

Fusión de melodrama social / drama moderno y espectador implícito urbano en Jesús Nazareno (1902), de Enrique García Velloso

DUBATTI, Jorge / Universidad de Buenos Aires - Academia Argentina de Letras
jadubatti@gmail.com

Tipo de trabajo: conferencia

Palabras claves: espectador implícito – drama moderno – melodrama social

Resumen

El objetivo de esta conferencia es caracterizar la poética dramática de *Jesús Nazareno* (1902), de Enrique García Velloso, para considerar luego su diseño de espectador implícito. Enmarcamos estas reflexiones en el Proyecto Filo:CYT “Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)”.¹

Por razones de espacio, nos concentraremos en la poética dramática,² no en la escénica o espectacular (Compañía de José J. Podestá, Teatro Apolo). La puesta en escena de *Jesús Nazareno*, de concepción transivista, siguió de cerca las instrucciones del texto dramático pre-escénico, sin alteraciones relevantes ni reescrituras, por lo que nuestras observaciones sobre el drama pre-escénico de García Velloso valen también para la dramaturgia escénica con la que tomaron contacto las/los espectadores en 1902.³

Presentación

Por su complejo cruce de procedimientos estructurantes, no es pertinente vincular a *Jesús Nazareno* con el nativismo (como hacen Pellettieri, 1987, 1990 y 2002, y Mogliani, 2006 y 2015). Resulta más adecuado pensar en la fusión del melodrama social del post-romanticismo (Bentley, 1964; Dubatti,

¹ Proyecto Filo:CYT FC22-089, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, período 2022-2024, dirección a nuestro cargo.

² Todas las citas se realizan por la edición de *La Escena* (García Velloso, 1919).

³ Sobre los conceptos de dramaturgia pre-escénica y escénica, véase Dubatti, 2020.

2002) con el drama moderno (Dubatti, 2009) en la emergencia de nuevo tipo de drama social que desplaza a la gauchesca.

Las poéticas que confluyen, en combinación equilibrada, de mutua necesidad en *Jesús Nazareno* corresponden a tiempos históricos teatrales diferentes: hacia 1902 el melodrama social post-romántico cuenta con amplio desarrollo en el teatro argentino; en cambio, el drama moderno (o drama realista de tesis) se conoce en el Río de la Plata sólo por sus exponentes europeos, que circulan (puestas en escena, ediciones) desde fines del siglo XIX, y recién tendrá variantes locales en años inmediatos subsiguientes: *Sobre las ruinas* y *Marco Severi*, de Roberto J. Payró, respectivamente 1904 y 1905; *Los muertos* y *Los derechos de la salud*, de Florencio Sánchez, 1905 y 1907; *Almas que luchan*, de José León Pagano, 1905; *Alborada*, *La cadena*, *Fuego fatuo*, *El divorcio*, de Enrique García Velloso, 1903, 1906, 1907, entre los primeros (Dubatti, 1991a, 2005 y 2023a; Laurence, 2019). García Velloso, interesado en el análisis de los procesos históricos teatrales de Europa y de su propio territorio cultural, conocía a la perfección ambas líneas. Con la inclusión de procedimientos constructivos del drama realista de tesis en *Jesús Nazareno*, García Velloso contribuye precursoramente a una de las modernizaciones más relevantes en la historia de la dramaturgia nacional: la de la productividad del drama moderno, iniciada a comienzos del siglo XX.

Esta fusión es posible, además, porque melodrama social y drama moderno realista no son poéticas opuestas, la segunda constituye una deriva de la primera, el melodrama social sienta las bases de la emergencia del drama moderno. En términos genéticos, no hay drama moderno sin melodrama social, como hemos señalado en otra oportunidad (Dubatti, 2009). En el caso de García Velloso, no se trata de una deriva o transición sino de una fusión, porque cuando concibe *Jesús Nazareno* el drama moderno ya está en pleno desarrollo en Europa (sus primeras expresiones canónicas datan de 1870).

Esta fusión implica, al mismo tiempo, una nueva dinamización del melodrama social (al que no se abandona), así como los primeros pasos de inclusión de las prácticas innovadoras del drama moderno en el Río de la Plata, con la consecuente aparición de un nuevo tipo de drama de observación y transformación social que realiza aportes a los procesos de modernización del teatro nacional. Con este nuevo tipo de drama social, García Velloso brinda además nuevas herramientas teatrales / artísticas para reflexionar sobre las transformaciones del país e impulsarlas. Pone el teatro al servicio de la construcción de la Nación, al mismo tiempo que sincroniza las poéticas con los problemas sociales contemporáneos.

Este drama social, con su expresión de conflictividad, no debe ser afiliado al nativismo, una poética de teatro liminal que prolifera en paralelo en otros circuitos al menos desde las dos últimas décadas del siglo XIX. Desde este punto de vista, *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón, no abre el nativismo

sino cierra la gauchesca,⁴ pero sienta las bases de un nuevo drama social (coincidimos al respecto con Juan Carlos Ghiano, 1961; véase también Dubatti, 1991b). Este nuevo drama social es una forma de salir de la gauchesca hacia nuevas problemáticas sociales, cuya representación el nativismo repele.

García Velloso está atento a exponentes europeos, más específicamente españoles, del drama rural: *El señor feudal* (1896), de Joaquín Dicenta, y *Tierra Baja* (1896), de Ángel Guimerá, piezas difundidas en la Argentina. Luis Ordaz ya señala ese impacto en su estudio del drama rural nacional: “En muchas obras se advierte, si no la influencia directa, sí el clima y propósitos rebeldes de sus antecesoras más exitosas de origen hispano, como *El señor feudal* (1896) de Joaquín Dicenta, y *Tierra baja* (1896), de Ángel Guimerá. En estas piezas, estrenadas en el último lustro del siglo pasado y que gozaron de una popularidad que pronto cruzó el océano, aparece el problema rural como fondo de complicaciones pasionales y trágicas disputas por cuestiones de honra” (Ordaz, 1959: p. 18). La deuda de García Velloso con estos textos queda en evidencia por el intertexto con el teatro de “la honra” del Siglo de Oro español, presente en los modelos del drama rural peninsular, como observa Mariano de Paco de Moya.⁵

Ni la complejidad del protagonista de *Jesús Nazareno* (densidad compositiva inédita en la historia de la dramaturgia argentina hasta 1902), ni su alta representación de la conflictividad social (reelaboración, *mutatis mutandis*, de los imaginarios de la gauchesca, para abandonarla e ingresar a una nueva instancia histórico-poética) permiten asociarla al nativismo, cuyo tradicionalismo abuenado e inofensivo ofrece una visión armónica de la vida rural (y de las relaciones del campo con la ciudad), sin injusticia ni abusos por parte de los poderosos (patrones, alcaldes, jueces, policías, etc.). Deliberadamente *Jesús Nazareno* sigue tematizando la injusticia y los abusos del “los patrones de estancia, verdaderos señores feudales” (p. 9) (García Velloso suma a esta denuncia la visión impugnadora del materialismo urbano), pero con vistas a una nueva concepción del país.

⁴ Creemos que la confusión entre este nuevo drama social y el nativismo tradicionalista se desprende del artículo periodístico de Ángel Rama sobre Elías Regules (h.) recogido en su libro *Los gauchopolíticos rioplatenses* (1976). Hay que distinguir o separar dos líneas que Rama superpone o identifica por alguna afinidad y que, sin embargo, son diversas: la de “domesticación” del ciclo que abrió *Moreira*, que sigue problematizando la conflictividad social (entre sus exponentes teatrales, *Martín Fierro* de Regules h., luego *Calandria*); la poética utópica y festiva del nativismo como expresión de una armonía social anti-gauchesca, sin conflicto (ejemplo, *Del tiempo viejo*, “boceto campero” de Martiniano Leguizamón, recogido en 1961. La afinidad entre ambas es el tradicionalismo que reivindica al gaucho como representante de la identidad nacional o cultural; la diferencia: su planteamiento de la conflictividad social y política.

⁵ Justamente Mariano de Paco de Moya afirma que lo que caracteriza el drama rural de fines del siglo XIX en España es “el costumbrismo regional, ampliamente cultivado en el siglo XIX, y la influencia de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro, con la problemática del honor y de la honra, profundamente enraizadas en el sentir popular” (p. 141).

En la presente conferencia nos centraremos, primero, en los principales artificios constructivos de la fusión melodrama social / drama moderno; segundo, en la complejidad del personaje protagónico, las múltiples tramas que entretujan la historia de Jesús Nazareno y su relación con la conflictividad social; finalmente, caracterizaremos el diseño de espectador implícito que se desprende de esta poética.

Fusión de melodrama social / drama moderno

Como hemos señalado en estudios de Poética Comparada (disciplina que cruza los saberes del Teatro Comparado y los de la Poética Teatral), aquellas poéticas de larga duración que proponen matrices de procedimientos de alta productividad en la historia del teatro son susceptibles de seis versiones básicas: canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica y disolutoria (Dubatti, 2009). Llamamos fusionada a aquella versión en la que una poética (en este caso el melodrama social) se combina con otra (el drama moderno o drama realista de tesis) en un mismo nivel de jerarquía, es decir, ambas aportan procedimientos estructurantes no catalizables, constitutivos *sine qua non*, sin los que la poética resultante se descompondría. En el caso de *Jesús Nazareno* no podemos hablar de un melodrama social con procedimientos del drama moderno, o viceversa, sino de una mutua determinación relevante. No se trata de una versión ampliada (que distingue una poética principal, que absorbe en una nueva funcionalidad, procedimientos de otras poéticas secundarias). En la versión fusionada son centrales ambas poéticas en su sinergia.

¿Qué procedimientos del melodrama social mantiene *Jesús Nazareno* en continuidad con el post-romanticismo? Es central la matriz maniquea de idealización romántica: personaje positivo (Jesús Nazareno), personaje negativo (Antenor), personaje transicional de negativo a arrepentido (Deolinda). Jesús es personaje positivo por intertexto bíblico (Northrop Frye, 1996), tanto en su caracterización directa como indirecta (Kayser, 1958) encarna al buen cristiano (que practica las virtudes de la fe, la esperanza, la caridad, el amor, la humildad).⁶ Si cae en el asesinato (y no permanece inocente), lo hace siguiendo las reglas consuetudinarias de una justicia criolla por mano propia (como arenga Ernesto, p. 21), o “en buena ley” (Sargento Chorrillos, p. 25). El Padre Enríquez sostiene que “el código está a su favor” (p. 27) y el Comisario Payo que “su causa es noble” (p. 28). Lo avalan tres instituciones representadas por estos personajes: la escuela, la iglesia y la policía / la justicia. Por intertexto del teatro del Siglo de Oro español, *Jesús Nazareno* reenvía a la tragedia cristiana, pero la transforma en drama criollo (recordemos que García Velloso subtítulo “Drama en 3 actos”, p. 3), en tanto por justicia criolla

⁶ <http://www.ugr.es/~fmunoz/html/virtudes/VIRCRISTIANAS.htm>

hay compensación, hay reconstitución del orden social y divino. Si bien tanto el maestro Ernesto como el Comisario Payo caracterizan los hechos de la historia de Jesús Nazareno como “tragedia” (respectivamente, p. 16 y p. 23), no lo hacen en el sentido clásico grecolatino (que clausura en la arbitrariedad de los dioses y del destino y en una destrucción sin compensación), sino en el de la justicia cristiana: como hay un Dios justo, hay pecado y hay castigo, pero también condenación o redención. Jesús Nazareno no clausura su asesinato en la condenación, sino en la redención, en el perdón divino y humano porque “su causa es noble”. Es el “redentor” de los pobres, y es redimido –a su vez– por la cultura criolla y la ley divina. El suicidio de Deolinda rehabilita socialmente a Jesús (porque, según la visión del texto, evidencia su pecado y su arrepentimiento, así como su amor al marido engañado); la actitud tranquila de “la peonada” de Antenor (p. 27) avala la muerte de su patrón como una liberación; en el final se anuncia la inminencia de la revolución, dando así la razón, por prospección futura, a los personajes-delegados (enseguida trataremos este procedimiento).

El melodrama social se advierte, además, en el triángulo amoroso, pero en él son inseparables lo sentimental individual y la injusticia social. También, como veremos, un costado metafísico, divino. El abuso de Antenor con la mujer de Jesús es pasional, pero también es político, clasista, es abuso de poder, parte del comportamiento impugnable de los “señores feudales” (p. 9) que el texto denuncia. La traición de Deolinda / Judas es parte del calvario existencial y condición para la apoteosis cristiana: el triunfo en la derrota.

Otro componente del post-romanticismo social está en el dandismo emocional o patético (Russell P. Sebold, 1983), que se expresa en el patetismo exacerbado de los parlamentos, la proliferación de estructuras monologales y en el protoexpresionismo (objetivación escénica de la alteración emocional de Deolinda por Antenor, en el acto III: “*Esto lo dice delirante; al volver la cabeza, detrás de la pared la sombra de Antenor perfectamente iluminada*”, p. 29).

¿A qué artificios del drama moderno echa mano García Velloso?

Si bien mantiene la identificación de Jesús Nazareno con el personaje positivo, complejiza fuertemente su composición: la entelequia del Bien se entreteje con otras aristas y tramas que hacen al personaje mucho más denso y facetado (volveremos sobre este aspecto).

Todos los componentes de la pieza buscan la exposición de una tesis: los gauchos (en el sentido amplio de trabajadores rurales) son “los campeones de las libertades argentinas” porque son los primeros que “levantaron la enseña azul y blanca como un pendón de pureza y libertad” (p. 9) y pelearon por la independencia; estos habitantes del campo padecen el feudalismo de los patrones de estancia pero son cada vez más conscientes de lo que significan para el país y de su fuerza y llevarán adelante una “total

revolución política” (p. 9), inminente, al servicio de las libertades públicas, revolución que será beneficiosa para la Nación y que no saldrá de las ciudades (espacios de corrupción y mentira que solo piensa en el dinero), sino de la campaña. La impugnación de la ciudad lleva a Jesús Nazareno a invertir la figura de civilización y barbarie: “Yo hui de la ciudad... hui como antiguamente huían las gentes de la campaña ante el malón de los indios” (p. 9). La barbarie está en la ciudad, la civilización en el campo.

La tesis se construye a través una isotopía que instala una redundancia pedagógica transversalizada en los diversos ángulos del texto: la historia del protagonista (que “encarna” la tesis); los dichos de los personajes-delegados que explicitan la tesis, especialmente Jesús Nazareno y Ernesto (legitimado por su ilustración como el “maestro” del pueblo); la red simbólica del periplo de Cristo, el canario muerto, el volcán, la máquina de los trabajadores, la noche (de la ignorancia) / la aurora (de la redención y la revolución); el cronotopo contemporáneo y la ilusión de contigüidad realista entre el mundo representado y la experiencia empírica socio-política.

Personajes positivo y negativo del melodrama están puestos al servicio de la exposición de la tesis; la idealización maniquea refuerza la ilusión de contigüidad realista para pensar la sociedad contemporánea; los personajes-delegados y la isotopía garantizan la efectividad en la comunicación de la tesis. No hay *Jesús Nazareno* sin personajes positivo y negativo, pero tampoco sin tesis realista protonacionalista sobre la conflictividad social.

Como señala Juan José de Urquiza (1963) al estudiar la recepción de *Jesús Nazareno* en la crítica y la historiografía nacional, Juan Pablo Echagüe lee su poética como “drama burgués”, y Alfredo Bianchi lo ve como iniciador de una “era ciudadana” en el teatro argentino en contraposición a una “era gaucha” (en el pasaje de la gauchesca a un nuevo drama social).

Complejidad inédita del protagonista

El personaje de Jesús Nazareno, protagonista de la pieza, posee una complejidad inédita en la historia de la dramaturgia nacional. Su composición está atravesada por múltiples aristas/tramas significativas que, al mismo tiempo que despliegan rasgos y tensiones particulares, se conectan entre sí también de manera compleja, en forma discontinua, abierta, e incluso contradictoria. Podemos dividir esas aristas/tramas de multiplicidad en dos órdenes: las relacionales en el plano socio-histórico (consideraremos siete); la arquetípica en el plano transhistórico (una). Detengámonos primero en las relacionales, teniendo en cuenta los siguientes ángulos:

1. Jesús Nazareno, visto por la comunidad

García Velloso otorga relevancia al procedimiento de caracterización directa del personaje por los otros personajes (Kayser, 1958). Lo hace ya desde la apertura del texto y trabaja el procedimiento de hacer ingresar a escena al protagonista luego de haber escuchado versiones diversas sobre su entidad (Jesús Nazareno aparece en el Acto I pero recién en la Escena 6). El recurso de poner en primer plano las “versiones” sobre Jesús Nazareno es sostenido por García Velloso en todos los actos. Visto por la comunidad, Jesús Nazareno es un personaje controvertido, para algunos alguien extraordinario, para otros un “loco” o un “infelizote” (p. 5). El Padre Enríquez explicita metateatralmente el artificio: “Jesús será todo lo que ustedes quieran” (p. 3), afirma, y enseguida Rosa complementa: “¿Pero a qué Jesús se refiere usted?” (p. 3). Este multiperspectivismo de versiones encontradas supera el maniqueísmo estrecho, vuelve menos lineal y transparente al personaje, e incluso en el Acto III, ya muerto Antenor por Jesús Nazareno, será elevado por el Comisario Payo a principio de la Historia: refiriéndose a cómo relatan los diarios de Buenos Aires los acontecimientos del asesinato de Antenor, afirma que “Unos explican la verdad del suceso; otros lo achacan a pasiones políticas. ¡Así se escribe la historia!” (p. 23). El Comisario no se refiere solo a la historia de Jesús Nazareno y Antenor, sino generaliza al plano de la Historia (con mayúscula): los hechos históricos despiertan interpretaciones y la Historia se escribe según quién la interpreta. Para algunos se trata de un crimen pasional; para otros, de un asesinato político.

Desde el comienzo se juega con la confusión entre el Hijo de Dios y el gaucho: a qué Jesús se hace referencia, “¿Al que se creó un calvario, o al que ha convertido en un infierno la vida de Deolinda?” (p. 3). La esposa de Jesús Nazareno coincide con sus vecinas: su marido es “humano” y “divino” (p. 3), despierta en ella “mezcla de amor y de odio” (p. 4). Gilberto sintetiza su condición compleja: es un “raro personaje” (p. 5). Cuando Ernesto reflexiona sobre la atracción que Jesús Nazareno despierta en la ciudad de Buenos Aires, sostiene: “Hay de extraño y misterioso en todo esto” (p. 16). Jesús Nazareno es extraño y misterioso. La pieza insistirá sobre esta condición ambigua, contradictoria, paradójica: Pedro afirma que Jesús Nazareno “es un ser que me interesa. [...] fiese de esos sonzos [sic], a lo mejor salen con cada viveza que asombra” (p. 19). El mismo Jesús Nazareno dirá que en la ciudad “me exhibían como a un animal raro” (p. 20). Antenor duda también: “O es un gran vivo o un soberano sonzo [sic]” (p. 22). Como explica Ernesto, “Por su manera de ser, por su carácter, Ud. ha merecido muchas burlas en el pago; alguien le ha tomado a la risa y Ud. ha dejado que se rían en sus barbas” (p. 21). La causalidad es compleja, ya que Jesús Nazareno no hace nada para cuidar su respeto social. García Velloso acentúa la caracterización directa negativa, a la que da más voces.

2. Jesús Nazareno, heredero (hijo-hermano) y “gaucho rico”

Jesús Nazareno es también un atípico por su condición social y de clase. Gilberto explica: “Jesús no era de origen gaucho [...] Yo creí que su marido era de origen bajuno, de la plebe... y esta tarde he sabido que es descendiente de un hombre que llegó a ocupar un alto puesto en nuestro país...” (p. 5). Jesús Nazareno pertenece a una familia de dirigentes de la Nación, es millonario por herencia, su padre es por origen “gaucho puro” pero en la ciudad fue tomado por la “vanidad” (p. 9). Jesús Nazareno vivió en la ciudad pero escapó para regresar al campo, “huí como antiguamente huían las gentes de la campaña ante el malón de los indios” (p. 9). A partir del Acto II es el “gaucho rico” (p. 15), que se valdrá de los “cuatro millones de pesos, en campos, títulos y otras propiedades” (p. 15) para redimir a los campesinos.

3. Jesús Nazareno, trabajador rural (patrón y peón de su patrón)

Esta condición de heredero otorga a Jesús Nazareno un doble estatus: es por un lado propietario (en el Acto I Deolinda afirma que ha ido perdiendo sus bienes y solo le queda una “estanzuela”, p. 5), pero al mismo tiempo trabaja como peón para Antenor. Jesús Nazareno es “patrón” en su estanzuela (“patrón” lo llama Clota, p. 11), pero al mismo tiempo Antenor es su patrón, en una cadena de jerarquías laborales y dependencias.

4. Jesús Nazareno, esposo y padre (patriarcado, matrimonio y misoginia)

Jesús Nazareno es traicionado por su mujer Deolinda, que será su Judas (p. 16). Gilberto observa que Deolinda se horroriza por la muerte del canario pero “va a matar al Cristo de su marido” (p. 7). El texto de García Velloso construye una visión cultural misógina, que es complementaria con la negatividad del personaje de Deolinda. Ya en el Acto I, Escena 1, el Padre Enríquez compara a Deolinda y sus vecinas con “diablos con faldas” (p. 4). Rosa opera como celestina (p. 4) en “el plan de don Antenor” para seducir a Deolinda (p. 5) y Ernestina propone cortarle la barba al Cristo mientras duerme (p. 5). El mismo Jesús Nazareno advierte en su hijita Angélica las pulsiones negativas de la femineidad: “Al fin mujer (Esta se parece a la madre)” (p. 8). Angélica afirma (repetiendo palabras de Deolinda) que “las mujeres deben vivir en las ciudades” (p. 8), espacio identificado por Jesús Nazareno con la corrupción, la mentira y la vanidad. Tanto Jesús Nazareno como el maestro Ernesto advierten “vanidad” en Angélica, y el segundo confirma: “¡Vanidad tiene nombre de mujer!” (p. 9). En el Acto III los policías atribuyen a Deolinda la “traición” que roba a Jesús Nazareno la felicidad. El Sargento Chorrillos intentará atenuar la visión misógina, pero no hará sino acentuarla por la excepción que ratifica la regla:

Vigilante 2º: Las mujeres..., las mujeres tienen la culpa. Cada vez me acuerdo más del Comisario Núñez que decía: hay más traiciones en el corazón de una mujer que estrellas en el cielo...

Chorrillos: Eso no; acordate de tu madre. No porque existan ladrones, todos los hombres lo hemos de ser... En un canasto 'e fruta, hay fruta sana y podrida... (p. 24)

Cuando Deolinda se resiste a Antenor, dice que lo hace no por respeto al marido, sino “por respeto al padre de mis hijos” (p. 11). Jesús Nazareno es “el padre”, la columna de una sociedad patriarcal que protege a los hijos de cualquier amenaza (“No lloren que aquí está su padre”, p. 12). Asume que debe cuidarlos tanto del mal externo a la familia, como del mal de la madre: en el cierre del Acto II, Jesús Nazareno “le arranca los chicos” y le avisa: “No... no has de mancharlos con tus besos. Desde hoy son míos... solamente míos... (*Llora con ellos.*)” (p. 23). Cuando está en Buenos Aires, los niños rezan “por el padre ausente” (p. 15). El parlamento de Jesús Nazareno: “Quisiera haberla muerto; tan solo para que se llevase a la tumba mi última frase de amor... Sí... su agonía se hubiera entremezclado a un enorme beso de pasión, grande como la vida que se escapa, misterioso como la muerte que llega...” (p. 30), impulsa a Deolinda a creer que, si se suicida, Jesús Nazareno volverá a amarla y la perdonará (p. 30). En *Jesús Nazareno* la mujer no posee una mirada autónoma, sino que actúa por reproducción del criterio patriarcal.

5. Jesús Nazareno, testigo y analista social

Si algo define a Jesús Nazareno es su capacidad para el análisis de la sociabilidad argentina, con su consecuente toma de posición. Ama el campo y detesta la ciudad como espacio de “vanidad” y “ambición” (p. 9), porque “en la ciudad la vida está llena de amarguras [...] Allí... casi todo es mentira... el mal nace en sus...” (p. 8). “Yo prefiero el campo. [...] Aquí vivimos con la verdad por delante siempre. Allí [en la ciudad] la mentira impera” (p. 20). Reconoce en el “gaucho”, en la “gente de campo”, a “mi verdadero hermano, mi verdadero compatriota” (p. 9), porque los gauchos son “los campeones de las libertades argentinas”, “ellos fueron los que primeros [sic] levantaron la enseña azul y blanca como un pendón de pureza y libertad” (p. 9). Sin embargo, la situación de la población campesina no es buena. Compara el campo contemporáneo con el feudalismo medieval. Jesús Nazareno quiere “impedir que [los paisanos] vayan a una elección ante el cebo de una carne con cuero, que se hagan respetar de los patrones de estancia, verdaderos señores feudales que llevan a los comicios al paisanaje, como se lleva una majada de ovejas a la tablada” (p. 9). Quiere que tomen conciencia de lo que “representa el gaucho en la vida argentina” (p. 9). Sabe que “cuando el gaucho conozca su fuerza” llevará adelante “nuestra total revolución política que aún está por hacerse” (p. 9). En palabras de Antenor (al referirse a los “delirios” de Jesús Nazareno), el “gaucho rico” imagina el advenimiento de “redenciones políticas” y “guerras gauchas” (p. 18). Sabe reconocer, por debajo de las apariencias, las tensiones que se preparan en la sociedad. Recurre al símbolo del volcán para expresar el conflicto en latencia: al reclamo de acción por parte de Deolinda (“¡Oh... qué hombre, no sé cuándo se te revolverá la sangre!”), Jesús Nazareno contesta que hay que esperar el momento oportuno (“No te apures mi linda por eso... Hay momentos

muy grandes en la vida, en que la sangre estalla. Ya vendrá el día... no te apures... Mientras tanto dejá al volcán que no descubra su cráter”, p. 7). El volcán estallará aunque todavía ni se sospeche su existencia.

La visión positiva del gaucho que propone Jesús Nazareno como personaje-delegado se complementa con la de otro personaje-delegado, el maestro Ernesto, quien le señala a Antenor en el Acto II (quince días después de la partida de Jesús Nazareno a la ciudad, p. 14) que el magma del volcán está pronto a hacer erupción: “Parece que algunos que demuestran ser infelices, se hallan dispuestos a despertar de su letargo y hacer valer sus derechos en los comicios. [...] La cuestión se está poniendo seria; hay gaucho que ya tiene conciencia de lo que significa su voto” (p. 15). En el Acto III, en la víspera del domingo eleccionario, también anuncia la “revolución” el Vigilante 1º: “Para mí que mañana se arma la gorda. Anda todo el mundo muy sublevao [sic]” (p. 24). En esta misma dirección de sentido, Ernesto y Padre Enríquez analizan el impacto social de la muerte de Antenor y el primero considera, con espíritu de progreso moderno, que se termina imponiendo “la razón”:

Ernesto: Yo temía que la peonada de la estancia de don Antenor, enfurecida al ver muerto a su patrón, se sublevara y se linchara a Jesús...

P. Enríquez: Sin embargo todos están muy tranquilos. Parece como que se hubieran librado de un peso enorme que les oprimía...

Ernesto: Es que la razón tiene mucha fuerza. (p. 27)

Coincide el Comisario Payo en que “Esto hará que las elecciones de mañana sean terribles. Me dice el corazón que mañana va a derramarse mucha sangre en el atrio de nuestra iglesia...” (p. 28). También Gilberto realiza un vaticinio de violencia: “Huele a muerto por todos lados. [...] Aquí mañana se va a armar la gorda. Las elecciones me aterran más que una epidemia de carbuncho” (p. 28).

Por contraposición, las palabras del personaje negativo Antenor, que opera como contradelegado, ratifican el diagnóstico de feudalismo rural: “¡Macanas! Toda su oposición [la de los gauchos] se reducirá a plegarse a los grupos en donde se les paga más por el voto y en donde se les da más vino. La eterna cuestión. [...] ¡Macanas! Vuelvo a repetirle. ¿A que no ha visto Usted a ninguno de mis peones plegarse a los insurrectos? Tengo 500 hombres-máquinas. Yo soy la palanca que los sostiene, la fuerza impulsora, el motor...” (p. 15). “Esta gente no sabe lo que ocurre fuera del pago. Vive en la más negra noche de ignorancia” (p. 16). Sin embargo, Antenor está cauto: “El revólver bien a mano... No hay que estar muy desprevenido, porque estos infelices si se enojan saben ser malos de verdad” (p. 10).

El maestro Ernesto retoma los símbolos de la “máquina” y la “noche” que empleó Antenor para revertirlos: “Pues tenga mucho cuidado que no se le descomponga una ruedita de esa máquina...” (p. 15); “Para ellos [los paisanos] llega su aurora” (p. 16).

6. Jesús Nazareno, “redentor” y líder de una “revolución” social

El ideario de Jesús Nazareno es espiritualista pero también pragmático: quiere ponerse al frente de la revolución y colaborar con ella. Ya en el Acto I (antes de confirmarse su fortuna), expresa: “Yo quisiera ser muy rico, para hacer el bien a manos llenas entre la gente de campo. Suprimiendo necesidades, se evitan vicios” (p. 9). Quiere “poder inculcar a esta gente lo que representa el gaucho en la vida argentina” (p. 9). “Todo eso quisiera yo, en eso pienso eternamente, y mis sueños serán realidad” (p. 9).

Llegan las noticias de su paso por Buenos Aires a través de la prensa. Allí Jesús Nazareno expone sus ideas (p. 15) y los diarios lo definen como “El gaucho redentor de las libertades públicas”, el profeta y líder de “La futura revolución gaucha” (p. 16). Para eso no se queda en la ciudad y regresa al campo: Ernesto señala que Jesús Nazareno “de la altura [de la sociedad urbana] baja otra vez al llano, arriba se ahogaría. Quiere luchar desde abajo” (p. 16). Antenor, irónicamente, lo llama “un gran hombre, un millonario y un futuro redentor de la patria” (p. 16). Ernesto ve un proceso que se ha detonado irreversiblemente: “Yo veo en todo esto una interesante tragedia... Acaba de levantarse el telón, y estamos en la primera escena” (p. 16). A su regreso de Buenos Aires en el Acto II, Jesús Nazareno ratificará su voluntad revolucionaria: “¡Traigo la felicidad, la fortuna! Tengo muchos millones, muchos... para vos, para mis hijos, para los pobres, para hacer el bien” (p. 18). Retomando, cambiada de signo, la acusación de “loco”, Jesús Nazareno se autodefine como “el loco razonador” (p. 19). Asegura: “Si un loco hizo ciento... yo haré con mis locuras cien mil” (p. 19). Más adelante asegura que su nueva condición de millonario le da nuevas posibilidades políticas y sociales: “Cuatro millones para hacer el bien a manos llenas, allí donde haya una necesidad, allí estará mi dinero. Antes solo daba consejos. El pobre Jesús no podía dar casi nada. Ahora sí... ahora sí...” (p. 20).

7. Jesús Nazareno, “vengador de su honra”

Como señalamos arriba, *Jesús Nazareno* comparte con los dramas rurales españoles de Dicenta y Guimerá el intertexto de la tragedia cristiana de honra y venganza del Siglo de Oro. El maestro Ernesto le ha recordado una ley consuetudinaria de la justicia criolla: si es verdad la traición de Antenor y Deolinda, sólo queda matar. “¡Se mata sí, Jesús, se mata, sin compasión, sin dar paz al brazo, hundiendo el puñal en el corazón y revolviéndolo para saciar la venganza!” (p. 21). No queda claro si Ernesto indica que hay que matar solo a Antenor, o también a Deolinda. Sobre el trasfondo del pensamiento misógino y la violencia patriarcal legitimada, suponemos que esta justicia criolla incluye el femicidio y en realidad

a Deolinda la salva la oportuna irrupción de sus hijos (p. 23). Lo cierto es que en el clímax de la consumación, Jesús Nazareno se llama a sí mismo “El vengador de su honra” (p. 23). El Sargento Chorrillos retoma con variación parecida expresión: “Estas ginetas de sargento se honran al abrazar al vengador de su honor” (p. 27). “Mató en buena ley” (p. 25), dijo antes el Sargento, quien quiere ayudar a Jesús Nazareno para que se escape (“Me ha entrao [sic] una gran simpatía por su causa desde que hablé con él esta mañana”, p. 24). Ernesto y el Padre Enríquez calculan que será fácil obtener su libertad porque “el código está a su favor” (p. 27). El Comisario Payo sostiene que “su causa es noble” (p. 28) y también se identifica con él.

Finalmente Jesús Nazareno quiere que lo condenen para limpiar el nombre de la madre de sus hijos, para beneficiarlos a ellos: “Como buen padre debo sacrificarme por los hijos” (p. 26). Quiere tapar “la deshonra de la madre” para que ellos no se sientan “hijos de mala madre” (p. 26). Pero le confiesa a Chorrillos que “Quisiera haberla muerto; tan solo para que se llevase a la tumba mi última frase de amor... Sí... su agonía se hubiera entremezclado a un enorme beso de pasión” (p. 30). Como ya apuntamos, García Velloso califica su pieza como “drama” (p. 3) pero tanto el maestro Ernesto (p. 16) como el Comisario Payo (p. 28) hablan de la historia como “tragedia”. La tragedia católica deviene drama por la mediación de los valores cristianos/criollos (justicia poética) que impulsa un Dios justo: Jesús Nazareno se redime, Antenor y Deolinda se condenan. El arrepentimiento de Deolinda culmina en suicidio, figura asimilable por el cristianismo a la condenación, aunque también abre la puerta del perdón divino.

Detengámonos brevemente en la dimensión arquetípica del personaje, su conexión con un plano transhistórico:

8. Jesús Nazareno, un Cristo criollo

Ya desde su nombre (que genera relaciones de identificación y confusiones irónicas en algunos personajes), el protagonista de *Jesús Nazareno* evoca isotópicamente la figura, la historia, el pensamiento y las virtudes de Cristo. García Velloso retoma un tópico cristiano transhistórico, constante a través de los siglos: las personas comunes reproducen en sus existencias el periplo de Cristo, son Cristos a su manera y en su contexto. Cada día su pena: vivir es actualizar el calvario de Cristo. Hay que leer más allá de la corteza, acceder al meollo, y el texto se encarga de explicitarlo con redundancia pedagógica. Así, en la historia de Jesús Nazareno se transparenta, como intertexto bíblico, una trama espiritual que lo legitima y respalda. Como personaje positivo, Jesús Nazareno padece la persecución de los personajes negativos y en su derrota está su triunfo (Frye, 1996). Encarna a su manera un *pattern* bíblico frecuente en las letras nacionales: el del mártir que padece las acciones de los villanos. Son

múltiples los paralelos entre los padecimientos de Jesús Nazareno y los de Cristo, así como determinados episodios en común. Los personajes mismos se encargan de explicitarlo. Cuando Ernesto encuentra a Jesús Nazareno con sus niños (Acto I, Escena 8), afirma: “Hombre, si los que llaman a Usted Jesús Nazareth [sic] lo vieron [sic] en esas actitudes, no estarían muy desacertados en el apodo. [...] Si figura, la noche... la luna que cae plácidamente, la vegetación florida... Usted, los niños... en una palabra Jesús con los niños...” (p. 8). El Padre Enríquez hará una prospección sobre el destino que atravesará Jesús Nazareno luego de su regreso de la ciudad a partir de ese paralelo (Acto II, Escena 4):

P. Enríquez: Jesús el grande, el de la Galilea, entró en Jerusalén entre ramas de olivos. Le crucificaron luego. Y en la ciudad infiel no quedó piedra sobre piedra. Nuestro Jesús, el gaucho, de esta estancia, acaba también de encontrar su Jerusalén. El pobre también presente como Moisés la tierra prometida. Al pobre también le crucificarán y quizás tenga su Judas” (p. 16).

En el Acto III veremos a Jesús Nazareno, en el patio de la comisaría, en posición de crucificado y rodeado de dos ladrones, según didascalía: “*Jesús estará con grillos en los pies y esposas en las manos crucificado en un árbol. Matrero 1° a su izquierda y 2° a su derecha en la misma posición*” (p. 24). El Comisario Payo, quien lo enviará al juzgado de Dolores, “se lava las manos como Pilatos” (p. 24). Su Judas ha sido, *mutatis mutandis*, Deolinda. Así como “en la ciudad infiel no quedó piedra sobre piedra”, se anuncia la revolución gaucha contra los poderosos. Por el correlato transhistórico, la revolución cuenta implícitamente con el beneplácito divino: los últimos serán los primeros.

Como adelantamos arriba, estas aristas/tramas se relacionan entre sí de manera compleja, en forma discontinua, abierta, e incluso contradictoria, en un entretejido que reivindica la heterogeneidad, también lo heteróclito, y propone una mezcla muy potente en términos teatrales y simbólicos. Por momentos, las aristas/tramas se alinean, pero solo en forma intermitente. Para garantizar la atención de sus espectadores, García Velloso juega con la convivencia de estos niveles de multiplicidad. La pregnancia de la atención se fortalece, ya sea porque resuene el multiperspectivismo de la comunidad, lo político, lo espiritual, el dinero heredado, las relaciones de poder, el patriarcado y el ataque a la mujer, el análisis social, la venganza, la lucha por la independencia de las “guerras gauchas” y el nacionalismo que busca la grandeza del país enarbolando al habitante de la campaña como símbolo de la patria. Jesús Nazareno encarna esa multiplicidad e intermitencia: es y no es gaucho; asesina, pero “en buena ley”; su condición de millonario no colisiona con la matriz espiritual cristiana; su futuro de revolucionario lo hace un “redentor”; es engañado por su esposa y su patrón, pero en su derrota está su triunfo. Esta multiplicidad está ya presente, como metáfora epistemológica, en la fusión de melodrama social y drama moderno de tesis, en el intertexto del Siglo de Oro español y en la forma en que García Velloso ancla en

representaciones de la gauchesca teatral del pasado (el problema de la injusticia, la desigualdad social y el abuso de poder) para hacerla a un lado y pasar a otra etapa.

La complejidad, la densidad del personaje de Jesús Nazareno marca una diferencia respecto de la unidireccionalidad o linealidad en la composición de los protagonistas de la gauchesca teatral, especialmente Moreira.

Espectador implícito

Llamamos espectador implícito o espectador-modelo a la construcción de espectador inmanente que diseña cada poética teatral. Se trata de una trasposición, a los estudios escénicos, del concepto de lector implícito de Wolfgang Iser (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972) y de lector-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979). Cada texto dramático y/o espectacular, cada poética de actuación, de vestuario, de diseño espacial, etc., construyen su espectador “ideal” a partir del diseño inmanente de competencias de relación, que desde ya no necesariamente encontrarán su correlato o encarnación en los espectadores reales o históricos (Dubatti, 2023b). Podemos preguntarle a un texto escénico por sus características poéticas desde los diferentes ángulos de análisis (la historia, lo sensorial, lo referencial, lo lingüístico, lo semántico; ángulos de la palabra, el movimiento, el espacio, el vestuario, los accesorios, etc.) y observar qué modelo de espectador reclaman complementariamente. En Poética Comparada, el concepto de espectador implícito es aplicable a las cuatro configuraciones territoriales: micropoética, macropoética, poética abstracta, poética incluida o *in nuce* (Dubatti, 2012).

¿Qué espectador implícito diseña la poética de *Jesús Nazareno*?

Sin duda no es el espectador implícito del nativismo, ya que de este se espera una mirada ajena a la conflictividad social, y la consecuente no-problematización del *statu quo* y del sistema de fuerzas de clase, políticas, económicas. Nativismo es conformismo, acriticidad, aceptación naturalizada de un orden dado. García Velloso coincide solo parcialmente con el nativismo en la visión del tradicionalismo que idealiza al gaucho (A. Rama), pero elude radicalmente la utopía de la armonía social en la que patrón y peón conviven abuenada y festivamente.

El espectador implícito de *Jesús Nazareno* tiene la capacidad de emocionarse con el melodrama (se identifica sentimentalmente con el personaje positivo y sus valores, rechaza al personaje negativo y le teme), al mismo tiempo que puede comprender, analizar y recordar una tesis, que se llevará fuera del teatro para ver mejor su realidad empírica, discutirla y generar transformaciones sociales. Es un

espectador que asume la idealización romántica, pero a la vez tiene la competencia realista de la ilusión de contigüidad entre el mundo representado dramáticamente y el mundo social contemporáneo. *Jesús Nazareno* habla de la sociedad contemporánea en la que vive. Por la vía del drama moderno, el espectador implícito de *Jesús Nazareno* posee capacidad de análisis crítico de su sociedad, para comprenderla, cuestionarla y superarla críticamente. El teatro cumple implícitamente una función crítica para el mejoramiento social.

Es, además, un espectador urbano, que asiste a los teatros de la ciudad, y se vale del teatro y su idealización del habitante rural subyugado para autocuestionar el medio en el que vive, especialmente los abusos de poder de la clase dirigente, la obsesión materialista y la falta de representación democrática. Ese autocuestionamiento es un rasgo relevante de modernización del teatro argentino a comienzos del siglo XX. Hay en *Jesús Nazareno* una impugnación al *statu quo* político y económico, en virtud de un espiritualismo que reivindica la lucha histórica y religa con los ideales de la independencia. Mariano de Paco de Moya también identifica como urbano (lo llama más específicamente “burgués”) al espectador del drama rural español (modelo de García Velloso):

El drama rural es una creación de y para la burguesía, entonces como ahora el más asiduo público de los teatros. Con él se forja una visión idealizada del campo, situando allí un mundo de modelos puros, sentimientos vírgenes y ética rudimentaria, frente a la sociedad urbana, educada y alambicada, regida por una moral de apariencias e hipocresías. El drama de asunto rural y la comedia urbana podrían enfrentarse como una oposición de lo idílico y lo real. (1971-1972, p. 142)

En el caso de *Jesús Nazareno*, con este modelo implícito aspira a conquistar un espectador urbano popular, que transversaliza todas las clases sociales, más amplio que el específicamente burgués (en términos de clase), aunque sin duda tanto a García Velloso como a Podestá les interesa atraer a la burguesía (y especialmente a la clase dirigente) en la construcción de un nuevo público para Buenos Aires (Dubatti, 2023c).⁷ Es en este sentido que deben entenderse las observaciones de Juan Pablo Echagüe (“drama burgués”) y Alfredo Bianchi (apertura de una “era ciudadana”), analizadas por Urquiza (1963).

Es un espectador no necesariamente cristiano (ya que la figura de Cristo va más allá del dogma católico), ni que pretende una pedagogía de evangelización; sí se trata de un espectador espiritualista, que puede reconocer en los procesos del presente histórico una condición transhistórica, idealizante, arquetípica.

⁷ Creemos que sí debe matizarse la segunda afirmación de De Paco de Moya: tanto hay componentes realistas en el drama rural, como idílicos en la comedia urbana, en los teatros de España y la Argentina.

Será común en los años del nacionalismo la búsqueda de “arquetipos” o modelos abstractos que guían la comprensión de los fenómenos sociales (Rojas, 1922).

Este espectador implícito reclama, en 1902, un protonacionalismo (como también lo observan Podestá y Rossi, véase Dubatti 2023c) que sienta las bases para el nacionalismo del Centenario: se idealiza la figura del gaucho (en coincidencia con el movimiento tradicionalista ya presente en el siglo XIX) como arquetipo nacional (antecedente de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, véanse Altamirano y Sarlo, 1983; Barbero y Devoto, 1983; Gramuglio, 2001; Payá y Cárdenas, 1978) y contra el alud inmigratorio y el cosmopolitismo. Escribe Podestá en sus memorias: “Nuestras obras requieren nuestra eufonía idiomática, nuestra alma nativa” (1930, p. 124) y destaca las representaciones de *Jesús Nazareno* porque “el público deliraba de entusiasmo al percibir íntimamente el arte nacional que surgía incontenible” (p. 128).

Finalmente, destaquemos que este espectador implícito, urbano y popular, valora el rol modernizador del teatro nacional en la construcción de la Nación, sus destinos y los de la cultura local.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. CEAL, 1983.
- Barbero, María Inés y Devoto, Fernando. *Los nacionalistas*. CEAL, 1983.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Paidós, 1964.
- Dubatti, Jorge. “Sobre las ruinas, drama fundador”. En AAVV., *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1991a, pp. 118-126.
- . “Martiniano Leguizamón y la escritura de *Calandria* (1896)”. *Revista de Literaturas Modernas* (Universidad Nacional de Cuyo), 24, 1991b, pp. 13-45.
- . “Microsistema del romanticismo tardío (1886-1930): Concepción de la obra dramática del melodrama social”. En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Galerna, tomo II, 2002. pp. 167-174.
- . “Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense”. En su *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Atuel, 2005, pp. 13-69. También en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010.
- . *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad. Incluye teoría de Poética Comparada y “El drama moderno como poética abstracta”.
- . *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel, 2012.
- . “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina* (CoReLA), Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, N° 4 (julio-diciembre 2020), pp. 37-45.
Disponible: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- . “Poética y espectador implícito en el drama moderno: Marco Severi (1905), de Roberto J. Payró”. En *Actas XIV Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Editorial de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral AINCRIT (en prensa), 2023a.
- . “Siete formas de pensar a las/los espectadores”. En *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2023b, pp. 1-7. Edición digital disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023> y <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- . “Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá”. [Sic]. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, Año XIII, N° 35 (agosto 2023c), pp. 62-69.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Bompiani, 1979.
- Frye, Northrop. *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*. Muchnik Editores, 1996.
- García Velloso, Enrique. “Jesús Nazareno”. *La Escena*, II, 52 (26 de junio 1919), pp. 3-30.
- . *Memorias de un hombre de teatro*. Kraft, 1942.
- Ghiano, Juan Carlos. “Estudio preliminar”. En Leguizamón, Martiniano, *Calandria. Del tiempo viejo*. Ediciones Solar /Hachette, Col. El Pasado Argentino, 1961.

- Gramuglio, María Teresa. "Estudio preliminar". En Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Taurus, 2001, pp. 9-55.
- Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, 1958.
- Laurence, Araceli. *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia de Buenos Aires (1900-1930)*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2019. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9996>
- Leguizamón, Martiniano. *Calandria. Del tiempo viejo*. Ediciones Solar / Hachette, Col. El Pasado Argentino, 1961.
- Mogliani, Laura. *El costumbrismo en el teatro argentino*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, dos tomos, 2006. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1866>
- . *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Edición del Autor, e-book, 2015.
- Ordaz, Luis, ed. *El drama rural*, selección, estudio preliminar y notas. Librería Hachette S. A., 1959.
- Paco de Moya, Mariano de. "El drama rural en España". *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. 30, n° 1-2, 1971-1972, pp. 141-170.
- Payá, Carlos y Cárdenas, Eduardo. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Peña Lillo, 1978.
- Pellettieri, Osvaldo. "Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense". *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, Año 2, N°4, noviembre 1987, pp. 115-124.
- . "Calandria, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista". En su *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Editorial Galerna / IITCTL, 1990, pp. 15-26.
- . dir. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*. Galerna / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- Podestá, José J. *Medio siglo de farándula. Memorias*. Río de la Plata Imprenta Argentina, 1930.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*. Calicanto, 1976. Especialmente: "Elías Regules o la gauchesca domesticada".
- Rojas, Ricardo. *Los arquetipos*. Librería La Facultad, J. Roldán y Cía, 1922.
- Rossi, Vicente. *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Hachette, 1969. 1° edición: Río de la Plata Imprenta Argentina, 1910.
- Sebold, Russell P. *Trayectoria del romanticismo español. De la Ilustración hasta Bécquer*. Editorial Crítica, 1983.
- Urquiza, Juan José de. *Enrique García Velloso*. ECA, 1963.

Página web

<http://www.ugr.es/~fmunoz/html/virtudes/VIRCRISTIANAS.htm>