

El teatro a debate en *The Gift of the Gorgon* de Peter Shaffer

MARÍA CONCEPCIÓN SANZ CASARES

Universidad de Valladolid

Entre las diversas y profundas cuestiones que nos plantea Peter Shaffer con su última obra, *The Gift of the Gorgon* (estrenada en diciembre de 1992), tales como la venganza y la justicia, o cómo enfrentarnos al terrorismo y los sentimientos de ira que desata en nosotros, destaca el dilema de cuál debe ser la función del teatro en la actualidad, o en las palabras de su director, Peter Hall, "is the theatre still a place where such issues can be debated as they were by the Greeks?" (Shaffer 1993, ix). Me atrevo a asegurar que pocas veces un dramaturgo ha mostrado con tanta frescura una dialéctica sobre el teatro en la propia escena.

En *The Gift of the Gorgon* descubrimos el sutil contraste entre el quehacer dramático de Shaffer y el manifiesto teatral de su protagonista, el también afamado y revolucionario Edward Damson. Descubrir al dramaturgo Shaffer escondido tras la máscara de Damson, ora alabándole, ora criticándole, es nuestro cometido en el presente artículo. O lo que es lo mismo, descubrir la concepción teatral de Peter Shaffer expresada en su última obra.

The Gift of the Gorgon es la biografía del dramaturgo Edward Damson tras su muerte, supuestamente en accidente, al caer despeñado por los acantilados de lava de una isla Griega donde se había retirado tras un estrepitoso fracaso teatral. Dicha biografía es desentrañada por su viuda, Helen, en conversación con Philip Damson, hijo ilegítimo del dramaturgo y al que su padre nunca reconoció.

No nos corresponde en este artículo extendernos sobre la vida y personalidad de Damson, sino descifrar su particular concepción acerca del teatro que le llevó a cosechar una merecida fama y, como hemos dicho, el más funesto de los fracasos. Podemos afirmar, sin embargo, que Damson es una combinación perfecta de dos personalidades. Por un lado, es el personaje apasionado típico de la obra shafferiana, definido por él como "dionisiaco", que actúa guiado por "la violencia del instinto", libre de las ataduras y de la presión social, en pugna con el carácter social, civilizado, regentado por su esposa Helen¹. Por otro, es el dramaturgo total que propone

¹ "a continuous tension between the Apollonian and the Dionysiac sides of interpreting life, ... between the violence of instinct ... and the desire ... for orden and restraint." (Connell 1980 7. Cit. por Plunka 1988, 30). La confrontación de estas dos personalidades es una característica permanente en la obra de Shaffer. En adelante nos referiremos a ella utilizando la distinción establecida por Gene Plunka entre un personaje "primitivo" y otro "civilizado" (o "role player", 1988, 27-28). Para ser exactos, deberíamos decir "falsamente civilizado", ya que el teatro shafferiano encarna el tema y el tipo descritos por Artaud: "[El Teatro de la Crueldad] pondrá otra vez de moda las grandes preocupaciones y las grandes pasiones esenciales que el teatro moderno ha recubierto con el barniz del hombre falsamente

Antonin Artaud en sus manifiestos sobre el Teatro de la Crueldad (1990, 95-118 y 139-146).

Observamos que la introspección en la confrontación de los protagonistas en su vida privada discurre en un plano paralelo a una dialéctica sobre el teatro. Veremos cómo la vehemencia y el primitivismo de Damson le hace ostentar una teoría de idénticas cualidades sobre el teatro. Su carácter es el idóneo para plasmar el objetivo básico del Teatro de la Crueldad, "creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva" (Artaud 1990, 139). Por el contrario, su esposa Helen, el personaje civilizado encargado de frenar los instintos primitivos de su antagonista, mantiene una postura próxima al sentir popular.

Las teorías teatrales de Danson se presentan de dos modos fundamentales en nuestra obra. En primer lugar, mediante su propia exposición, defensa o argumentación en conversación con Helen. Y en segundo lugar, aunque no en importancia, mediante el recurso del "teatro dentro del teatro", en las representaciones de escenas de sus obras en el proceso de su creación. Comparando la teoría teatral damsoniana con el Teatro de la Crueldad, veremos cómo Damson reproduce literalmente el sentido de Artaud, si bien de un modo más poético y agresivo.

Artaud aboga por un teatro de masas serio que llegue al interior del espectador y que actúe como un revulsivo de su conciencia, un teatro "que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto" (1990, 95). Es decir, Artaud aboga por la concepción puramente aristotélica del teatro como catarsis. En el diccionario de términos teatrales leemos que "la interpretación que se ha hecho de la misma (=catarsis) llega desde un punto de vista terapéutico hasta una concepción religiosa de purificación de pasiones ... del espectador" (Portillo 1992, 39). Si bien Artaud resalta el sentido terapéutico del teatro, Damson incide sobre todo en el aspecto religioso en su definición del teatro como catártico mediante la extensa y poética comparación mitológica que citamos:

At its height, ... the theatre gave us faith and true astonishment -as religion is supposed to do. The playwright set up his play like Athena's shield: a great shining surface in which you can see all through by reflection! The audience assembled before it, and peered into it together, in communion. They saw themselves enlarged - made legendary as well as particular, in all their glory and ghastliness. It faced them with towering shapes of their most intense and terrible desires. Undeniable pictures formed of blazing words. They came away astounded. Scared. Exalted. Seeing themselves ... lit with the fire of *transformation!* ... the glint of their own true beings. Theatre was an *illuminant*, sacred, indispensable. ... Stirred by new priests that fire will blaze again. (Shaffer 1993, 22)

Artaud ataca el teatro psicológico, cuyas intrigas, afirma "nos han desacostumbrado a esa acción inmediata y violenta que debe tener el teatro", civilizado" (Artaud 1990, 140). Para más información sobre la dualidad de caracteres aconsejamos ver las obras citadas de Joan Dean (1978), Dennis Klein (1979), C.J. Gianakaris (1992) y María Sanz Casares (1994).

proponiendo ahondar en temas como el crimen, la guerra o la locura, ya sea en un contexto histórico -“Intentaremos así que el drama se concentre en personajes famosos, crímenes atroces, devociones sobrehumanas” (1990, 95-96)- o bien actual -“El Teatro de la Crueldad escogerá asuntos y temas que corresponden a la agitación y a la inquietud características de nuestra época” (1990, 139).

Damson sigue al pie de la letra esta dualidad temática. Sus dos primeras producciones giran en torno a dos personajes históricos culpables, para él, de un mismo crimen: “murderer[s] of beauty. There’s no worse crime in the world” (Shaffer 1993, 47). *Icons*, la primera, arremete contra Constantino por haber causado la destrucción en Bizancio de los iconos religiosos. En *Prerogative*, la segunda, Dansom recrea la guerra civil inglesa acaudillada por Cromwell, con su séquito de fanáticos destruyendo las imágenes religiosas de las iglesias.

La personalidad extremista de Damson le llevó a idear el climax de ambas obras mostrando en el escenario y en toda su crudeza el final trágico de ambos: la condena de Constantino decretada por su propia madre, la Emperatriz Irène, a ser privado de la vista mediante unos hierros al rojo vivo. Y la suerte final de Cromwell, que tras su muerte, su cuerpo fue profanado, su cabeza cortada y expuesta durante seis meses al escarnio público. Es su modo de dotar al teatro de la necesaria “acción inmediata y violenta”, de transmitir a los espectadores el regocijo de la venganza ante la infamia de un hecho histórico.

Pero Helen desaprueba enérgicamente esta medida y le propone suprimir estas escenas sangrientas a cambio de un discurso en el que se expongan los motivos de esta violencia. Muy a pesar suyo, Damson acepta los consejos de su esposa. El resultado no puede ser más del agrado del público y la crítica, y es aclamado como el mejor dramaturgo de las últimas décadas.

No obstante Damson no estará satisfecho hasta que su teatro no transmita fielmente su credo, la sangre sólo puede lavarse con sangre, el sacrificio con el sacrificio “That’s drama -clear and clean. Pure revenge, which means pure justice” (Shaffer 1993, 16). Y elige para ello la segunda posibilidad que exponía Artaud, la cuestión de violencia de más candente actualidad: el terrorismo. Para Damson “terrorism is the single most dreadful new thing in our world. Any playwright worth his salt has to face that” (Shaffer 1993, 60). La obra es *I.R.E.*, sobre una parlamentaria inglesa de tendencia pacifista que, después de un atentado indiscriminado en una juguetería en el que muere su hija, decide vengarse personalmente del culpable, para lo cual primero le seduce y después le asesina.

Esta vez da rienda suelta a sus instintos, desoyendo las sabias advertencias de su compañera. Al igual que Artaud, Damson sabía que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución de ese mismo crimen:

Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta. ... La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia (Artaud 1990, 115-116).

Y escribe el climax de su obra haciendo que la madre, tras el asesinato, realice un ritual liberador, un baile de júbilo, y a continuación se pasee por la sala extendiendo sus manos ensangrentadas para que el público las toque. Con esta escena, Damson pretendía hacer partícipe y cómplice a su audiencia del propio acto de liberación de la ira interior de la madre. Pura venganza, pura justicia.

Pero el público se horrorizó porque la tensión, según Helen, “was not cleansing or cathartic, or any of the restorative things he wanted theatre to be” (Shaffer 1993, 68). Y la crítica se volvió hostil, lanzando acusaciones tales como “Perversion of the drama”, “how nasty and exploitative his ideal of ultimate theatre really is”, “Damson has ceased to be an artist” (Shaffer 1993, 69). Incapaz de superar este fracaso, es entonces cuando se retira a Grecia. Durante su estancia en este país asistimos a la degeneración espiritual y física de Damson que culminará con su parálisis creativa, por un lado, y con su suicidio, por otro.

Además del aspecto temático, el Teatro de la Crueldad se define por la forma, la puesta en escena. En este sentido, Artaud apuesta por la idea de un espectáculo total, o integral. Si “lo importante es poner la sensibilidad en un estado de percepción más profunda y más fina”, se trata de reducir el texto hablado y dar un mayor énfasis a la “expresión en el espacio”, es decir, a los efectos teatrales de toda especie, tales como las entonaciones, el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, la música, la danza, la pantomima, la mímica, la mágica belleza de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, los repentinos cambios de luz y las máscaras (Véase Artaud 101-106).

Ciñéndonos a Damson, destaca la importancia que otorga a los objetos como signos y símbolos y a los rituales. Con respecto a la simbología del objeto, podemos citar el modo en que explica a Helen su intención de concluir *Prerogative* haciendo que los actores desgarran la cabeza de Cromwell y la arrojen trocito a trocito al público mientras éste debía aplaudir:

The wonder of theatre! ... It'll obviously be a prop, that head -canvas and paper - but by the miracle of art it will become transubstantiated! The object will be simultaneously canvas and flesh. The scene will be simultaneously infantile and deep: a group of actors shouting, and a communal Execration. The kind of iconoclasm which can actually liberate people (Shaffer 1993, 56).

Damson incorpora las ceremonias y los ritos tanto en su vida como en su obra. Por el comentario de Helen acerca de *Icons*, “The rituals and litanies of Byzantium conjured up with such boldness. ... the audience simply stood up in a body.” (Shaffer 1993, 50), sabemos la importancia y el efecto que adquieren en las obras de Damson.

Con respecto a su vida, hemos de señalar el efecto imborrable que dejó en Helen ejecutando para ella lo que él denominaba “The Dance of Rightful Stamping”, o la danza de Clitemnestra tras asesinar a su esposo Agamenón en el baño (Véase Shaffer 1993, 29-31). Cuando la relación entre ambos se rompe de modo irremediable, Dansom vuelve a ejecutar dicha danza, pero en esta ocasión la convierte en un medio de tortura física. Como primer paso debía proceder al acto

de purificación, y, para ello, pide a Helen que le lave en el baño con un jabón en el que, sin ella saberlo, había introducido una fina cuchilla -la misma que utilizaba ritualmente para cortar el papel en el que siempre escribía sus obras. Helen frota su cuerpo hasta que descubre sus manos manchadas de sangre. Cuando Damson comprende que ella no es capaz de entender el significado de esta ceremonia de violencia, se arroja al vacío en los acantilados que había junto a su casa.

Con la misma determinación implacable con la que había diseñado el sangriento final de sus personajes, pone fin a su propia vida, la de un dramaturgo decepcionado: "I saw exactly who I was. Merely the quaint priest of a spent religion, shuffling around the altar, trying to stroke a sacred fire that had gone out unnoticed. The drama is dead". (Shaffer 1993, 81)

Hasta aquí hemos analizado la figura del dramaturgo creada por Shaffer. Y hemos visto cómo ha incorporado con total fidelidad en su obra los principios del Teatro de la Crueldad. Su fracaso, a nuestro modo de ver, es fruto de su propia personalidad, de su apasionamiento y su primitivismo, de su interpretación extrema de la Crueldad tanto en el sentido físico como en el espiritual.

Es ahora el momento de pasar a analizar la postura de Peter Shaffer como dramaturgo. No es ninguna novedad que desde *The Royal Hunt of the Sun*, estrenada en 1964 (1981a) Shaffer conscientemente ha desarrollado una trayectoria teatral muy acorde con las ideas expuestas por Artaud en lo que a la puesta en escena se refiere, teniendo como meta provocar una determinada reacción o impresión en el espectador: "I passionately believe that people come to the theatre to be surprised, moved, illuminated. ... They are receiving what you say viscerally." (Oakes 1973, 33).

La complejidad del montaje de sus obras requiere una estrecha colaboración con los directores, así como contar con el buen hacer de diseñadores, coreógrafos, especialistas en luminotecnia, compositores, etc. Su preocupación por el resultado es tal que el primer texto de Shaffer casi nunca es definitivo, y es posible que la versión con la que estamos trabajando quede en breve anticuada. De hecho, Shaffer advierte en el prefacio a *The Gift of the Gorgon* cómo el traslado de la obra a otro teatro implicará una serie de cambios en diseño, puesta en escena y, posiblemente, en el texto².

La técnica utilizada en *The Gift of the Gorgon* repite varios de los aspectos revolucionarios de sus anteriores producciones. Por mencionar sólo unos cuantos, encontramos de nuevo la simultaneidad de situaciones protagonizadas por los mismos personajes que cambian de lugar, de tiempo, de emoción en cuestión de segundos. Un mismo decorado representa lugares diferentes en momentos diferentes de la vida de los protagonistas. Los diálogos se producen también de forma simultánea entre distintos personajes, siendo el caso más complejo el del triángulo formado por el personaje narrador, Helen, conversando a la vez con Philip en el momento presente y con su marido en un tiempo pasado.

² Peter Hall confirma el laborioso proceso creativo de Shaffer: "Peter Shaffer rewrites constantly ... because he is using all his skills to make the play's meaning clearer and sharper." (Shaffer 1993, viii).

Pero el aspecto más logrado de la dramaturgia shafferiana es su utilización del rito y del mito, poniendo en juego un vestuario antiguo, el gesto, máscaras, objetos antiguos y tribales, la danza y la música sometidas a violentos cambios rítmicos, etc. Esta conjunción de elementos confiere no sólo belleza a la escena, sino una serie de símbolos reveladores por su relación con las tradiciones de origen. La obra de Plunka titulada precisamente *Peter Shaffer. Roles, Rites, and Rituals in the Theatre* (1988) es buena prueba de ello³.

La dualidad entre el pasado y el presente, entre las actitudes "dionisiacas" (instintivas, primitivas) y "apolínicas" (civilizadas) de los personajes se materializan en la serie de mitos y ritos que se suceden en la obra. Por citar sólo alguno, vemos cómo la confrontación de las personalidades de Helen y Damson se plasma en el mito del héroe Perseo-Damson implorando ayuda a la Diosa Atena (Minerva)-Helen, protectora e inspiradora de artistas, para vencer al Gorgón (Medusa), que representa la parálisis creativa de Damson. Y el espectador lo percibe a través de un ritual escenificado mediante máscaras y mímicas, y con las voces grabadas de los protagonistas, en *off*, que resuenan como voces ancestrales, del más allá.

De forma ritual se escenifican, asimismo, las escenas culminantes ya mencionadas del teatro de Damson, esas que luego suprime a cambio de un discurso. Y, por supuesto, el climax de *I.R.E.* que se negó a suprimir. Veamos este caso como ejemplo del modo en que Shaffer presenta al público real de *The Gift of the Gorgon* la escena que consternó al público imaginario, aquella en que la madre venga el asesinato de su hija:

[A dark music begins. ... Her mask depicts a woman in early middle age, ... and she carries in her hand a knife. In stylized gesture she raises the weapon high and ritually stabs the man three times. ... The woman raises her arms and begins to dance, at first in slow motion. ... The music comes up and grows wilder. ... We hear laughter growing too, on tape, ... together with whistles, jeers, mocking noises of encouragement and cries. ... Suddenly the woman freezes and the music stops. ... The woman moves slowly towards the audience holding out a cloth with extended hands. ... The woman offers the cloth again and again] (Shaffer 1993, 67-68)

Con la conjunción del rito, el gesto y la máscara, Shaffer no sólo consigue estilizar su obra, sino también disociar el mundo real y el fantástico, el mundo que sólo existe en el teatro. Lo que no ocurría con las obras originales de Damson, donde los personajes son seres de carne y hueso, y no estilizados marionetas en una pantomima, ejecutando actos violentos de forma realista. Con el mito y el rito Shaffer materializa las abstracciones, penetra en lo misterioso y lo mágico, y el espectador recibe el mensaje con su mente y sus sentidos, *visceralmente*, como Shaffer pretendía⁴.

³ Este estudio concluye con *Amadeus* (estrenada en 1979).

⁴ Las críticas a esta obra que citamos a continuación confirman que Shaffer ha logrado su propósito de llegar a lo hondo del espectador: "Shaffer ... really hit you in the guts" (*Time Out*); "... producing memories that will linger and resound, one suspects, for years" (*Stage*). "Its elaborate intellectual construction contains a vivid and too topical message that grabs you by the throat." (*Sunday Times*). Todas ellas aparecen en la contraportada de *The Gift of the Gorgon* (Shaffer 1993).

Quizá nadie mejor que su propio director, Peter Hall, puede describir el resultado final de la imaginativa y compleja puesta en escena de la obra en cuestión: "It is much like playing a fully edited, finished film. ... to reinforce an old strength of the theatre: its ability to invite an audience to imagine." (Shaffer 1993, ix)

El énfasis que nuestro autor pone en el montaje de todas sus obras ha provocado reacciones en su contra acusándole de sensacionalista (véase Plunka 1988, 49)⁵. Esta crítica sería aceptable si Shaffer siguiera rigurosamente el manifiesto del Teatro de la Crueldad. Pero esto no es así. Existe, de hecho, dos aspectos fundamentales que diferencian a Artaud y Shaffer, esbozados con acierto por Plunka (1988, 35-50) y que se pueden aplicar a esta última obra shafferiana.

En primer lugar está el distinto valor que ambos otorgan al texto, a la palabra. Para Artaud el lenguaje hablado es simplemente un aspecto más del espectáculo y sólo necesario si transmite algo más que lo meramente denotado⁶. Para Shaffer, en cambio, el texto sigue siendo la base del teatro: "the word itself, ... the basis on which drama exists, which is indeed a ritual, a celebrating of something." (1964, 25). En general, como Plunka concluye:

Shaffer uses language to create a rhythmic, incantatory effect, ... as a functional tool to make us *think and feel*. In Shaffer's plays we find a carefully calculated choice of words; he is meticulous about his vocabulary (1988, 50. Nuestro énfasis).

Esta cita nos adelanta el segundo aspecto de discrepancia. Mientras Artaud desprecia el teatro psicológico, Shaffer ciertamente busca desarrollar un teatro de ideas: "I always wanted to write plays involving total theatre. ... a theatre that is gestural as well as verbal, hallucinatory as well as cerebral -*magical*." (Shaffer 1965, 3. Citado por Plunka 1988, 47)

No queremos insistir sobre este punto. Sólo recordar que, además de cuestiones como el fanatismo religioso o el terrorismo, *The Gift of the Gorgon* ofrece tanto una exploración interior de las personalidades primitiva y civilizada de Damson y Helen respectivamente, como una visión del teatro acorde a esta disyuntiva. Y la magnífica puesta en escena está al servicio del contenido y no viceversa. Y así podemos concluir que, a la vez que va desarrollando las disquisiciones sobre el teatro con el diálogo de sus protagonistas, con su puesta en escena Shaffer nos da el ejemplo de lo que es su buen hacer dramático.

Sorprenderá que apenas nos hayamos referido a Helen. A través de ella, Shaffer juega sutilmente con las ideas preconcebidas de todos aquellos espectadores acostumbrados a su teatro. Como representante del carácter civilizado, equivalente a un espíritu empobrecido por el sometimiento a una norma social contraria a sus instintos, Helen es susceptible de comparación, digamos, con personajes como

⁵ A estos críticos dirige Shaffer irónicamente el comentario despectivo que hace Jarvis, el académico y desapasionado padre de Helen, rechazando *Icons* en contra del clamor popular: "I found it flashy. The modern theatre ... only pretends to deal with profundities. Clever pictorialism is no substitute for serious insight." (Shaffer 1993, 51).

⁶ "Importa sobre todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento." (Artaud 1990, 101).

Salieri en *Amadeus* (1981b), o Lotte en *Letitice and Lovage* (1989b). Es decir, podemos pensar que, con sus opiniones, con sus intromisiones en el proceso creativo de Damson frenando su violencia, puede destruir la grandeza de los instintos de éste. Pero, por el contrario, y, como ella afirma, "You wouldn't have seen the beauty if I hadn't dealt with the violence" (Shaffer 1993, 46), su misión es la de sopesar el impacto que los instintos de Damson puede generar sobre la conciencia del espectador, un impacto que ha de ser controlado para no llevar demasiado lejos, o desviar, el proceso catártico.

La voz más contundente de Helen se dirige a la defensa de la verdad, la equanimidad, la imparcialidad en el teatro: "It is the playwright's duty ... to be *fair*. To his subject, and its complexity" (Shaffer 1993, 57). La justicia y la objetividad en el tratamiento del tema y de los personajes son cualidades que Shaffer ha observado siempre rigurosamente, a pesar de la polémica que ha suscitado, hiriendo incluso sensibilidades, su presentación de personajes tan reverenciados como Mozart en *Amadeus*, o temas de tan candente actualidad como los métodos psiquiátricos en *Equus* (1989a). De hecho, gran parte del tiempo que este dramaturgo invierte en componer sus obras, especialmente las dedicadas a asuntos históricos, lo dedica a realizar un minucioso estudio de sus fuentes.

Por ello hemos de reconocer que la labor de Helen goza de la aprobación de su creador. Y el resultado está a la vista. Helen demuestra poseer una sensibilidad de indudable valor al saber encauzar por el sendero de lo permisible los instintos de Damson. Y esa es su grandeza. Cuando el dramaturgo decidió no dejarse censurar, cuando repudió las sabias advertencias de Helen, puso fin a su carrera. Y mientras la personalidad de él degeneraba, la de ella fue ganando en grandeza, en magnanimidad. Es su voz final gritando "I forgive, I forgive", exorcizando el fantasma de Damson que reclama venganza, la que nos libera de la tensión mantenida a lo largo de la última escena. De ella recibimos la merecida catarsis.

En nuestra opinión, Helen es la voz última de Shaffer poniendo sus límites al Teatro de la Crueldad, o afinando sus principios sin desmarcarse de ellos. La lectura final que hacemos de *The Gift of the Gorgon* es que el dramaturgo no puede pretender, como Damson, vincular al espectador en el drama representado si no tiene en cuenta la sensibilidad particular de éste, sus ideas preconcebidas.

Con este conocimiento del espectador y con la solidez de unos principios dramáticos consolidados a lo largo de su brillante experiencia teatral, Shaffer ha logrado con *The Gift of the Gorgon*, en opinión del prestigioso director Peter Hall, "una de las obras más originales y ambiciosas de la última década" (Shaffer 1993, ix).

Obras Citadas

- ARTAUD, A. 1990. *El teatro y su doble*. Trad. por E. Alonso y Fco. Abelanda. Barcelona: Edhasa.
- CONNELL, B. 28 April 1980. "Peter Shaffer: The Two Sides of Theatre's Agonised Perfectionist". *The Times*. p. 7.
- DEAN, J. F. Sept 1978. "Peter Shaffer's Recurrent Character Type". *Modern Drama*, XXI, N. 3, pp. 297-305.

- GIANAKARIS, C.J. 1992. *Peter Shaffer*. London: Macmillan Modern Dramatists.
- KLEIN, D.A. 1979. *Peter Shaffer*. Boston: Twaine.
- MARRIOT, R.B. 1958. "Peter Shaffer's Calls for Magic and Mystery." *Stage and Television Today*. 31 July. p. 8.
- OAKES, P. 1973. "Philip Oakes Talks to Peter Shaffer". *The Sunday Times*. 29 July. p. 33.
- PLUNKA, G.A. 1988. *Peter Shaffer. Roles, Rites, and Rituals in the Theatre*. London: Rutherford.
- PORTILLO, R. y CASADO, J. 1992. *Abecedario del Teatro*. Sevilla: Padilla Libros.
- SHAFFER, P. 1964. "Artaud for Artaud's Sake." *Encore*, 11 January-June. pp. 20-31.
- SHAFFER, P. 1965. "'To See the Soul of a Man'". *The New York Times*. 24 Oct. sec. 2. p. 3.
- SHAFFER, P. 1981a. *The Royal Hunt of the Sun*. London: Penguin.
- SHAFFER, P. 1981b. *Amadeus*. London: Penguin.
- SHAFFER, P. 1989a. *Equus*. London: Penguin.
- SHAFFER, P. 1989b. *Lettice and Lovage & Yonadab*. London: Penguin.
- SHAFFER, P. 1993. *The Gift of the Gorgon*. London: Viking.
- SANZ CASARES, M.C. 1994. "Lettice and Lovage: Continuidad y evolución en la trayectoria dramática de Peter Shaffer". *ES*, 18, pp. 65-74.