

# EL TEATRO NORTEAMERICANO: DE LOS ORÍGENES AL SIGLO XX

Eusebio V. Llácer

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

[Eusebio.Llacer@uv.es](mailto:Eusebio.Llacer@uv.es)

## 1. Orígenes del teatro norteamericano en el siglo XVIII. Obras revolucionarias. La búsqueda de un teatro nacional

Durante este período inicial el drama norteamericano sufrió numerosos inconvenientes: el estatuto legal, el celo administrativo, las exigencias de la guerra, la fiebre amarilla, la ausencia de los derechos de autor. Los moralistas tachaban el teatro como "la casa del demonio", y las autoridades legislaban contra el teatro, considerándolo contrario al bien público.

Como nos cuenta el "padre del teatro norteamericano", William Dunlap (1766-1839), en *A History of the American Theater* (1832), la literatura dramática desarrolló dos características divergentes que perdurarían más de un siglo: la imitación de la literatura inglesa y europea, con los temas del honor, el amor y la política como los preferidos por las clases medias de aquella época; y la presentación de cualidades distintivas norteamericanas.

### 1.1. El período colonial hasta la Guerra de la Independencia

El teatro temprano en las colonias no fue realmente americano. La tierra pertenecía a españoles, franceses, ingleses e indios. De hecho, la primera obra producida en Norteamérica fue una comedia de aventuras de Marcos Farfán de los Godos, un capitán español, representada en 1598 cerca de lo que ahora es la ciudad de El Paso, Texas. Se produjo también una obra francesa, *Le Theatre de Neptune en La Nouvelle-France*, de Lescarbot, en 1606, y una inglesa, *The Lost Lady*, escrita en 1641 por Sir William Berkeley, Gobernador de Virginia. Quizá la primera representada en inglés fuera *Ye Bare and Ye Cubb*, de William Darby, producida en 1665, en Accomac County, Virginia, si bien la primera obra impresa en Norteamérica fue *Androborus*, farsa biográfica de Robert Hunter en 1714.

El primer recinto teatral del que se tiene noticia es el de Williamsburg (Virginia) en 1716, pero el primero estable y permanente fue el Southwark Theater de Filadelfia que abrió en 1767, donde Douglass –quizá el personaje de este mundo más importante en la época– produjo *The Prince of Phartia*, la primera obra escrita y presentada en Norteamérica por actores profesionales.

### 1.2. Los períodos revolucionario y post-revolucionario hasta 1800

En 1774, el Congreso Continental recomendó la supresión de todos los espectáculos públicos. Así comenzaron los ocho años en los que el teatro norteamericano fue controlado por el Ejército británico, aunque en contrapartida recorrió el territorio un espíritu nacionalista que proporcionó un nuevo y decisivo impulso al teatro autóctono. De este modo, en el período revolucionario y post-revolucionario asistimos a dos formas de teatro político: el que apunta el carácter leal a la corona británica -es el caso de obras de propaganda británica-, y el que refleja la visión patriótica de los revolucionarios independentistas; en general, obras sin demasiada calidad artística, y ciertamente burdas en el tratamiento de temas políticos. No obstante, algunos autores como Mercy Otis Warren y Hugh Henry Brackenridge se salvan de la pobre calidad general de este período que, por otra parte, versó sobre la famosa guerra de las bellas artes (*War of the Belles Lettres*).

Gran variedad de aspectos de la vida norteamericana comienzan a desarrollarse en este período: lecciones morales, discusiones políticas dramatizadas, y farsas sociales -en las que a menudo destacan los estereotipos nativos del Yanqui, el Negro y, en ocasiones, el Indio-, obras nacionalistas, e imitaciones del teatro inglés contemporáneo. A principios del siglo XIX, Norteamérica ya contaba con un dramaturgo serio e historiador del teatro, Dunlap, y también con su primer escritor eficaz de la primitiva comedia social norteamericana, Royall Tyler, autor de *The Contrast* (1787), magistral y atractiva combinación de nacionalismo, sentimentalismo y melodrama, muy exitosa en este momento. A su caracterización de elementos de la moda norteamericanos le sucederá algunas décadas más tarde la famosa obra *Fashion* (1854) de Mercy Otis Warren, que viene a marcar la madurez de la comedia social en Norteamérica.

Cuando terminó la Revolución y las sátiras sobre la Guerra desaparecieron, el teatro norteamericano mantuvo sus funciones de propaganda política, entretenimiento e instrucción moral. Numerosos dramaturgos se enzarzaron en disquisiciones sobre temas sociales y políticos. Otros, inspirados por las obras de Dunlap y Tyler, escribieron comedias en clave de farsa salvaguardando la vigencia de los personajes nativos estereotípicos del Yanqui, el Negro y el Indio. Al mismo tiempo, los teatros continuaban dependiendo de los dramaturgos europeos, cultivando tragedias románticas, diversos tipos de sátiras y obras de corte moral en las universidades. Las traducciones y adaptaciones fueron constantes en el escenario norteamericano, junto con las versiones “pirateadas” de Shakespeare y lo mejor del teatro inglés clásico.

## **2. El teatro del siglo XIX antes de la Guerra de Secesión, 1800-1865. Experimentación e imitación**

Desde principios del siglo XIX hasta la Guerra de Secesión el desarrollo del teatro norteamericano se mantuvo constante, aunque no demasiado eficaz. Continuaba arrastrando dificultades y, si bien algunos actores ya destacaban en los Estados Unidos e Inglaterra, la madurez parecía lejos aún del escenario norteamericano: ni dramaturgos ni críticos alumbraron una producción de gran calidad; y no es casual que tanto en Norteamérica como en Inglaterra las críticas fueran publicadas en revistas como *New York Clipper* y *New York Illustrated Times*, que poco tenían que ver con el teatro.

El poder de los actores (especialmente del actor-productor) era por entonces inmenso, mientras el dramaturgo se veía forzado a imitar el estilo de las exitosas obras extranjeras, o a escribir obras a la medida de los actores. Debido a la ausencia de una ley de derechos de autor, el dramaturgo tenía difícil su supervivencia, viéndose en muchas ocasiones a merced de los productores que aprovechaban el éxito de las obras extranjeras, especialmente inglesas, desdeñando la producción nacional.

Parece que las tendencias del teatro de finales del siglo XVIII como entretenimiento, arma política, modo de glorificar la recién creada nación y también como instructor de valores morales, se prolongaron en el tiempo durante todo el siglo XIX. Tras la Guerra de la Independencia, la nación luchaba por independizarse también culturalmente de Europa y, especialmente, de Gran Bretaña, lo que propició la aparición de nuevos personajes autóctonos (*native types*) en la escena norteamericana, en claro antagonismo con los dramaturgos considerados “serios”, que imitaban sin pudor los versos románticos ingleses.

Hasta la Guerra de Secesión, casi medio siglo después, la mejor opción para alguien interesado en escribir teatro era la de convertirse en actor, o en actor-productor-dramaturgo, como hicieron los más populares de la época: John Howard Payne, Dion Boucicault o James Brougham.

### **2.1. Estereotipos nativos norteamericanos: Jonathan, Sambo y Metamora**

El espíritu de la Revolución Americana que había promovido los sentimientos de independencia personal y nacional se vio intensificado por la llamada “Segunda Guerra de la Independencia”, la Guerra de 1812. Cuando el hombre ordinario encontró su voz más poderosa en la política con la elección de personajes como Andrew Jackson, y vio la medida de sus logros individuales en la construcción de un nuevo país, su orgullo se enardeció. Jackson cultivó una actitud xenófoba, en particular hacia los inmigrantes irlandeses que llegaban por decenas de miles en los años 1840 y, pocos años más tarde fundó el “Partido Americano” con el lema “los americanos deben gobernar América”. Este agudo sentido de nacionalismo se hizo nota con fuerza en la literatura, y también en el teatro.

El intenso nacionalismo en la política llegó a su culmen en 1837, con la conferencia de Ralph Waldo Emerson, “El erudito americano”, recordada como la declaración de independencia intelectual norteamericana. El individualismo y la independencia eran conceptos esenciales para la nación y para los ciudadanos, para la literatura y las artes, tanto como para la política. Pero había que ofrecer al pueblo un típico representante americano, un símbolo de sus cualidades distintivas, y el Jonathan de *The Contrast* de Royall Tyler presentó la solución a este problema. La caricatura del yanqui Jonathan fue complementada en su representación de América por otros personajes -el negro “Sambo” y el indio “Metamora”- presentados en teatro antes de 1800, evolucionando de modo diverso durante el siglo diecinueve.

El Jonathan de *The Contrast* pasó de ser un pardillo, cuya credulidad y prejuicios lo hicieron objeto de burla, a un héroe listo y un cuentista ingenioso, y cuya vestimenta y lenguaje lo hicieron aún más pintoresco. Con todo, su popularidad se debió en parte a la visita a América en 1822-23 del actor inglés Carlos Matthews, que a su vuelta a Inglaterra colaboró con Richard B. Peeke para escribir *Jonathan in England* (1824): el éxito fue tan grande que inspiró a numerosos actores en América para escribir o solicitar obras con el personaje del Yanqui.

Por su parte, el estereotipado personaje del Negro, que había sido un criado cómico, fue transformándose en un juglar, y en un héroe dramático a mediados de siglo. En el espectáculo de juglares, y en la farsa o la comedia social, el criado Sambo se transformó primero en Tío Tom y luego en Huesos (*Bones*). Al llegar la Guerra de Secesión, el Negro se había convertido en un personaje serio y principal en el teatro. Su inferioridad social con frecuencia era explotada por el Yanqui, y la gente hacía bromas y chistes sobre ellos. En las pocas comedias sociales de este período, el Negro disfrutó de un inmejorable estatus social y alcanzó su máximo por sus posibilidades cómicas. El Zeke de *Fashion*, de Anna Cora Mowatt Ritchie (1845), también ilustra este cambio de actitud hacia este personaje. Su lenguaje muestra un personaje familiar, aunque inapropiado con la gente ilustrada; ya no se trata de un criado estúpido: de hecho juega muy bien su papel en la intriga de la obra y es destacable el hecho de que la única persona que lo trata sin ningún respeto sea Adan Trueman, el Yanqui.

Con la expansión de las ciudades, las clases sociales marcaron sus diferencias, y sus peculiaridades comenzaron a ser objeto de ridículo en las comedias sociales más exitosas de la época. El teatro norteamericano se iba así desarrollando de modo lento y constante, mostrando una combinación de fuerzas: por un lado, la lucha por su independencia y la experimentación de nuevas formas; por otro, la posibilidad de adquirir un cierto estatus teatral mediante la imitación de los patrones ingleses y europeos.

En sentido estricto, la comedia de este período estaba impregnada por la farsa (personajes desdibujados) y era bastante liberal. El teatro carecía de personajes bien dibujados y lógicamente motivados, tanto en el discurso como en la acción. Sus pensamientos y luchas no parecían motivar el argumento de la obra. Se caricaturizaba a los americanos y su modo de vida, y la moda constituía una de sus dianas favoritas. Así pues, la comedia en la primera mitad del siglo diecinueve acentuó tres aspectos importantes en el teatro norteamericano: su dependencia de los escenarios extranjeros; la reflexión sobre la actitud norteamericana hacia los propios norteamericanos, su sociedad y sus valores morales; y la preocupación por los toques realistas.

En cuanto al tipo del Indio, la exagerada caracterización de los dramaturgos y la sobreactuada interpretación actoral del “noble piel roja” terminaron causando su caída de popularidad. El mayor responsable de este cambio en los gustos populares fue James Brougham, buen actor y prolífico dramaturgo, al que se llegó a definir como el “Aristófanes” de la escena americana, y nunca con más merecimiento que en sus parodias de los indios: *Metamora; or, The Last of the Pollywogs* (1847).

Poco antes de que el personaje del Indio iniciara su desaparición de la escena, se representó *The Lion of the West* (1831) de James Kirke Paulding, con el personaje del *backwoodsman* (pionero), un nuevo personaje que alcanzó el culmen de su popularidad antes de la Guerra de Secesión, cuando los indios hacía mucho que habían dejado de ser los primitivos “nobles salvajes” para convertirse en las “alimañas de piel roja”. En los años 1830, Kentucky era el Oeste, pero veinte años más tarde la frontera se había desplazado y con su lejanía y peligros para el *frontiersman* (hombre de la frontera), el indio se convirtió definitivamente en una amenaza y en absoluto el otrora considerado noble salvaje; con la ley Homestead de 1862 que otorgaba nuevas tierras abiertas a la colonización, los constantes choques y batallas libradas contra los indios fomentaron la leyenda del coraje del pionero.

## 2.2. Categorización de obras en relación con la sociedad contemporánea: comedias, farsas y melodramas

El melodrama era del gusto de la mayoría del público teatral; quizá sea ésta la única afirmación indiscutible que podría hacerse sobre Norteamérica antes de la Guerra de Secesión. Y puesto que el teatro estaba entonces controlado por un director que ansiaba ganar dinero y un actor que deseaba la popularidad, no es sorprendente que un alto porcentaje de las obras escritas o adaptadas durante aquel período fueran melodramas. De Dunlap a Boucicault, las técnicas del melodrama se revelaron fundamentales, bien para obras poéticas u otras en prosa, con temáticas políticas o sociales, o presentando personajes estereotípicos nativos. Este interés por el melodrama no sería una moda pasajera, ya que muchas obras de finales del siglo XIX se escribieron con medios y fines marcadamente melodramáticos.

La problemática social fue un tema recurrente y así, por ejemplo, en respuesta a los hábitos bebedores de irlandeses y alemanes, las obras sobre la templanza se multiplicaron. Desde que la Sociedad Norteamericana para la Templanza (*American Temperance Society*) fuera fundada en Boston en 1826, cientos de grupos locales emprendieron verdaderas cruzadas con el objetivo de reformar a los borrachos, y con el transcurso de los años, el fervor de sus partidarios aumentó, reflejándose el arraigo de este sentir en obras como *The Drunkard's Warning* (1856), de Clifton Tayleure; *Temperance Doctor* (n.d.), de H. Seymour; o los clásicos menores: *The Drunkard; or, The Fallen Saved* (1844), de W.H. Smith's y la dramatización de William W. Pratt de la novela de Timothy S. Arthur *Ten Nights in a Bar Room and What I Saw There*.

En otro orden de valores, los norteamericanos también percibirían una amenaza a su libertad de culto en el catolicismo romano de irlandeses y alemanes. El éxodo de los mormones hacia el oeste, conducidos por Brigham Young entre 1846 y 1848, fue motivado principalmente por este deseo de libertad religiosa, pero también formó parte de una expansión geográfica en la cual se implicaron miles de inmigrantes incluso antes de que la explosión de la fiebre del oro en California. Como no podía ser de otra manera, la aventura de los mormones se trasladó a los escenarios, y en obras como la anónima *Deseret Deserted; or, The Last Days of Brigham Young* (1858); *Life of the Mormons at Salt Lake* (1858), de C. W. Taylor (?); y *The Mormons; or, Life at Salt Lake City* (1858), de Dr. Thomas Dunn English, los elementos melodramáticos más comunes -fugas, rescates, disfraces- se suceden con el tema de la venganza.

Algunas obras se basan en la expansión hacia el Pacífico y California y el tipo de sociedad que allí se estaba formando: la anónima *A Trip to California Gold Mines* (?), o *A Live Woman in the Mines* (1857) muestran algunas de las admirables características de las intrépidas gentes del Oeste, al igual que *Fast Folks; or, Early Days of California*, de Joseph A. Nunes, entretenidas combinaciones de historia social, color local y drama popular.

Otra problemática social de hondo calado, el racismo, iba sembrando la semilla de la Guerra de Secesión. Los problemas de la esclavitud negra, los argumentos de los abolicionistas, el ferrocarril clandestino (negros del Sur huían hacia la libertad), el Compromiso de 1850, la Ley de los Esclavos Fugitivos, la pugna por los territorios de Kansas-Nebraska (*Bleeding Kansas*) con las elecciones fraudulentas de 1852-4, la decisión del juez Dred Scott (los negros tratados como propiedad en el Norte) y la ejecución del abolicionista John Brown, fueron fructíferos temas para los dramaturgos. La más

famosa de las inspiradas en esta problemática es *La cabaña del tío Tom*, estrenada como “la obra más exitosa del mundo”; también fue popular el melodrama *The Octoroon* de Dion Boucicault, sobre la vida de los esclavos del Sur, así como la segunda novela de H. B. Stowe sobre la esclavitud, *Dred: A Tale of the Great Dismal Swamp* (1956).

Desde el principio, los dramaturgos norteamericanos se fijaron en Europa, sobre todo en Inglaterra, para imitar o adaptar sus personajes, escenarios, temas o argumento a sus propias obras norteamericanas. En este sentido, *La cabaña del tío Tom*, junto con las adaptaciones de *Seven Nights in a Bar*, novela de T.S. Arthur, y *Rip Van Winkle*, relato de Washington Irving, fueron las adaptaciones más aceptadas. Aunque otras obras ya habían sido estrenadas anteriormente en Londres, el estreno de John Howard Payne en el Covent Garden en 1815 marca la definitiva aceptación del teatro norteamericano en el teatro londinense, donde sobre todo triunfaban las que mostraban los rasgos peculiares norteamericanos, como el Yanqui, los juglares negros y las parodias. Las aventuras de pioneros como *The Kentuckian* disfrutaron de largos carteles en Londres, al igual que la tragedia poética *The Gladiator*, de Robert Montgomery Bird. En general, los prolegómenos de la Guerra de Secesión, y la situación en el Sur y la esclavitud; a saber, *La cabaña del tío Tom*, ejercieron una gran fascinación en el público contemporáneo.

### 3. La segunda mitad del siglo XIX

La Guerra de Secesión no tuvo sobre el teatro ningún efecto traumático ni siquiera definitorio. La demanda de espectáculos teatrales populares, que se incrementaron en el Norte durante la guerra, no produjo sino variaciones sobre la tradición establecida. Entre 1860 y 1890 sí se produjeron en cambio algunas alteraciones notables en el espectáculo (*show business*), que terminarían dejando su impronta en la autoría teatral. Si bien en 1890 las *stock companies* (compañías estables) aún perduraban, ahora dependían en gran medida de las *visiting stars* (actores visitantes), que difícilmente iban a acceder a pagar los royalties (canon de derechos de autor) por nuevas obras norteamericanas, mientras siguieran llenando los teatros con obras revisitadas de Shakespeare o traducciones pirateadas de obras extranjeras. Tras la Guerra de Secesión, las *travelling companies* (compañías en tour), estimuladas por el rápido desarrollo del ferrocarril, comenzaron a reemplazar a las antiguas compañías estables. Pocas obras podían representarse en estas condiciones, pero las que lo conseguían aseguraban unas ganancias estables para los dramaturgos, sometidos –como siempre– a una dura competencia.

En este contexto, la vieja tradición de tragedias románticas y heroicas se mantiene, teniendo su mejor exponente en los mejores trabajos de George Henry Boker, el primero en tratar la tragedia del individuo enfrentado desesperadamente a su sociedad, a su propia naturaleza, o a un destino fatal. Por otra parte, el melodrama nacional (*domestic melodrama*), tradicionalmente asociado a la presentación de personajes estereotípicos norteamericanos, habitualmente rústicos, se fue haciendo más y más urbano, aunque no menos convencional y sensacionalista. Pero la parte del león del teatro, aparte de los *revivals* de las antiguas obras maestras, continuó llevándose hasta aproximadamente 1885, las comedias lacrimógenas, las piezas cómicas o divertidas, y algunas obras espeluznantes, alimentadas también por el mal gusto

imperante en Francia, Inglaterra y Alemania. La chabacanería unida a la ficción popular proporcionaba una reserva inacabable de argumentos e historias bien adaptables a las demandas del voraz público norteamericano.

### **3.1. Contribución norteamericana al teatro mundial: el espectáculo de los juglares negros, la barcaza teatral y los espectáculos del tío Tom**

Estas tres modalidades del espectáculo levantaron pasiones entre la gente común. El éxito del espectáculo de los juglares negros -*The Minstrel Show*- se debe al talento y la imaginación de Thomas Dartmouth Rice, convirtiéndose a partir de 1850-1870 en un gran negocio del que participaron cientos de compañías de juglares. Las obras más exitosas fueron las ya mencionadas *La cabaña del tío Tom* y *The Octoroon*.

Imitando a un Negro infeliz con el hombro derecho deforme y reumatismo en su pierna izquierda, el mismo Rice con la ropa prestada de un viejo Negro cantaba y bailaba en los entreactos de la obra principal. La primera representación de un espectáculo de juglares negros corrió a cargo de la compañía Virginia Minstrels en el Anfiteatro Bowery en Nueva York, el 6 de febrero de 1843. A fines de siglo estas compañías contaban hasta con cien personas en su elenco, y con su patrón bien definido constituían el entretenimiento de toda una tarde. Pero con el nuevo siglo se inició el declive y lamentablemente, hacia 1930, esta única contribución original al teatro mundial no perviviría sino en el cine y el teatro de aficionados.

La era del *Showboat* comenzó exactamente en julio de 1831, cuando la “barcaza teatral” de William Chapman apareció en los ríos Ohio y Mississippi, presentando sus noches de teatro. Pronto pudieron verse todo tipo de piezas -Shakespeare, juglares, melodramas, las últimas obras procedentes de Nueva York- interpretadas por personajes conocidos del mundo del teatro. A finales del siglo XIX, la necesidad que estimulaba el negocio de la barcaza teatral fue en descenso debido a la evolución de las compañías estables, y las que hacían tours teatrales. Logró reactivarse y renació, más bien como una curiosidad, a principios del siglo XX, pero durante la Depresión de los años treinta la barcaza teatral acabó por hundirse definitivamente.

Después de más de noventa años sobre los escenarios, *La cabaña del tío Tom* unía el espectáculo de juglares negros y la barcaza teatral como una curiosidad en la historia de teatro norteamericano. Basado en la gran novela de Stowe, el espectáculo de la cabaña del tío Tom debió su temprano éxito a su ataque a la esclavitud; luego siguió produciéndose como melodrama. Con el tiempo, los miembros de estas compañías teatrales pasaron a conocerse como *Tommers*, y sus espectáculos como *Tom Shows*. Interesados sólo en una obra, estos actores formaban una auténtica familia de trovadores, interpretando varios personajes en el melodrama. El objetivo de la obra era siempre el mismo: la virtud debe ser recompensada y el pecado castigado. La mejor dramatización de la novela parece haber sido la realizada por Jorge L. Aiken, estrenada en el Troy Museum de Nueva York el 27 de septiembre de 1852, aunque a *La cabaña del tío Tom* la caracteriza la gran variedad de sus versiones teatrales.

### 3.2. El surgimiento del teatro moderno

James A. Herne y Bronson Howard prepararon, con su carrera teatral, el camino del teatro moderno. Herne sobresalió en la escena teatral americana durante toda su vida. Educado en el antiguo teatro sentimental en las compañías estables del Este y en las que hacían tours por el Oeste, siendo entonces el sistema de moda el *star system*; es decir, los actores o actrices estrellas viajaban de ciudad en ciudad y presentaban las obras de su repertorio con la ayuda de las compañías estables.

Especializado en Ibsen, quizá la intelectualidad de Boston pudo estar preparada para el atrevido “realismo continental” de Herne, pero no así el gran público. El público del teatro norteamericano permanecía atrapado en la fascinación por el realismo habitado por gentes norteamericanas, el realismo de color local, el realismo teatral de los espectáculos excitantes, pero ciertamente no estaba todavía maduro para asimilar el realismo psicológico del librepensador, el realismo interior, el inédito e importado realismo nórdico de Henrik Ibsen.

Por su parte, Howard restauró la comedia social como un arte refinado, una forma que había retrocedido en los años intermedios del siglo XIX y que inspiraría posteriormente las comedias sociales de Clyde Fitch, Augustus Thomas, y más tarde a los grandes dramaturgos del siglo XX. Las comedias maduras de Howard revelan su conocimiento de la sociedad norteamericana así como aquella conciencia *in crescendo* sobre los contrastes sociales internacionales que encontraríamos más adelante en las novelas contemporáneas de William Dean Howells y Henry James.

## 4. Bibliografía

- Arnold, Edward, ed. *American Theatre*. Stratford-Upon-Avon Studies. London: Arnold Ltd., 1967.
- Downer, Alan S., ed. *American Drama and Its Critics*. Chicago: University of Chicago Press, 1965.
- Hewitt, Barnard. *Theatre USA, 1665-1957*. New York: McGraw-Hill, 1959.
- Hutton, Laurence. *Curiosities of the American Stage*, New York: 1891.
- Johnson, Paul. *Estados Unidos: La historia*. Vergara: Barcelona, 2001.
- Llácer Llorca, Eusebio V. “Notas del curso ‘Origins of US Theatre’, *Estudios Ingleses*, Universitat de València”, 2012.
- Meserve, Walter J. *An Outline History of American Drama*. Totowa, N.J.: Littlefield, Adams & Co., 1965.
- Moody, Richard. *America Takes the Stage*. Bloomington: Indiana U.P., 1965.
- Taubman, Howard. *The Making of the American Theatre*. New York: Coward McCann, 1965.