

## Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas

---

El teatro popular de títeres de guante

*The popular glove puppet theater*

**Toni Rumbau**

Director de la revista Titeresante

E-mail: [tonirumbau@gmail.com](mailto:tonirumbau@gmail.com)

<http://www.tonirumbau.org>

<http://rutasdepolichinela.blogspot.com/>

<http://tonirumbau.blogspot.com/>

## Resumen

El autor reflexiona sobre cuatro distintos aspectos del teatro de títeres popular de guante: 1- Si el sustento de las tradiciones, basado en la pertenencia a un sujeto colectivo, se ha derrumbado, ¿cómo es que las distintas tradiciones titiriteras continúan vivas, y algunas de ellas muy vivas? 2- Cómo situar al títere de guante respecto a este concepto básico del teatro de marionetas que es la Distancia. 3-Importancia de la catarsis en la vivencia íntima del titiritero tradicional, y 4- El llamado títere de cachiporra, ¿está condenado a desaparecer o, por el contrario, tiene mucho que decir y quizás enseñar a las generaciones futuras?

Palabras clave: Títeres, Guante, Pulcinella, Teatro Popular de Títeres, Los polichinela.

## Abstract

*The author reflects on four different aspects of the popular glove puppet theater: 1- If the sustenance of traditions, based on belonging to a collective subject, has collapsed, how is it that the different puppetry traditions are still alive, and some of them very alive? 2- How to position the glove puppet with respect to this basic concept of the puppet theater that is Distance. 3-Importance of catharsis in the intimate experience of the traditional puppeteer, and 4- The so-called blackjack puppet, is it doomed to disappear or, on the contrary, does it have much to say and perhaps teach future generations?*

*Keywords: Puppets, Glove, Pulcinella, Popular Puppet Theater, Los polichinela.*

## ¿Tradición o contemporaneidad?

Hablar de las tradiciones titiriteras del guante es hablar de uno de los orígenes más potentes de las artes de la marioneta, en Europa y en buena parte del mundo, pues prácticamente en todas las tradiciones existe el títere de guante. En nuestra cultura occidental, aparece relacionado desde el Renacimiento con Pulcinella y con la Comedia del Arte, sobre lo que existen abundantes estudios.

En las manifestaciones del teatro popular de títeres no podemos hablar de una tradición sino de multitud de ellas, pues cada país, cada cultura, cada región y a veces cada comarca, por pequeña que sea, presentan líneas propias y diferentes que se remontan, en el caso europeo, a muchos años de antigüedad, cuando no siglos. Diferentes todas ellas, pero a su vez, íntimamente conectadas entre sí, al compartir un lenguaje común cuyos principales trazos encontramos tanto en Europa como en China, la India, Japón y en tantos otros lugares del mundo. En este campo de la cultura popular, las diferencias de tan distintas tradiciones, en vez de separar, unifican a sus practicantes y a sus públicos.

Estas tradiciones han llegado a nuestros días unas veces dotadas de enorme vitalidad, otras en estado casi terminal. Y algunas, simplemente hay que buscarlas en los libros de historia. Entre los dos extremos, existen muchos grados y matices, pero es obvio que su grado de interés y de salud vital depende directamente de los titiriteros que hoy los practican. Por lo tanto, en aquellas tradiciones dotadas de muchos practicantes, su índice vital siempre tenderá a subir más que en aquellas con pocos practicantes.

Una premisa que sin embargo no siempre se cumple, pues hoy, las tradiciones titiriteras, por muy tradicionales que sean, han escapado del mundo de lo

colectivo para entrar de lleno en el signo propio de nuestra época: el individuo y su libertad de hacer y decidir según su libre antojo.

Y es por ello que podemos afirmar que, en la actualidad, las tradiciones no pueden existir en sus formatos anteriores por la simple razón de que se ha extinguido el cojín colectivo que las sostenía.

¿Han desaparecido por ello las Tradiciones? En absoluto, incluso vemos en muchos casos un rebrote de sus manifestaciones, como son los casos de los *guarattelle* napolitanos, el *Dom Roberto* portugués, o el *Punch and Judy* inglés, ejemplos claros de una increíble profusión de titiriteros que se interesan por ellas. Pero eso no es óbice para seguir afirmando que las tradiciones, en su sentido colectivo, están en estado de defunción. Es decir, por un lado, las tradiciones han muerto, sí, pero por el otro lado, están más vivas que nunca. ¿Es eso posible?

Para entender esta contradicción, hay que comprender cómo hoy, los titiriteros, aunque no sean conscientes de ello, han entrado en una práctica irremediamente de carácter individual, en la que se permite acudir a los formatos tradicionales para hacer con ellos lo que considera más oportuno. Unas veces respetará los viejos códigos al pie de la letra, otras veces los eludirá a la ligera o a las bravas. Pero cuando la obra se sostiene por su grado de acierto, vitalidad y buena ejecución, a nadie le importa el asunto de los códigos, que se respete o no la tradición, pues el espectador tiene asumido, en la actualidad, que cada artista puede inventar y recrear los códigos que quiera o adaptarlos a su medida.

Veamos algunos ejemplos. *Polidegaine*, la maravillosa obra de la compañía *La Pendue*, fruto de la pericia y tremenda imaginación de Estelle Charlier y Romuald Collinet, considerado como uno de los mejores espectáculos tradicionales de las últimas décadas, con *Polichinelle* de protagonista. Y, sin embargo, *Polidegaine* se salta no pocos códigos de la tradición, cambiando incluso las formas propias del *Polichinelle* francés, que conserva su nombre, pero cuyas rutinas y características principales son las de los *guarattelle*: no por nada los titiriteros de *La Pendue*, exalumnos ambos del *Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières*, aprendieron el lenguaje y las rutinas de los títeres en Nápoles, con Bruno Leone.

El español Luís Zornoza Boy, instalado en Granada, practica un *Polichinela* que conserva el sabor del más puro teatro de títeres popular, pero, otorgándose una libertad inusitada en el modo y en la forma, que jamás hubiera utilizado un titiritero tradicional.

Por no hablar de titiriteros como al española Paz Tatay quien, con el objetivo de recuperar al viejo *Don Cristóbal Polichinela*, ha tenido que reinventarlo, combinando ideas, personajes, formas y rutinas sacadas de distintas tradiciones, desde el *Dom Roberto* portugués, el *Punch and Judy* o los *guarattelle* napolitanos.

También es el caso del dramaturgo Gigio Brunello, que ha hecho suya la tradición del *Arlequino* propio del Véneto, en Italia, para darle la vuelta y crear unas obras que, aun conservando el sabor popular del que procede el personaje, responden a una sensibilidad crítica y a un innovador espíritu de libertad. Por

lo que se considera hoy a Brunello como uno de los más interesantes dramaturgos de los títeres en Europa.

Los ejemplos son muchos, pues incluso los titiriteros que más se consideran fieles a las normas tradicionales, no dudan en traicionarlas o en cambiarlas a conveniencia, llevados por el pragmatismo y las pulsiones no menos tradicionales de supervivencia del oficio. La misma introducción de los micrófonos y de las bandas sonoras grabadas, ampliamente usados por la mayoría de los practicantes tradicionales, es un ejemplo de cómo ritmos, formas, técnicas y rutinas se van adaptando a los nuevos usos de cada época.

En definitiva, es fácil observar cómo la libertad individual de cada titiritero moldea las viejas formas, las hace suyas y las adapta a sus puntos personales de referencia.

Creo que podemos afirmar que esta explosión de libertad en el seno de las viejas tradiciones es lo que ha provocado este resurgimiento del guante en el mundo del teatro de títeres contemporáneo, al haberse convertido en una herramienta preciosa de práctica teatral que, además de complacer a los amantes de las formas tradicionales del títere de guante, satisface igualmente a los actores inquietos que gustan experimentar con el desdoblamiento a través de las máscaras, de los objetos o de las figuras corpóreas.

## Distancia y desdoblamiento

Es importante aquí referirnos a este concepto tan nuclear del teatro de títeres en su sentido más amplio: un teatro que busca el distanciamiento del actor con su personaje.

Tradicionalmente, esta distancia, que nos lleva ineludiblemente al desdoblamiento, era considerado como un acto de magia, y es sabido que los primeros titiriteros de la historia, en la época de las culturas animistas (los largos períodos del llamado Paleolítico Superior hasta llegar a los umbrales de la Revolución Neolítica y pronto Urbana), fueron todos chamanes o brujos, pues los muñecos, fueran articulados o no, tenían en esos inicios de la cultura humana, un significado mágico: encarnaban espíritus de los humanos, como muertos, antepasados o llegados de otros mundos, espíritus de los animales o de las plantas, o seres mágicos que influían desde el otro lado de lo visible. Una distancia que llevaba a sus practicantes al trance, al éxtasis y a la catarsis.

La máscara fue sin duda una de las primeras formas que tuvo el ser humano de distanciarse del personaje que pretendía encarnar: esconder el rostro y poner en su lugar otra cara que representaba al ser invocado, con el maquillaje o con una máscara corpórea. Sería, por decirlo de alguna manera, un 'grado cero' de distanciamiento, pues el ser invocado se pegaba literalmente en el rostro del mago o ejecutante, con lo que era más fácil dejarse poseer por él, fin último del rito. Es curioso cómo, para definir una presencia del mundo del

más allá, era necesario recurrir a unos rasgos fijos, es decir, a una 'efigie', como si los guiños y la gestualidad facial humana fueran 'demasiado humanos' para expresar lo invisible y lo mágico. Una palabra, efigie, que utiliza magistralmente Didier Plassard en su libro 'L'acteur en effigie', una manera preciosa de definir lo que es un títere o una marioneta. Y se entiende que la efigie, una vez vivificada por la máscara, tuviera deseos de independizarse del cuerpo humano.

Los títeres de guante o de mano vendrían a representar un siguiente grado de distanciamiento después del 'nivel cero' de la máscara. Al estar incrustadas en las manos del mago o titiritero, las máscaras convertidas en títeres adquirirían una libertad superior, se independizaban del cuerpo humano, se convertían en seres autónomos dotados de una vida propia, incorporaban a su esencia la gestualidad del actor, en una de las partes más importantes del cuerpo, la que nos ha hecho humanos junto al desarrollo del cerebro: las manos. De ahí la gran fuerza que poseen los títeres de guante, al ser en realidad una especie de 'máscaras de mano' pero ya con algo de cuerpo autónomo, una materialización superior del espíritu invocado. El oficiante da vida y pone voz a los dos muñecos desde el trance, y las efigies así animadas pueden encarnar a los poderosos arquetipos colectivos, en su correspondencia animista con el mundo de la naturaleza, de los elementos o de los espíritus.

El títere de guante ha heredado estos orígenes primordiales con todas sus energías desplegadas a lo largo de los milenios, por lo que ha llegado a convertirse en algo innato en el ser humano. Todos los practicantes del títere tradicional han vivido esos momentos de trance en el que sus manos son conducidas y animadas por las potencias vitales encarnadas por los títeres, mientras les ponen una voz que parece surgir de pozos sin fondo de las más arcaicas culturas, o de abismales entidades arquetípicas que habitan en nuestros inconscientes colectivos.

Podríamos proseguir en nuestro proceso de distanciamiento, ver cómo el deseo o la necesidad de distancia de los diferentes ritos escénicos hacen aparecer muñecos cuya animación huye del cuerpo humano y de las manos. Unas veces se arman de apéndices que permiten al titiritero manejar la figura a distancia, sean palos, alambres o los sutiles hilos de las marionetas. Cada forma de distanciamiento genera su propia poética.

Es muy interesante ver como en culturas tradicionales como la China o la India, hay un claro mimetismo entre el actor con máscara y la marioneta que ya ha conseguido separarse del cuerpo humano. Lo vemos en la ópera china, con sus actores enmascarados moviéndose como lo hacen las marionetas, mayormente de hilo, pero también de varilla, o incluso de guante. Uno se pregunta qué fue antes: si la marioneta o la máscara. Y creo que la respuesta es que las influencias fueron en ambas direcciones. También vemos esta simbiosis entre máscara y actor en el teatro japonés: la fuerza de las marionetas del Bunraku han influido enormemente a las otras formas teatrales con actor, como el Noh o el Kabuki. Y viceversa. Y, evidentemente, también ha influido en los teatros mecánicos del Karakuri Ningyo en sus múltiples manifestaciones.

Esta relación entre máscara y títere la vemos de nuevo en la Comedia del Arte: la fijación de los personajes en las máscaras, perfectas representaciones de los arquetipos sociales en uso, pudo saltar muy fácilmente al terreno de los títeres, como un modo de simplificar y, por ello mismo, de aumentar sus efectos paródicos y caricaturescos. Es decir, las máscaras se independizan del cuerpo del actor y se encarnan en los títeres, marcando una distancia que permitía tratar los mismos temas desde registros diferentes, más abiertos y asequibles a públicos populares de la calle. No en vano se dice que muchas compañías de actores de la Comedia del Arte usaban los títeres como reclamo publicitario en las plazas y los mercados para atraer público a sus funciones.

Muchas de las danzas tradicionales de la India, como el Kathakali, son una constante oscilación entre la máscara y la marioneta, no en su sentido literal sino figurado: el extraordinario maquillaje de los rostros y la codificada gestualidad de los bailarines, marionetizan a los actores, que parecen animados por unas manos invisibles que proceden del mundo de sus personajes: dioses, héroes y demonios.

Se trata de un proceso que lo podemos trasladar a casi todos los teatros de máscaras: esta fija el movimiento, la gestualidad y la voz de los actores. Los convierte en 'efigies', es decir, en marionetas.

Esta distanciamiento de la máscara con relación al actor, tras la sutileza de la marioneta de hilo, encuentra una forma todavía más refinada y radical en el teatro de sombras. Determinadas culturas del sudeste asiático determinaron que la mejor manera de representar de un modo fidedigno a dioses, héroes y demonios no era con las tres dimensiones del cuerpo y de los muñecos, sino con las dos dimensiones del teatro de sombras. Saltar a las dos dimensiones con el artificio de la pantalla y de las sombras proyectadas en ella, fue el modo de alejar todavía más las figuras de la representación del cuerpo humano. Permitía así definir, con rasgos estilizados e incluso abstractos, la naturaleza mágica de los seres invocados durante la representación. Todavía hoy, los maestros del Wayang Kulit en Indonesia son vistos por la población como verdaderos maestros de ceremonias y respetados oficiantes de los más importantes ritos sagrados. A su vez, las siluetas usadas en las funciones son tratadas con un respeto sacro.

Regresemos otra vez a los títeres de guante y veamos como este primer paso de distanciamiento se combina con un elemento también muy importante: la catarsis.

## La catarsis

Para hablar de este tema, va bien haberlo vivido en persona, pues la catarsis pertenece a una categoría de experiencias que se sale de lo que llamamos "cultura" y entra en el terreno de las "vivencias", de lo que está vivo y goza además de unas características inaprensibles de misterio y de rito.

Sucede la catarsis cuando el titiritero se siente poseído por una fuerza o corriente de energía que lo supera y trasciende, y por la cual se liberan determinadas emociones hasta entonces escondidas. El efecto suele transmitirse entonces a los espectadores, disparando la comunicación y la experiencia teatral a unas alturas singulares, que quedan fijadas en las retinas de la percepción.

No es ajeno al fenómeno (aunque no exclusivo en absoluto) el uso que se hace de la lengüeta en muchas de las tradiciones populares del títere de guante. La voz de la lengüeta es para el titiritero una voz “otra”, ajena, que te traspasa con una energía inusitada y te transporta a ese trance de “ser otro”, una alteridad que parece proceder de épocas arcaicas y que cobra vida en el presente de la actuación. Así lo he vivido yo en muchas ocasiones con mi espectáculo A Dos Manos (1987), también con A Manos Llenas (2009) e incluso en la ópera Eurídice y los Títeres de Caronte (2001), al sentir a esta otredad arcaica poseerme, como si yo fuera un simple médium que traía al presente algo muy poderoso ajeno al tiempo y a la psicología. Constatarlo cambió por completo la visión que tenía entonces del teatro de títeres. La fuerza catártica de esa posesión liberadora, cuando sucede, es lo que permite hablar de la representación como de un rito, y de los personajes de la tradición (por ejemplo, los múltiples polichinelas europeos) como “pequeños mitos efímeros”: de los que sólo existen durante la representación, y que luego desaparecen en la disolución colectiva de las ferias o de las plazas donde se actúa.

¿De dónde procede este trance liberador? Es en esta pregunta donde la herramienta del teatro de títeres adquiere un carácter más personal e interesante: la exaltación catártica procede sin duda de un arquetipo que tiene que ver con una vitalidad libertaria o una libertad vitalista, que dispara su vivencia a potentes alturas. Se vive como una explosión que desmonta todos los corsés de la tradición y de lo colectivo, y que deja vislumbrar, al titiritero y al público cuando ello sucede, una degustación de lo que es la libertad. No tanto su disfrute — que también, sobre todo cuando se está en estado catártico — como su conciencia. De ahí la mirada entusiasmada de algunos adultos, que comprenden lo que sucede en el pequeño escenario de los títeres. En cuanto a los niños, simplemente es un paladeo de lo que ellos sienten por sí mismos y tienen a flor de piel: liberar sus impulsos naturales y poder ser otro sin cortapisa alguna.

¡Atención! La catarsis debe ir acompañada del “oficio”, si no queremos que se desboque y naufrague la representación. Es decir, contención, distancia y la mirada interna/externa que todo titiritero debe siempre asumir, una dualidad de estar en dos sitios a la vez, metido en la carne del títere/personaje, pero alejado lo suficientemente para poder medir, templar, valorar y mandar. Entregarse a la catarsis, pero sabiendo muy bien lo que se hace. Eso es el oficio y lo que se llama el dominio de la técnica. Algo muy difícil de lograr, como yo mismo he experimentado a lo largo de mi práctica titiritera.

Como se puede comprobar, es posible abordar el fenómeno teatral de los títeres desde “afuera” y desde “adentro”. Desde la visión del espectador que



contempla la representación, y desde la voz, las manos y el cuerpo del titiritero que la ejecuta. Desde la parte nuestra que se deja poseer por el arquetipo que encarna el títere, y desde la parte observadora de nuestra mirada que simultáneamente se aleja del arrebató. En el medio está el títere, esa figura objeto-espejo de proyección que, por efecto del desdoblamiento vivenciado tanto por el ejecutante como por el espectador, se convierte en el sujeto real de la obra.

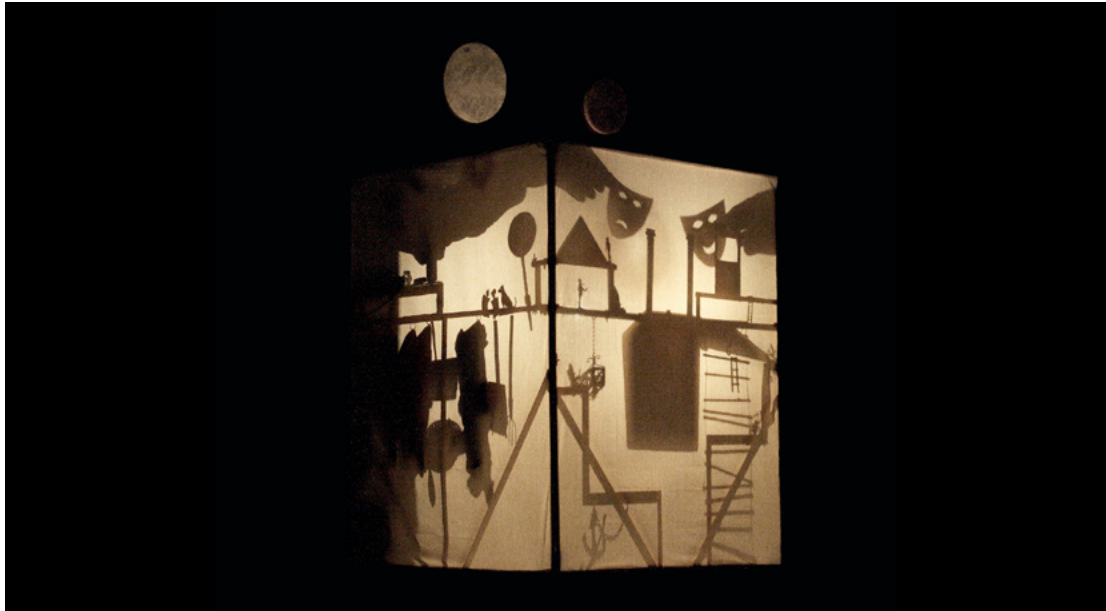


Figura 1: A Manos Llenas. Foto Jorge Raedó.



Figura 2: A Dos Manos. Foto Albert Fortuny.

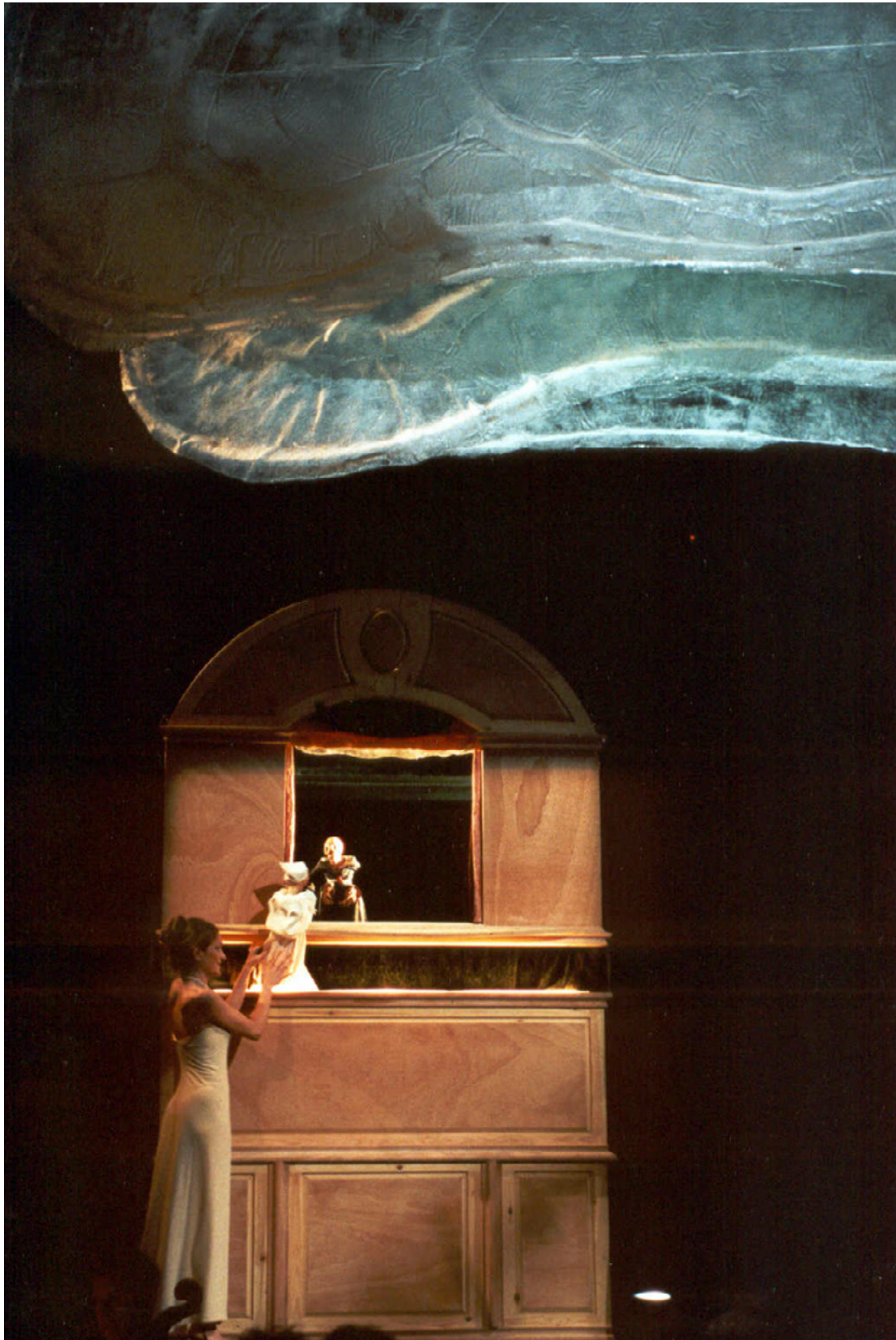


Figura 3: Eurídice y los Títeres de Caronte. Foto Compañía.

En el teatro de títeres tradicional, la figura del héroe popular representa a un sujeto colectivo, es generado por la proyección o el desdoblamiento de la cultura que la ha creado. Que hoy la colectividad como tal haya dejado de existir, suplantada por el régimen individualista, no impide que los mismos personajes sigan vivos, quizá más descolgados de sus referentes tradicionales, pero con buena parte de sus características de arquetipo colectivo.

Será tarea del titiritero conducir a esta personalidad nacida en el pasado a nuevas zonas simbólicas y a los nuevos arquetipos de libertad de nuestra época —los cuales, en su exaltación, no dejan de ser los mismos de siempre—. Lo que no suele funcionar es trasladarlo a los campos de la cultura, de la historia, del consumo o en los todavía menos indicados de la pedagogía y del alineamiento ideológico. Hacerlo “mata” al personaje, lo vacía de cualquier vitalidad arquetípica y visceral, y lo deja en simple muñeco pasivo. Podrá hablar y moverse, pero carecerá de vida real y aburrirá a niños y mayores. Adolecerá de cualquier tipo de catarsis, bloqueado en una significación cerrada. Al ponerles voces colectivas ajenas y partidarias de tal o cual pensamiento o ideología, lo que hace el titiritero es callar la verdadera voz en presente del títere, radical y visceral: lo convierte en un objeto que transmite los mensajes que le insufla el titiritero y que los espectadores, si son de la misma cuerda, corroboran con asentimientos de cabeza. Ni teatro, ni catarsis, ni vida en el escenario. Y cuando los títeres no tienen vida y son simples transmisores de lo ajeno, pierden todo su interés.

## Una visión pedagógica del títere tradicional

Nos referimos aquí al llamado Títere de Cachiporra, es decir, a esta modalidad de los títeres tradicionales que se basan en los juegos de persecución y en las disputas constantes entre dos contendientes.

A nosotros, lo que nos interesa es centrarnos en lo obvio y literal: dos manos que se persiguen y se baten a bastonazos. Es decir, la realidad obvia de que el drama representado no es más que la escenificación de un drama interior, en el que la mano derecha, con su títere correspondiente, bate a la mano izquierda, también con el títere que le toca.

Sí, representan una pelea, generalmente a muerte, pero la trasladamos de afuera al interior del retablo y la encarnamos en nuestras manos, que conocen muy bien lo que tienen que hacer. Encarnamos el conflicto y lo mostramos al público desde la distancia de los títeres (dos seres de madera inertes animados por las manos del titiritero) y con un mensaje implícito y nítido, aunque subliminal: la realidad es que la pelea es entre nosotros mismos, entre mis dos manos.

Es la lucha eterna del héroe contra el diablo, el cocodrilo, el verdugo, el rival, el tonto, el poderoso, la autoridad o la Muerte. Pero bien sabemos que el titiritero desde su retablo lo que representa es un drama suyo interior, que ‘saca afuera’ con los arquetipos reconocibles de cada personaje.

La representación es diáfana en su moraleja: toda lucha no es más que un enredo personal entre opuestos que solemos trasladar afuera. Unos opuestos que nos negamos a reconocer como propios, pues normalmente son proyectados, aplicados a quienes nos rodean.

De entre las peleas de los personajes, la fundamental es la del héroe con la muerte. Se trata del conflicto matriz del que suelen derivar los demás: el miedo y la aversión a la muerte y la necesidad de batirla, de huir, de escapar de ella. Los títeres convierten esta pulsión primordial en un juego: el héroe, es decir, yo, el protagonista del asunto, planta cara a la Muerte y consigue engañarla y vencerla en el juego cachiporrero de las persecuciones. Con astucia y picardía, se gana a la Pálida transcendente y seria. Se entra en el registro de la burla y de lo jocoso para vencer a las sacrosantas palabras del fin absoluto y definitivo. Sin embargo, y regresando al factor pedagógico del asunto, lo que nos indica el titiritero, desde la radical humildad del lenguaje popular de los títeres, es algo muy distinto: muerte y vida son la misma cosa, son las dos caras de la misma moneda, las llevamos dentro como dos realidades o dos caras de ella que juegan a perseguirse, a ocultarse, a engañarse lo que dura toda una vida. Cuando emergen en la boca del retablo, lo hacen encarnadas una en cada mano. Los niños, que son los más avisados espectadores del teatro de títeres, lo captan al instante, aunque se lo guardan como un secreto en su corazón. Es una enseñanza demasiado sutil para que los adultos la entiendan, solo lo logran quienes conocen ya los secretos de ser dos en uno.

En nuestro mundo actual, caído en el deplorable estado de las polarizaciones, de los conflictos radicales irresolubles, esta pedagogía esencial de los títeres de cachiporra debería ser el abc de la educación. No para tomar partido en los conflictos enconados y resolverlos a bastonazos (versión de un teatro de títeres ideologizado), sino para alejarse de ellos y mostrar, a través del juego cachiporrero, que los opuestos son partes ambas de nosotros mismos, es decir, que el enemigo no está afuera sino dentro: mano izquierda y mano derecha. Quizás entonces se comprenda esta realidad fundamental de que el miedo al otro (ese otro que tenemos dentro y proyectamos en los demás) y el rechazo a la diferencia (esa diferencia que representa nuestro lado oculto y que encarna la mano izquierda), es la madre de todas las batallas.

## Bibliografía

AUTORES VARIOS. *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*. UNIMA - Éditions L'Entretemps. Montpellier. 2009.

BATY, Gaston; CHAVANCE, R. *Histoire des marionnettes*, coll. «Que sais-je?», Presses Universitaires de France. Paris. 1972.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Pulcinella*. Gherardo Casini Editore. Roma. 1953

CIPOLLA, Alfonso; MORETTI, Giovanni. *Storia delle Marionette e dei Burattini in Italia*. Titivillus. 2003.

CONTRACTOR, M.R., FERNÁNDEZ, J., KHAZNADAR F. y CH., SIGNORELLI, M., PASQUALINO, A., JURKOWSKI, H., SPEAIGHT, G., FOURNEL, P., VAREY, J.E., TOZER, H.V., DE LARREA, A., RUMBAU, A. *Les Grans Tradicions Populars: Ombres i Titelles*. Monografies de Teatre. Publicacions de l'Institut del Teatre – Edicions 62. Barcelona. 1977.

DE MAIO, Romeo. *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*. Sansoni Editore. Firenze. 1989.

LEFORT, Stéphanie. *Marionnettes: le corps à l'ouvrage*. Culture et imaginaires sociaux. À la Croisée. Bernin. 2007.

MOLINA, Víctor; BAIXAS, Joan; OTROS AUTORES. *Escenes de l'Imaginari*. Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona. XXV aniversari. Institut del Teatre. Barcelona. 1998.

PAËRL, Hetty. *Pulcinella*. Apeiron Editore. Roma. 2002.

PLASSARD, Didier. *Les Mains de Lumière. Anthologie des écrits sur l'Art de la Marionnette*. Éditions Institut International de la Marionnette. Charleville-Mézières. 1996.

PLASSARD, Didier. *Théâtre Années Vingt. L'acteur en effigie*. L'Institut International de la Marionnette. Editions L'Âge d'Or, Lausanne. 1992.

RUMBAU, Toni. *Rutas de Polichinela. Títeres y ciudades de Europa*. Editorial Arola. Tarragona. 2012.

RUMBAU, Toni. *Malic, la Aventura de los Títeres*. Editorial Arola. Tarragona. 2007.

SPEAIGHT, George. *The History of the English Puppet Theatre*. Robert Hale. London. 1955, 1990.

VARIOS AUTORES. *Museu da Marioneta de Lisboa. Catálogo de Exposição*. Museu da Marioneta/EGEAC. Lisboa. 2005.

ZURBACH, Cristine; FERREIRA, José Alberto; SEIXAS, Paula. *Autos, Passos e Bailinhos. Os Textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Casa do Sul Editora. Évora. 2007.

ZURBACH, Cristine — coordinación varios autores —. *Teatro de marionetas. Tradição e Modernidade*. Casa do Sul Editora. Évora. 2002.