

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA  
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -  
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;  
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

## LA EDAD MEDIA DESDE EL PRISMA DEL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

El presente trabajo realiza una aproximación a las adaptaciones teatrales en lengua castellana sobre la Edad Media efectuadas por dramaturgos españoles contemporáneos. La Edad Media no es una época recurrente para el teatro español, con la excepción de algunos festivales del territorio nacional, caso de los de Hita (Guadalajara) y Elche, que programan obras de teatro medieval o albergan las adaptaciones *ad hoc* de obras de teatro medieval realizadas por autores contemporáneos. Si bien la Europa medieval es la reina de la novela histórica, no sucede lo mismo en el teatro, puesto que la palma se la lleva el Siglo de Oro. No obstante, el medievo ha logrado ser el marco donde se desarrollen las suficientes obras dramáticas como para que este estudio se quede pequeño y su autor haya visto desbordada su pretensión inicial. Por ello, este bosquejo debe acotar su ámbito de estudio y dejar primero a un lado las obras de títeres, como el *Misterio del Cristo de los Gascones*;<sup>1</sup> las infantiles o juveniles, como *Jo Tirant, tu Carmesina* (Lluch 2006)<sup>2</sup> o *El cantar del Mío Cid* (López

1. Obra de la compañía Nao d'amores, fundada en 2001 y dirigida por Ana Zamora, con textos del s. xv. Una recreación de la ceremonia litúrgica que debía representarse en la Iglesia de San Justo en Segovia, para la cual se construyó el Cristo de los Gascones. La misma compañía estrenó el 3 de diciembre en La Abadía de Madrid *Auto de los Reyes Magos*, empleando una escenografía que imita las sillerías de los coros de las catedrales, donde ubica al público, utilizando poemas de Gonzalo de Berceo y canciones de Alicia Lázaro e incorporando el personaje de la Sibila, que canta en latín. Cabe mencionar que los Reyes Magos montan caballos y el empleo de objetos a modo de símbolos, como el incensario que hace las veces de estrella, o el niño, que es un cordero.

2. Más que una adaptación es un acercamiento, una sensibilización hacia el *Tirant* destinada a ser herramienta escolar, en la que los niños inventan el juego *Tirant y Carmesina* y cada uno de ellos adopta el papel de los personajes de la novela.

CARLOS FERRER

2001);<sup>3</sup> las obras escritas en otras lenguas, como el catalán<sup>4</sup> en el caso de *Arnau* (Barbany 2008), *Abelard i Eloïsa* (Comamala 2001), y *Muntaner, Llul, Roig* (Serés 2008), el gallego<sup>5</sup> (Valdeorras 1978); y la ópera. Asimismo, nos centramos en la figura del Cid, dejando a un lado otras figuras literarias como Tirant, como ejemplo del tratamiento que el teatro ha efectuado de un personaje relevante de la época; detallamos obras de Martínez Ballesteros, como muestra de piezas que emplean el medievo como excusa para distanciar una crítica actual, y la trilogía de Antonia Bueno, por ser la producción que mejor adapta la figura de la mujer medieval. Finalmente se efectúa una aproximación a una serie de obras ambientadas en el medievo con el fin de ofrecer un panorama final del estado de la cuestión.

A partir de la obra dramática de Antonio Buero Vallejo, el drama histórico suscita interés entre los autores, pues es Buero quien restaura la tragedia contemporánea: «Cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual» (Buero 1984: 827). El autor de *Historia de una escalera* afirma que el teatro histórico es «valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente [...]». El teatro histórico ilumina nuestro presente cuando [...] nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede» (Buero 1984: 828). El drama histórico recupera un ayer a menudo olvidado y plantea acciones o comportamientos intemporales. Y para recuperar ese ayer predominan obras por encargo o para festivales y aquellas en las que se revisita el pasado para ofrecer una visión crítica del presente, algunas de las cuales ni siquiera se han llegado a publicar, como es el caso de *Arcipreste*, versión libre de la obra de Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera* (1438), que fue adaptada libremente por el ilicitano Alberto Miralles Grancha para lucimiento de Rafael Álvarez «el Brujo». Con un toque de ironía desenfadada incide en los riesgos del amor desenfrenado, los vicios y los pecados, pero mientras Martínez de Toledo de puertas afuera es un retrógrado y misógino, en el fondo es un

3. Basada en la versión que del *Cantar de Mio Cid* ha escrito Pedro Salinas y en algunos romances del Ciclo Cidiano, esta adaptación teatral para niños cuenta los avatares y fortunas del héroe legendario Rodrigo de Vivar. Gisela López también es autora de *El enamorado y la muerte* (2006) a partir del trágico romance medieval *El enamorado y la muerte* y de un texto del poeta Rafael Alberti. En la obra emplea títeres, marionetas y actrices para hilvanar una aventura sobre el amor, la muerte y la posibilidad de burlar al destino, empleando versos y melodías de la Edad Media y el Renacimiento.

4. El *Arnau* de Barbany está dividido en veinticinco escenas, la 17ª contiene tres fragmentos desde la creación poética de Josep Carner, Josep M. de Sagarra y Joan Maragall. *Abelard i Eloïsa*, escrita en 1994, se inspira en la leyenda del filósofo y eclesiástico francés Pedro Abelardo (s. XII), enamorado en plena madurez de Eloïsa, de dieciocho años, discípula suya, que corresponde a sus sentimientos. Su tragedia empieza cuando se casan en secreto y Abelardo la lleva al monasterio de Argenteuil para liberarla de los malos tratos de su tío.

5. El filólogo Camilo Fernández González firmó con su pseudónimo esta farsa carnavalesca de raíz medieval que satiriza la destrucción del campo gallego y por la que mereció el Premio Abrente de Teatro 1977.

pecador hipócrita, que asusta a los fieles con el fuego del infierno como un santo inquisidor.

Ni siquiera el teatro público ha tenido apenas interés alguno en el medioevo, como lo demuestra que en toda su trayectoria, veinte años, la Compañía Nacional de Teatro Clásico sólo ha producido un montaje, *Romances del Cid*,<sup>6</sup> alentado por una efemérides. García May parte de un material no dramático y funde los romances populares, surgidos en torno a este militar del siglo xi, con el poema que lo convirtió en una referencia de la literatura española: *Cantar de Mio Cid*. Los tres actores en escena (El arcángel, La muerte y El caballero) recrean los episodios más relevantes de una personalidad que plantó cara a la Iglesia y que combatió y se alió a la vez con los árabes, quienes en esos momentos vivían en territorio peninsular desde el año 711.

García May no sólo utiliza romances dedicados al Cid, sino igualmente fragmentos del poema épico original, *Cantar de Mio Cid*, que cuenta las vicisitudes de Rodrigo Díaz de Vivar en su madurez. El director Eduardo Vasco reconoce, en el programa de mano de la obra, que los romances del Cid eran la opción más fascinante y que su pretensión era buscar en las raíces de nuestra teatralidad, revisar al héroe castellano y encontrarlo sin prejuicios heredados. Vasco descarta juzgar de oídas su figura histórica, su calado literario y su vinculación popular con el fin de corregir su descrédito y devolverle su gloria.

Otro de los autores que utiliza la figura del Cid es el escritor Antonio Gala en la pieza *Anillos para una dama* (Gala 1974). La obra se sitúa en la Valencia que aún llora dos años después la muerte del Cid, concretamente en la Iglesia Mayor de Santa María en su primera parte y en la Cámara de Jimena en el alcázar valenciano en su segunda mitad. Tras la misa de difuntos en su recuerdo, Jimena abandona el luto y aguarda la llegada de su amor de siempre, Minaya, para entregarle su pecho en llamas. La muerte del Cid permite a ambos hablar de sus sentimientos más profundos. Esos sentimientos se cristalizarán a la llegada del rey Alfonso a la capital del Turia, cuando Jimena le pide permiso para contraer nupcias con Minaya, algo que no ve con buenos ojos el monarca por ser un casamiento dañino a sus intereses. Aunque Jimena reacciona mal en un primer instante a esta decisión, más tarde entiende que debe jugar el papel de viuda perfecta del héroe y se aísla en la prisión de Cardeña. Si el primer acto es el de la ilusión, el segundo es el del desengaño y la sumisión. Ella se convierte en una víctima del mito del Cid, presa de la tradición y obligada a soportar el peso de dos anillos, los del casamiento con el Cid, aunque añorante de la libertad. Jimena soporta dos alianzas en su mano derecha y una cadena sobre su corazón, como llega a afirmar en la obra. Gala cede el protagonismo

6. Versión del profesor y dramaturgo Ignacio García May, estrenada en febrero de 2007 en el Teatro Principal de Zamora, bajo la dirección de Eduardo Vasco. Otra adaptación teatral de la figura del Cid es la de Salvador de Madariaga.

CARLOS FERRER

de la pieza a una Jimena viuda, harta de sobrellevar la púrpura de los valores políticos, sociales y religiosos encarnados por el héroe.

En la obra llama la atención tanto o más que el perfil de una época, que es casi inexistente al ser el lenguaje actual como el vestuario, los rasgos y el retrato de una figura femenina, porque la obra es en definitiva el retrato de una mujer infeliz y de la percepción del vacío que la rodea. Una mujer capaz de poner patas arriba a toda una corte, de batallar contra los obispos y los reyes, pero cuya vida resulta ser un paréntesis donde sólo cabe la soledad, el envejecimiento y la decadencia de un cuerpo que yace sobre un lecho solitario. Para Gala, Jimena acepta con resignación el rol a desempeñar con el mínimo anhelo de que, en un posible mañana por llegar, alguien pueda disfrutar de la libertad que a ella le fue negada. Por ello y por no poder disfrutar del amor con Minaya con plena libertad rechaza la oferta del rey de mantener una relación clandestina con Minaya.

El mito obliga a que el lugar que ocupaba el Cid no sea nuevamente ocupado por otro, ni siquiera por Minaya, el amigo perfecto, el capitán osado y obediente. Esto fuerza a Jimena a ser para siempre el despojo de un héroe para que el héroe lo pueda seguir siendo, a la resignación sin esperanza para el futuro.

La última adaptación teatral que tiene como eje dramático la figura del Cid es *El juglar del Cid*,<sup>7</sup> de Pedro Villora, en la que nos encontramos con dos personajes, Don Rodrigo y un juglar. Un juglar, de nombre Hamete Benengeli que conoció a Rodrigo Díaz de Vivar y a partir del cual narra una serie de venturas y desventuras que elevan al personaje a un terreno mítico. Así crea un héroe literario, un héroe viajero cuyas andanzas sirven a su relator para aunar espacios en un momento en que las tierras estaban pobladas por gentes de tres religiones en una convivencia hasta cierto punto razonable. Un poeta mitad árabe, mitad judío, cantando y divulgando la tragedia de un cristiano en un viaje por las culturas.

La pieza tiene una estructura semejante al *Cantar de Mío Cid* y está dividida en tres cantares: El destierro, Las bodas de las hijas del Cid y La afrenta de Corpes. En ella se combina la épica, la lírica y el drama con el fin de hacerse eco de una gesta medieval, interactuando con el público, empleando músicas con reminiscencias del medievo, con un ambiente medieval y con algunas claras alusiones a la época moderna, porque el juglar extiende su discurso y nos cuenta también a su antojo la historia que le siguió al Cid y que llega a nuestros días con el correspondiente desfile de reyes y reinas, validos y políticos, unificando y separando reinos y territorios. Siempre con el referente de un héroe nacio-

7. Pedro Manuel Villora Gallardo (La Roda de Albacete, 1968) es profesor en la RESAD de Madrid y autor de *La misma historia, Las cosas persas y Electra en Orna*, premio Beckett 2005, entre otras. Villora se ha definido como un dramaturgo «mercenario», puesto que casi todas sus obras surgieron de un encargo. *El juglar del Cid* será editada por Ediciones Irreverentes y ha sido estrenada en el xm Festival de Teatro Clásico de Chinchilla 2008, dirigida por Juan Manuel Cifuentes.

nal. Y es que *El juglar del Cid* es el músico, el poeta, el actor, el saltimbanqui que canta y cuenta las gestas de Rodrigo Díaz allí donde le prestan atención, difunde sus hazañas de pueblo en pueblo, de camino en camino de manera divertida y amena, pero también mordaz. Es este un espectáculo concebido para conmemorar la publicación del *Cantar de Mio Cid* y que pretende repasar la historia de España a partir de una realidad lejana en el tiempo, pero con ciertas similitudes actuales, como es la convivencia de todo tipo de culturas y credos.

*Reconquista*, escrita en 1981 por Rodríguez Méndez, es una parodia histórica protagonizada por Doña Urraca y dividida en diez escenas, que se enmarca dentro del teatro historicista de este destacado miembro de la generación realista. En la primera escena, tras el funeral de Alfonso VI en la iglesia de San Facundo y Primitivo de Toledo, la reina de Zamora, hermana del finado, exige su derecho a que el cronista judío, que copia en latín la crónica del Abad de Oña sobre las hazañas del difunto, reconozca que la historia debe hacerse eco de la primera y legítima esposa del fallecido. Sin embargo, para el cronista «mas todo ha de quedar en el misterio. Está escrito...» (Rodríguez Méndez 1999: 53). Es ese misterio el que intenta despejar Rodríguez Méndez con una serie de escenas que cuentan los olvidos, exentos de la gloria patriótica, de los cronistas de la época, puesto que el dramaturgo no se conforma con lo que dice la historia y lleva a cabo un teatro historicista con una clara carga social.

En la segunda escena Doña Urraca maldice mediante un monólogo al rey Fernando, su padre, «porque despedazaste a España convirtiéndola en harapos, cuando tu pueblo la había soldado en una hermosa nación» (Rodríguez Méndez 1999: 55), en referencia al reparto de tierras tras su muerte (Castilla para Sancho, León para Alfonso, Galicia y Portugal para García y sólo Zamora para ella). Acto seguido se conjura para «volver a reunir los reinos en que convertiste la tierra hispana» (Rodríguez Méndez 1999: 56), haciendo conocedor al lector de su principal motivación.

Las tropas del rey Sancho de Castilla, capitaneadas por Rodrigo Díaz de Vivar, están a punto de tomar Zamora y celebran lo que consideran una victoria segura. Bajo el influjo del alcohol, Rodrigo informa de los planes del rey Sancho de conquistar las tierras de sus hermanos y de que, cuando fue armado caballero, llegó a compartir lecho con Urraca, de quien ahora abjura y reniega. Cuando parecía que el asedio había rendido Zamora, un emisario por nombre Bellido Dolfos mata al rey Sancho en las mismas narices del Mío Cid, que desde ese momento se convierte en caballero a las órdenes del rey Alfonso, señor de León, Galicia y ahora el sexto de Castilla. La muerte de Sancho está cargada de comicidad, puesto que fallece tras recibir en la cabeza un golpe con la llave de las puertas de Zamora a manos del emisario, pero también de un tono grotesco, ya que el Mío Cid «se echa llorando a los brazos de Minaya» (Rodríguez Méndez 1999: 63).

La cuarta escena corresponde a la coronación de Alfonso VI, quien apremiado por Urraca reconoce que prefiere no reinar y permanecer al lado de

CARLOS FERRER

su querido Al-Mamún en Toledo: «No le deja vivir a uno... No le deja vivir. Con lo bien que estaba yo con mi Al-Mamún...» (Rodríguez Méndez 1999: 67). El rey es dibujado como un personaje incapaz incluso de vestirse de rey «maricón y tonto», casado con «una rubiales borgoñona apocada, medio tonta» (Rodríguez Méndez 1999: 68), que acaba la escena cosidendole la capa al rey que él había roto tras vestirse, ante la mirada de los caballeros y un arzobispo un tanto bebido.

El siguiente paso es la conquista de Toledo, «parece exhalar la ciudad musulmana un perfume de sándalo y paz», una «majestuosa imagen de civilización y concordia» (Rodríguez Méndez 1999: 71) surge del reino bajo los designios de Al-Mamún. Un oasis en un desierto de bárbaros cristianos, que ha seducido a Alfonso VI, pero que tiene que destruir por ser incapaz de imponer su voluntad.

La obra es una comedia que alterna frases del lenguaje de la época con otras de absoluta actualidad y en la que el Arzobispo es descrito como una persona más interesada en atiborrarse de escabeche que en otra cosa, doña Urraca como un personaje odiado por todos, mal hablada, de carácter agrio, el verdadero poder en la sombra ante la incapacidad de Alfonso no sólo de gobernar, sino de comportarse como un auténtico rey, porque es, como dice Urraca, una «marica constipada» (Rodríguez Méndez 1999: 86). Ella no cejará en su empeño hasta que toda Hispania sea cristiana y así se lo dice al nuncio de Gregorio VII sentada en el trono de su hermano. Urraca, convencida por el nuncio, que es miembro de la Orden del Cluny, ordena derribar las mezquitas, prohibir el rito litúrgico mozárabe y quemar en la hoguera a quien lo impida, traicionando así la palabra que Alfonso dio a Al-Mamún de respetar los credos del pueblo e iniciando el cambio de rito litúrgico al romano. Este despropósito desata la ira de los almorávides, quienes intentan recuperar Toledo en balde. Urraca, en el culmen de su ambición, contrae matrimonio con su hermano Alfonso, esposos y reyes de un reino. Toda una desmitificación satírica de la unificación de España.

Rodríguez Méndez también es autor de un homenaje dramático a la figura de Isabel la Católica, titulado *Isabelita tiene ángel*. La pieza desvela cómo Isabel fue reina por prescripción de Dios, quien envía un ángel para comunicarse con ella en el Castillo de Arévalo. El dramaturgo, con la intención de desmitificar la idea de que Isabel la Católica era «una fascista», cuenta la vida de una muchacha que quiere jugárselo todo por el descubrimiento de América sin ser para ello reaccionaria, sino una mujer de empresa, instruida en la escuela que creó con Nebrija. El autor efectúa una presentación verosímil de la acción dramática como si hubiese ocurrido y el dramaturgo fuese un cronista y el conflicto, generador de la acción dramática, tomase su punto de partida de la realidad social de la época.

Antonio Martínez Ballesteros ambientó su obra *El tranquilizante* en la Edad Media. Esta farsa de muñecos y muñequillos está dividida en dos jornadas, la primera transcurre en los aposentos de Golfín y la segunda en los de Godofredo,

quien está asesorado por el ministro Machavelo. Nos encontramos en Luponía, un país imaginario bajo el remado de Golfín I, en el medioevo «pero a tal tiempo no se limiten, pues tales hechos nunca son nuevos; hay circunstancias que los repiten» (Martínez Ballesteros 2002: 19), advierten los actores al inicio de la obra. Golfín I asumió el poder tras matar a su hermano y destronar al rey Manfredo con ayuda del emperador Godofredo (un trasunto del presidente de los EEUU que bombardea los territorios de Ben Laden, Ben Tarik en la obra), nombres ficticios como el del país. El hermano de Golfín era amigo de Ben Tarik, el autor del atentado contra los Torreones Siameses, «la catedral de los negocios del mundo libre» (Martínez Ballesteros 2002: 21), trasunto a su vez de las Torres Gemelas.

Golfín, a pesar de controlar a los medios de comunicación, teme que el hijo de su hermano, Camilo el Mojama o el Rojo, acogido como amigo en los países vecinos, conspire contra su corona cual terrorista. Golfín está tan obsesionado con los terroristas que ordena por edicto levantar horcas en todas las plazas del reino, aunque no tenga terroristas prisioneros a los que ahorcar. Ante tal tesitura, decide mandar a la horca a mendigos y vagabundos. La guerra de guerrillas de los terroristas está haciendo retroceder a las tropas de Golfín, quien convoca a la Cámara del Reino para tomar medidas que él ha decidido de antemano con su Chambelán. Medidas que se resumen en una movilización general y en llevar a la horca a cualquier sospechoso. Godofredo ayudará a Golfín a cambio de mantener las bases militares en su reino, necesarias para atacar a Ben Tarik, puesto que Camilo el Rojo no le importa lo más mínimo, hasta el punto de confundir su nombre con el de Carmelo y Cirilo.

Golfín es descrito como un rey ilegítimo, un asesino ambicioso capaz de vender a su pueblo, renegar de su hermano, manchar el nombre de su madre y tildar de cornudo a su padre, mientras que Godofredo como un ser tiránico y caprichoso, capaz de encarcelar a un escritor por decirle que sus remordimientos de conciencia no le dejan dormir y de contratar a la bailarina Scherezade para que publicite mediante una danza árabe de velos unas pastillas para dormir, que comercializará su imperio.

Estamos en un mundo de guerras y disputas en donde se llega a matar al contrario con tal de mantenerse en el poder, un poder que se mantiene gracias al «pildorismo», porque las pastillas en cuestión las «tomarán todos nuestros súbditos para olvidarse de las fastidiosas conciencias. Y ya no habrá más problemas» (Martínez Ballesteros 2002: 81). La píldora como solución para todo, ya sean anticonceptivas o para la fecundidad.

Esta es, por lo tanto, una obra que no es teatro histórico *sensu stricto*, porque si bien sí sitúa a los personajes en una época concreta, ni el ambiente ni la atmósfera de la obra se ajustan a la época en la que transcurre. De hecho, se menciona a Hamlet como ejemplo de la venganza del hijo ante la muerte del padre y se menta el premio Pulitzer.

Según Abelardo Méndez Moya, esta obra tiene un «sentido tragicómico expresado a través del tono humorístico» (Martínez Ballesteros 2002: 7), aunque

CARLOS FERRER

suponga una paradoja entre los argumentos y el tratamiento de los mismos. La pieza tiene una primera escritura fechada en 1971 y el autor la ha reelaborado para su publicación en 2002, dejando de lado algunas referencias al franquismo, aunque muchas se mantienen, como las penas de muerte, la guerra fratricida, la práctica de la censura, e incorporando otras de mayor actualidad, como la pleitesía del Gobierno popular de Aznar a los mandatos de Estados Unidos en contra de la opinión de los ciudadanos. El propio Martínez Ballesteros explica así cómo ideó *El tranquilizante*: «Hace muchos años que leí un artículo de Miguel Angel Asturias en el que se comentaba la posibilidad de que se inventara una píldora para que determinados jefes de gobierno pudieran dormir tranquilos olvidando sus crímenes, sustituyendo sus pesadillas por sueños confortables» (Martínez Ballesteros 2002: 11). Martínez Ballesteros respeta la idea inicial de ambientar la obra en el medievo, «que no deja de ser anacrónico, pero que hace del tema algo más grotesco y sangriento» (Martínez Ballesteros 2002: 11).

Ortega indicó que el arte podía proceder de tres maneras, según cómo se sitúe el artista ante una ventana que ofrece un bello paisaje: el artista clásico, que privilegia objetivamente el paisaje; el romántico, que privilegia el sentimiento que le produce; y el simbolista, que privilegia el marco de la ventana. El autor toledano sería, en esta obra, un ejemplo del tercer caso.

Martínez Ballesteros, escritor tendente a la alegoría, también es autor de *Romancero secreto de un casto varón*. Esta es una obra frívola y divertida, una comedia de enredo protagonizada por personajes caricaturescos, una fábula escrita en 1972 dividida en dos partes y de ambiente medieval únicamente. De igual modo, el dramaturgo toledano es el creador de la pieza *La excelente señora*, una reivindicación de Juana la Beltraneja, hija de Enrique IV, quien posee derecho a la corona de Castilla, por encima y en lugar de su tía Isabel la Católica, pero es la ambición de poder de esta última, quien se sirve de mentiras, intrigas y manipulaciones para alcanzar sus pretensiones, lo que cuestiona la legitimidad de su corona. Martínez Ballesteros descarta que Juana fuera hija de Beltrán de la Cueva e insiste en que ella nunca dejó de afirmar que era la reina de Castilla, hija legítima de Enrique IV y de la reina Juana. La obra está escrita desde el punto de vista de Juana, que sobrevivió en el exilio de Portugal a todos sus enemigos y que fue siempre protegida por los reyes del país vecino, quienes le concedieron el título de excelente señora. Para Ruiz Ramón (1989: 558-559), la finalidad del teatro de Martínez Ballesteros es la de convertirlo «en un arma de ataque y desenmascaramiento de las distintas corrupciones de la sociedad contemporánea».

Desde 1998, los esfuerzos dramáticos de Antonia Bueno se han centrado en la elaboración de una trilogía de mujeres medievales. La primera pieza fue *Sancha, reina de la Hispania*, la mujer cristiana, escrita en 1999 con una estructura épica. La obra fue escrita en medio año y permite que sus más de treinta personajes sean interpretados por sólo ocho actores. En ella Bueno revisita el pasado en busca del interés que pueda ofrecer en la actualidad, por aquello contemporáneo

que late bajo su piel y en sus pensamientos. La pieza está plasmada como un oratorio, con las transiciones entre escenas salvadas mediante fundidos sonoros, y muestra el alma de una mujer entrelazando los elementos informativos con la tensión dramática necesaria para el devenir de la obra.

*Sancha, reina de la Hispania* arranca el 30 de diciembre de 1808 en León, en el momento en el que las tropas napoleónicas entran en el panteón real de San Isidoro y profanan las tumbas de los antiguos reyes asturleonenses (Bueno 2003: 86):

San Isidoro, una cuadra,  
El altar, una pocilga;  
Las tumbas del Panteón,  
Mesas de taberna impía

Un coro de monjas agustinas convoca la ira de Dios, pero es el espíritu de la reina Sancha quien se conmueve y despierta. Sancha reencarna su vida de mujer y de reina, comenzando una febril madrugada en Betanzos cuando, siendo niña, escapa de una horda de normandos que saquea la ría, y desembocando en su muerte en León, angustiada por la sospecha de que sus hijos se disputasen el reino, algo que no tardaría en ocurrir.

Bueno repasa a vuela pluma los acontecimientos importantes de la vida de Sancha, como la muerte de su madre, la reina Elvira, su primera menstruación acompañada por su nodriza Siti, y su llegada a León, donde es recibida por su madastra Urraca, quien le recrimina el uso de zuecos: «Ahora estás en la corte, no en el prado. Aquí no vas a necesitarlos» (Bueno 2003: 88). Y es en palacio donde conoce a su hermano Vermudo, quien le cuenta los planes de Urraca para casarla con el Infante don García, donde aprende sus deberes como infanta, aleccionada por Urraca y su carácter difícil. La muerte de su pretendiente, cosido a puñaladas a manos del conde Ruiz Vela, su padrino de bautismo, prosigue el reguero de sangre que va dejando la obra conforme avanza su fábula. Esta muerte convierte a Sancha en viuda antes de casada. La sangre sigue manchando el reino con las muertes de los Vela, que se narran por medio del elemento distanciador del juglar, y la muerte de su sobrino Alfonso.

La pieza materializa la presencia de la muerte en un sepulcro, siempre presente en el centro de la escena, recordándonos que todo es perecedero. Unos monjes mensajeros de la muerte, procedentes de la iconografía cristiana medieval, son el vehículo que a lo largo de la obra dan pie a las muertes acontecidas o presentadas, conviviendo con los personajes en otro plano no cotidiano.

Bueno justifica el enclaustramiento de Sancha en el monasterio de San Juan y San Pelayo por su rechazo a yacer en el lecho con Sancho y prosigue la obra con la conversión de León en provincia de Navarra, la boda de Sancha con Fernando (hijo de Sancho), el nacimiento de su hija Urraca en Burgos, el asesinato de Sancho en Oviedo, la batalla de Tamarón contra su hermano Vermudo.

CARLOS FERRER

Una victoria que supone que su marido Fernando se corone como «emperador de León» (Bueno 2003: 97). Desde ese momento, Sancha, esa rosa rebelde, es conocida como «la heroína leonesa» (Bueno 2003: 99). Pero la época de paz fue nunca y Fernando, instado por Sancha, emprende una nueva contienda contra su hermano para unir Castilla y Navarra y poder gobernar en toda Hispania.

La pieza concluye como empieza, con el derramamiento de sangre. Sancha, en su lecho de muerte, predice con acierto más guerras entre sus hijos herederos a causa de la posesión de las tierras: «El vino y la sangre correrán generosos y en sus charcos resbalarán los perros» (Bueno 2003: 105), dice Sancha, para quien «nunca hubo paz en un reino compartido» (Bueno 2003: 105).

La segunda obra se titula *Zahra, favorita de Al-Andalus*, la mujer musulmana, que fue estrenada en el Festival de Otoño de Madrid 2002. La última obra es *Raquel, hija de Sefarad*, la mujer judía. Su trilogía revisa las tres culturas religiosas de la Península Ibérica en tres ciudades diferentes, como son León, Córdoba y Toledo, y ha sido editada por la Universidad de Extremadura.

El conflicto básico entre el desarrollo personal y los roles sociales que se asignan a la mujer está presente en *Zahra*, donde el sueño convive con la realidad aparente, lo subjetivo con lo objetivo, la metáfora con la anécdota, lo cotidiano con lo maravilloso. Esta vez, nos encontramos una Zahra magrebí y otra andalusi con el dolor como lazo de unión. Una ve cómo su amado Abderramán III, unificador del reino cordobés, ordena edificar Medina Azahara como prueba de amor hacia ella, mientras la otra sólo tiene a la patera por reino. Este es uno de los contrastes, quienes antes eran dueños y señores de la tierra, ahora son mano de obra barata y sin papeles. El otro es el que la autora ha denominado como umbral tabú, aquellos muros que impedían a Zahra salir del harén andalusi ahora se transforman en barreras fronterizas, que impiden entrar en la que antes era su tierra a la Zahra contemporánea. Los que fueron en su momento expulsados de sus casas regresan a inicios del s. XXI con el hambre por bandera. La autora acerca pasado y presente y agita conciencias con una intención crítica no sólo con épocas remotas, sino también con su contemporaneidad. Y para ello emplea al contador de cuentos magrebí que en la obra es el Narrador, para quien toda gran mujer está volviendo a crear a las que la precedieron.

Según la propia Bueno, «no he pretendido hacer un texto sobre el pasado, sino sobre cómo éste irrumpe continuamente en el presente. Dialéctica profundamente contemporánea, que un teatro comprometido con nuestro tiempo puede ayudar a desvelar» (Bueno 2002: 17). En efecto, Bueno mezcla la leyenda con la historia, lo actual con el pasado, la gloria andalusi con la tragedia de las pateras, evitando que el único interés sea no sólo el histórico, sino también las mujeres, sus contradicciones, sus hábitos de vida... Zahra son dos mujeres en una, que se reflejan en un juego de espejos, alumbrándose mutuamente por medio del túnel de los siglos, como en un palimpsesto, transformando lo diacrónico en sincrónico mediante la metáfora escénica.

Finalmente, *Raquel, hija de Sefarad*, no es un texto sobre el pasado, sino sobre cómo éste irrumpe continuamente en el presente. Si en *Sancha*, la estructura era la de una epopeya castellano-leonesa y en *Zahra*, la de los cuentos mágicos árabes, en *Raquel* la elegida es la cábala. La llave de la casa de sus antepasados en Toledo es a su vez metáfora de esa otra llave secreta con la que los cabalistas podían abrir las puertas de los arcanos y acceder a los secretos de la vida. El desarrollo de la obra es un viaje interior, equivalente al que los místicos cabalistas sefardíes hacían a través del vehículo espiritual de la carroza, atravesando los siete palacios celestiales. La acción transcurre en Shabat y este encendido de las velas permite a nuestra protagonista emprender un viaje con otras mujeres que la precedieron y de las cuales es hija.

Raquel Toledano, descendiente de judíos sefardíes, vive en Toledo (Ohio), donde es profesora universitaria. La noticia de su cáncer y su próxima muerte le empuja a cumplir un sueño largamente añorado, viajar a Toledo (España), centro neurálgico de la antigua y querida Sefarad y cuna de sus ancestros. Con la centenaria llave en la mano, realiza un viaje a la raíz de su pueblo y de sí misma.

Con el encendido de cada una de las siete velas del candelabro de siete brazos, según el ritual judío, se establece un flashback encadenado hacia el pasado de diversas personalidades de mujeres sefardíes que precedieron a nuestra Raquel contemporánea: la primera es la anciana, la memoria de todas las mujeres, la Memoria de Sefarad; la segunda es una judía del holocausto nazi; la tercera, la banquera Graça Mendes (s. xvi); la cuarta es Juana Fuster, la valenciana quemada (s. xiv); la quinta vela es la de Raquel, la judía de Toledo (s. xm); la sexta es la de Judith, la mujer del carnicero (s. vii); la séptima es la de la matriarca, la madre de las tribus.

El dramaturgo murciano, afincado en Madrid, Manuel Muñoz Eíidalgo, es autor de dos obras de ambiente medieval, *Cristina de Noruega, la flor partida*, inédita, pero que ha sido traducida al noruego por el hispanista Jon Olav Søndena y *Alfonso X el Sabio. Estrellas y luceros en su Nochebuena*.

*Cristina de Noruega, la flor partida* es una obra dramática basada en la corta vida de la princesa nórdica, hija del rey Hakon Hakonson, que en el s. xm hizo un gran periplo viajero hasta llegar a Castilla para casarse con el infante Fernando de Castilla, hermano de Alfonso X el Sabio. El autor resuelve la historia de la princesa utilizando el romance en algunas de las escenas y empleando como personajes a Eimar, un joven y apuesto juglar noruego al servicio de los infantes de Castilla, don Felipe y doña Kristina, y enamorado platónicamente de esta última; Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y León que tiene 37 años en la obra; Kristina, princesa de Noruega, alta, rubia y muy bella a sus 24 años; don Felipe, que tiene 28 años; y Tora, la clásica ama protectora y discreta de la princesa, procedente de la corte de Noruega. Esta es una historia de amor, intereses políticos y desamor, que nos muestra las costumbres de la época medieval y la melancolía de Kristina, que muere como una paloma enjaulada en Sevilla

CARLOS FERRER

a los 27 años y cuyos restos mortales yacen en la Colegiata de Covarrubias, en donde hay un monumento que recuerda su figura histórica. Además de la historia amorosa de la pareja en su recorrido de boda en Valladolid, residencia en Sevilla y sepultura en Covarrubias de la princesa, la obra acoge las aspiraciones reales del momento al Sacro Imperio Carolingio.

En cuanto a la segunda obra, es un auto de Navidad escrito en verso clásico que escenifica la representación de un auto ante la familia del rey en Murcia, en el que se introduce por primera vez en los autos de Navidad dos personajes que nunca participaban, Santa Ana y San Joaquín, utilizando a veces el tetrástrofo monorrímo, a veces las redondillas con las formas adaptadas del lenguaje a nuestra época.

El profesor y lingüista Manuel Criado del Val está ligado al Festival de Teatro de Hita, que dirige desde 1961 y para el que ha escrito diversas adaptaciones con el fin de que sean estrenadas en la ciudad guadalajareña. Entre sus adaptaciones destacamos *Juglares y danzaderas del Buen Amor* (1967), *El Corbacho* (1969), *La lozana andaluza* (1970), *La Celestina* (1974), la de la novela francesa del siglo XVI *Gargantúa y Pantagruel* (1976), convertida en una apoteosis de la bebida donde el vino es el protagonista, una parodia sobre las fiestas de Baco, *El buen amor del arcipreste* (1984), *Los siete infantes de Lara* (1988) y *Mío Cid Campeador* (1999). De entre ellas, sobresalen cuatro piezas, una de las cuales, *Polandria*, ha sido reelaborada en 2003. La primera de las cuatro, *Doña Endrina*, es una recreación e interpretación escénica del *Libro del Buen Amor*, estrenada en 1960 en el Teatro María Guerrero de Madrid y dos años después en el Festival de Hita. La pieza es una renovación teatral de un clásico literario, una comedia celestinesca con partes de ballet y una dosis de pantomima, que conserva su espíritu primigenio, todo ello con los *Carmina Burana* de Orff como fondo musical. La historia se centra en dos parejas, la compuesta por Don Melón, galán ingenuo, y Doña Endrina y por Juan Ruiz y Doña Garosa, cuya muerte le aporta un tono dramático envuelto por el carácter burlón de la pieza.

La segunda obra es *Melibea*, estrenada en 1962 en Hita, otra pieza celestinesca en dos actos pero que no utiliza a la figura de la Celestina como personaje, sino a Melibea, acompañada por Pleberio y un grupo de picaros que agobian a los amantes. La pieza empieza con la declaración de amor de Calixto a Melibea a la salida de la iglesia:

CALIXTO: En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

MELIBEA: ¿En qué, Calixto?

CALIXTO: En ver que te ha hecho a ti tan hermosa, y en que yo te pueda ver en este lugar y en que pueda decirte mi amor secreto.

*Polandria* es el título de esta tercera obra, una farsa celestinesca en tres actos protagonizada por La Madre Escalanta, una celestina encubierta «sin mucha brujería, pero con tanta sabiduría popular y socarrona como su antecesora, [...] impenitente, mediadora, sabia, profunda y cínica» (Criado del Val 1963: 22).

Finalmente, la *Danza de don carnal, el Caballero y la Muerte*, estrenada en 1962 en Hita, gira en torno a las danzas medievales de la muerte, el «planto a la Muerte de Trotaconventos y elementos aislados de Gil Vicente y François Villón» (Criado del Val 1963: 24), empleando monólogos y coloquios, drama ascético y farsa burlesca en las voces de tono pantomímico del Caballero, la Conciencia, don Carnal, la Muerte y el Pastor. La obra comienza con la Conciencia recitando los versos de Jorge Manrique al Caballero, que dormita.

La figura de San Vicente, el predicador por antonomasia, ha sido tratada por Antonio Amorós<sup>8</sup> en *El ángel del Apocalipsis*, un fidedigno monólogo con música de órgano y cánticos de coro. En la pieza, Amorós desarrolla, tal y como describió el propio santo, la estructura de la predicación como una red, en la que un hilo está atado a otro y, cuando de esta manera tiran de ella, toda la red viene detrás. La pieza teatral está dispuesta a modo y semejanza de los sermones de San Vicente, puesto que la obra es en sí un sermón del santo ante los vecinos de Elche, incrustando fragmentos de los sermones del dominico. El tema está dividido en tres partes: El fuego de la lujuria, A vosotras las mujeres y El infierno, en el que explica las consecuencias morales para los oyentes. Amorós calca de San Vicente hasta el ruido que harían los pecadores al caer en la caldera infernal y refleja en el texto la voluntad del predicador para poner remedio a los males no sólo de aquella sociedad, sino también de la Iglesia.

La pieza está protagonizada por Vicente, quien comienza su intervención expresando la preocupación que el Consejo de la Villa de Elche tiene sobre el comportamiento de algunos fieles, como el presbítero Jaime Pérez, que mantiene a una concubina, o el fraile Pedro Portell, quien tolera en el convento los juegos de azar y la presencia de meretrices, «cosa contraria a los mandamientos divinos» (Amorós 2006: 11). A instancias del citado Consejo, Vicente predica para «sacar a los pecadores del pecado mortal y devolverles en gracia de Dios en este mundo» (Amorós 2006: 11). En su sermón rechaza la filosofía de Aristóteles y Platón, la poesía porque «son libros de muerte, oscuros» (Amorós 2006: 14), defiende la necesidad de ir a misa, aunque no se entienda el sermón, ya que el alma queda justificada.

Vicente cifra en cinco los pecados a corregir: las hechicerías diabólicas, castigadas con la lapidación; las blasfemias contra Dios, que acarrearán la muerte; quebrantar domingos y festivos; jugar a los dados «porque en él se cometen la soberbia, avaricia, hurtos y usura» (Amorós 2006: 18); y practicar la lujuria, aunque a su vez proponga como remedio obligar a las prostitutas reconocidas a permanecer en el burdel. El dominico insiste en que la simple fornicación es pecado mortal y pide al oyente que mantenga «la castidad contra la lujuria que se expande por el mundo» (Amorós 2006: 22) y que no se entregue a la borrachera o al juego. Vicente sólo tolera la lujuria en el seno del matrimonio,

8. Antonio Amorós es autor de *Adorado dels Reis Mags d'Orient, Aventures del Tirant lo Blanc* y una adaptación del poema épico *Orlando furioso*, entre otras obras sin publicar.

CARLOS FERRER

rechaza que las mujeres se pinten la cara o se tiñan el pelo y afirma que la mujer no debe tener relaciones sexuales con su marido hasta tres años después de dar a luz a su hijo, para que pueda darle sin problemas la leche materna. Y es que el dominico equipara las dolencias físicas a los pecados, de tal modo que un dolor de pecho en una mujer se debe a que enseña «las tetas a los cuervos» (Amorós 2006: 33).

Finalmente, en la tercera y última parte, Vicente advierte que el fuego está en tres formas: espiritual perdurable, caso de los niños sin bautismo; material terminable, que consume las almas en pecado venial o que no hayan purgado sus pecados durante siete años (así evita que se recurra a la absolución con ligereza); y corporal indefectible, que afecta a las almas en pecado mortal. El amedrenta a los fieles con el infierno, el apocalipsis y el día del juicio final para lograr que sus palabras sean tenidas muy en cuenta por los oyentes.

El dramaturgo del grupo del Astillero, José Ramón Fernández, estrenó en la Biblioteca Nacional el pasado 17 de octubre de 2008 la obra *El caballero*, con una duración de cuarenta minutos y una recomendación para mayores de trece años. Estamos ante un espectáculo teatral basado en la figura de Amadís de Gaula al hilo de la exposición que albergaba la Biblioteca Nacional, estructurado en tres actos a partir del *Amadís* y de otros libros de caballerías. La pieza muestra a Amadís en dos de los momentos más importantes de su vida, aquellos en los que su identidad habita toda la importancia del relato. Junto a la grandeza de Amadís, somos testigos de la lealtad de sus escuderos, la magia de Urganda la Desconocida y el amor de la princesa Oriana. Está es una obra de encargo en siete mil palabras de un autor, que no se había interesado por el teatro histórico hasta ahora.

Martín Recuerda ideó *Amadís de Gaula* en 1972, aunque fue escrita en 1986 con la intención de que fuera estrenada por César Oliva y su Teatro Universitario de Murcia. Con el *Amadís* se inicia el género de los libros de caballerías y él llega a convertirse en nuestro Lanzarote de la Galia, sin embargo el autor granadino sólo empleó el Libro 1 y de él únicamente algunos episodios y algunos personajes fundamentales, el resto es inventado para lograr una estructura lineal y una tensión dramática hilvanada sobre el tránsito del amor ideal al real. La distancia histórica es utilizada para denunciar la ausencia de ideales y de espíritu inconformista de una juventud acomodada en lo material.

Apuleyo Soto es autor de la comedia musical *Los amores del arcipreste*, una recreación libre del *Libro de Buen Amor* con música de Pedro Luis Nebreda. Juan Ruiz protagoniza la pieza, acompañado de su criado Telesforo, y la inicia desterrado de Hita (Guadalajara) por orden del arzobispo de Toledo, Gil de Albornoz, quizá por ayuntamiento con hembra placentera. Emprende viaje a Segovia para saludar al obispo y durante su viaje se encuentra con las enamoradizas vaqueras, que le piden portazgo, y con los venteros, lavanderas, pastores y labriegos de la Sierra, mezcla de judíos, moros y cristianos, con los que corre donosas aventuras, que el clérigo culto transcribe en versos, creando

los mitos del Don Juan (él mismo), Doña Inés (monja Garoza) y la Celestina (Trotaconventos). La pieza se ubica en la Castilla de 1330 e incluye nuevos pasajes con el fin de potenciar esas experiencias amorosas de Juan Ruiz, que concluyen con los Gozos a Santa María.

El amor también es el protagonista de la pieza *En amores inflamada*, del profesor y director Antoni Tordera, uno de los referentes ineludibles de la escena valenciana. La obra está dividida en tres casas, cada una con dos escenas. La primera casa es Amor de luna, la segunda es Bajo el signo de la cruz y la tercera es Cuerpos místicos. Tordera ha modificado algunos versos de autores árabes y grafías del cancionero de la casa segunda, además de alterar el orden de los poemas y las estrofas de los poetas místicos por cuestiones meramente teatrales. La obra se enmarca en un inicio en Al-Andalus, con los amores del poeta Abú Ya'far con la poetisa hispanoárabe Hansa como protagonista. La cita entre ambos se postergaba demasiado y el poeta lo intenta por medio de lo único que sabe hacer, escribir versos. En la primera casa los amantes se conquistan con poemas como *Las lágrimas revelan mis secretos* de la poetisa andaluza Hamba bint Ziyad, o *Cuando caiga la tarde, espera mi visita*, de la cordobesa Wallada bint al-Mustakfi y «se mueven entre la retórica de las imágenes y el golpe anti-retórico que es la muerte» (Tordera 2005: 18). Después la obra se traslada a la España del Cancionero entre discusiones de los amantes y sarcasmos, para pasar a los cantares sefardíes, que reproducen «con el dolor del exilio como telón de fondo a la eterna fiesta de los jóvenes novios en la temblorosa y juguetona antesala que precede a la irrepetible noche de bodas» (Tordera 2005: 19). Finalmente la última parte parece un duelo entre Juan de la Cruz y Teresa de Jesús, quienes elevan a la pareja de protagonistas a los montes místicos. La obra concluye con los versos de *La noche oscura del alma* y su «entre las azucenas olvidado» (Tordera 2005: 78).

Poetas como Juan de la Cruz y Teresa de Avila, Garcilaso de la Vega y Jorge Manrique, Florencia Pinar y el místico Ibn Arabi, o el judío converso Juan Álvarez Gato impregnan este viaje de música y versos.

No podíamos concluir el artículo sin mencionar al Festival Medieval d'Elx. Algunos de los espectáculos programados en este festival ya han sido reseñados anteriormente y otros no han tenido cabida por ser espectáculos de calle, de producción extranjera o musicales. En la edición de 2008, coproducido por el propio Festival se ha estrenado el montaje *Jaume I, amic i amat*, un musical dirigido por Juanjo Prats de setenta y cinco minutos de duración, que nos acerca a la figura del Rey Conquistador desde el punto de vista de las mujeres que compartieron con él su vida. Desde sus amantes y mujeres con las que contrajo matrimonio hasta su última conquista amorosa, sin olvidar a su madre, todas ofrecerán con sus opiniones una imagen de un rey, el puzzle de un mito, de un conquistador de tierras y corazones, aderezada con la música y la poesía trovadoresca medieval, que el espectador debe completar y formar. La obra ha sido galardonada con el Premio de Teatro en Valenciano Eduard Escalante.

CARLOS FERRER

A modo de conclusion, podemos indicar que a excepción de las obras de Tordera, Bueno y Amorós, no hay pretensión real de trasladar el Medievo a la escena con todo lo que conlleva, sino de utilizarlo como vehículo para afrontar temas contemporáneos.

CARLOS FERRER

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, Antonio (2006), *El ángel del Apocalipsis*, Alicante, Editorial Club Universitario.
- BARBANY, Damià (2008), *Arnau. El mite. La llegenda continua*, Barcelona, Arola Editors.
- Benet i Jornet, Josep Maria (1990), *Historia del virtuoso caballero Tirant lo Blanc*, Madrid, Ediciones Antonio Machado.
- BUENO, Antonia (2002), *Zahra, favorita de Al-Andalus*, Madrid, Comunidad de Madrid y Asociación de Autores de Teatro.
- (2003), *Sancha, reina de la Hispania*, ADE Teatro, número 94, Madrid, pp.85-105.
- (2005), *Raquel, hija de separad*, Madrid, Comunidad de Madrid y Asociación de Autores de Teatro.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1994), «Acerca del drama histórico», en Luis Iglesias Feijoo & Mariano de Paco (eds.), *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 827.
- CAMPANY, Maria Aurèlia (1980), *Tirant lo Blanc*, Valencia, Eliseu Climent.
- COMAMALA, Romà (2001), *Abelard i Eloïsa*, Lleida, Pagès Editors.
- CRiado del Val, Manuel (1963), *Teatro medieval*, Madrid, Taurus.
- (2006), *Teatro medieval de Hita*, Guadalajara, Manuel Criado.
- ESTEVE, Albert (1999), *Arnau d'Amalric*, Lleida, Pagès Editors.
- GALA, Antonio (1974), *Anillos para una dama*, Barcelona, Ediciones Júcar.
- GIL-ALBORS, Juan Alfonso (1990), *Jaime I*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- (2001), *Verge de foils*, en *Historia i llegenda en el teatre*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, pp. 61-117.
- LLUCH, Enric (2006), *Jo Tirant, tu Carmesina*, Alzira, Bromera.
- LÓPEZ, Gisela (2001), *El cantar del Mío Cid*, Madrid, Assitej-España.
- MARTÍN RECUERDA, José (1965), *¿Quién quiere una copla del arcipreste de Hita?*, Madrid, Editora Nacional.
- (1985), *Las conversiones*, Madrid, Preyson.
- (1991), *Amadís de Gaida*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Martínez Ballesteros, Antonio (1998), *Romancero secreto de un casto varón*, Madrid, Fundamentos.
- (2002), *El tranquilizante*, Madrid, Fundamentos.
- (2003), *La excelente señora*, Madrid, La Avispa.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel (1982), *Juana del amor hermoso*, Madrid, Editorial Fundamentos.

LA EDAD MEDIA DESDE EL PRISMA DEL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

- MUÑIZ, Carlos (1974), *Tragicomedia del serenísimo Príncipe Don Carlos*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- MUÑOZ HIDALGO, Manuel (2003), *Alfonso X el Sabio. Estrellas y luceros en su Nochebuena*, Guadalajara, Ñaque.
- OLMO, Lauro (1974), *Cronicón del medioevo, o Historia de un pechicidio, o la venganza de don Lauro*, Madrid, Escélicer.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (1999), *Reconquista*, Madrid, UNED.
- (2005), *Isabelita tiene ángel*, Valencia, Teatraudiovisuales Produccions.
- ROMERO, Concha (1986), *Las bodas de una princesa*, Madrid, Lucerna.
- (1997), *Juego de reinas o Razón de estado*, Madrid, J. García Verdugo.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1989), *Historia del teatro. Siglo xx*, Madrid, Cátedra.
- SALES, Joan (1972), *En Tirant lo Blanc a Grècia*, Barcelona, Club Editor.
- SERES, Francesc (2008), *Muntaner, Llul, Roig*, Barcelona, Quaderns Crema.
- SIRERA, Josep Lluís & Rodolf SIRERA (1992), *El triomf de Tirant*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- SOTO, Apuleyo (2007), *Los amores del arcipreste*, Madrid, Comunidad de Madrid y Asociación de Autores de Teatro.
- TORDERA, Antoni (2005) *En amores inflamada*, Valencia, Teatres de la Generalitat Valenciana.
- VALDEORRAS, Camilo (1978), *Progreso e andrómeda de Antroido*, A Coruña, Edicións do Rueiro.
- VIDAL BOLAÑO, Roberto (1979), *Eedaíñas pola morte do Meco*, Santiago, Pico Sacro.