



PROJECT MUSE®

---

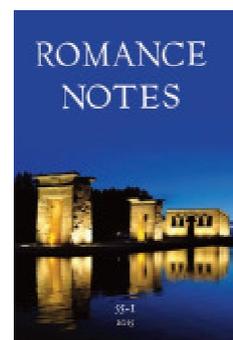
## Los lenguajes del títere: Reescritura del teatro ibérico moderno para la escena contemporánea

Esther Fernández

Romance Notes, volumen 55, número 1, 2015, pp. 17-26 (artículo).

Publicado por el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill.

DOI: 10.1353/rmc.2015.0003



➔ Para más información sobre este artículo

<http://muse.jhu.edu/journals/rmc/summary/v055/55.1.fernandez.html>

---

# LOS LENGUAJES DE LA MARIONETA: LA REESCRITURA DEL TEATRO IBÉRICO MODERNO PARA LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

ESTHER FERNÁNDEZ

---

COLOCAR el teatro clásico español a la altura de los títeres puede parecer paradójico a primera vista, ya que la dramaturgia de los siglos XVI y XVII se considera una tradición literaria y performativa consolidada, mientras que la marioneta -en el mundo occidental- sufre el prejuicio de ser un género paródico, un entretenimiento principalmente para niños o, en palabras de Scott Cutler Shershow, "un marcador o rúbrica de lo 'bajo'" (6). No obstante, en la última década varios directores españoles han sabido combinar magistralmente obras de la Edad Moderna con títeres para repensar desde la escena algunos prometedores textos dramáticos clásicos, con diversos grados de popularidad e impacto cultural en el público actual. Es el caso del teatro hagiográfico y religioso, que apenas se representa hoy en día, muy probablemente debido a sus preocupaciones temáticas, consideradas hoy en día menos apetecibles que otras formas de drama clásico. En cambio, las comedias canónicas de la Edad Moderna, como *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina -obra a la que nos referiremos más adelante en este artículo-, han tenido una rica tradición de representaciones que han dejado una huella de expectación en el público, sobre todo en lo que se refiere a la puesta en escena en el imaginario colectivo. En este artículo ilustraré, a través del análisis de tres estudios de caso, cómo el lenguaje dramático de las marionetas contiene, por un lado, el poder de reinventar y vigorizar una forma dramática -la del teatro religioso y hagiográfico- con un impacto mínimo en la puesta en escena contemporánea y, por otro, de deconstruir y re conceptualizar bajo una nueva luz la tradición performativa de los clásicos más emblemáticos.

---

\* Quisiera agradecer sinceramente a Jesús Caballero, Miquel Gallardo y Ana Zamora su generosidad, orientación e inspiración en el proceso de redacción de este artículo.

## (RE)CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO DE LAS OBRAS HAGIOGRÁFICAS

El tema de la hagiografía no goza hoy de la popularidad que tuvo durante el siglo XVII debido, en gran parte, a que el público contemporáneo no está familiarizado con la vida de los santos (Dassbach 162). Esta falta de conocimiento contextual por parte del público y la sensación de inverosimilitud que inspiran estas *comedias* se combinan para crear un género dramático completamente extraño para el público contemporáneo. No obstante, esta desconexión puede compensarse con la espectacularidad de las tramas hagiográficas, materializadas en escena a través de la presencia del títere. En efecto, la dimensión teológica de la marioneta y su poder acrobático sin límites la convierten en la entidad más adecuada para encarnar a los personajes y fuerzas sobrenaturales de la *comedia hagiográfica*. La marioneta posee la capacidad de generar en escena lo "plausible imposible", por retomar la terminología de Michael Malkin (citado en Tillis 37), refiriéndose a la conexión entre lo real y lo imaginario en el arte de los títeres o, en otras palabras, de transformar lo que Antonio Risco ha llamado "lo maravilloso cristiano" (17) en "lo sobrenatural verosímil" (17). Prueba de ello son los dramaturgos del modernismo y las vanguardias europeas, como Anatole France, Maurice Bouchor, Paul Claudel y Michel de Ghelderode, que escribieron obras religiosas y dramatizaciones de la vida de los santos destinadas a ser representadas únicamente por marionetas, como subrayan las propias palabras de Bouchor: "Persisto en creer que la aparición de San Miguel, de voces celestiales, de floraciones milagrosas de lirios y rosas, y la transfiguración de un mártir son más apropiadas para nuestro pequeño escenario que para los teatros convencionales donde la personalidad del actor, demasiado real y demasiado familiar destruye toda impresión de lo sobrenatural" (9).

Siguiendo esta teoría de materializar lo sobrenatural a través de la presencia del títere. En 2006, el director artístico Jesús Caballero inició un proyecto de investigación basado en la reconstrucción histórica de la escenografía de una *máquina real*. La expresión *máquina real* hace referencia a aquellas compañías teatrales del siglo XVII especializadas en escenificar íntegramente obras hagiográficas exclusivamente con marionetas en *corrales de comedia* durante la Cuaresma.<sup>1</sup> En 2009, Caballero estrenó *El esclavo*, de Mira de Amescua.

---

<sup>1</sup> Como explico en mi artículo "Santos de Palo: La máquina real y el poder de lo inanimado", aunque la Sesión 25<sup>th</sup> del Concilio de Trento alabó la eficacia proselitista del teatro hagiográfico por sus cualidades visuales, la Iglesia seguía alarmada por los actores y actrices que representaban personajes sagrados. Por esta razón, los moralistas concedieron a los títeres el privilegio de representar vidas bíblicas, históricas o legendarias de santos, ya que se consideraba que las marionetas carecían de alma y, por tanto, estaban exentas de todo pecado

(Fernández 422). Del mismo modo, en el siglo XVI

*El esclavo del demonio* (1612), creando una reconstrucción arqueológica de la estética y el funcionamiento interno de estas escenografías y representaciones históricas en las que el títere era el único agente para materializar la textura mística de estas obras religiosas. En *El esclavo*, Caballero reconstruye todo un elenco de marionetas de varilla esculpidas y pintadas siguiendo exactamente el mismo proceso utilizado en la imaginería religiosa barroca. El resultado fue una serie de figuras de rasgos realistas manipuladas por titiriteros "invisibles" que, desde debajo de las plataformas y por encima del decorado, mantenían el aura sobrenatural de la marioneta. El decorado enmarcado o *retablo* -donde se mueven las marionetas- anida impecablemente en el interior del escenario del *corral* para realzar visualmente una *mise en abîme* de un mundo en miniatura enteramente controlado por la naturaleza inquebrantable de la marioneta.<sup>2</sup>

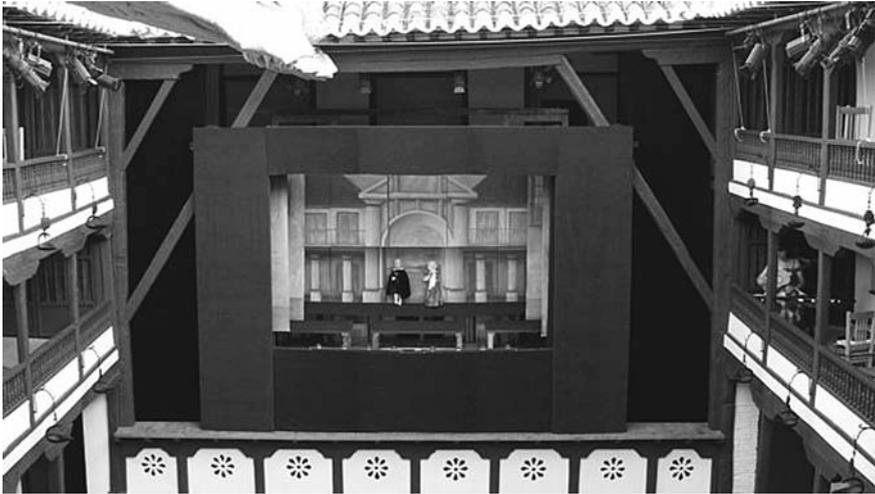


Figura 1. Decorado de *El esclavo del demonio* en el Corral de Comedias (Almagro). Foto de Jesús Caballero. Cortesía de Jesús Caballero.

La arqueológica interpretación de Caballero de *El esclavo* emula las técnicas empleadas por la *máquina real* y recupera uno de los ejemplos más impactantes del vínculo vital existente entre la espectacularidad del hagio-

---

Londres, las obras de Shakespeare se representaban con marionetas y, según Susan Young, ese tipo de representaciones desempeñó un papel clave en la supervivencia del teatro isabelino durante los años de la adolescencia, cuando se cerraron los teatros londinenses y se prohibió actuar a los actores (9-10).

<sup>2</sup> Las dimensiones históricas del *retablo* son aproximadamente 20 pies de largo por 16 de ancho, mientras que las medidas aproximadas del escenario del corral son 26 pies de largo por 17 de ancho.

dramaturgia gráfica y el asombro provocado por las marionetas.<sup>3</sup> Aunque se trata de una escenografía museística, es también una valiosa reconstrucción histórica -a través de una diligente investigación- que recupera este olvidado arte escénico, nos abre nuevas vías para el estudio de la representación de los santos en las *comedias*, y contribuye a su recuperación en la escena contemporánea.

#### (RE)VISIÓN DEL TEATRO RELIGIOSO A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN

La producción de Caballero recrea, a través de la investigación literaria y la documentación histórica, un espectáculo único que no se había visto en escena en los dos últimos siglos. Ana Zamora, en cambio, pionera en llevar a escena el teatro primitivo y renacentista, se aleja del estilo museístico de Caballero para experimentar y crear un corpus dramático de temas sagrados, que habían sido cometidos al olvido por las compañías de teatro contemporáneas. Ernesto Caballero, actual director del Centro Dramático Nacional (CDN), distingue entre modernizar y actualizar en el campo de la praxis teatral, y define este último concepto como el acto de "lograr inteligibilidad" de un texto en escena (88). Para lograr esta inteligibilidad, Zamora se aleja de la fidelidad histórica y recurre al títere para dotar a la esencia lírica y teológica del teatro religioso de una presencia tangible en el escenario. Para Francisco Cornejo, la singularidad del títere reside en su capacidad de "hacer visible en el tiempo 'presente' algo o alguien de otros tiempos, de otros lugares o de otros mundos" ("La máquina" 26). Es precisamente este "aura de alteridad" lo que, en opinión de Barbara Johnson, "hace que [las marionetas] se conviertan en auténticos representantes de lo invisible" (86).

En 2004, Zamora estrenó el *Auto de los cuatro tiempos* de Gil Vicente (1513), una breve obra religiosa descrita por Stanislav Zimic como una "representación poética, lírico-musical del Universo frente al Nacimiento de Cristo, es decir, de la celebración 'gozosa' [. . .] de una 'gran mudanza' y una 'gran victoria: del amor y la paz en el mundo'" (146). . .] de una 'gran mudança' y una 'gran victoria: del amor y la paz en el mundo'" (146). Estas nociones abstractas son evocadas e invocadas en gran medida en la puesta en escena de Zamora mediante la elaboración de una marioneta estéticamente sencilla cuya simplicidad funciona como una forma de resaltar el lenguaje poético y musical del texto

---

<sup>3</sup> En 2011, Claudio Hochman dirigió para la compañía de teatro de Caballero una adaptación de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega (c. 1608). A pesar de que Hochman siguió la metodología y la estética de una *máquina real*, el *retablo* fue despojado de toda ilusión óptica con el fin de mostrar al público el funcionamiento interno de esta práctica

escénica.

en el escenario.<sup>4</sup> Según Zamora: "[. . .] la utilización de los títeres nos permite situarnos en un código simple, quizás ingenuo pero a la vez integrador, que nos sitúa en el campo de la metáfora, y que supone un espacio privilegiado para lo poético" ("El montaje" 10). Las cuatro estaciones, que tienen un papel protagonista en la obra de Gil Vicente, se convierten en la obra de Zamora en el escenario de un cuarteto de figurines de madera -que recuerdan a los modelos articulados utilizados para dibujar figuras- manipulados por dos actores a la vista del público.



Figura 2. Decorado y títeres de *Auto de los cuatro tiempos*. Fotografía de Francisco Romero. Cortesía de Nao D'amores.

La decisión de utilizar marionetas idénticas para representar las múltiples individualidades, tonos y estados de ánimo de cada una de las estaciones permite que el público inti-

<sup>4</sup> Zimic ha subrayado la musicalidad de la obra de Gil Vicente calificándola de "operística" (146). Esta dimensión musical, central en el *Auto*, es subrayada en la representación de Zamora por un cuarteto de mujeres músicas que tocan cuatro tipos de instrumentos barrocos adaptados a cada una de las estaciones - clavicordio-invierno, viola-otoño, flauta-primavera, laúd-verano (Lázaro 9). Estos cuatro músicos interactúan también con los títeres y materializan literalmente en escena la esencia lírica y musical de la obra de Gil Vicente.

El espectador experimenta el poder sugestivo de la poesía y la música en diálogo con la marioneta. Como si de una clase de dibujo se tratara, el director presenta al espectador cuatro modelos abstractos para que en el transcurso de la representación cada espectador, transportado por la elocuencia del texto poético, la interpretación musical y la magistral manipulación de estas figuritas, dote a cada una de características personalizadas y distintivas que den forma plena a nociones tan amplias como primavera, verano, otoño o invierno.

En el *Misterio del Cristo de los Gascones* de Zamora, estrenado en 2007 y reestrenado varias veces en los últimos años, el títere protagonista es, en este caso, una réplica del Cristo Románico articulado de la Iglesia de San Justo de Segovia, conocido como el Cristo de los Gascones.<sup>5</sup> En esta representación, el director parte de una dramaturgia que reúne diversos fragmentos de obras de Gómez Manrique, Alonso del Campo, Diego de San Pedro y Fray Íñigo de Mendoza para recrear una ceremonia experimental inspirada en el rito de *Deposito - Elevatio - Visitatio* (Zamora, "Cristo yacente" 6).<sup>6</sup> A diferencia de Caballero, que utiliza el títere por su poder espectacular y material como forma de encarnar los aspectos sobrenaturales de las obras hagiográficas, Zamora se sirve de esta marioneta concreta como representante simbólico de lo inverosímil, concepto que está en el núcleo poético de los textos que escenifica:

Ante un teatro no regulado por paradigmas realistas rígidos, ni preocupado por anacronismos, hemos elegido el teatro de títeres como recurso que acumula todas las inverosimilitudes posibles. [...] Los títeres no representan al personaje que encarnan porque son el personaje por el registro limitado de sus gestos, por su incapacidad de reproducir la vida adquieren el poder de evocarla. (Zamora, "El montaje" 10)

Aunque a lo largo de la representación del *Misterio* esta figura de Cristo-marioneta consigue adquirir una humanidad sobrecogedora en ciertas escenas, la escenografía enmarca la representación global como un ritual simbólico que intenta contener la representación dentro de los parámetros de una parábola religiosa.

---

<sup>5</sup> Para el director, esta réplica "reproduce las características estéticas básicas de la talla original, pero cuenta con varias innovaciones como son su fabricación en materiales ligeros que permiten la manipulación, o las nuevas articulaciones que se han añadido al muñeco y que amplían sus posibilidades expresivas" (Zamora, "Una travesía" 15).

<sup>6</sup> Como argumenta Zamora: "Con bastante probabilidad, el Cristo conservado en San Justo fue utilizado en este tipo de ceremonias, si es que no se talló específicamente para ello. La articulación de los hombros y brazos permitiría descenderlo de la bóveda del presbiterio, donde aún hoy son visibles los orificios que servían para colgar la figura, depositándolo en el sepulcro que se mostraría vacío como prueba irrefutable de su Resurrección" ("Cristo yacente" 7).

## (RE)ESCRIBIR EL CANON DESDE LA ESCENA

A diferencia de las dos puestas en escena mencionadas, en las que los directores utilizaron el títere como vía para la dinamización de un teatro que hoy en día apenas se lleva a escena, el director catalán Miquel Gallardo ve en el lenguaje de la marioneta una forma de deconstruir y manipular iconos dramáticos y literarios con un mayor grado de libertad que un planteamiento centrado en el actor.<sup>7</sup> En concreto, en su montaje *Don Juan, memoria amarga de mí* (2009), el director combina varias versiones literarias del arquetipo -como *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina, el *Don Juan* de Moliere, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y el *Don Juan* de Josep Palau i Fabre- para aumentar la profundidad psicológica del protagonista desde diferentes perspectivas. Como resultado, el protagonista de Gallardo es un anciano enfermo, recluido en un convento durante los últimos días de su vida y totalmente dependiente de un joven fraile llamado Jacobo que se convierte en su único interlocutor y cuidador.

Esta lastimosa representación de don Juan permite al director experimentar con una hipotética interpretación de "el personaje más individualista e independiente de la historia del teatro, puesto en situación de dependencia absoluta" (Gallardo, "Cara a cara" 181). Tan patética caracterización de Don Juan surge también, en parte, de la necesidad pragmática del director de crear una situación en la que sólo el manipulador y la marioneta comparten escenario. Sin embargo, esta representación en solitario, inspirada en el trabajo del célebre titiritero australiano Neville Tranter con marionetas de tamaño natural, requiere una dramaturgia que haga hincapié en la interdependencia física y psicológica entre la marioneta y el titiritero,<sup>8</sup> que Penny Francis ha calificado de dialéctica "exigente" y "lúdica" en la que el jugador y el objeto se manipulan mutuamente (29). De esta dinámica entre la marioneta y el manipulador surge también un tipo de magia muy diferente de la que rige en el teatro de marionetas, donde el titiritero permanece oculto:

[. . .] cuando en teatro contemporáneo el animador se hace visible junto a los títeres este efecto "mágico" es mucho más difícil de conseguir; por una parte, porque se hacen patentes los mecanismos de funcionamiento técnicos de la animación (los "secretos"); y, por otra, porque al títere-

---

<sup>7</sup> El estrecho vínculo entre el teatro de marionetas y la tradición oral tiende a justificar estas versiones sueltas de un clásico, que podrían ser dudosas en el teatro basado en actores.

<sup>8</sup> Gallardo, en su papel de Jacobo, encarna esta codependencia escénica con el protagonista. En 2011, Gallardo estrenó *Diagnóstico: Hamlet* [*Diagnóstico: Hamlet*], una reescritura del icónico arquetipo shakesperiano en la que un psiquiatra, Guillermo, intenta ayudar a Max (Hamlet) a enfrentarse a los miedos que le atormentan.



Figura 3. *Don Juan, memoria amarga de mí*. Foto de Tercer Polo. Cortesía de Miquel Gallardo.

personaje le surge una protuberancia humana, viva, de una escala diferente y de una gran fuerza expresiva, con la que ha de establecer forzosamente una relación de sintonía o de competencia. El animador ha de transformarse obligatoriamente en actor y de hecho, deviene el mismo en personaje. El títere (y el animador-actor), en este caso, se ven obligados a utilizar recursos diferentes para conseguir un nuevo tipo de efecto mágico en su público: una nueva clase de "magia" que supere (y que se nutra de) la presencia visible del animador. (Cornejo, "El títere" 48)

Por chocante que pueda resultar esta reelaboración de *Don Juan*, esta representación comparte con las anteriormente comentadas el perfecto maridaje entre un texto dramático adecuado, el tipo de marioneta utilizado y las técnicas de manipulación elegidas. Como en todas las producciones que he analizado en este artículo, la puesta en escena de Gallardo presenta un enfoque único de un icono universal, basado en el lenguaje ilimitado y simbólico de la marioneta. En palabras de Gallardo:

Crear una obra con muñecos u objetos conlleva siempre la necesidad de ver el mundo pasando por el tamiz de cualquiera de las técnicas o lenguajes que hayamos escogido. [. . .] Los titiriteros no nos dedicamos a imitar simplemente el mundo, sino que creamos infinitos mundos en

los que nos movemos y hacemos frente a los conflictos, proponiendo -y en eso estriba la grandeza de nuestro arte- universos variados que se rigen por reglas distintas en cada caso. (Gallardo, "Los títeres" 60)

Esta creación de nuevos significados a través de los títeres es lo que los tres directores analizados en este ensayo han logrado utilizando la literatura de la Edad Moderna o Medieval y del Renacimiento como base de su creatividad.

El montaje arqueológico de Caballero resucita el aspecto performativo de obras hagiográficas basadas en una tradición escénica olvidada y en un patrimonio cultural perdido que nunca antes se había visto en la escena contemporánea española. *El Auto de los cuatro tiempos* de Gil Vicente es, en el fondo, "auténtico teatro de vanguardia, sin otras reglas que el gusto por la experimentación dramática y lingüística" (Zamora, "El montaje" 10). Una obra así requiere una puesta en escena inventiva, capaz de reflejar en el escenario su singular esencia dramática. En cuanto al *Misterio del Cristo de los Gascones*, la puesta en escena de Zamora materializa la esencia espiritual del texto a través de una marioneta divina que cobra vida en el contexto de una representación ritual. Por último, el *Don Juan* de Gallardo deconstruye y reinterpreta libremente un icono dramático y cultural enfrentándose literalmente cara a cara con el embaucador universal. A través del títere -y utilizando técnicas titiriteras contemporáneas, en los casos de Zamora y Gallardo, como la vuelta al teatro ritual o la visibilidad del manipulador (Jurkowski 320)- los tres directores dejan su impronta en sus producciones con estéticas personalizadas que contribuyen decisivamente a la autoría de estos textos. En este sentido, María Delgado nos recuerda que "la puesta en escena ha evolucionado hasta convertirse en una forma de autoría, un modo de creación e interpretación más que un mero aprovechamiento de los recursos escénicos al 'servicio' de un texto" (427). No obstante, no creo que estas nuevas reescrituras de los clásicos hayan estado motivadas por un "ansia de influencia" respecto a lo que han hecho los anteriores con los clásicos españoles, especialmente en los casos de Caballero y Zamora, que trabajan con textos de escasa tradición dramática. En mi opinión, la utilización del títere surge de un deseo genuino de explorar y experimentar nuevas vías dramáticas y de dar visibilidad al acercamiento entre los títeres y los clásicos, una unión recuperada del pasado y cada vez más común en la práctica escénica contemporánea.

## OBRAS CITADAS

- Auto de los cuatro tiempos*. Por Gil Vicente. Dir y Adap. Ana Zamora. Nao d'amores. Teatro de la Abadía, Madrid. 20 de enero de 2005. Representación.
- Bouchor, Maurice. *Mystères bibliques et chrétiens*. París: Flammarion, 1920.
- Caballero, Ernesto. "Los clásicos: ¿de ahora o de ayer?". *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XXVII-XXVIII*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 2012. 87-89.
- Cornejo, Francisco J. "La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII". *Fantoche. Arte de los títeres* 0 (2006): 13-31.
- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. Nueva York: Peter Lang, 1997.
- Delgado, María M. "Directores y escena española, 1823-2010". *Historia del Teatro en España*. Ed. María M. Delgado y David T. Gies. Cambridge: Cambridge UP, 2010. 426-52.
- Don Juan: memoria amarga de mí*. Dir. María Castillo. Adap. Miquel Gallardo y Paco Bernal. Companyia Pelmanec. Sala Beckett, Barcelona. 23 de diciembre de 2013. Performance.
- El esclavo del demonio*. De Antonio Mira de Amescua. Dir. Ángel Ojea. La máquina Real. Corral de Comedias de Almagro, Almagro. 17 Jul 2010. Actuación.
- Fernández, Esther. "Santos de Palo: La máquina real y el poder de lo inanimado". *Modern Language Notes* 128. 2 (2013) (Edición hispana): 420-32.
- ". "Cara a cara con los clásicos: Entrevista con Miquel Gallardo, Companyia Pelmanec". *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico* 56 (2013): 177-85.
- Francis, Penny. *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. Houndmills, Basingtoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.
- Gallardo Miquel, "Los títeres y los clásicos. Un arma de doble filo". *Fantoche* 6 (2012): 58-65.
- Johnson, Barbara. *Los títeres y las cosas*. Cambridge: Harvard UP, 2008.
- Jurkowski, Henryk. *Historia de la marioneta europea. Volume Two: The Twentieth Century*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1998.
- Lázaro, Alicia. "La música. *Auto de los cuatro Tiempos*. Dossier de espectáculos. 10 de noviembre de 2013. Web. 2 de febrero de 2015.
- Malkin, Michael R. "A critical Perspective on Puppetry as Theatre Art". *Puppetry Journal* 27.1 (1975): 3-8.
- Misterio del Cristo de los gascones*. Dir y Adap. Ana Zamora. Nao d'amores. Teatro de la Abadía, Madrid. 29 de marzo de 2007. Representación.
- Risco, Antonio. *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982.
- Shershow, Scott Cutler. *Títeres y cultura popular*. Ithaca y Londres: Cornell UP, 1995. Tillis, Steve. *Towards an Aesthetics of the Puppet. Puppetry as a Theatrical Art*. Nueva York: Greenwood Press, 1992.
- Varey, John E. *Historia de los títeres en España. (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- La joven Susan. *Shakespeare Manipulado. The Use of the Dramatic Works of Shakesperare in Teatro di Figura in Italy*. Londres: Associated UP, 1953.
- Zamora, Ana. "Cristo yacente llamado 'de los Gascones'". *Misterio del Cristo de los Gascones*. Dossier de rendimiento. 17 de noviembre de 2013. Web. 2 de febrero de 2015.
- ". "El montaje". *Auto de los cuatro Tiempos*. Dossier de rendimiento. 10 de noviembre de 2013. Web. 4 de febrero de 2015.
- ". "Una travesía entre rito y teatro". *Misterio del Cristo de los Gascones*. Dossier de espectáculos. 2 de noviembre de 2013. Web. 4 de febrero de 2015.
- Zimic, Stanislav. *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*. Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2003.