

## EN BUSCA DEL ESPECTADOR GLOBAL: SHAKESPEARE EN EL “FESTIVAL DE OTOÑO A PRIMAVERA”

ISABEL GUERRERO LLORENTE

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

**RESUMEN:** Cada año, la presencia de las obras de Shakespeare cobra especial relevancia en festivales de teatro internacionales como el “Festival de Otoño a Primavera”, celebrado anualmente en Madrid. En su edición de 2016/2017, el festival acogió tres representaciones relacionadas con el dramaturgo inglés: *Much Ado About Nothing*, del artista-performer David Espinosa; *Shake*, dirigida por Jan Jemmett, y *Hamlet*, de Oskaras Koršunovas. Partiendo del interés en las representaciones de Shakespeare en el “Festival de Otoño a Primavera” 2016/2017, este artículo analiza la influencia del contexto de los festivales internacionales en la escenificación de las obras de William Shakespeare. Por último, el artículo presta atención a la problemática que el particular formato temporal del festival (como su nombre indica, tiene lugar de otoño a primavera) plantea en la recepción de las obras.

**PALABRAS CLAVE:** Festival de teatro, William Shakespeare, puesta en escena, teatro internacional, recepción.

**ABSTRACT:** Year after year, William Shakespeare’s plays appear in international festivals such as the “Festival de Otoño a Primavera”, in Madrid. In its 2016/2017 season, there were three Shakespearean productions at this festival: *Much Ado About Nothing*, by the performer David Espinosa; *Shake*, directed by Jan Jemmett, and *Hamlet*, by Oskaras Koršunovas. Focusing on the Shakespearean productions of the “Festival de Otoño a Primavera” 2016/2017, this article analyses the influence of the festival context in Shakespeare in performance. The article also pays attention to the problem that the unusual structure of the Festival (held from autumn to spring) creates.

**KEY WORDS:** Theatre festival, William Shakespeare, mise-en-scène, international theatre, reception.



## El “Festival de Otoño (en / a Primavera)”

En septiembre de 2017 la prensa nacional se hacía eco de la noticia de que el “Festival de Otoño a Primavera” de la edición de 2017/2018 sería el último que ostentase este nombre, ya que se preveía que, a partir de 2018, el Festival volviese a retomar su formato original, concentrando su actividad artística en un periodo de tiempo menos extenso que el actual “de otoño a primavera”. El festival nació en 1984 a imagen de otros acontecimientos teatrales europeos como el “Festival de Edimburgo,” el “Festival de Aviñón” o el “Festival de Otoño” de París, del que se copia el nombre dada la coincidencia en el calendario; con él, además, el inicial “Festival de Otoño” madrileño guardaba otras similitudes como su desarrollo en la capital estatal y su celebración fuera del periodo estival, durante el cual se suelen llevar a cabo la mayoría de festivales de gran envergadura.

Desde su origen, la misión del “Festival de Otoño” ha sido abastecer la cartelera madrileña de obras de aclamados artistas internacionales, algo esencial para favorecer la internacionalización de la escena teatral española en los primeros años de andadura del festival. En 2010, ante las quejas de algunos empresarios del sector teatral que clamaban que el festival era contraproducente para la apertura de la temporada en los teatros de Madrid, el festival se traslada en el calendario y pasa a llamarse “Festival de Otoño en Primavera”, con el objetivo de preservar el evento sin perjudicar en exceso la marca ya creada bajo el nombre “Festival de Otoño”, añadiendo el calificativo de “en primavera”. Más adelante, en otoño de 2012, el festival transforma de nuevo su nombre y fecha, pasando a llamarse “Festival de Otoño a Primavera”, expandiéndose a lo largo de toda la temporada teatral (de octubre a junio). La explicación oficial para tal cambio fue la de adaptar el festival a las necesidades de la escena madrileña, en la que ya no era tan conveniente ofrecer un cúmulo de oferta internacional en un momento específico del año, sino que sería más beneficioso acoger espectáculos de interés cuando estos pudiesen viajar a Madrid. No obstante, la fecha de este cambio (2012) es bastante reveladora, coincidiendo con los recortes realizados en los años de la crisis económica a los que, sin duda, era más sencillo dar respuesta con un festival que tuviese lugar a lo largo de toda la temporada teatral<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Los años de la crisis económica en España, desde 2008 a la actualidad, se han caracterizado por los duros recortes en cultura. Al expandir la programación del Festival, esta pasaba a integrarse en la temporada de su sede principal, los Teatros del Canal, permitiendo cierto ahorro en la programación de estos teatros. Además, el festival también sufrió una bajada de presupuesto. El solo anuncio del cambio de formato atrajo la atención de la prensa, que se apresuró en señalar que se debía a una estrategia de ahorro. Véase Hervás y Ortega (2012).

La expansión en el calendario trajo consigo la destrucción, en cierta medida, del formato festival. Henri Schoenmakers (2007) ha definido los festivales de teatro como “meta-events” (meta-acontecimientos), esto es, macro acontecimientos que se componen de acontecimientos teatrales individuales. Schoenmakers (2007: 30) subraya que una de las características esenciales de los festivales es su limitación temporal, siendo esta la que los diferencia de las temporadas teatrales. La expansión temporal que se produce al pasar del “Festival de Otoño en Primavera” al “Festival de Otoño a Primavera” acaba precisamente con esa característica haciendo que la programación del festival se diluya entre el resto de acontecimientos teatrales de la cartelera. Resulta difícil, por tanto, conceptualizar el actual “Festival de Otoño a Primavera” como un verdadero festival en este sentido, estando estructuralmente más cercano al concepto de “temporada”, por su prolongada duración temporal, en la que encontramos una serie de producciones englobadas bajo la marca de “Festival de Otoño a Primavera”.

El cambio de formato ha traído consigo también un cambio en el público y sus funciones: el espectador que marcaba antes los meses de otoño como la ocasión para ver y comparar entre sí varias producciones destacadas del panorama internacional, ha de seleccionar ahora las producciones que desea ver a lo largo de todo el año. Asimismo, las peregrinaciones desde otros puntos de España a la capital para acudir a varios espectáculos del festival han desaparecido<sup>2</sup>. Del mismo modo, la comparación entre producciones del propio festival, otra de las características de estos acontecimientos, también se diluye con la dilatación en el tiempo de las representaciones.

Pese a la pérdida de estas características, la programación del “Festival de Otoño a Primavera” ha preservado los rasgos propios de los festivales internacionales en los que se inspira, no solo por su selección de artistas, sino también por los títulos y autores que se ponen en escena con más frecuencia. Claro ejemplo de ello son las constantes producciones de Shakespeare a lo largo de sus ediciones. Desde la edición de 2008 hasta la edición de 2017/2018, el festival acumula doce producciones de Shakespeare, lo que lo convierte, de lejos, en el autor más representado en sus escenarios en los últimos diez años. En la temporada 2016/2017, el festival acogió tres representaciones relacionadas con el dramaturgo inglés: *Much Ado About Nothing*, del artista-performer David Espinosa; *Shake*, dirigida por Jan Jemmett; y *Hamlet*, de Oskaras Koršunovas. Estas producciones ofrecen visiones de la obra shakesperiana muy distantes entre sí: *Much Ado About Nothing* consiste en una instalación donde una serie de objetos representan las 37 obras de Shakespeare; *Shake* es una adaptación de *Noche de Reyes* en francés; y en *Hamlet* el texto shakesperiano sirve de inspiración para convocar el universo creativo del director. Pese a sus diferencias, la elección de representar

---

<sup>2</sup> En este sentido, Kennedy ha señalado que el viaje hasta un festival evoca la idea y sensación de peregrinaje, “a sense of pilgrimage to a sacred locale” (1998: 176).

obras relacionadas con el teatro de Shakespeare es un claro ejemplo de cómo este autor ha colonizado el circuito de los festivales internacionales en el que se inscribe el “Festival de Otoño a Primavera”, y en el que las tres producciones han realizado buena parte de su gira internacional. Partiendo del interés en las representaciones de Shakespeare en la pasada edición del “Festival de Otoño a Primavera”, este artículo busca analizar la influencia del contexto de los festivales internacionales en la escenificación de las obras de William Shakespeare<sup>3</sup>.

### Shakespeare y el espectador global

La profusión de la obra de Shakespeare, como apuntábamos, no es específica del “Festival de Otoño”, sino que refleja cierta tendencia en la programación de festivales internacionales de características similares. A la línea del “Festival de Otoño” se unen otros muchos festivales, como el “Festival Internacional de Edimburgo” –donde Shakespeare ha sido llevado a la escena setenta y dos veces desde su inauguración en 1947 hasta 2017–, el “Festival de Aviñón” –con 73 producciones– o, incluso, el “Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro”, en el que, hasta 2016, se vieron 132 producciones de Shakespeare, con lo que, de manera habitual, la cantidad de obras de este autor supera el número de producciones de autores del Siglo de Oro como Lope de Vega o Calderón<sup>4</sup>.

Dennis Kennedy (2009) señala que las producciones de Shakespeare son idóneas para los festivales internacionales por ser fácilmente reconocibles para, según su denominación, los “global spectators” (“espectadores globales”), quienes acuden a estas representaciones. Según Kennedy, “Shakespeare can evoke a global response, because it continues to appear as a stable referent in a shifting theatrical environment and shifting world” (2009: 125). Recurrir a Shakespeare, a ese “referente estable” y a la respuesta “global” que sus obras generan es de gran utilidad en el contexto de los festivales internacionales, un espacio que, como Kennedy explica, da lugar a “a kind of performance that dislocates both itself and its audience” (2009: 128), lo que hace que estas producciones tengan que buscar puntos en común con el público para superar dicha deslocalización. Matizando el significado de las palabras de Kennedy, cabría señalar que la respuesta global y el referente estable que constituye el canon shakesperiano tienen vigencia dentro del circuito internacional de festivales occidentales, no siendo tanto así

---

<sup>3</sup> El presente artículo se centra en la influencia de los festivales de teatro en la representación contemporánea de Shakespeare, estudio que inicié en mi tesis doctoral con el análisis de los festivales oficiales y alternativos de Aviñón, Edimburgo y Almagro. Véase Guerrero (2017).

<sup>4</sup> La presencia de Shakespeare en el “Festival Internacional de Almagro” ha sido estudiada en Guerrero (2017).

en otras geografías.

Bruce McConachie coincide con la idea de Kennedy y apunta que “Perhaps the biggest drawback of international festivals is the decontextualization of their performances. (...) Many directors and companies get around this problem by mounting well-known plays for festival spectators –the plays of Shakespeare, Beckett, and Chekhov, for example” (2010: 486)<sup>5</sup>. La utilización de Shakespeare para solventar la descontextualización de los festivales internacionales se debe a que, no ya el propio autor, como menciona Kennedy, sino las obras más populares de este funcionan como referente común para muchos espectadores. Representar a Shakespeare o, para ser precisos, poner en escena las obras más populares de Shakespeare, se ha convertido en una estrategia muy extendida que ha derivado en una cierta estandarización del mercado de festivales, en los que encontramos una repetición constante de títulos como *Hamlet*, *Macbeth* o *El sueño de una noche de verano*.

### Adaptando a Shakespeare para el espectador global

No obstante, la puesta en escena de obras de Shakespeare por sí sola no es suficiente para evitar la descontextualización que se produce en los festivales internacionales, lo que hace que las producciones recurran a otras estrategias para asegurar su accesibilidad. Además de su relación con el autor, las tres producciones de Shakespeare del “Festival de Otoño a Primavera” en las que se centra este artículo dan muestra de una serie de estrategias que propician la adaptación al contexto del festival con el objeto de adecuar la puesta en escena al espectador global. Las tres tienen en común el empleo de ciertas fórmulas para facilitar la comunicación verbal y un marcado énfasis en su dimensión visual. Además, *Shake* y *Much Ado About Nothing* se valen de referencias a la cultura popular contemporánea para acercar la representación a los espectadores.

Las estrategias de adaptación se hacen aún más necesarias en el caso de aquellas producciones que usan una lengua extranjera no hablada en el lugar de la representación. Tal es el caso de *Hamlet*, en lituano, y *Shake*, representada en francés en su mayor parte. Para facilitar la comprensión lingüística de las producciones, ambas utilizan sobretítulos en español disponibles en la parte superior de la escena. Los sobretítulos dan respuesta a lo que Marvin Carlson (2006) ha denominado como “heteroglossic theatre” (“teatro heterogloso”). Carlson afirma que nuestras culturas heteroglosas, en las que varias lenguas conviven en el día a

---

<sup>5</sup> Knowles (2004) expone una idea similar en su libro *Reading the Material Theatre*. Aunque Knowles no hace referencia explícita a Shakespeare, sí que observa que, con frecuencia, las producciones que se inscriben en el circuito de los festivales internacionales recurren estratégicamente a obras de autores clásicos para evitar su descontextualización.

día, influyen de forma creciente en el teatro contemporáneo. Esta heteroglosia se ha convertido en una de las características de la escena actual, en la que producciones teatrales no se dirigen ya a públicos locales ni nacionales, sino que persiguen reunir a espectadores y artistas de distinta lengua y origen, esto es, los espectadores globales de los que nos habla Kennedy (2009). Al cumplir con la función práctica de proveer al espectador con la información básica para seguir la acción sobre la escena, los sobretítulos facilitan la circulación de producciones independientemente de su lengua. Las representaciones de *Hamlet* y *Shake* en el “Festival de Otoño” ofrecen una idea muy acertada del concepto de “heteroglosia en el teatro” descrito por Carlson, al reunir a un público compuesto en su mayoría por hablantes de español y unos actores comunicándose en otras lenguas.

*Shake* va incluso un paso más allá, utilizando distintas lenguas en escena. La lengua principal de la producción es el francés, pero combina también fragmentos en inglés (algunas palabras sueltas y frases formuladas por los personajes en momentos concretos) y otros muchos en español. Las intervenciones en español son realizadas por dos personajes: Orsino, el duque, y Feste, el bufón. El primer personaje está interpretado por un actor español cuyas esporádicas intervenciones en su lengua materna (casi siempre formuladas directamente al patio de butacas) parecen surgir de la improvisación y acentúan la complicidad entre escena y público. Por su lado, Feste aparece casi siempre solo en escena, apartado de la acción, contando chistes en español con un fuerte acento americano (la mayoría siguiendo la popular fórmula de “Doctor, doctor”). El esfuerzo del actor por comunicarse en español es tan evidente que, en ocasiones, al olvidar una palabra, no duda en cambiar al inglés. Las intervenciones en español facilitan la comunicación entre escena y público, haciendo que los espectadores que desconocen la lengua de la representación puedan prescindir de los sobretítulos en esos momentos y, además, que se rompa con el resto de la producción. Este efecto introducido por los fragmentos en español no es exclusivo de la representación en Madrid, sino que los chistes de Feste se adaptan a la lengua del lugar de la escenificación. Cuando la obra fue representada en el “Festival Internacional de Edimburgo” en 2016, por ejemplo, estas intervenciones se realizaban en inglés, con lo que la mayoría del público tenía acceso directo a chistes sin la mediación de los sobretítulos.

La coexistencia de las tres lenguas en escena implica que la percepción del público de la representación en el “Festival de Otoño” varía dependiendo del grado de conocimiento de los espectadores de estas lenguas. Para algunos, no es necesario recurrir a los sobretítulos durante toda la obra, otros solo tienen que leerlos si desconocen el inglés o el francés, mientras que la gran mayoría tiene acceso directo a los fragmentos en español, pero no a las otras dos lenguas. La coexistencia de lenguas en la misma representación y, por tanto, las distintas modalidades de recepción no son exclusivas de esta compañía, sino que se trata de un recurso cada vez más utilizado en espectáculos que realizan una intensa gira en festivales internacionales. Tal es el caso, por ejemplo, del *Ricardo III* dirigido

por Thomas Ostermeier, representado en alemán pero que incluyó fragmentos en inglés a su paso por el “Festival Internacional de Edimburgo” y en francés al llegar al “Festival de Aviñón”. A diferencia de otras producciones que emplean la misma técnica, la mezcla de lenguas en *Shake* añade una nueva dimensión estética a la puesta en escena, acentuando el tono cómico de la obra y añadiéndose como un elemento más a la mezcla de estilos que la componen (una mezcla de comedia de enredo y vodevil acompañada de guiños al cine mudo).

Por otro lado, una de las estrategias más destacables de *Shake* para adaptarse al contexto de los festivales internacionales es el énfasis en su dimensión visual. Lo mismo puede decirse de *Hamlet* que, por su parte, no espera que el espectador medio del “Festival de Otoño a Primavera” tenga acceso a su componente lingüístico, al ser representada en lituano, pero que sí pone gran parte del peso de la producción en lo visual. Lo mismo ocurre en el caso de *Much Ado About Nothing*, en la que el uso de la palabra hablada queda reducido al mínimo (solo se incluye un breve monólogo en voz en off, perteneciente a *Ricardo III* al inicio del espectáculo).

En *Shake*, parte del atractivo de la producción radica en la representación de todos los personajes con tan solo cinco actores, por lo que resulta totalmente necesario diferenciarlos de manera visual. La caracterización del actor que interpreta al Duque y a Malvolio, por ejemplo, cambia radicalmente: al encarnar al primero el actor lleva una peluca negra y ropa elegante, mientras que para el segundo usa peluca pelirroja y una prótesis dental que incluso modifica su habla. Otro de los aspectos clave de la producción es el uso de la música. Durante la obra, Feste es el encargado de poner en marcha la colección de vinilos que hacen de banda sonora (incluyendo melodías que van desde Mozart a Lou Reed). La música, como el propio director Jan Jemmett explica, es parte esencial de su proceso creativo, de ahí que se convierta en protagonista en varias de las escenas de *Shake*, donde la comunicación verbal queda suprimida y se busca comunicar a través de la conjunción de melodía e imagen. Tanto es así que el propio vídeo promocional de la producción disponible en la página web de la compañía muestra solo escenas de este tipo. En él vemos cómo se presenta a los actores y personajes al inicio de la obra mediante la imagen, una danza entre Feste y Sir Toby, el baile a modo de fin de fiesta que cierra el espectáculo y, como ejemplo de la comicidad bufonesca que caracteriza la producción, la persecución de Malvolio a Cesario.

En *Hamlet*, el conocimiento generalizado del texto facilita con creces la labor de interpretación del espectador del festival, quien en muchas ocasiones puede prescindir de los sobretítulos para centrarse en la imagen y, aún así, seguir el hilo argumental de la historia. La acción del *Hamlet* de Koršunovas se desarrolla en un espacio en el que encontramos ocho mesas de camerino (con ruedas, espejos y una lámpara en la parte superior) que cambian su disposición para transformarse en distintas localizaciones: tan pronto se convierten en los muros

del castillo como sirven para escenificar el arroyo en el que encuentra su muerte Ofelia. Se trata de una escenografía funcional que nunca pierde su gran potencial estético. Su transformación constante nos deja con imágenes de gran impacto visual, como la escena final de la primera parte, justo antes del descanso, en la que Ofelia, vestida de blanco, aparece sentada sobre una mesa y rodeada de flores también blancas.

La elección de ocho tocadores de camerino como escenografía añade una capa de metateatralidad a la propuesta de Koršunovas. Al introducir en escena un elemento asociado a los camerinos, a lo que el público no ve, se pone de relieve el propósito de la puesta en escena acerca de reflexionar sobre los propios medios que usa el teatro como medio artístico. Esto es aún más evidente al inicio de la obra, cuando los tocadores aparecen colocados en fila y los actores se miran fijamente en los espejos repitiendo la frase “¿Quién soy?”. La disposición de los tocadores hace, además, que el público de las primeras filas se vea reflejado en ellos en esta escena inicial, subrayando el carácter teatral del espectáculo y rompiendo desde el comienzo con toda pretensión de mimesis. Esta reflexión sobre los mecanismos del teatro a la que nos invita *Hamlet* puede considerarse otro rasgo de adaptabilidad en el contexto del festival, ya que, como ha apuntado Knowles (2004: 188), dicha reflexión sobre lo teatral trasciende el contexto original de creación de la obra, siendo comprensible para el espectador global.

En *Much Ado About Nothing*, una producción el performer David Espinosa, el propósito no es poner en escena una de las obras de Shakespeare como veíamos en las dos anteriores, sino, más difícil todavía, representar (o al menos hacer referencia) las obras completas a través de imágenes, lo que sitúa su trabajo en la frontera entre el teatro y las artes visuales. Para ello, el artista utiliza un aparador sobre el que coloca diversos objetos (juguetes, souvenirs...) que hacen referencia tanto a obras concretas del autor como a temas recurrentes (la violencia, la ira, el amor...). Para dirigir la atención del espectador a las distintas partes de su instalación, Espinosa utiliza una linterna para iluminar ciertos lugares o una cámara con la que proyecta imágenes en una pantalla. La producción suprime la narrativa de las obras, construyendo una dramaturgia basada en la transición de una imagen a la siguiente. Las imágenes convocadas por la instalación generan una relación intertextual con numerosas referencias a la obra de Shakespeare existentes en la cultura popular contemporánea<sup>6</sup>. Estas referencias permiten analizar y comprender un poco más la instalación y su relación con Shakespeare, además de proveer de otro referente al espectador. Ejemplo de esto es el momento en el que el propio Espinosa interactúa con la instalación, abre uno de los armarios del aparador y saca de él una jarra con forma de calavera y una cerveza.

---

<sup>6</sup> Para más información sobre la relación entre Shakespeare y la cultura popular, ante la imposibilidad de dedicarnos a ella en este estudio, remitimos a los estudios de Lanier (2002) y Purcell (2009).



Espinosa echa la cerveza en la jarra y bebe de ella. La jarra-calavera en manos del actor evoca la imagen de Hamlet y la calavera de Yorick, mientras que el acto de beber cerveza en la misma remite a la popular camiseta de Los Simpsons con el lema "To Beer or not to Beer". Mediante la presentación de esta y otras imágenes, el trabajo de Espinosa nos invita a reflexionar sobre qué es necesario para convocar la idea de Shakespeare en el teatro contemporáneo y cuánto podemos alejarnos de la obra fuente para, aún así, reconocerla en medio una amalgama de referencias culturales aparentemente desconectadas entre sí.

## Conclusiones

Pese a las enormes diferencias estéticas existentes entre ellas, las tres producciones de Shakespeare de la edición 2016/2017 del "Festival de Otoño a Primavera" ponen de manifiesto la existencia de unas estrategias muy concretas de adaptación al contexto de los festivales internacionales. Entre ellas cabe destacar los mecanismos para facilitar la comprensión lingüística (como el uso de sobretítulos y la mezcla de lenguas en escena), que da lugar al teatro heterogloso del que nos habla Carlson, así como el énfasis en la dimensión visual de las producciones, ya sea mediante la supresión casi completa de la comunicación oral (*Much Ado About Nothing*), el especial cuidado de la dimensión estética (*Hamlet*), o la inclusión de escenas con solo música y movimiento (*Shake*). Además, la dimensión metateatral introducida en *Hamlet* y las referencias a la cultura popular contemporánea de *Much Ado About Nothing* facilitan la comprensión de las producciones fuera de sus lugares de origen y apuntan hacia ese "espectador global" que señalaba Kennedy.

El regreso del formato original del "Festival de Otoño" en el futuro próximo dará respuesta a algunos de los problemas sobre el concepto de festival que se plantean al inicio del artículo. En este caso, el presente estudio ha sido realizado por una investigadora interesada en Shakespeare y en los festivales de teatro y que, para ello, ha seleccionado las producciones shakesperianas del "Festival de Otoño a Primavera" 2016/2017 escenificadas en distinto momento y lugar: *Much Ado About Nothing* se representó en los Teatros del Canal en diciembre de 2016, *Shake* en la Abadía en abril de 2017 y *Hamlet* de nuevo en los Teatros del Canal ya en junio del mismo año. El sentido de festival, por tanto, resulta un tanto forzado, permitiendo el diálogo y comparativa entre producciones solo cuando existe un interés como del que parte este artículo. La concentración temporal de las representaciones con el retorno del formato original del festival posibilitará una reflexión sobre el propio festival más intensa por parte del espectador general, no solo del crítico. El espectador global del "Festival de Otoño" podrá, al fin, poner en diálogo no solo las obras de Shakespeare, sino todas las obras de la programación a las que decida asistir.

**BIBLIOGRAFÍA**

- CARLSON, Marvin (2006): *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*. Michigan: University of Michigan Press.
- (2009): *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- GUERRERO, Isabel (2017): *Festival Shakespeare: Celebrating the Plays on the Stage*. (Tesis doctoral).
- (2017): "Shakespeare in La Mancha: Performing Shakespeare at the Almagro Corral". *SEDERI*, 27: 1-20.
- HERVÁS, María y Ortega Dolz, Patricia (2012): "El Festival de Otoño se estira y ahorra". *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/ccaa/2012/06/13/madrid/1339615013\\_603847.html](https://elpais.com/ccaa/2012/06/13/madrid/1339615013_603847.html)
- KENNEDY, Dennis (1998): "Shakespeare and Cultural Tourism". *Theatre Journal*, 50: 175-88.
- KNOWLES, Ric (2004): *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LANIER, Douglas (2002): *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- MCCONACHIE, Bruce (2010): "International Festival", en *Theatre Histories: An Introduction*, ed. Gary Jay Williams. London and New York: Routledge, pp. 485-488.
- PURCELL, Stephen (2009): *Popular Shakespeare: Simulation and Subversion on the Modern Stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- SCHOENMAKERS, Henri (2007): "Festivals, Theatrical Events and Communicative Interactions", en *Festivalising!: Theatrical Events, Politics and Culture*, eds. Temple Hauptfleisch et al. Amsterdam: Rodopi, pp. 39-47.