

## ECOS DE CASONA EN ROEPKE, DE ESPAÑA EN HISPANOAMÉRICA

*Thomas R. Franz*  
*Ohio University*

Las dimensiones imaginativas y sentimentales de la obra de Alejandro Casona son bien conocidas (Delgado 125-31). Desde *La sirena varada* (1934) hasta la vuelta del autor a España en 1964 después de su largo exilio argentino, sus obras de índole realista como *Corona de amor y muerte* (1955) eran la rara excepción. Esta situación le ha ganado a la dramaturgia de Casona cierta fama de superficial, escapista e ideológicamente tradicional (Domenech 15; Delgado 131-32). La popularidad y rentabilidad de ciertas obras suyas—destacando *La dama del alba* (1944) y *La barca sin pescador* (1945) entre ellas—sin embargo han sido perennes.

Gabriela Roepke, autora de obras teatrales que, con una sola excepción, están hoy mucho más olvidadas que las ya no representadas de Casona, nació en Santiago de Chile en 1920. Como la mayoría de las piezas de Casona, casi todas las de Roepke son marcadamente imaginativas y carentes de compromiso social. Hija de una familia burguesa y de pretensiones artísticas, Roepke pasó años en Europa, donde se educó en un colegio católico de París. Años más tarde estudió en la Sorbona y en la Universidad de North Carolina e impartió clases de teatro en la Universidad de Kansas, la Universidad Estatal de Kansas, el Instituto de Cultura Hispánica y en la escuela de ópera del Conservatorio Julliard. Entretanto escribió y estrenó 15 obras en Chile y fue una de los fundadoras del Teatro de Ensayo—de claras tendencias europeizantes—de la Universidad Católica de Chile (Peña 199-201). La crítica ha destacado en su obra algunas de las mismas cuali-

dades que se señalan en (y que tal vez debilitan hoy en día) el arte de Casona: excesos de “elegancia lingüística,” “soltura y fluidez” algo exageradas, una dramatización constante de las “apariencias,” ataques repetidos contra lo material y “concreto,” un azucarado idealismo o “espiritualidad” y una argumentación que muchas veces peca de “inverosímil” (202-05). Estas características hacen que sea muy difícil la clasificación del teatro de ambos autores. En el caso de Roepke, no se sabe si pertenece al teatro del absurdo, al de la pura fantasía o al que con el tiempo será el realismo mágico (Castedo 163-74; Trumper 101). Otros, críticos, dependiendo de la intensidad de su compromiso político, prefieren usar palabras como imaginativo o escapista.

Se ha dicho que el arte de Roepke evidencia cierto contacto con el de Chejov, Anouilh, Giradoux e Ionesco además de Lorca y Tennessee Williams (201-02), pero lo que quiero destacar aquí es no sólo su afinidad, en por lo menos un caso, para con otra dramaturgia, la española escrita en el exilio, sino también su dependencia parcial pero sustancial de un texto muy conocido de Casona. Las obras que pretendo comparar son *Los árboles mueren de pie* (1949) de Casona y *Una mariposa blanca* (1957) de Gabriela Roepke. El impulso a compararlas viene no sólo de un sinfín de semejanzas entre ellas sino del singular hecho de que *Los árboles* estableció un récord de 150 representaciones en Santiago de Chile varios años antes de que Roepke iniciara su carrera dramática (Moon 19). O’Connor relata cómo, en su propia época de estudiante, Casona le había regalado una entrada a una de sus obras (*La casa de los siete balcones*), había hablado detenidamente con ella y después le había escrito a Estados Unidos (O’Connor, “Sincronicidad” 131-33). Aunque no se sabe nada al respecto, pudo haber tenido contactos semejantes con Roepke. Algunos años antes, entre 1937 y 1939, Casona había estado en Santiago como miembro de las compañías Díaz-Collado y Mecha Díaz que representaban sus obras *El crimen de Lord Arturo* y *Romance de Dan y Elsa* (14-15). Casona luego estrenó (1957) en Buenos Aires su obra *La casa de los siete balcones*, que tiene varias situaciones e incluso nombres que duplican los que aparecen en *Los árboles*, situación que podría haber resucitado para Roepke memorias de Casona y su drama de 1949 (O’Connor, “Sincronicidad” 155-56). Sospecho además—y esto es pura curiosidad—que por la cualidad operística de ambos autores—Casona escribió en Buenos Aires el *libretto* para la ópera *Don Rodrigo* (1964) de Alberto Gnaessera, y *Una mariposa blanca* fue la base de una ópera, *A White Butterfly*, montada en el Centro Lincoln de Nueva York en 1971 (“Roepke” 129)—muchos comentaristas de las contribuciones de Roepke la clasifican equivocadamente como dramaturga argentina. Será tal vez otra asociación importante, aunque esta vez indirecta, entre Roepke y Casona. Otro posible nexo entre *Los árboles* y *Una mariposa* es el cine, porque se filmaron dos versiones de *Los árboles*, una en Buenos Aires y otra en París, a principios de la década de los cincuenta (Rodríguez Richart 54). Lo que más sirve, sin embargo, para sugerir una relación directa entre *Los árboles mueren de pie* y *Una mariposa blanca* es el diagnóstico certero por parte de David Dávila, en una tesis doctoral, de paralelos

de argumentación y simbolismo entre *La dama del alba* (1944), la conocida obra que Casona escribió y estrenó en Buenos Aires y *La invitación* (1954) de Roepke, obra que se presentó primero en Santiago de Chile y que después fue objeto de una gira por gran parte de Chile y después por muchos países americanos, donde fue recibida con ferverosa acogida (90-92, 203-05). Esta obra, con muchos de los mismos temas que se encuentran en toda la obra del asturiano—la soledad, la juventud y el tiempo (136, 150, 156)—es lo que nos urge a examinar juntas *Los árboles* y *Una mariposa*.

El decorado del Acto Primero de *Los árboles* representa una oficina fantástica que se parece a un camarín de teatro donde entran y salen actores disfrazados de profesiones exóticas. Sin embargo, se destaca también su aspecto burocrático: secretaria, taquígrafa, ficheros y audífono. El personal habla de infinitos casos tristes cuyas vidas las obras pías de la empresa han podido solucionar. En esta estrambótica oficina entran dos personajes en crisis, la fracasada suicida Isabel y el viejo Balboa, que se preocupa por mantener las vivificadoras ilusiones de su esposa, la Abuela. *Una mariposa blanca* tiene lugar en la Oficina de Objetos Perdidos de un gran almacén. Entran y salen personas raras—una Viejecita, una Viuda inconsolable, un Señor Distráido, un Señor Apurado, un Profesor—que han perdido símbolos de su felicidad. Dos personajes, Luisa y Amanda (la viuda inconsolable), eventualmente presentan problemas de infelicidad que solucionan otras personas de la oficina. El Señor Smith, jefe de sección, y su secretaria Luisa representan, por lo menos al principio—como la pareja formada por Mauricio y su secretaria Helena en la obra de Casona— la rutina oficinesca. En cada obra las dos secretarías intentan coordinar un sinfín de mensajes telefónicos. Las acotaciones de la obra de Roepke podrían aplicarse igualmente a la de Casona: “Oficina corriente y poco acogedora” (Roepke 78). Tanto la primera parte de la obra de Roepke como el primer acto de la de Casona pretenden introducir al público en esa misteriosa encrucijada donde lo real y lo maravilloso se tocan. Esta encrucijada es el teatro mismo, lugar y fenómeno a los que se alude múltiples veces en los decorados, en las dramatizaciones dentro de otras dramatizaciones, en la terminología operística y en el vocabulario metateatral de cada obra.

Mauricio, un personaje que juega en *Los árboles* un papel parecido al de un director dramático, dice en defensa de la organización que capitanea: “de los males del cuerpo ya hay muchos que se ocupan. Pero, ¿quién ha pensado en los que se mueren sin un solo recuerdo hermoso [...]?” (1: 985) En *Una mariposa blanca*, la Viejecita se queja: “Yo tengo algunos [recuerdos], pero sé que el mejor, el más bello ¡se me perdió un día! Voló de mi memoria como un pájaro y no he vuelto a encontrarlo” (81). La Viejecita a continuación confronta al Señor Smith: “Entonces ¡es verdad que ustedes no tienen recuerdos!”, a lo cual Smith responde mecánicamente, “No, no tenemos recuerdos” (82). Desde este momento la obra se preocupa por la búsqueda de elusivas memorias felices por parte de tres personajes: la Viejecita, Luisa y el mismo Smith. En *Los árboles*, Mauricio narra el caso

de un juez, Mendizábal, que decidió no firmar una sentencia de muerte después del envío, por parte de la misteriosa organización, de un “imitador de pájaros” que cantaba como un ruiseñor debajo de la ventana del juez (989). En *Una mariposa blanca*, la secretaria Luisa se cura de su depresión abriendo las ventanas para oír a los pájaros. Eventualmente su contagiosa felicidad consigue que el gélido Sr. Smith recupere una alegre memoria de su juventud que le inspira a enamorarse de ella. El Acto Segundo de *Los árboles* cuenta un caso paralelo: el director Mauricio, tras recordar un episodio musical que Balboa ha inventado, empieza a enamorarse de la triste Luisa (1013-20). En las dos obras la música y la naturaleza parecen simbolizar la capacidad del arte y de la belleza para resolver los problemas humanos.

Gran parte de los dos primeros actos de *Los árboles* se preocupa de las lecciones que el director Mauricio le da a su co-actor Luisa para que ésta no vierta en su actuación un exceso de emoción humana. Su perspectiva es que el éxito teatral depende exclusivamente de la técnica artística. Luisa representa la perspectiva opuesta: la de que la verdadera emoción del actor (lo que podemos llamar “method acting”) convence más que las técnicas aprendidas. Existe algo muy parecido en *Una mariposa blanca*. El Sr. Smith insiste en que la felicidad es producto de la eficiencia: los procesos fijos, los horarios, la comunicación literal. Luisa, quien al final triunfa—por lo menos a medias—, cree que la alegría se produce sólo respondiendo a todo con los impulsos del corazón: el sincero interés en los clientes, el amor a la primavera, las frases poéticas. El nieto (el verdadero Mauricio) de *Los árboles* representa la duplicación interior de las ideas mecánicas del Mauricio-director. Vuelve a la casa de su abuelo Balboa sólo para chantajearle y conseguir el dinero que necesita para pagar las deudas del juego. No admite en absoluto la poesía del corazón. En *Una mariposa blanca*, la duplicación de la antipoesía del Sr. Smith la encarna el Sr. Apurado que sólo habla telegráficamente: “Buenos días. Miércoles 20. 11 A.M. Paraguas seda amarilla, cachá de cristal. Perdido Sección Sombreros” (83).

A principios de *Los árboles mueren de pie*, Mauricio el director manda y la triste y desorientada Isabel le obedece. Al final son ella y sus compromisos cardíacos quienes dictaminan y el fracasado racionalista Mauricio el que recibe toda la orientación de ella. Esta inversión de papeles se produce también en *Una mariposa blanca*, donde al principio domina la dictadura oficinesca del Sr. Smith pero poco a poco se apoderan de la perspectiva (y del argumento) las realidades poéticas y sentimentales de Luisa y de la Viejecita. Cada una de estas obras tiene tres analepsis en las cuales un personaje cuenta la historia de su vida pasada. En *Los árboles*, los tres narradores son Isabel y Balboa (los dos en el Acto Primero) y Mauricio (el verdadero nieto, llamado aquí El Otro) en el Primer Cuadro del Acto Tercero. En *Una mariposa blanca* hay tres analepsis pero sólo dos narradores: Luisa (86-87) y el Sr. Smith, que cuenta dos historias (90-91, 92). La más importante es la segunda de Smith porque es aquí donde el apóstol de la eficiencia se pone en contacto con sus verdaderas raíces sentimentales, preludio a su

enamoramiento de Luisa. Roepke no introduce un tercer analepsista porque quiere enfocar toda la atención en la pareja compuesta de Luisa y Smith, que representa su mensaje principal del arte como vía de conducto a la plena realización humana.

Vale la pena comentar la analepsis narrada por Luisa. En este flasback la secretaria cuenta cómo su viuda madre siempre la ataba a sus faldas aun siendo su hija una adulta que pronto iba a perder el atractivo. El matrimonio de la madre no era feliz, pero si la hija se empeña en casarse, la madre insiste que ha de ser con un hombre de provecho: “Te he repetido hasta el cansancio que tu jefe [es decir Sr. Smith] será el indicado: un viudo nada de pobre . . .” (87). Al final se concluye que Luisa y Smith sí se van a casar, pero por amor y no por interés. Esto es lo mismo que había acontecido en *Los árboles*. Mauricio, el director, era el jefe de Isabel. Aquél le manda desempeñar el papel de esposa del nieto (éste es el papel que va a jugar Mauricio el director) para aliviar la depresión de la Abuela. Pero el contacto entre los dos suscita el verdadero amor—es decir, el arte les conduce a sus ocultas necesidades emocionales—y al final se nos da a entender que van a llevar a cabo el matrimonio que sólo fingían en su actuación delante de la Abuela.

Sería muy posible enumerar los medios que adopta Roepke para alejar su obra de la de Casona con la cual evidentemente tiene una relación intertextual. Aunque mantiene el léxico metateatral, elimina los elementos físicos—maniqués, vestuario, camarín de teatro, director teatral—que evocan, tal vez con cierto exceso, esta dimensión de la obra de Casona. La conversión del Señor Smith al mundo del sentimiento es mucho menos prolija y florida que la de Mauricio. La Viejecita que, como la Abuela de *Los árboles*, busca la restauración de sus memorias felices, se convierte en personaje secundario. El Señor Balboa, esposo deseperadamente confuso de la Abuela, se transforma en el Hombre Distráido (llamado también el Profesor) de *Una mariposa blanca*, que sólo aparece en las primeras líneas de la obra. Es muy aparente que Roepke realiza estas desviaciones por razones de visión creativa y no, en general, por cierta “ansiedad de influencia” puramente negativa o defensiva. Se le ocurrirá, por ejemplo, que el enamoramiento de Mauricio con Isabel, extendido por tres actos entre muchas escenas y palabras repetitivas, carece de movimiento. Los aparatos teatrales de Casona—con la clara excepción de los maniqués y el vestuario—no caben en un almacén. Roepke no puede emplear fácilmente ninguno de ellos porque así tendría que crear un diálogo inicial que exagerara los metacomentarios a expensas del ambiente de prisa comercial.<sup>1</sup> La Viejecita tiene que ceder el primer plano que había ocupado la Abuela porque el propósito de Roepke no es el de señalar su heroica resistencia existencialista sino el de demostrar el poder fenoménico del recuerdo y de su ausencia. Del Balboa de Casona el Señor Distráido sólo conserva su comicidad, porque la angustia de aquél distraería de la de Luisa, enfoque de la obra. Otra diferencia que se puede señalar entre las dos obras es que la fe en el arte de Roepke es menos equívoca que la de Casona, que insiste en que el verdadero arte tiene que ahondar sus raíces en las bases de la compleja y muy problemática condición humana, mientras que Roepke parece creer que el contacto

con el arte, cualquier forma de arte, es la garantía de que el ser moderno pueda volver a reaccionar de manera humana en presencia de un prójimo inhóspito. En *Una mariposa blanca*, todos los problemas se solucionan con la confección de una sonrisa teatral y la elaboración de unos gestos poéticos. En *Los árboles*, al contrario, la Abuela tiene que confrontarse con su nieto chantajista y al final se queda sin la añorada satisfacción de ver sus memorias restauradas. En lugar de hablar más de estos cambios estéticos que, francamente, me parecen actividades de clase universitaria, prefiero terminar por especular un poco sobre lo que puede significar esta relación más o menos cierta entre la obra de Casona y la de Roepke.

Durante los años cuarenta y cincuenta muchos intelectuales españoles encontraron refugio en Hispanoamérica. Con anterioridad, muchos españoles habían publicado en América. El más famoso de éstos era Ortega, que pasó una época muy productiva en Argentina durante la cual sus ideas se hicieron sentir en todo el continente. Unamuno murió prisionero franquista el último día de 1936, pero entre los años 1899 y 1924 había publicado una columna casi semanal en *La Nación* de Buenos Aires. Las obras teatrales que había escrito en el exilio entre 1924 y 1930 también se estrenaron en Buenos Aires, y, en efecto, hoy pueden detectarse conceptos e incluso frases “unamunianas” en casi toda la obra de Casona, incluso en *Los árboles mueren de pie*. Valle-Inclán también estaba por entonces muerto pero sus viajes por América, a veces estrenando obras suyas, veinte y treinta años antes de la carrera artística de Roepke, también habían dejado huellas. Otros dramaturgos españoles arraigados en Hispanoamérica antes y después de los años universitarios de nuestra autora y su generación eran, primero, Echegaray, Arniches, Benavente, los hermanos Quintero, Marquina, María Martínez Sierra (por lo común, bajo el nombre de su esposo Gregorio, que no escribió ninguna de las obras teatrales que se le atribuyen), Max Aub, Alberti, José Bergamín, Pedro Salinas, Jardiel Poncela, Pemán, y después, Alfonso Paso, Arrabal, Lauro Olmo, Mihura, Buero, Luca de Tena y Ana Diosdado (Diago 20-25; Esteve 43-50).

No toda la obra española importada durante los años cuarenta y cincuenta era bien recibida. Los títulos españoles estaban por todas partes debido a que los dramaturgos, actores y directores peninsulares luchaban desesperadamente por sobrevivir (Diago 25). Parte de esto ocurría al mismo tiempo, en la década de los cuarenta, cuando el teatro hispanoamericano pasaba por una crisis económica. Por otra parte, algunas de las obras montadas eran tan viejas que no inspiraban reacción positiva, aunque ocupaban sitio en una cartelera que debería privilegiar la obra de dramaturgos nacionales o, si no, de autores americanos. Los resentimientos eran inevitables. En Argentina se proponían leyes que casi eliminaban los impuestos sobre la representación de obras escritas por dramaturgos nacionales (23). En Chile, el influjo de obras españolas en el teatro universitario tuvo, según cierto crítico posterior, el efecto lamentable de postergar durante décadas la llegada de innovaciones procedentes de Europa y Estados Unidos

(Pineda 12-13). Casi todos los historiadores del teatro chileno y argentino están de acuerdo con que gran parte del éxito comercial, si no siempre el artístico y popular, de las producciones españolas—incluso las de la obra de Casona—se debe a las subvenciones que recibían de gobiernos autocráticos que veían en la dramatización de problemas foráneos y temas poéticos o escapistas un mecanismo más para fomentar la estabilidad social (por ejemplo, Leonardi 92-100). Es interesante la concordancia entre esta calculada acogida gubernamental en América y la alabanza por parte de la prensa franquista del papel americano de un refugiado como Casona al prever el retorno del dramaturgo a España durante los años sesenta (Astur Fernández 45-60).

Además de estos autores, sabemos que la dramaturgia de Lorca y las producciones de la misma montadas por la actriz y empresaria española Margarita Xirgu tuvieron impacto durante los años cuarenta no sólo en todo el Cono Sur y países del litoral del Pacífico sino, específicamente, en Chile (Jones 231; entrevista con Roepke citada en Peña 201). Tanto por su estatus de clásico como por sus temas libertarios, el teatro de Lope estaba muy difundido por las Américas, y también el de Juan del Encina, Cervantes y Tirso. Había, además, producciones de la obra de Calderón—particularmente en las instituciones católicas—que, aunque eran mucho menos propensas a adaptaciones proletarias, se montaban con cierta regularidad para efectos de entretenimiento y adoctrinamiento. De hecho, los ecos calderonianos son muy visibles en la obra hispanoamericana de Casona, sobre todo en *La dama del alba* y *Los árboles mueren de pie*, y no se sabe hasta hoy si ha hecho huella también en el drama de autores como Roepke. Por estas razones, opino que, aunque el impacto de muchos dramaturgos y directores españoles del exilio sobre el teatro hispanoamericano no alcanzara nunca el nivel logrado por Lorca, debería investigarse más de lo que hasta ahora se ha hecho la influencia que todos estos dramaturgos y directores trasplantados, ya muy establecidos, tuvieron sobre sus anfitriones en Hispanoamérica.<sup>2</sup> Cuando se les pide a dramaturgos hispanoamericanos de la época de Roepke—ya todos ancianos—que digan algo sobre las fuentes teatrales de su inspiración, suelen contestar con nombres franceses, ingleses, alemanes, tal vez alguno que otro norteamericano. Es el antiguo intento de asociarse con la Europa más allá de los Pirineos que descubrimos también en los jóvenes modernistas. Pero yo creo que la lección a extraer de este trabajo sobre Casona y Roepke es que también deberíamos explorar el impacto positivo de los españoles, digan lo que digan—en sus entrevistas y escritos teóricos—los autores americanos. Sospecho que se podría empezar, por ejemplo, con el diálogo e interesantes coincidencias temáticas entre *Niebla* (1914) de Unamuno, *Los intereses creados* (1907) de Benavente y *El fabricante de deudas* (1962) del peruano Sebastián Salazar Bondy; entre varios dramas de Unamuno, el auto sacramental y *Las manos de Dios* (1956) y *Los fantoches* (1958) del guatemalteco Carlos Solórzano; entre la obra del mismo Casona y la del paraguayo Juan Ezequiel González Alsina; entre *El bandolero* (1932), del también paraguayo Benigno Casaccio Bibolini, y la novela *Tirano Banderas*

(1926) de Valle-Inclán; y—para rematar—entre el sainete español, *Luces de bohemia* (1920) de Valle-Inclán y ciertas obras del argentino Osvaldo Dragún. Puede además ser de interés escudriñar la obra dramática de una mejicana naturalizada, Maruxa Vilalta, nacida en la Península de padres españoles y con obras enfocadas en su país natal; la de otro chileno naturalizado, José Ricardo Morales, español nacido en Málaga y cuya obra refleja asuntos como el destierro de los intelectuales de la Segunda República y la temática de *El gran galeoto* (1881) de Echegaray; o la obra del insigne dramaturgo chileno Jorge Díaz, nacido en América de padres españoles.

## NOTAS:

<sup>1</sup> No es fácil decidir categóricamente si la eliminación de los maniqués y el vestuario de *Una mariposa blanca* constituye ansiedad de influencia, pero, ateniéndome a las explicaciones de Bloom, noto que dicha ansiedad no sólo funciona conscientemente en el autor sino inconscientemente en el texto nuevo, siendo éste un eco obsesivo del texto precursor. Ansiedad de influencia así entendida no es necesariamente una condición reveladora de paranoia e intentos de decepción sino de la fuerza reverberadora—a veces necesariamente truncada por razones estéticas en obras derivadas—de la obra original. Las palabras claves de Bloom son las siguientes: “The anxiety of influence is not an anxiety about the father, but an anxiety achieved by and in the poem, novel, or play. Any strong literary work creatively misreads and therefore misinterprets a precursor text or texts. An authentic canonical work may or may not internalize her or his work’s anxiety, but that scarcely matters: the strongly achieved work is the anxiety” (7). La eliminación por parte de Roepke de ciertas alusiones metateatrales en *Los árboles* puede interpretarse como una predisposición de su texto total de suavizar las fuertes asociaciones interenas del texto precursor.

<sup>2</sup> Comprobación de los méritos de esta sospecha es el reciente estudio de Patricia O’Connor, “Subversión femenina en guante de seda: La colaboración teatral de Isabel Fernández de Amado-Blanco y Cuqui Ponce de León” (9-15), que describe la colaboración de una española exiliada y una cubana, entre 1943 y 1946, en la composición y producción de obras dramáticas en La Habana.

## OBRAS CITADAS

- Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nueva York: Riverhead, 1994.
- Casona, Alejandro. *Los árboles mueren de pie. Obras Completas*. 6a ed. Ed. Federico Carlos Sáinz de Robles. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1967. 963-1043.
- Castedo-Ellerman, Elena. *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1982.
- Dávila, David. “The Life and Theater of Gabriela Roepke.” Tesis doct. University of Cincinnati, 1972.
- Delgado, María M., y David Price-Uden. “Alejandro Casona (1903-1965).” *Modern Spanish Dramatists: A Bio-Biographical Sourcebook*. Westport, CO: Greenwood, 2002. 123-40.
- Diago, Nel. “Buenos Aires: La capital teatral de España (1936-1939).” Pellettieri 17-32.
- Domenech, Ricardo. “Para un arreglo de cuentas con el teatro de Casona.” *Ínsula* 19.209 (1964): 15.
- Esteve, Patricio. “El teatro español de posguerra en Buenos Aires (1960-1980).” Pellettieri 43-51.
- Fernández Nestor, Astur. “Casona en la otra orilla del idioma español.” *Boletín del [Instituto de Estudios Asturianos]* 20.57 (1966): 45-60.

- Jones, Willis Knapp. *Behind Spanish American Footlights*. Austin: U of Texas P, 1966.
- Leonardi, Yanina Andrea. "Alejandro Casona en Buenos Aires." *Dos escenarios: Intercambio teatral entre España y Argentina*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2006.
- Moon, Harold K. *Alejandro Casona*. Boston: Twayne, 1985.
- O'Connor, Patricia W. "Sincronicidad y percepción extra-sensorial: un encuentro mágico y *La casa de los siete balcones*." *Actas del "Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965). Congreso Internacional en el Centenario de su Nacimiento, 5-8 de noviembre de 2003*. Oviedo: Ediciones Nobel/Fundación Universidad de Oviedo, 2004. 149-60.
- . "Subversión femenina en guante de seda: La colaboración teatral de Isabel Fernández de Amado-Blanco y Cuqui Ponce de León." *Estreno* 31.2 (2006): 9-15.
- Pellettieri, Osvaldo, ed. *De Lope de Vega a Roberto Cossa: Teatro Español, iberoamericano y argentino*. Galerna: Buenos Aires, 1994.
- Peña, Haydée Ahumada. "Gabriela Roepke." *Escritoras chilenas. Primer volumen: Teatro y ensayo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994. 199-211.
- Pineda Devia, José. "La influencia española en el teatro universitario." *Apuntes de teatro* 104 (1992): 12-18.
- Rodríguez Richart, José. *Un asturiano universal. Estudios sobre la vida y la obra de Alejandro Casona*. Oviedo: Hércules Astur, 2003.
- "Roepke, Gabriela." *Encyclopedia of Latin American Theater*. Ed. Eladio Cortés y Mirta Barrea-Marlys. Westport, CO: Greenwood, 2003. 129.
- Roepke, Gabriela. *Una mariposa blanca*. En *En un acto: diez piezas hispanoamericanas*. 3a ed. Ed. Frank Dauster y Leon F. Lyday. Nueva York: Heinle and Heinle, 1990. 78-93. (Ésta es la edición más fidedigna de la obra.)
- Trumper Boñis, Bernardo "La escenografía y el movimiento renovador en los teatros universitarios en Chile." *Apuntes de teatro* 102 (1991): 93-107.