, because their imaginary was made known by the men who promoted independence, most of them trained in Spain and France. First came the ideas of the Enlightenment and then came neoclassical theatre, which was used to spread the flame of independence throughout the stages of America.

**Keywords:** Hispano-American theatre, Latin American theatre, neoclassical theatre, American independence processes.

**Cómo citar:** Márquez-Montes, C. (2023) Independencia y Neoclasicismo en los escenarios de Hispanoamérica, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 52, 149-154.

Por los caminos de Hispanoamérica transitaron también los aires de cambio y modernidad que trajo la ilustración, sobre todo las ideas de libertad que pronto redundarían en los movimientos independentistas y el consiguiente nacimiento de las nuevas repúblicas.

Se puede afirmar que independencia e ilustración fueron unidas, en primer lugar, por coincidencia temporal y, en segundo, porque su ideario fue transmitido por los hombres que promovieron la independencia, la mayoría de ellos formados en España y Francia, principalmente. Un poco más tarde que las ideas ilustradas, llega el teatro neoclásico, pues sólo comienza a representarse a principios del siglo XIX.

Durante el siglo XVIII continúan en los repertorios las obras de autores del siglo de oro, sobre todo Calderón y Moreto, y solo a principios del XIX comienzan a representarse obras neoclásicas españolas y de otros países, destacan sobre todo las comedias de Leandro Fernández de Moratín, las comedias sentimentales y los sainetes de Ramón de la Cruz, estos últimos profusamente emulados porque aportan a los autores americanos una estructura adecuada para mostrar la identidad de las recién nacidas repúblicas que ellos quieren retratar y diferenciar en sus obras.

Carlos Miguel Suárez Radillo (1984) limita el neoclasicismo teatral hispanoamericano a la horquilla temporal 1753-1850, siendo muy generoso con la fecha inicial, pues los repertorios de los coliseos muestran que es más tardía la representación de textos neoclásicos. Comenzamos a hacer una revisión en la que, desde el sur, subiremos hasta México, para cartografía la presencia de autores neoclásicos en el continente, si bien someramente, pues en sentido contrario excedería las dimensiones de un artículo.

---

<sup>1</sup> Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España.  
Correo: [carmen.marquez@ulpgc.es](mailto:carmen.marquez@ulpgc.es)

Antes de comenzar con el bosquejo deseo hacer una salvedad, habitualmente se viene señalando en los manuales y en las historias del teatro, y de la literatura, que el neoclasicismo en Hispanoamérica llega fundamentalmente de Francia y otros países, pero no de España, debido a que en el siglo XVIII encontramos ya un buen número de revueltas que preludian los movimientos independentistas del siguiente siglo y que se buscaban influencias fuera de la metrópoli. Esta concepción se viene aceptando como cierta, entre otros motivos porque sería absolutamente lógica, pero viendo los repertorios constataremos que, por muy razonable que pueda parecer, no es del todo correcta. Es cierto que se hacen traducciones y se representan obras francesas e italianas, pero no en un número superior de las peninsulares y, finalmente, los modelos de los que se nutren los dramaturgos hispanoamericanos son los españoles, y sobre los esquemas de esas obras españolas elaboran textos propios introduciendo la realidad de su entorno, que, además, serán la base para el nacimiento de la producción teatral de cada uno de los países americanos.

En el Virreinato del Río de la Plata (Paraguay, Argentina y Uruguay) constata Josefina Plá (1964 y 1967) cómo es la actividad teatral de la segunda mitad del siglo XIX, en la que dice que se conjuga el teatro neoclásico -entre el que predominan los sainetes de Ramón de la Cruz- con autores del siglo de oro, del teatro popular del siglo XVIII y algunos románticos, como Bretón de los Herreros o Zorrilla. A título de ejemplo cito las piezas representadas en 1860 por algunos actores de la Compañía Americana, que había llegado a Paraguay en 1859 y que deciden quedarse en Asunción:

*Inesilla Pinto*, de Don Ramón de la Cruz; *Las tramas de Garulla*, de Gaspar Zabala y Zamora; *Los palos deseados*, de Ignacio González del Castillo; *La mansión del crimen o La víctima*, de Manuel Bretón de los Herreros; *Marinos en tierra*, de José Sáenz Pérez; *Las gracias de Gedeón*, de Ramón de Navarrete Fernández; y *La salsa de Aniceta*, de Rafael María Liern Gerach<sup>2</sup>.

Josefina Plá (1964: 98-100) indica que es habitual en todas las compañías que pasan por Paraguay que, tras la representación de cada comedia o tragedia, se realice siempre un sainete de Ramón de la Cruz o de Ignacio González del Castillo.

En Argentina hallamos reseñado el repertorio del coliseo Provisional de Comedias entre 1804 y 1806, con una mayoría de obras del siglo de oro y del teatro popular del XVIII, pero mencionan también varios sainetes de Ramón de la Cruz y *El barón* (1803) y *El sí de las niñas* (1806), de Moratín. Pronto se asimilan los preceptos ilustrados, ya que en 1817 nace la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, cuyo objetivo era:

Promover la mejora de nuestras exhibiciones teatrales, procurando se den obras originales, se traduzcan las mejores extranjeras y se transformen algunas antiguas, para que el teatro sea escuela de costumbres, vehículo de ilustración y órgano de la política<sup>3</sup>.

No se podía representar ninguna obra sin que pasase por el tamiz de esta Sociedad. Lo que dará lugar a que se erradique de la escena argentina el teatro del siglo de oro y el popular dieciochesco y se exhiban piezas neoclásicas de autores españoles, franceses e italianos, así como producciones de autores hispanoamericanos, la mayoría de ellas son sainetes de costumbres o bien piezas que dan cuenta de la situación política y de la contienda independentista, como la comedia *El hipócrita político* (1819), que incluye una trama sentimental a la vez que el clima político del momento, obra de P.V.A.; el drama *Tupac Amaru o La revolución de Tupac Amaru* (1821)<sup>4</sup>, la pieza *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Belgrano* (1821), ambas de Luis Ambrosio Morante, la segunda solo atribuida.

Ortega Ricaurte (1927: 37-39) menciona que en la temporada 1797-1798 se realizaron treinta y nueve (39) funciones, todas de autores del siglo de oro, salvo *Raquel* (1778) de Vicente García de la Huerta. En 1813 un sainete de Ramón de la Cruz y en julio de 1824, la reapertura del Coliseo con la representación de *La comedia nueva o el Café* (1792), de Leandro Fernández de Moratín. En el repertorio de 1830 se incluyen *El delincuente honrado* (1773), de Melchor Gaspar de Jovellanos y *El señorito mimado* (1788), de Tomás de Iriarte. Y en la siguiente década, con la llegada de la compañía de Fournier se introduce un repertorio de corte romántico.

En el Virreinato de Perú había una mayor tradición teatral, y Ugarte Elezpuru menciona cómo en 1748, en las fiestas por la coronación de Fernando VI –a pesar de que el terremoto de 1746 había dejado casi destruida

<sup>2</sup> Datos tomados de Suárez Radillo (1984: 247).

<sup>3</sup> *El Censor*, n° 98, Buenos Aires, 31 de julio de 1817.

<sup>4</sup> Donde da cuenta de la revuelta propiciada por José Gabriel Condorcanqui el 4 de noviembre de 1780 en la localidad de Pluma.

a Lima— se realizan numerosas representaciones, con un programa de autores españoles del siglo de oro y algunas piezas breves de Molière y solo a finales de siglo hallaremos sainetes de Ramón de la Cruz, *El delincuente honrado* (1773), de Jovellanos y alguna obra de Tomás de Iriarte; también se representan las obras andinas *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*<sup>5</sup> [*La tragedia del fin de Atawalpa*] y *Ollantay: drama en verso quechua del tiempo de los incas* (siglo XVIII?<sup>6</sup>), de corte neoclásico con temática prehispánica. Así como textos del autor de Guayaquil José Joaquín Olmedo<sup>7</sup>, de temática independentista, como *Victoria de Junín: canto a Bolívar* (1824) o *Al General Flores* (1835).

De la Audiencia de Quito sólo tengo datos de la representación de *El delincuente honrado* (1773), de Jovellanos, en el Coliseo de Guayaquil en 1827<sup>8</sup> y de la tragedia de Manuel José Quintana *El Duque de Viseo* (1820), realizada por estudiantes en 1806.

Venezuela tampoco difiere de esta línea escénica, la primera constatación es una crítica de prensa del año 1837<sup>9</sup> (25 de julio) por la que se conoce la representación de *La comedia nueva o el café* (1792) y *La mojigata* (1791, fecha de escritura/1804, estreno) por la compañía Robreño-Díez. Y pocos días más tarde, 27 y 30 de julio, se representa una obra de Bretón de los Herreros, al mes siguiente (agosto) la misma compañía lleva a escena obras de Martínez de la Rosa<sup>10</sup>, Ventura de la Vega y Bretón de los Herreros<sup>11</sup>, amén de sainetes. Vemos, por ello, que el repertorio neoclásico llega prácticamente a la par que el romántico, y permanecerán unidos bastantes años, pues en 1839 hallamos en Caracas a la compañía de Mateo Fournier (que llega desde La Habana) y trae piezas de Bretón de los Herreros y otros, pero también *El viejo y la niña* (1781) de Leandro Fernández de Moratín.

De Guatemala y los otros países centroamericanos es poca la información que hay, y en ella se anuncian sobre todo representaciones de tipo popular.

Olivarría y Ferrari (1895:62-63) recoge el repertorio del Coliseo de México entre marzo de 1785 y febrero de 1786 y en él aparecen 34 obras de autores del siglo de oro frente a sólo tres neoclásicas<sup>12</sup>. Armando de María y Campos atestigua de nuevo la otra puesta de *El delincuente honrado* (1773), de Jovellanos, en 1785-86 en México. Y ya en 1824 encontramos mayor información. Para celebrar el Grito de Independencia se representa *La Emilia o Exceder en heroísmo la mujer al héroe mismo*<sup>13</sup>, del autor Antonio Valladares y para la ascensión a la presidencia de General Guadalupe Victoria, la tragedia *Régulo o El patriotismo en triunfo* (1823); ese mismo año también suben a la escena mexicana *Raquel* (1778), de García de la Huerta; *El viejo y la niña* (1790), de Leandro Fernández de Moratín, *La escuela de los maridos* (1661), de Molière e *Indulgencia para todos* (1818), del mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza, que ya había sido estrenada en España en 1818. Autor bien significativo porque escribe tanto obras de cariz político como costumbristas, y se convierte en uno de los grandes antecedentes del posterior teatro mexicano de los años cincuenta del siglo XX.

En 1825 se pone *La comedia nueva o el café* (1792), de Moratín, que será repuesta en varias ocasiones, y *La niña en la casa y la madre en la máscara* (1815), de Martínez de la Rosa. De las numerosas reposiciones de *La comedia nueva o el café* (1792) nos deja buena cuenta el hecho de que fuese utilizada como ejemplo para una crítica en el año 1826, el crítico que firma M. Boissec dice lo siguiente con respecto a la tragedia *Zelin*:

El temor de que el autor de esa tragedia nos regale nuevas producciones semejantes a ésta, me ha hecho tomar pluma y dirigirle la palabra en los mismos términos que don Pedro lo hizo a don Eleuterio en la *Comedia nueva*, después de su desgraciada representación: No quiero dejarle: me da compasión, y sobre todo, es demasiada necedad después de lo que ha sucedido, que todavía esté creyendo el señor que su obra es buena<sup>14</sup>.

<sup>5</sup> Para datación y autoría de esta obra confróntese César Itier, «¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la tragedia de la muerte de Atahualpa», *Bulletin de l'Institut français d'études andines* [En línea], 30 (1): 2001. <http://journals.openedition.org/bifea/7367>

<sup>6</sup> Sobre la polémica de datación y autoría confróntese Sofía De Mauro, "La imposibilidad moral de la existencia del drama: notas sobre la controversia del Ollantay." *Anclajes*, vol. 24, núm. 1 (2020): 69-86.

<sup>7</sup> Diputado por su ciudad en las cortes de Cádiz.

<sup>8</sup> Dato tomado de *El teatro neoclásico y costumbrista*, tomo III, de Carlos Miguel Suárez Radillo, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, p. 109.

<sup>9</sup> *El Liberal*, nº 63, Caracas, 25 de julio de 1837.

<sup>10</sup> La tragedia *Edipo* (1829).

<sup>11</sup> *El plan de un drama o la conspiración* (1801).

<sup>12</sup> Las tres de corte neoclásico son *El delincuente honrado* (1773), de Jovellanos, *Hacer que hacemos* (1770), de Tomás de Iriarte y la traducción de Juan José López de Sedano de *La mujer prudente* (1815/fecha de la Traducción), de Goldoni.

<sup>13</sup> Esta obra aparece reseñada en el periódico vallisoletano *Diario Pinciano*, de su listado 1787-1788. Confróntese Vallejo González (1980)

<sup>14</sup> *El Sol*, 7 de agosto de 1826.

El hecho de que este crítico tome una cita de la obra de Moratín para incluirla en su crítica de prensa da buena cuenta del conocimiento general que había en México de ella.

Como se ha mencionado, la otra obra más representada es *El delincuente honrado* (1773), de Jovellanos, tan conocida que el escritor de Querétaro Juan Wenceslao Barquera (1779-1840) autor de diversas comedias neoclásicas, la mayoría desaparecidas, escribe una titulada *La delincuente honrada o Poli Baker* (?), obviamente una versión de la obra de Jovellanos.

Y, desde luego, la otra gran influencia es Ramón de la Cruz, que deja su impronta con numerosas representaciones de sus sainetes, de los que se hacen diversas adaptaciones insuflándolos de color local. Y que es emulado en el anónimo *Entremés para las posadas* (1790), texto interesante porque mixtura la estructura del sainete con la pastorela, el popular género mexicano. Como lo es también en los dos de José Agustín de Castro (1730-1814), *Los remendones* y *Los charros*. Así como las obras de Manuel Eduardo Gorostiza (1789-1851) *Las costumbre de antaño* (1819), *Don Dieguito* (1829), *Contigo pan y cebolla* (1833) o *Don Bonifacio* (1840?).

Mención especial merece José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), autor de obra bien significativa y de diversas piezas de teatro: *Pastorela en dos actos o La noche más venturosa* (1817), *Unipersonal del Arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822* (1822), *Unipersonal de Don Diego de Iturbide* (1823), la comedia *El negro sensible* (1827) (versión de la obra de Luciano Francisco Comella) y *La tragedia del Padre Arenas* (1827). Todas ellas de indudable tono neoclásico, como bien menciona Jefferson R. Spell:

En sus obras se hallan no sólo los gérmenes de todas las reformas que conoció México en el siglo XIX, sino también indicaciones para otras futuras. Abogó por la forma de gobierno republicano con representantes elegidos por el pueblo, incluyendo las mujeres; insistía en una forma de gobierno municipal más eficaz, que velase por la sabiduría pública y protegiese el comercio... (Fernández Lizardo, 1944).

Del Caribe debemos decir que a La República Dominicana llega sobre todo la producción francesa. De Puerto Rico tenemos noticias a partir de 1823, pues el teatro de la Sociedad Económica de Amigos el País es de finales de 1822, en esa primera temporada del año veintitrés del siglo diecinueve se representan siete obras, entre las que está un sainete de Ramón de la Cruz, el monólogo *Guzmán el bueno* (1790), de Iriarte, *El hijo reconocido* (1799), de Comella y la tragedia *Ali Beck* (1801), de María Rosa Gálvez. En la temporada siguiente, de las veinte piezas cinco son neoclásicas, entre ellas *El delincuente honrado* (1773) y *El sí de las niñas* (1806). Además de una serie de sainetes de Ramón de la Cruz. En las posteriores nóminas conviven ya el teatro áureo, el popular, neoclásico y el romántico. Sólo resaltar la primera pieza de autor puertorriqueño, *Triunfo del trono y lealtad puertorriqueña* (1824), de Pedro Tomás de Córdoba, que, si bien sigue el esquema neoclásico, defiende a ultranza a Fernando VII y ataca a la Constitución de Cádiz, a la que acusa de todos los males que asolan España.

En Cuba, donde empieza a funcionar el primer teatro en 1775, tenemos noticias de las representaciones a finales del XVIII por *El Papel Periódico de La Havana*, donde poco a poco van apareciendo cada vez más noticias de Ramón de la Cruz, Jovellanos y Tomás de Iriarte. Arrom menciona que:

De ochenta y seis funciones que se dieron en el Coliseo Habanero, en 1791, en cincuenta y una se llevaron a escena comedias de autores del Siglo de Oro, en veintitrés se ejecutaron piezas de autores españoles del siglo XVIII, cuatro fueron de origen extranjero, una de autor cubano. (1956: 121-122)

A inicios del XIX aparece ya Leandro Fernández de Moratín, sobre todo con *El sí de las niñas* (1806) y, a partir de 1810, cuando llega a Cuba el actor español Andrés Prieto, discípulo de Isidoro Máiquez, se realiza un repertorio con obras españolas, muchas de las cuales son neoclásicas. Además de las del cubano José María Heredia [la tragedia *Moctezuma o Los Mexicanos* (1819) y el sainete *El campesino espantado* (1819)]. Pero a finales de los años treinta y a principios del cuarenta se van asentado las obras románticas.

Sainetes de tono costumbrista, como el pionero argentino *Baile del tapicero* (1765), de Lucena; *El amor de la estanciera*, cuya producción data de entre 1780 y 1795; el también anónimo *Las bodas de Chivico y Pancha* (1823-1826??), los ecuatorianos anónimos *Coloquio de las comparaciones de doña Elena y el casamentero* y *Entremés de Juanillo o Antonio desaciertos*; y la pieza del Presbítero José María Blanco, *Conversación de un chagra y un abogado* (estrenada en 1823), en la que, además de elementos costumbrista, hallamos grandes dosis de didactismo.

Tras este somero recorrido, hemos podido apreciar la presencia de obras neoclásicas, sainetes y dramas románticos representados casi con simultaneidad y que estos son los moldes sobre los que los autores americanos, en su mayoría adscritos a los valores de la independencia, elaboraron sus obras.

Hay obras en las que se ensalza España, muy pocas, y se pide la protección para Fernando VII, como es el caso de *La política del mundo* (1809), del panameño Víctor de la Guarda y Ayala; o bien *Venezuela consolada* (1805), de Andrés Bello, en la que loa la llegada de la expedición con la vacuna antivariólica, amén de una exaltación al monarca, en línea similar se inscribe *La España restaurada* (1808); esta fidelidad a la corona española no es óbice para que poco más tarde encontremos a un Bello que pide a Inglaterra la ayuda para la naciente república de Venezuela. Es digna de mención también la pieza que el mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza dedica a Riego, *Virtud y Patriotismo o el primero de enero de 1820* (1821).

Pero, en su mayoría son obras de militancia política, que ensalzan la guerra de la independencia, algunas son prácticamente partes de guerra, como el sainete anónimo *El detalle de la acción de Maipú*<sup>15</sup> (1818); el drama alegórico *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada* (1808) del uruguayo Presbítero Juan Francisco Martínez; *El 25 de mayo o el Himno de la libertad* (1812), del también uruguayo Luis Ambrosio Morante; *Sentimiento de un patriota* (1816), *La libertad civil o El triunfo* (1818), del argentino Bartolomé Hidalgo; *La revolución de mayo* (1841) y *Gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* (1841-1842), de Juan Bautista Alberdi; *Camila o La patriota de Sub América* (1817), del chileno Camilo Henríquez; las tragedias *Atala* (1822) y *Guatimoc* (1922), del colombiano José Fernández Madrid (1789-1830).

El gaditano-paraguayo Ildelfonso Antonio Bermejo (1820-1892), historiador, periodista, novelista, pedagogo, dramaturgo y lo que hoy llamaríamos director de escena. Fue diputado y se sabe que debió exiliarse de España tras la reforma de la constitución en 1837, se sabe que primero estuvo en Francia, y Josefina Plá constata que llega a Paraguay el 26 de febrero de 1855, su primera aportación es instalar una nueva imprenta y el 19 de abril del año de su llegada sale el primer número del semanario *Eco de Paraguay*<sup>16</sup>, en 1856 funda el Aula de Filosofía y con sus alumnos del Aula monta varias de sus obras, como *La consola y el espejo*, *Llueven hijos*, *Una llave y un sombrero* o *El poder de un falso amigo*, que ya habían sido editadas y estrenadas en Madrid a partir de 1846. Todas ellas siguiendo los postulados del neoclasicismo. Mención aparte merece *Un paraguayo leal*, que es una adaptación a ambiente paraguayo de *El poder de un falso amigo*. Amén de ello es el iniciador de la crítica teatral en Paraguay.

Francisco Ortega (1793-1849), poeta y dramaturgo, traduce teatro francés, sobre todo, y es autor del melodrama en un acto *México Libre* (1821), que se estrena el 27 de octubre de 1821 para la proclamación y la jura de la independencia mexicana. Es autor además del drama *Comatzin* y la inconclusa *Las historias de la imprenta*.

José María Moreno (¿?) es autor de las tragedias *Laura*, *Mixcoac* o *Los efectos del amor a la libertad* y *Xicotencatl*; la ópera jocosería *Adela o La constancia de la viuda*, y el drama alegórico *América Mexicana libre*.

La intención de estos autores es ensalzar la libertad y la necesidad de la independencia de la corona española, estos mismos autores son los que con posterioridad escribirán piezas cuyo fin primordial será educar a la población sobre cuestiones cívicas, además de hacerles sentir orgullosos de sus recién nacidos países.

El teatro es, como hemos visto, una importante vía de transmisión del proceso independentista y de la creación de las identidades nacionales de cada una de las repúblicas americanas. Un ejemplo de esta conciencia en los políticos y autores es la pieza breve *Introducción a la función del teatro*, que escribe el ecuatoriano José Joaquín de Olmendo en 1825, monólogo que es pronunciado por el personaje llamado Libertad. En general, para ambos propósitos, la independencia y la creación de la identidad, tomarán temáticas de la etapa prehispánica, adecuada para enaltecer los valores de su pasado y para rescatar su historia más allá de la llegada de los españoles.

Estos son algunos de los ejemplos que confirman la hipótesis mencionada al inicio de este trabajo, que independencia y teatro neoclásico estuvieron unidos, en primer lugar, por coincidencia temporal y, en segundo, porque su imaginario fue dado a conocer por los hombres que promovieron la independencia, la mayoría de ellos formados en España y Francia, principalmente. Como también dije, un poco más tarde que las ideas, llega el teatro neoclásico y con él la llama de la independencia se expande. Y después, esos mismos escenarios se llenan de obras que explican la identidad de las recién nacidas repúblicas, pero ese es tema para otro trabajo.

<sup>15</sup> Detalla la victoria de San Martín del 5 de abril de 1818.

<sup>16</sup> Saca 108 números, el último es del 9 de abril de 1857.

## Referencias bibliográficas

- Arrom, Juan José (1956). *El teatro de Hispanoamérica en la Época colonial*. La Habana: Anuario Bibliográfico.
- Banner, J. Worth, “Ildefonso Antonio Bermejo. Iniciador del teatro en el Paraguay”, *Revista Iberoamericana*, XVII/33 (julio 1951): 97-108.
- El Censor*, núm. 98, Buenos Aires, 31 de julio de 1817.
- El Liberal*, núm. 63, Caracas, 25 de julio de 1837.
- El Sol*, 7 de agosto de 1826
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1944). *Don Catrin de la Fachenda y Fragmentos de otras obras*. Intr., sel. y notas de Jefferson Rea Spell. México: Editorial Cultura.
- Itier, César (2001), “¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la tragedia de la muerte de Atahualpa”. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 30 (1): 2001. Disponible en: <http://journals.openedition.org/bifea/7367>
- Mauro, Sofia de (2020), “La imposibilidad moral de la existencia del drama: notas sobre la controversia del Ollantay”, *Anclajes*, vol. 24, núm. 1 (2020): 69-86.
- Olivarría y Ferrari, Enrique (1895). *Reseña histórica del teatro en México* (vol. I). México: La Europea.
- Ortega Ricaurte, José Vicente (1927). *Historia crítica del teatro en Bogotá*. Bogotá: Ediciones Colombia.
- Plá, Josefina (1964). *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay*. Asunción: Municipalidad de Asunción.
- , ----- (1967). *El teatro en el Paraguay: de la fundación a 1870*. Asunción: Ediciones Diálogo.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel (1984). *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Vallejo González, Irene (1980), “La vertiente literaria en el *Diario Pinciano*”, *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 1 (1980): 125-134.