



En torno a los mitos y nombres míticos clásicos en Antonio Buero Vallejo¹

Juan Antonio López Férez

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid.

jalferez@flog.uned.es

Resumen

En primer lugar reviso las obras teatrales en sentido diacrónico (vol. I de la *Obra completa*): *La tejedora de sueños* (1952), con numerosas huellas de la *Odisea*, ofrece un tratamiento muy novedoso de las figuras de Penélope y Ulises (la obra es un alegato contra las guerras, las mentiras históricas, las humillaciones sufridas por las mujeres, la pretendida superioridad del varón sobre la mujer); *Las Meninas* (1960) presenta abundantes referencias a Venus y Marte; *El concierto de San Ovidio* (1962) alude a Midas, y, asimismo, al pavo real, símbolo de la necedad; y, finalmente, *Diálogo secreto* (1984) con el tema de Palas y Aracne.

En segundo lugar examino el volumen II de su *Obra completa* (eds. Feijoo-De Paco, Madrid, 1994) donde me adentro en las reflexiones de Buero sobre los mitos clásicos y, asimismo, el problema de la desmitificación y la creación de nuevos mitos. Fuera de eso expongo de modo sumario los principales personajes míticos que hallamos en el orden seguido por buenos manuales de mitología: Venus, Erinis, Júpiter, Juno, Muerte, Parcas, Némesis, Atenea (Palas), Musas, Apolo, Diana, Eurídice, Prometeo, Pandora, Atridas, Dioniso, Edipo y su familia, Medea, Minos, Procrustes, Laocoonte, Orestes, Escila, Caribdis, Mirra.

Palabras clave: teatro - mitos – Buero Vallejo – Odisea - Doré

Antonio Buero Vallejo (1916-2000) se definía a sí mismo como “un solitario solidario”; vio representar buena parte de sus veintiocho obras teatrales, aunque algunas no pudieron llegar a la escena hasta pasados varios años tras haber sido escritas. Apasionado por la pintura, se matriculó en 1934 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, fue en ella secretario de la Federación Universitaria de Estudiantes; movilizado a principios de 1937, participó en

¹ Trabajo terminado dentro del Proyecto HUM2006-08548 de la Dirección General de Investigación (Ministerio de Educación y Ciencia).

Mis agradecimientos a la directora y demás organizadores del *I Congreso internacional de Literatura y Cultura Española Contemporánea. Los siglos XX y XXI*, realizado en la Universidad de La Plata (Argentina) durante los días 1, 2 y 3 de Octubre de 2008, por su excelente hospitalidad durante el evento.

Mis gratitud, asimismo, a todos los que me hicieron observaciones tanto en el coloquio que siguió a mi exposición como en otros momentos del Congreso.

El lector interesado podrá encontrar más información en un texto más extenso (“Mitos y personajes míticos clásicos en Antonio Buero Vallejo”) que aparecerá próximamente en unas Actas, dedicadas a la influencia de los mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX y editadas por mí.

Sigo, en general, la edición citada en la bibliografía: Antonio Buero Vallejo, *Obra completa*, I-II, L. Iglesias Feijoo-M. de Paco (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1994. (Los puntos suspensivos entre paréntesis son míos, señal de que, por mor de brevedad, he omitido elementos innecesarios para esta aportación).



la guerra civil a las órdenes de un jefe de Sanidad, tanto en el frente de Aragón como en el ejército de Levante. Acabada la guerra formó parte de un grupo que impulsaba la resistencia política clandestina; fue apresado y condenado a muerte por adhesión a la rebelión; pasó más de seis años en prisión. Finalmente, liberado a comienzos de 1946, advirtió que su verdadera vocación era la literatura.

Desde niño había tenido a su alcance una buena biblioteca en el hogar familiar; siguió leyendo de modo incesante a clásicos y modernos. Ha sido el dramaturgo más constante, en nuestra época, a la hora de plantear los grandes problemas de la condición humana. Pasó por graves dificultades a causa de la censura oficial. Una serie de premios literarios (Lope de Vega; el Nacional de Teatro; el María Rolland; Fundación March; el Cervantes, en 1986, etc.) y su nombramiento en 1971 como miembro de la Academia Española sirvieron para subrayar sus altos méritos intelectuales y estéticos.

El autor se interesa por el ser humano: la violencia, la intolerancia, la opresión son temas dilectos de sus dramas; gusta de un teatro dialéctico, en el que desempeña un lugar importante la superación de antinomias. Las obras buerianas son trágicas en buena medida, pero alienta en ellas la esperanza de superar algún día las limitaciones que afligen a los seres humanos; además, debe señalarse en las mismas la importancia de personas con problemas físicos: ciegos, sordos, mudos, locos, etc. La minusvalía forma parte de la acción dramática, hasta el punto de ser en algunos casos la clave para el desarrollo y desenlace de la misma.

I

1.

Este trabajo se divide en dos partes: en la primera examino diacrónicamente la obra de Buero Vallejo, deteniéndome en los puntos esenciales. En la segunda selecciono lo más relevante de la poesía, cuentos, ensayos y artículos del autor.

2.- La tejedora de sueños

En *La tejedora de sueños*, obra compuesta de tres actos, y representada por primera vez en el Teatro Español, de Madrid, el 11 de enero de 1952², es la primera vez que los mitos clásicos aparecen, de modo evidente, en Buero Vallejo, y, sin duda, donde más

² Cito esta obra por la edición comentada de L. Iglesias Feijoo, Madrid 1988⁸ (1976¹), pero he consultado también la *Obra completa* (en caso de discrepancia, prefiero el texto de ésta). *La Tejedora de sueños* fue escrita por su autor entre 1949 y 1950. Cf. *OC*, I, p. XXXIX.



importancia tienen. La acción se sitúa “en la Grecia micénica, anterior a los días de Homero”.

El autor sigue de cerca la *Odisea*, fijándose de modo especial en Penélope, Ulises y los pretendientes. Unas frases suyas nos dan pistas seguras sobre su intención poética: “Desmitificar es saludable y necesario, pero no es, creo, la fórmula definitiva...Desmitificar es relativamente fácil; la dificultad – y el hallazgo– del arte consiste en volver a mitificar”³; “El artista desmitifica; desmonta los mitos que han envejecido, que se han vuelto inanes o mentirosos. Pero para rehacerlos o sustituirlos por otros más válidos, para volver a mitificar”⁴; “La destrucción de un mito sólo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito..., lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea”⁵.

El drama citado es un alegato contra las guerras y los hombres que las declaran y hacen, y, asimismo, sobre las consecuencias terribles de las mismas; entre otras, la infidelidad de las mujeres separadas a la fuerza de sus esposos durante muchos años. En cierto modo, Buero se inclina por ver en Penélope un correlato de Clitemnestra, mujer fuerte que tomó un amante, Egisto, y lo llevó a su propio palacio, acostándose con él durante los diez años que duró la guerra de Troya; finalmente, cuando regresó su esposo, Agamenón, lo mató, ayudada por Egisto. Aunque es verdad que la *Odisea* lanza varios mensajes para establecer una oposición entre Clitemnestra y Penélope (primas hermanas, por lo demás; sus padres respectivos, Tindáreo e Icaro, eran hermanos), Buero sigue otras versiones que niegan, o ponen en duda, la fidelidad de la esposa separada de su marido, no ya diez años como Clitemnestra, sino veinte. No obstante, a diferencia de otros relatos griegos no clásicos que hablan abiertamente de la infidelidad de Penélope, en la obra bueriana sólo hallamos un cierto sentimiento amoroso de la protagonista hacia uno de los pretendientes, y, por otro lado, el abierto desamor hacia su esposo, tantos años ausente, pero nada más. En cambio, las tintas de Buero se cargan sobre la actitud fría, calculadora, egoísta, cínica y materialista de Ulises, defensor a ultranza de la verdad oficial de los hechos.

Buero confesó su interés, ya desde la niñez⁶, por la *Odisea* y sus personajes, y reparó en el conflicto subyacente en la pareja Penélope- Ulises, hasta el punto de que en su obra “una historia a la manera de la de Agamenón, Clitemnestra, Egisto y Orestes es propuesta de manera constante como posible y temible”⁷.

³ OC, II, p. 445. “Del Quijotismo al “mito” de los platillos volantes” (1968).

⁴ OC, II, p. 208. “De rodillas, en pie, en el aire” (1966).

⁵ OC, II, p. 355. “Comentario de *La tejedora de sueños*” (1952).

⁶ OC, II, p. 352.

⁷ *Ibid.*, p. 358.



a. El primer acto está situado en la galería del palacio de Ulises en Ítaca. La reina Penélope, invisible para el espectador, está tejiendo el sudario de Laertes. (Es un detalle en que Buero sigue fielmente el relato homérico). En escena se nos muestra, asimismo, la anciana Euriclea, ciega en Buero, no en Homero.

Es notable, por lo demás, que la obra comience y acabe con un coro: en ambos casos, con referencias a Penélope. El coro elogia desmesuradamente a la reina, miente con descaro, no se percata de lo que realmente sucede o finge no darse cuenta de nada. Habla de “dicha”, “paz”, “gracias”, “riquezas”, “alegrías”, cuando la verdad es que hay miseria y hambre.

Según la *Odisea*⁸, había ciento ocho pretendientes esperando que Penélope se decidiera por uno de ellos: preparaban festines diarios con cerdos y otros animales domésticos, se embriagaban cada día, se acostaban a menudo con las esclavas del palacio. La orgía era total. Telémaco advierte en varias ocasiones que podrían acabar con la hacienda paterna e, incluso, con él mismo.

En Buero los excesos de los pretendientes son también manifiestos. Con respecto a los banquetes que se preparan, la reina afirma que ya queda solamente un rebaño, pues habían consumido todo lo demás.

Dione (innovación bueriana) advierte que a Penélope la llaman la “viuda”, y alude a que, mientras las esclavas gimen por la noche cuando los pretendientes las toman para distraer la larga espera, la reina solloza en solitario. En Buero, las esclavas hacen comentarios: insisten en la pobreza, miseria y ruina del palacio: todo se solucionaría con que Penélope volviera a casarse, afirman sin reparo.

De entre los pretendientes –que sólo son treinta en Buero–, únicamente Anfino (Anfínomo en la *Odisea*) se mantiene puro, no bebe, no comete excesos de ningún tipo, no se acuesta con las esclavas. Por su parte, Dione tampoco se va al lecho con los pretendientes. Estamos ante verdaderas innovaciones literarias.

Otro rasgo innovador es mostrar a Telémaco enamorado de Dione. Será un motivo fundamental para que la madre decida enviarlo en busca de Ulises. En cambio, en la *Odisea*, el joven se marcha tras las huellas de su padre, pero contra la voluntad de su madre.

Detalle innovador, asimismo, es presentar a Euriclea ciega y casi sorda; ve y oye con las manos; oye a los dioses invisibles. Al final de la obra, presiente el desenlace. Sin duda,

⁸ *Od.* 16.247-251.



resulta chocante e inesperado, que un ser tal “vea” y “oiga” lo que va a suceder, cuando está privado del don de la vista, y su oído deja mucho que desear.

Euriclea menciona a las Furias y la Venganza. Es bien conocida la función vengadora de aquéllas en la tragedia griega.

Telémaco llega con el “extranjero”, un viejo mendigo apoyado en su garrote de viaje, que trae noticias de Ulises. El mendigo ha hablado previamente con el boyero (Filetio) y el porquerizo (Eumeo). En este particular, Buero sigue fielmente la *Odisea*, donde el héroe, tras su regreso a Ítaca, se presenta como mendigo y conversa con esos fieles servidores enterándose de cómo marchaban las cosas en el palacio.

El extranjero afirma que ha visto a Ulises en Esparta, en el palacio de Menelao, a donde llegó precisamente la noticia de la muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra. Si en la *Odisea*⁹ se conoce la muerte de Agamenón desde el principio de la obra, Buero pone aquí tal noticia, lo que aporta indudable efecto dramático, toda vez que le sirve a Ulises para saber cómo ha de actuar en el caso de que Penélope le hubiera sido infiel.

El mendigo cuenta que Ulises andaba perplejo y no estaba decidido del todo a volver a Ítaca.

Quedan en escena solamente Penélope y el mendigo. Éste afirma que hace cuatro años vio a Ulises en el palacio de Menelao, donde estaba sano y salvo, pero triste; en tal ocasión un mensajero contó que Agamenón había sido asesinado por Clitemnestra y su amante, tras su regreso desde Troya; añade que Ulises, al enterarse de ello, tuvo dudas respecto a su regreso a Ítaca.

En su conversación con el extranjero (Ulises, en realidad), Penélope no puede evitar preguntar sobre Helena. Ante las insistentes preguntas de Penélope, el mendigo contesta que Helena sigue muy bella; comprende el rapto y los crímenes cometidos por causa de ella, y habría deseado poder y riquezas para lograr una mujer parecida. No obstante añade: “Claro es que la fidelidad es superior a la belleza, ¿quién lo duda? Helena no es más que una hembra mala y peligrosa”¹⁰. Como veremos, Penélope busca, a lo largo de la obra y de modo deliberado, un contraste permanente con esa heroína.

Por otro lado, de los pretendientes mencionados en la *Odisea* con nombre propio, Buero recoge cinco: Antinoo, Eurímaco, Pisandro, Leócrito y Anfino. Los pretendientes quieren meterle prisa a Penélope para que acabe el sudario que le estaba haciendo a su suegro, Laertes. La reina les contesta lo mismo que cuatro años antes: “el padre de mi

⁹ *Od.* 1.35-43.

¹⁰ *Ibid.*, p. 123.



amado Ulises está viejo y no me uniré a nadie hasta que mis manos le hayan tejido un sudario digno de un héroe”¹¹. Buero coincide en lo esencial con la *Odisea*¹². Ahora bien, el texto homérico añade un dato de gran valor: los pretendientes, por culpa de las esclavas¹³, descubrieron, ya en el cuarto año, que Penélope destejía por la noche lo tejido durante el día.

Los pretendientes, pues, le insisten a Penélope para que trabaje en el telar también por la noche, pero ella exige, entonces, la ayuda de las esclavas. Ante esta petición desisten, pues prefieren pasar la noche con ellas. En los excesos sexuales de los pretendientes, Buero sigue también a la *Odisea*, donde leemos que aquéllos las forzaban en las hermosas estancias¹⁴. Penélope, entonces, ve con alivio cómo cada uno se retira con una esclava, e, incluso, anima a Anfino a irse con Dione, cosa que él no acepta. Es otra innovación.

En su conversación con Euriclea, Penélope habla con amargura: “¡Viuda! ¿Por qué no me llamas viuda? Esa viuda trastornada que teje su tela mientras el país se arruina. Esa loca, que prefiere sus recuerdos a una elección prudente ¿no?”¹⁵. Estamos ante indudables innovaciones.

La reina tiene duras palabras sobre la guerra de Troya: “Tan sólo porque un tonto le robó a otro tonto una cualquiera”¹⁶; y también respecto a Helena: “A esa mujerzuela, a esa perdida. Hace veinte años que se le ocurrió sonreír a otro que no era su esposo”¹⁷.

Penélope alude a cómo Ulises, uno entre veinte pretendientes, la ganó en una competición con arco. La heroína le dijo lo que debía hacer para lograr la victoria¹⁸. Estas palabras sirven de preludio de lo que luego ocurrirá. En efecto, al final del drama, Penélope intenta repetir lo que un día hiciera, pero ahora con el fin de que Anfino –no Ulises– sea el vencedor.

¹¹ *Ibid.*, p. 135.

¹² *Od.* 19.123-163.

¹³ *Od.* 19.154-5.

¹⁴ *Od.* 16.108-9; 20.318-9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 140.

¹⁶ *Ibid.*, p. 140.

¹⁷ *Ibid.*, p. 141. El editor de la obra relata en nota oportuna cómo, tras el estreno, ciertos periodistas atacaron a Buero por haber utilizado en el texto ciertas expresiones algo fuertes: “puerca”, “perdida”, “mujerzuela”.

¹⁸ *Ibid.*, p. 142. En Pausanias (3.12.1) hallamos la noticia de que Icaro estableció un agón entre los pretendientes de su hija, para dársela al que venciera en una carrera: Ulises fue el vencedor y la consiguió.



Euriclea, ciega como es, conoce un secreto de su dueña y señora: que desteje por la noche desde hace años¹⁹.

Penélope advierte las lágrimas en los ojos de Euriclea y añade, entre otras cosas:

“(…) toda mi vida ha sido destejer...Bordar, soñar...y despertar por las noches, despertar de los bordados y de los sueños...¡destejiendo! (*Transición*) ¡Maldita, maldita y destruida por los dioses sea Helena!”²⁰.

b. El segundo acto gira en torno al descubrimiento, por parte de los pretendientes, del engaño tramado por Penélope. Entran en escena Eurímaco y el extranjero, que se esconde con el encargo de espiar y abrir la puerta a los pretendientes.

Se presenta, luego, Dione, un personaje ciertamente complicado, innovación de Buero. Telémaco la quiere, desea abrazarla, pero ella lo rechaza, porque está enamorada de Anfino.

Dione habla con Anfino, contándole que Penélope siente amor por él y en él piensa durante el día cuando teje, aunque, por la noche, desteje. Llena de valor le explica su plan: él debe casarse con Penélope, una soñadora débil en el fondo, pero necesitará a su lado una mujer de verdad, y ésa será ella.

En su diálogo con Anfino, Penélope, al ser llamada “reina”, exclama: “Reina, reina...Llámame por mi nombre. En el fondo soy una mujer sencilla. La reina de Ítaca, sí, pero, ¿qué es Ítaca? Un país mísero y desmembrado. Yo ya no soy nadie, ya no reino..., ni entre mis esclavas. Ni siquiera ahí dentro, cuanto tejo, a solas conmigo misma”²¹.

Penélope le habla con dulzura, indicando que es diez años mayor que él. A continuación, tiene palabras muy duras contra Helena²²:

Helena nos quitó a nuestros esposos. Por esa...puerca, las mujeres honradas hemos quedado viudas, condenadas a hilar y tejer en nuestros fríos hogares... A consumirnos de vergüenza y de ira porque los hombres...razonaron que había que verter sangre, en una

¹⁹ *Ibid.*, p. 142. Euriclea es la primera en mencionar la acción de “destejer”, tema de gran importancia en la obra. Hemos contado trece secuencias, puestas en boca de personajes distintos y distribuidas a lo largo de todo del drama. Se convierte en una especie de hilo conductor, repetitivo, que, paradójicamente, es la antítesis del título mismo: *La tejedora de sueños*. Cf. pp. 142, 143 (*bis*), 148, 151, 154 (*bis*), 155, 156, 159, 165, 166, 205.

²⁰ *Ibid.* p. 143. Se menciona aquí, por primera vez, el tema del soñar y de los sueños, esencial en esta obra, donde, de forma deliberada y repetida, se establece una oposición sueños/ razón, encarnada, respectivamente, en las mujeres y los hombres.

²¹ *Ibid.*, p. 154.

²² En eso concuerda con una larga tradición literaria que viene desde los líricos griegos y Eurípides, al menos.



guerra de diez años, para vengar el honor de un pobre idiota llamado Menelao... Treinta jóvenes jefes, hoy viejos o muertos, conducían nuestros ejércitos en Troya por causa de Helena. ¡Y treinta jóvenes jefes, hijos de los anteriores muchos de ellos, venían a rivalizar por mí! ¡Por mí, por Penélope! ¡No, por Helena, no! Sino por Penélope. (*Pausa*). Era mi pequeño desquite...Mi pequeña guerra de Troya²³.

Penélope añade que, de los treinta pretendientes, ya se habían marchado veinticinco, al ver que el país se quedaba sin riquezas y que no merecía la pena esperar. La heroína se ha enamorado de Anfino, pues es el único que la ve joven y que estaría dispuesto a aceptar la pobreza a su lado; no obstante, teme que, por estar solo, sin ningún pueblo que lo defienda, los otros pretendientes puedan acabar con él. En un arrebato de amor la heroína le confiesa que ha decidido empobrecerse del todo, con el fin de que los otros pretendientes no lo mataran. Triste y cansada la reina entra en la estancia del telar: las esclavas entonan un canto trémulo, sin palabras, con la boca cerrada. Es el momento en que Euriclea exclama: “¡Ama, se acercan las Furias! ¡Las oigo!”²⁴. Dione descubre el cerrojo y, de pronto, Eurímaco se dirige a la heroína: “No destejas más, Penélope”²⁵.

A continuación, descubierto el destejer de Penélope, los pretendientes le exigen que elija a uno de ellos. No logran ponerse de acuerdo, por lo que el extranjero (Ulises) propone la prueba del arco. En la *Odisea* es Penélope, por designio de Atenea, la que sugiere tal prueba²⁶, aunque, posteriormente, el espíritu de Anfimedonte afirmará que había sido el propio héroe quien se lo recomendará a su esposa²⁷.

El tipo de prueba es el mismo que en la *Odisea*. El propio Telémaco lo afirma de este modo: “Doce anillas en alto y una flecha que pase recta, sin tocarlas, como hacía mi padre”²⁸.

En la *Odisea* se trata de hachas dobles que tenían una especie de asas, agujeros reservados quizá para el mango. Clavadas en línea recta, resultaban alineadas de tal suerte que Ulises, con gran habilidad, lograba hacer pasar una flecha a través de los agujeros²⁹. En el poema homérico es Telémaco el que coloca las hachas; posteriormente, Ulises, sentado en una banqueta, dispara y logra que la flecha atravesase, sin rozar, del modo que hemos indicado.

²³ *Ibid.*, p. 157.

²⁴ *Ibid.*, p. 165.

²⁵ *Ibid.*, p. 165.

²⁶ *Od.* 21.1 ss.

²⁷ *Od.* 24.167-169.

²⁸ *Ibid.*, p. 172.

²⁹ *Od.*19.572-575.



En Buero los pretendientes (salvo Anfino) aceptan la prueba y Telémaco se encarga de prepararla. Penélope se queda sola con Anfino y le pide que pruebe el arco, dándole algunas instrucciones, mal recordadas, para su uso. Anfino prefiere luchar sin ventaja, seguro de que el dios de la guerra le ayudará a ganar una causa justa.

El Ulises de Buero tiene dificultades evidentes para tender el arco, aunque, finalmente, logra su empeño.

Ahora bien, por la obra bueriana no sabemos cuándo tiene lugar el reconocimiento entre padre e hijo, motivo literario de enorme importancia en la *Odisea*.

c. El tercer acto comienza con una escena en que los pretendientes calientan y engrasan el arco, tal como sucede en la *Odisea*: fracasan sucesivamente Pisandro, Antinoo, Leócrito y Eurímaco.

Buero sigue, en buena medida, la *Odisea* en un punto de notable relevancia y significado: los servidores Eumeo y Filetio se encargan de cerrar las puertas, y, con ello, los pretendientes se ven impedidos de usar sus armas

Nos encontramos, luego, con otra innovación de Buero. Penélope quiere favorecer a Anfino: afirma que es suficiente con tender el arco; no importa ya que la flecha pase a través de las anillas. Aunque el texto de Buero no da explicaciones en tal sentido, se supone que Anfino fracasa también en su intento de disparar el arco.

Previamente, el héroe fecundo en recursos le había pedido las flechas a Telémaco; ahora, exige el arco. Euriclea le pide piedad y él le acaricia la cabeza. Ulises, no ya un anciano vencido por los años sino cual hombre maduro y corpulento, afirma:

Levanta. (*Incorpora a Euriclea y en seguida se dirige a Penélope, frente a la cual se para*)
Terminaron tus sueños, mujer.

Penélope.- (*Levantando con esfuerzo sus ojos extraviados*) ¿Qué dices?

Ulises.- Que harás bien recordando esta cicatriz. Hace tiempo que me la curaste tú misma³⁰.

Toda esta escena es innovación de Buero. Sabemos por la *Odisea* que los hijos de Autólico (tíos del héroe, pues éste era su abuelo materno) le curaron a Odiseo la herida que le había inferido un jabalí³¹. Por otra parte, llegado el momento, Euriclea, la vieja nodriza lo reconoció tras descubrir la cicatriz resultado de aquella herida³².

³⁰ *Ibid.*, p. 189.

³¹ *Od.* 19.459-462.

³² *Od.*19.392 ss.



Ulises, en Buero, tiende y dispara el arco, dando muerte sucesivamente a Eurímaco, Antinoo y Pisandro. Le llega la hora a Anfino, quien le dirige al héroe estas palabras:

Yo defendí a Penélope, Ulises. Pero acepto morir a tus manos. Me matas porque tú estás muerto ya; acuérdate de lo que te digo. La muerte es nuestro gran sueño. Morir en vida es peor; prefiero hacerlo ahora. (*Ulises tiende*) Gracias por tu flecha, Ulises. La muerte es nuestro gran sueño liberador. (*Breve pausa*) Gracias por tus sueños, Penélope (*Ulises dispara. Diríase, por su gesto, que la flecha atravesó también las entrañas de Penélope. Se oye tras la puerta el golpe de Anfino al caer*)³³.

Otra innovación de Buero la tenemos cuando el héroe manifiesta el propósito de su venida. Así le dice a Penélope:

No he venido a matarte. He vuelto para cuidar de mi país y de mi mujer. He venido para evitar muchas cosas, no a desencadenarlas. (*Se acerca*) Escucha, Penélope: vine a decirte una historia que me inquietaba. La historia de un rey asesinado por su mujer y el amante de ella. (*Breve pausa*) Aún no te conté el final. La historia no terminó así, porque el hijo de ambos..., Orestes..., volvió años después de sus correrías por el mundo y mató a su madre ¡Sí! ¡A su propia madre mató, y también al asesino de su padre!
Penélope.- Tu ya has matado a Anfino...Puedes hacer de mí otra Clitemnestra³⁴.

En *La tejedora...*, pues, hay referencias evidentes a Agamenón, Clitemnestra, Egisto, Orestes. En cambio, no se mencionan, en modo alguno, los excesos anteriores cometidos por Agamenón: el sacrificio de Ifigenia, el adulterio con Casandra y el hecho de presentarse con ella en su propio palacio ante Clitemnestra; etc. Por otro lado, podría deducirse del texto de Buero que Orestes hubiera estado viajando alegremente por el mundo, y no desterrado de su país y amenazado de muerte segura desde el mismo momento en que pisara su tierra patria.

Las páginas finales de la obra tienen indudable contenido dramático. Ulises afirma que los hombres no pueden suprimir las guerras. Penélope, entonces, exclama: “¿Ah, no podéis? Vosotros las hacéis para que nosotras suframos las consecuencias. Nosotras queremos paz, esposo, hijos..., y vosotros nos dais guerras, nos dais el peligro de la infidelidad, convertís a nuestros hijos en nuestros asesinos”³⁵.

³³ *Ibid.*, p. 194. Nótese que Anfino es el único hombre que sueña en esta obra de Buero; lleva sus sueños hasta el momento supremo; los une con los propios de Penélope.

³⁴ *Ibid.*, p. 195.

³⁵ *Ibid.*, p. 196-7.



Otra innovación de Buero, como ya hemos visto, es la desmedida importancia de Helena a ojos de Penélope. Leemos así:

Ulises.- Fue Helena, una mujer. Un ser loco, frívolo, peligroso..., como tú. Como tú, que la has envidiado y que te has dedicado a soñar y tejer estérilmente ahí dentro, en vez de cuidar de los ganados y las viñas; en lugar de convertirte en la fiel esposa que aguarda el regreso del marido y que aumenta durante su ausencia las riquezas de los dos. En cuanto a Helena... (*Pausa. Penélope se adelanta un paso, expectante*). Te he mentido ¡Ya no hay Helena, mujer! ¡Ya no!

Penélope.- ¿Murió?

Ulises.-No. (*Mordiéndole las palabras*) Pero está fea, y vieja.

Penélope.- (*Bajando la cabeza*) Ya no me queda ni eso.

Ulises condena a Dione a morir ahorcada y se empeña en ver el sudario. El cadáver de Anfino yace ya sobre la piedra de festines. Se agrava la tensión entre los esposos:

Penélope.- Cobarde.

Ulises.- ¿Yo cobarde?

Penélope.-Sí, tú, prudente Ulises. Eso ha sido tu prudencia: cobardía y nada más.

Ulises.-Los he matado sin exponerme porque debía hacerlo.

Penélope.- ¡Por cobarde!³⁶.

Efectivamente, la heroína, tras atacar duramente las guerras, llama “cobarde”, repetidamente – al menos cinco veces–, a Ulises. Es lo peor que podía decirse de un héroe homérico. Ser cobarde, *kakós*, es lo contrario de ser digno de respeto, de pertenecer al catálogo de la aristocracia homérica, de la posesión del honor; o sea, la antinomia misma de la condición de guerrero. Toda la *Ilíada* gira en torno a la valentía, la excelencia (*aretē*), la primacía (*aristeía*) de uno o varios combatientes puesta de manifiesto en el campo del honor. Llamar cobarde a un héroe homérico es algo que viene de lejos: ya lo leemos, por ejemplo, en Eurípides, en tantas cosas innovador.

Buero se apoya en esa tradición literaria, pero se recrea en subrayar una y otra vez el calificativo, con lo que está desmontando toda la bravura, heroicidad y valentía propias de un campeón homérico. Es cierto que en la *Odisea* el ideal heroico varía notablemente con respecto al mundo cerrado, guerrero, de la *Ilíada*. El gran héroe odiseico es llamado

³⁶ *Ibid.*, p. 201.



continuamente *polytropos*, o sea, el que da, o es capaz de dar, muchas vueltas, o el que tiene muchos lados, caras o salidas. Es un héroe que se adapta a las desgracias, que sabe esperar, que miente descaradamente, que confía en su astucia y en lo retorcido de su mente.

Al final de la obra que estamos analizando, Penélope le echa en cara a Ulises muchas cosas: haberse disfrazado; haber desconfiado de su esposa; haber temido encontrarla vieja.

Lo que era una virtud del héroe odiseico –la capacidad de engañar, disimular, disfrazarse, mentir–, es ahora una falta imperdonable; todo ello contribuye al menosprecio de Penélope. Resonancia homérica, en cambio, es la idea de que son los propios hombres, y no los dioses, los que se buscan la ruina con sus insensateces³⁷.

A las palabras que Penélope le dirige a Ulises en el sentido de que se marche y siga fingiendo, él replica: “Lo haré. Pero soy el rey de Ítaca. Nuestro nombre debe quedar limpio y resplandeciente para el futuro. Nadie sabrá nada de esto”³⁸.

Estamos ya cerca del final de la obra. A pesar de todo lo que ha sucedido y se ha dicho en escena, el coro parece no haberse enterado de nada.

Coro.- Penélope fue sola, y circundada
estuvo de peligros y deseos.
Mas sólo para Ulises vive ella.
Y no caerá cual otra Clitemnestra.
Tejía y destejía durante años
para burlar así a los pretendientes.
Ella bordó sus sueños en la tela.
Sus deseos y sueños son: ¡Ulises!³⁹

Y, algo después:

Coro.- Junto al telar, soñar con el ausente:
ésta es la dulce ley de nuestras bodas.
Sonría la gloria a la prudente reina
que nunca ha amado a otro hombre que a su esposo⁴⁰.

Y, más abajo:

³⁷ Cf. *Od.* 1. 32-34.

³⁸ *Ibid.*, p. 204.

³⁹ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 205.



Coro.- Penélope nos dice desde Grecia:
cinco, diez, veinte años no son nada.
El amor no envejece y nuestra sangre
sabe esperar la vuelta del amado⁴¹.

Y, al final mismo de la obra:

Coro.- Penélope es el nombre de la reina.
Ejemplo es para siempre de la esposa.
Ella teje sus sueños hogareños
y en su modestia irradia lozanía...

El coro, por tanto, da una versión oficial de los hechos, lejana, distinta de los sentimientos de los protagonistas⁴². Es decir: una cosa es lo que los personajes sienten, se dicen o manifiestan, y otra, bien diferente, lo que la gente llega a saber de todo ello. Estamos muy lejos del mundo homérico; muy cerca, en cambio, de una España en que —en los años en que la obra de Buero fue representada— había una férrea censura controlada por el poder dictatorial, una verdad oficial; a la sazón era necesario leer entre líneas los periódicos, adivinando algo de lo que podría ser la verdad, lo realmente ocurrido⁴³.

Ya, muy cerca del final, Penélope afirma que hay que esperar el momento en que los hombres tengan corazón, sean bondadosos, como Anfino; en que no haya más Helenas, ni Ulises en el mundo; en que exista el amor, con que, a veces, sueñan las mujeres.

Si Ulises, tras ordenar quemar el sudario y el cadáver de Anfino, se dispone a vivir muriendo, Penélope, en sus últimas palabras, dirá: “Tú eres feliz ahora, mi Anfino, y yo te envidio... ¡Dichosos los muertos!”⁴⁴.

No cabe mayor antinomia que la de vivir muriendo, ni mayor paradoja que afirmar que los vivos envidian a los muertos.

Como hemos visto, el tema de la guerra de Troya, sus consecuencias, el regreso de Ulises, la situación de Penélope, los desastres causados por las guerras, etc., son temas dilectos buerianos bien tratados en la obra analizada.

⁴¹ *Ibid.*, p. 206.

⁴² El propio autor afirma que el Coro, al estar dentro de la acción, no toma las debidas distancias para conocer la verdad de los hechos; esta función, tan clara en el teatro griego, Buero se la transpasa al espectador, al público, del que espera que sepa distinguir entre verdad oficial y la realidad de lo ocurrido. Cf. Iglesias Feijoo, *La tejedora...*, p. 54.

⁴³ Una constante del teatro bueriano es la distancia y diferencia entre apariencia y realidad, tema muy importante para Cervantes, por ejemplo.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.



La tejedora de sueños fue muy bien acogida por la crítica, que la consideró, desde el primer momento, una de las mejores muestras de la renovación de un tema mítico en nuestro tiempo.

2.- *Las Meninas* (Fantasía velazqueña en dos partes).

Fue estrenada el 9 de diciembre de 1960 en el Teatro Español, de Madrid. La acción transcurre en Madrid, durante el otoño de 1656. En los días en que se sitúa la acción dramática, Velázquez estaba pintando *Las meninas*. Pero, en un lugar privado, se ocupaba, al mismo tiempo, de otro cuadro secreto, *La Venus del espejo*. No faltaban las insidias contra el eximio pintor. Entre los críticos figura el pintor Nardi que censura ante el rey el cuadro de *Las meninas*, pues, a su juicio, las infantas parecen simples damas de corte; en cambio, los servidores, enanos y hasta el perro se muestran no menos importantes que ellas. Otro duro crítico es el Marqués, alto cargo en el palacio, que dirige varias invectivas contra “el sevillano”.

El Marqués está hablando con el rey de la mala situación económica en que se encuentra España, afirmando que se habían descubierto dos poternas llenas de cerrojos y candados, con posibles tesoros dentro:

El rey.- Dios lo haga. Mas si entretanto volvemos a subir los impuestos, quizá promoveríamos más disturbios.

El Marqués.- Los revoltosos nunca pueden tener razón frente a su rey. El descontento es un humor pernicioso, una mala hierba que hay que arrancar sin piedad. Y en eso sí que necesitaríamos ojos de Argos y ejemplar severidad. Por fortuna, vuestra majestad tiene vasallos capaces de advertir el aliento pestilente de la rebeldía..., aunque sople en el mismo Palacio⁴⁵.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 883. Según los relatos míticos, Zeus se unió a Ío (hija del río Ínaco) y la transformó en vaca, pero Hera le ordenó a Argos Panoptes (es decir, “el que todo lo ve”) que la vigilara para que nadie pudiera acercarse al animal. Efectivamente, Argos, dotado de inúmeros ojos, impidió todo acercamiento a Ío, hasta que Hermes, por orden del padre de los dioses, lo mató.

Los autores no están de acuerdo en el número de ojos: uno, en el cogote; cuatro (Hesíodo, *Fragmento* 294); cien (Ovidio, *Metamorfosis* 1.625); inúmeros, ya repartidos por todo el cuerpo (Apolodoro, 2.1.3), ya sin indicación expresa del lugar en donde están colocados (Esquilo, *Prometeo* 568, 677 ss; Eurípides, *Fenicias* 1115-8; etc.); etc.

Una vez muerto Argos, Hera recogió los ojos y los puso en la cola del pavo real (Ovidio, *Metamorfosis*, 1.722 ss). Otra versión indica que convirtió a Argos en pavo real (Mosco, 2.59; Nono, 12.70; etc.).



Velázquez se entera de que su esposa, Juana, le ha mostrado a José Nieto Velázquez, primo del pintor, el cuadro de la *Venus del espejo*. Inmediatamente, el primo lo denunció al Santo Oficio (la Inquisición). Durante la elaboración del óleo, el gran pintor había tenido que recurrir a una modelo, una vez que su esposa se hubiera negado a posar para él.

La acusación ha causado efecto inmediato. El rey llama a Velázquez: está sentado a una mesa con un dominico a la derecha y el Marqués a la izquierda.

El rey.- Alzaos, don Diego. (*Velázquez se levanta*) El Santo Oficio ha recibido una denuncia contra vos. En su gran caridad y por la consideración que vuestros servicios a la Corona merecen, ha puesto en mis manos el caso para que yo, en su nombre, proceda conforme se deba a la mayor gloria de nuestra Santa Religión. Estáis aquí para hablar ante Dios con toda verdad; sois cristiano viejo, sin mezcla de moro ni judío, y como aún no estáis sometido a causa alguna no se os tomará juramento. Mas no olvidéis que comparecéis ante vuestro rey cuando respondáis a nuestras preguntas. Y ahora, decid: ¿es cierto que habéis pintado en vuestros aposentos de la Casa del Tesoro una pintura de mujer tendida de espaldas y sin vestido o cendal que cubra su carne?

Velázquez.-Es cierto, señor.

El rey.- ¿Conocéis la prudente norma que el Santo Tribunal dictó contra tales pinturas?

Velázquez.-Sí, majestad.

El rey.-Decidla.

Velázquez.-A quien haga y exponga imágenes lascivas se le castigará con la excomunión, el destierro y una multa de quinientos ducados⁴⁶.

Velázquez le pide al rey que se presente su primo (el autor de la denuncia), que pertenece al Santo Oficio desde hace nueve días. El gran pintor sostiene, ante el monarca, que no había expuesto ninguna imagen lasciva, y, en apoyo de su afirmación, acude a otras circunstancias bien conocidas:

El rey.- ¿Por qué habéis pintado ese lienzo?

Velázquez.-Porque soy pintor, señor. Un pintor es un ojo que ve la Creación en toda su gloria. La carne es pecadora, mas también es gloriosa. Y antes de que nos sea confirmada su gloria en el fin de los tiempos, la pintura lo percibe...La mujer que he pintado es muy bella, señor;

⁴⁶ *Ibid.*, p. 914.



pero también es bello el cuerpo del Crucificado que pinté hace años y que adoran todos los días las monjitas de San Plácido (*El rey y el fraile hablan entre sí. Una pausa*)⁴⁷...

Se presenta el maestro Nardi (un pintor que Nieto ha llamado en apoyo de su acusación), el cual intenta ridiculizar a Velázquez.

El rey.- Proseguid, maestro Nardi. Ibais a decirnos que nuestros soldados habían llegado a ser cosa de burla para Velázquez. (*El Marqués se aposta junto al dominico*)

Nardi.- En su regocijante pintura del dios Marte⁴⁸, señor. Es claro que esa figura pretende representar a un soldado de Flandes. Y cuando no es burla, en la pintura de don Diego hallamos desdén o indiferencia, mas no respeto. Los mismos retratos de personas reales carecen de la majestad adecuada. Se diría que entre los perros o los bufones que él pinta y ...sus majestades, no admite distancias. Otro tanto podría decirse de sus pinturas religiosas: son muy pocas y no creo que muevan a devoción ninguna, pues también parece que sólo busca en ellas lo que tiene de humano lo divino...⁴⁹.

Velázquez desmonta, una a una, las teorías del maestro Nardi y, entonces, leemos el siguiente diálogo del rey con el pintor:

El rey.-“¡Medid vuestras palabras!

Velázquez.- Ya no, señor. El hambre crece, el dolor crece, el aire se envenena y ya no tolera la verdad, que tiene que esconderse como mi Venus, porque está desnuda. Mas yo he de decirla. Estamos viviendo de mentiras o de silencios. Yo he vivido de silencios, pero me niego a mentir (...)

El rey.- (...) ¿Destruiríais esa Venus?

Velázquez.-Nunca, señor.

El rey.- (*Sin mirarlo*) Jamás la enseñaréis a nadie, ni saldrá de vuestra casa mientras viváis⁵⁰.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 918. El *Cristo crucificado* estuvo durante muchos años en la sacristía del convento de las Benedictinas de San Plácido, Madrid. Según la leyenda, lo encargó Felipe IV como expiación por haberse enamorado sacrílegamente de una monja de tal comunidad. Cf. *Velázquez...*, p. 180.

⁴⁸ Cf. *Velázquez*, pp. 310-5. Los críticos afirman que, en el cuadro llamado Marte, el dios es una figura ridícula, incluso en su actitud melancólica. No faltan en la imagen ciertos rasgos sarcásticos. Posiblemente el artista ha recogido el momento en que el dios de la guerra es sorprendido en el lecho junto a Venus, y, en actitud confusa, no sabe bien qué debe hacer. Velázquez toca el tema de la infidelidad de Venus hacia su esposo (el cojo Vulcano) en el cuadro llamado precisamente *La fragua de Vulcano*, cuando Apolo se presenta a denunciar los hechos.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 922.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 932-3.



A continuación, el rey dio órdenes para que se guardara secreto sobre lo hablado en tal ocasión, y, asimismo, para que el trato de los allí presentes hacia el pintor fuera el mismo de siempre.

3.-El concierto de San Ovidio (Parábola en tres actos).

Obra estrenada el 16 de noviembre de 1962, en el Teatro Goya, de Madrid. La acción se sitúa en París, entre el verano y el otoño de 1771. En la presentación del Acto primero leemos: "San Luis de Francia fundó en el siglo XIII el Hospicio de los Quince Veintes para dar cobijo a trescientos ciegos de París...El Hospicio no se creó para nobles, sino para mendigos..."⁵¹.

La Priora del establecimiento dialoga con Luis Valindin, un personaje sin escrúpulos que desea llevarse seis ciegos para la feria de San Ovidio; posteriormente, si todo iba bien, viajaría con ellos durante un año por diversas ferias de provincias; le da cien libras a la Priora, y le promete otro tanto para después.

Se nos describen los seis ciegos que han sido elegidos: llevaban cayado y una flor de lis cosida en el pecho, así como una caja de hojalata colgada del cuello para recibir en ella las limosnas. Por su aspecto son muy diversos entre sí. Señalamos algunos detalles útiles para nuestro propósito. Donato es un muchacho de unos diecisiete años; Nazario es maduro y corpulento; Gilberto tiene unos cuarenta años, pero es aniñado, con risa boba: lo vestirán de rey Midas; David, de unos treinta y cinco años, es pálido y delgado, y es el que tiene más conocimientos, incluso mitológicos.

Varios de esos ciegos salían diariamente a pedir, de dos en dos⁵²; los que más sacaban, lograban veintidós sueldos diarios. Valindin les promete cuarenta al día, más las comidas.

Precisamente, en la descripción de la plataforma y la tribuna donde han de actuar los ciegos, se nos dice:

El trono...es la nota más llamativa del conjunto: consiste en un tosco pavo real de pintada madera con la cola desplegada, cuyo triple abanico de plumas verdes y ojos innumerables dibuja un enorme óvalo de más de metro y medio de alto, que es, a su modo, el respaldo del

⁵¹ *Ibid.*, p. 939.

⁵² Donato, uno de los ciegos, cuenta que, en el hospicio, hilan, tejen y amasan el pan; además, salen a pedir todos los días. *Ibid.*, p. 965.



trono. Sobre los lomos del estilizado pavo real, a cuyo cuello se fijó asimismo un atril, se sentará el cantor...⁵³.

En los preparativos, Valindin habla con los ciegos, que han de ponerse unas togas amplias, abotonadas por delante: Gilberto llevará barba, manto y corona de rey; todos los demás irán con unos gorros muy altos de tal modo que parecerán gigantes.

Entre tanto, David se aparta del grupo; nota que las partituras musicales están colocadas al revés y palpa el pavo real.

Valindin.- (*Dispuesto a subir, con un pie en los peldaños*) ¡Te digo que bajes!

David.- No es un pájaro. Es un pavo real.

Valindin.- Eso mismo. ¿Y qué?

David.- (*Después de un momento*) Nada.

Valindin.- ¡Ven por tu gorro!

David.- Ya voy. (*Comienza a descender*)

Valindin.- Repártelos, Adriana. (*Adriana los va dando. Todos los palpan*) Acostumbraos a ponéroslos. Es sencillo: las cuerdas de los lados son para atarlos a la barbilla. (*Lucas se lo pone. Elías y Nazario se los encasquetan varias veces para probar*)

Donato.- ¿No es muy alto?

Valindin.- Pero muy firme. No se caerá. (*David volvió al grupo bajo la suspicaz mirada de Valindin. Adriana va a su lado*)

Adriana.- Vuestro gorro, David. (*David lo toma y lo palpa*)

David.- ¿No es más bella la cabeza descubierta?

Valindin.- ¿Qué sabes tú? Tú no ves. Con los gorros parecéis astrólogos, sabios...Músicos...de la antigüedad. Justo: músicos de la orquesta del rey Gilberto. ¡Vamos contigo, Gilberto! Primero la barba... (*Va a tomarla*)

David.- ¿Por qué una barba?

Valindin.- (*Quemado*) ¡Porque es el rey! ¡Y ponte tu gorro! Sólo faltas tú. (*David vacila pero se pone el gorro*) Pon atención, pajarillo. La barba se sujeta a las orejas con estas dos cuerdecitas. Así. (*Se la pone. Es una grotesca barba rubia de guardarropía en forma de pala. Gilberto se la toca*) ¡Toca, toca! Eres la estampa de un monarca griego.

David.- ¿Griego?

Valindin.- Es un decir. (*Le hace a Adriana una singular seña: una "O" con los dedos sobre un ojo. Adriana suspira y va tras la tribuna, de donde vuelve a poco con una cajita que deja sobre la mesa de la izquierda*)

Gilberto.- (*Entre tanto*) ¡Y ahora, mi corona!

⁵³ *Ibid.*, p. 977.



Valindin.- (*Recoge el tocado*) ¡La corona de su majestad! Es una corona a la antigua, ¿sabes? Un casco y dos hermosas alas a los lados.

Gilberto.- ¡Dos alas hermosas para el pajarillo!

Valindin.- Justamente. Baja la cabeza...Así. (*Se la coloca. Es un casco de purpurina plateada con borde y broche frontal dorados, de cuyos lados emergen dos espléndidas orejas de asno.*

Gilberto se lo toca y ríe, feliz. Valindin retrocede) ¡Nunca se vio orquesta igual! ¡Adriana, mira qué hermosura! ¿No es cierto que están imponentes? (*Ante el triste grupo de adefesios, le hace señas apremiantes de que asienta*)

Adriana.- (*Elude mirarlo*) Aún falta algo, ¿no?

Valindin.- Sí. Ese toque de gracia que alivia la solemnidad sin destruirla...(*David se acerca a Gilberto y palpa su casco*)

Gilberto.- ¿Quién me toca?

David.- Las alas de este gorro no son alas.

Valindin.- (*Que iba hacia la cajita, se vuelve como un rayo*) Ah, ¿no? ¿Qué son?

David.- No son alas. Y el pavo real es el emblema de la necesidad.

Valindin.- ¿Sí? Pues sabes más que yo.

David.- (*Nervioso*) No. Vos sabéis más que nosotros...

Valindin.- Entonces, ¡cállate!

David.- Pero yo sé que el pavo real significa eso. Es el animal que pintan al lado del más necio de los reyes.

Donato.- ¡Sigue, David!

David.- El rey Midas⁵⁴, a quien le nacieron orejas de asno por imbecil. Tú eres el rey Midas, Gilberto. Y lo que llevas en la cabeza son dos orejas de burro. (*Murmullos entre los ciegos. Gilberto se las toca*)

Valindin.- (*Con ira y despecho*) ¿Tú qué sabes? ¿Qué sabe un ciego? ¡Nada! (*A Elías, que está tocando las orejas del casco*) ¡Son alas! ¿No lo notas, Elías? ¡Además, no serás tú, David, quien estará en el pájaro! Basta de monsergas y escuchadme todos, hijos. Aún falta el último toque. (*Va a la cajita y saca de ella unas enormes gafas de cartón negro, sin cristales*)

⁵⁴ Midas es una figura semilegendaria en la tradición literaria griega. Hasta el siglo V a. C., lo mencionan, por ejemplo, Tirteo, Píndaro, Heródoto, Aristófanes, etc. Desde pronto surgen diversas conexiones legendarias con el homónimo fundador del reino de Frigia. Uno de los relatos más completos es el ofrecido por Ovidio, *Metamorfosis* 11.92-193, pues recorre con todo lujo de detalles las dos transformaciones experimentadas por el personaje: la de convertir en oro todo lo que tocaba fue un don otorgado por Dioniso a causa de haber salvado a Sileno, aunque tan mágico regalo tenía la contrapartida de que Midas no podía comer nada, pues todo manjar que rozaba se transformaba inmediatamente en el codiciado metal; por otro lado, habiendo disputado Apolo y Pan a propósito de quién era mejor músico, el primero como experto en cítara, el segundo, en flauta, y una vez que el juez del certamen hubiera nombrado vencedor al dios délfico, Midas no aceptó el resultado, por lo que Febo le alargó las orejas de tal modo que las convirtió en las propias de un asno. Midas, en lo sucesivo, escondía tan grandes apéndices bajo la mitra, pero finalmente su barbero se desahogó en solitario contando lo que sucedía.



Vosotros habéis de fingir que veis y que leéis las partituras...Como las canciones son cómicas, es necesario para la gracia del conjunto. ¡Y no os importe que vuestros gestos hagan reír! Al contrario: cuanto más...graciosos estéis, mejor. Ahora lo ensayaremos. Para ello es menester que os pongáis estos...anteojos de cartón.*(Los va dando)* Se sujetan en las orejas. *(Se los pone a Nazario)* Así. *(Nazario va a quitárselos)* ¡No te los quites! Tenéis que habituaros a llevarlos. Ea, ponéroslos. *(A Gilberto, que se adelanta)* Tú no tienes, Gilberto. Un rey no lleva anteojos *(Lucas se pone los suyos. Elías y Donato los palpan, indecisos)*

David.- *(Muy nervioso, después de haber palpado los suyos los arroja al suelo)* ¡Basta! *(Un gran silencio)*

Valindin.- *(Glacial)* ¿Qué haces? *(Adriana recoge, asustada, las gafas)*

David.- ¡Queréis convertirnos en payasos!

Valindin.- *(Lento)* Aunque así fuere. Los payasos ejercen un oficio honrado. A veces ganan tanta fama que el mismo rey los llama. *(Nazario se quita sus gafas)*

David.- ¡Nosotros no seremos payasos!

Valindin.- ¿Qué seréis entonces? ¿Muertos de hambre y de orgullo?

Adriana.- Luis...

Valindin.- ¡Calla tú! *(Suave)* ¿No hacíais reír por las esquinas? ¿Qué os importa hacer reír un poco aquí?

David.- ¡No queremos que nos crean imbéciles! *(Se arranca el gorro y lo tira)*

Valindin.- ¡Nadie os lo llama!

David.- ¡Vos nos lo llamáis! ¡El pavo real, las orejas de asno, las palmatorias, nuestras muecas para leer las partituras al revés... y nuestra horrible música! Cuanto peor, mejor ¿no? ¡El espectáculo consistía en servir de escarnio a los papanatas! ¡Vámonos, hermanos! *(Da unos pasos)*

Valindin.- *(Sujeta a David por el pecho)* ¡Quieto!

Adriana.- ¡Eso no, Luis!

David.- *(Al tiempo)* ¡No me toquéis!

Valindin.- *(Lo suelta)* No te toco.

David.- ¿Y mi casaca?

Valindin.- *(Suave)* Eso. ¿Y vuestras casacas? ¿Y vuestros garrotes? *(Los ciegos se rebullen, inquietos, y se agrupan instintivamente)*

David.- ¡Los encontraremos!

Nazario.- ¡Nos iremos así!

Donato.-*(Al tiempo)* ¡Vámonos ya!

Valindin.- *(Grita)* ¡Sí, pero a la cárcel!

Donato.- ¿A la cárcel?



Valindin.- ¡A mí no me colgáis el espectáculo! Hay un contrato y lo cumpliréis. ¿No queríais ser hombres como los demás? Pues lo seréis para cumplirlo y para aguantar que se rían de vosotros.

Donato.- ¡Hermanos! ¡David tiene razón, como siempre!

Valindin.- ¿Y qué? ¿Payasos? ¡Bueno! ¿Qué importa?

David.- ¡Los imbéciles de los ciegos, que creen poder tocar y dan la murga!

Donato.- ¡Tan imbéciles como el pavo real y el asno!

Valindin.- ¡Pero comeréis! ¡Dejad que rían! ¡Todos nos reímos de todos; el mundo es una gran feria! ¡Y yo soy empresario y sé lo que quieren! ¡Enanos, tontos, ciegos, tullidos! ¡Pues a dárselo! ¡Y a reír más que ellos! ¡Y a comer a su costa! (*Con enorme desprecio*) ¡Y dejaos de...músicas! (*Con una gran voz dominante*) ¡Vamos! ¡Los anteojos y a ensayar! (*Los ciegos vacilan; el grupo se disgrega*)

Nazario.- (*Se vuelve a poner las gafas*) ¡Que los cuelguen a todos! (*Elías suspira y se pone las suyas*)

Valindin.- Todos se los ponen, David. Dale los suyos, Adriana. (*Adriana le toma las manos para darle sus gafas. Donato acaricia las suyas, indeciso*)

David.- (*Pone sus manos a la espalda*). ¡No!

Valindin.- Pero ¿quién te crees que eres, hijo de perra? (*Va a Donato y lo zarandea*) ¿Y tú, monigote? (*Donato grita, asustado por la súbita agresión*) ¡Ciegos, lisiados, que no merecéis vivir! ¿Sabéis lo que hacen con los niños ciegos en Madagascar? ¡Yo he sido marino y lo he visto!

David.- ¡No lo digáis!

Adriana.- ¡Luis, por Dios santo!

Valindin.- (*Zarandea a Donato*) ¡Los matan! ¡Los matan como a perros sarnosos! (*Donato lanza un grito inhumano y se suelta*)

Donato.- ¡No!... ¡No! (*Corre, presa de espanto; tropieza con las sillas; derriba una*)⁵⁵.

Los ciegos, asustados, ceden y actúan. Valindin se enriquece con el concierto de San Ovidio y en la feria correspondiente; está dispuesto a llevar a los ciegos al sur de Francia, con el fin de continuar explotándolos. David pone serios reparos para ir a las provincias con el espectáculo; Valindin no lo soporta más. Entre tanto, David se entera de que Valindin, mediante una carta secreta, pretendía quitárselo de encima.

Valindin vuelve borracho por la noche a la barraca donde se hacía el espectáculo; David se presentó también valiéndose de otra llave, y, con varios golpes certeros, acabó con la vida del explotador. La policía explicó que Valindin iba borracho y, tras caerse, se había

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 981-5. Una carta secreta es un documento de alto precio, firmado por el rey, que servía para encerrar a alguien sin ser juzgado.



roto la cabeza; pero, posteriormente, informada de que David había regresado tarde al Hospicio en dicha noche, lo detuvo. Finalmente, David murió ahorcado.

4.- *Diálogo secreto (Fantasía en dos partes).*

Obra estrenada el 6 de agosto de 1984, en el Teatro Victoria Eugenia, de San Sebastián. La acción transcurre en nuestro tiempo. Hallamos en el drama la estricta relación de la mitología clásica con el mundo de la pintura. A propósito del escenario, leemos. “En el centro y a buena altura, una espléndida copia o reproducción en colores, quizá mucho mayor que la obra original, de la *Fábula de Palas y Aracne*: el cuadro de Velázquez popularmente llamado *Las hilanderas*...”⁵⁶.

Dialogan Fabio (historiador del arte y crítico de arte al mismo tiempo) y su esposa, Teresa, en presencia de Braulio, padre del primero:

Teresa.- “(*Se acerca y besa a Fabio*) ¿Con quién hablas hoy?

Fabio.- (*Fugaz mirada a Braulio*) Con Palas Atenea.

Teresa.- ¡No me digas!

Fabio.- O con Aracne. La una con la otra.

Teresa.-Por tu boca.

Fabio.- ¿Y qué le voy a hacer si me gusta imaginar diálogos? Me explico mejor de ese modo los problemas artísticos⁵⁷.

Algo después el diálogo continúa en estos términos:

Teresa.- Bueno. La cocina me llama a gritos (*Va al fondo, con su vaso aún por consumir en la mano. Se vuelve hacia él y señala la puerta del fondo*) ¿No te metes en tu cubil?

Fabio.-Cuando esté maduro el plan.

Teresa.- (*Apunta al gran cuadro*) Palas y Aracne, ¿eh?

Fabio.-Ya te lo he dicho.

Teresa.- O sea, *Las hilanderas*. Con la de años que llevan ahí, has tenido tiempo de pensar en ellas.

Fabio.- (*Se levanta y se acerca a ella, mirando el cuadro*) Pero son insondables. Como el hombre que las pintó...”⁵⁸.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1793.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1796.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1798.



Teresa está muy preocupada por Aurora, su hija, que ha llegado desencajada. El matrimonio sigue dialogando:

Fabio.- *“(Para distraerla) ¿Te cuento algo de mi nuevo “Diálogo del Arte”? Sólo un poquito de lo que dice Aracne.*

Teresa.-Bueno. *(Fabio la conduce a la mesa, la sienta y le quita el vaso de la mano)*

Fabio.-Mírala. *(Señala al cuadro)* Temblando ante la diosa.

Teresa.- ¿Tiembla?

Fabio.-Y tal vez dice: “No me miréis. Me estoy encogiendo”.

Teresa.- ¿Eso dice? *(Furtiva mirada al pasillo)*

Fabio.- *(Asiente)* Palas Atenea la ha condenado a transformarse en una araña repugnante. Los dioses antiguos no tenían piedad.

Teresa.-*(A media voz)* ¿Están las dos realmente en la estancia?¿No serán dos figuras del tapiz del fondo?

Fabio.-Esa hipótesis se desechó hace tiempo. *(Teresa vuelve la cabeza hacia el pasillo)* Atiéndeme, mujer.

Teresa.- *(Sonríe)* Perdona.

Fabio.-Velázquez era un hombre misterioso. Y ese cuadro también lo es. *(Ríe)* Me figuro lo que reiría para su capote pensando en todos los que iban a confundirse... ¡Porque él lo sabía! Pintó a la diosa y a la doncella casi incorpóreas. Puros destellos impresionistas ante un borroso tapiz envuelto en luz. Pero las dos rivales están en la estancia, mirándose. Y odiándose.

Teresa.- Sin embargo, Aracne resulta rechoncha...Y su brazo, demasiado largo para su estatura. ¿No será que no se la ve entera porque es una figura del tapiz, que está doblado por abajo?

Fabio.- Se conoce el cuadro de ese tapiz y no hay tal figura. Aracne se está reduciendo y su brazo alargándose para convertirse en una pata. Ésa será una de mis aportaciones.

Teresa.- Un castigo horrible... *(No puede evitar otra mirada hacia el pasillo)*

Fabio.- Aracne era una implacable crítica.

Teresa.- Vaya. Era de la familia. *(Fabio la mira y se sienta al otro lado de la mesa)*

Fabio.-Tejía tapices donde revelaba las mezquindades de los dioses. Y es condenada a tejer por toda la eternidad como un insecto.

Teresa.- *(Señala el cuadro)* Pero el ambiente es del siglo XVII.

Fabio.- El pintor traslada la fábula antigua a su actualidad, o sea a todos los tiempos...Para confirmarlo, las dueñas del tiempo en el primer término: las Moiras. Es decir, las Parcas. Ortega lo apuntó y yo voy a unir los dos mitos. Velázquez no pudo dejar de pensar en las Parcas...Son las tres devanadoras oscuras, que hacen y deshacen nuestros hilos ante el fugaz espectáculo de la vida que se representa al fondo...Grandes. Cercanas. Inexorables.



Ese cuadro es una meditación de la muerte. Otro gran teatro del mundo, pero más sutil que el de su contemporáneo Calderón.

Teresa.- (*Mirándolo con curiosidad*) Interesante. (*Señala*) ¿Y qué dice Palas?

Fabio.- (*Titubea*) Quizá diga... "Has querido ser como yo, pero no te castigo por ambiciosa".

Teresa.- ¿Por qué, entonces?

Fabio.-"Por mentirosa. Las lacras que les achacas a los dioses no son más que tus propias lacras".

Teresa.- (*Se levanta*) Muy bien genio. (*Se encamina a la derecha. Se vuelve*) Me gusta tu nuevo diálogo. Es casi poético.

Fabio.-También se hablará en él de formas, de colores, de veladuras...

Teresa.-No seas demasiado duro con la arañita. Tendría también sus razones.

Fabio.- (*Serio*) Te aseguro que quisiera salvarla...⁵⁹.

En el transcurso de la obra nos informamos de que Fabio había escrito una crítica demoledora contra un pintor novel, novio de Aurora; el joven, Samuel Cosme, depresivo y drogadicto, se ha suicidado. Aurora, entonces, ataca ferozmente a su padre, dispuesta a demostrar su impostura como especialista en arte.

Más adelante leemos lo siguiente:

Teresa.-¿Vas a trabajar mucho?

Fabio.-Quizá.

Teresa.-En tus Hilanderas.

Fabio.- Sí.

Teresa.- Pues te dejo. (*Se levanta, retorna a su sitio la silla y va hacia el cuadro*) Ahora se ven mal...Si estaré cansada, que me parece como si Aracne hubiese menguado un poco.

Fabio.- No desbarres y vete a dormir.

Teresa.-Le he dejado a Aurora el comprimido en la mesilla, por si se desvela. Cuando vengas, despiértame si me he dormido. Quiero ver qué tal pasa la noche.

Fabio.- Descuida.

Teresa.- Hasta luego.

Fabio.- Hasta luego. (*Teresa va a salir. Se detiene, observando el cuadro*)

Teresa.- Y cuando Aracne llegase a ser como una araña, ¿qué dirían las hilanderas?

Fabio.-Puede que...riesen y cantasen victoria.

Teresa.- Pero Aracne no muere.

Fabio.- Al demostrarle que sus tapices eran imperfectos, es como si hubiese muerto...⁶⁰.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 1801-2.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 1821-2.



Fabio dialoga con Braulio, su padre; explica cómo éste se empeñó en que fuera un gran artista o, por lo menos, un famoso experto; acompañaba a su hijo a museos y exposiciones y le daba todo tipo de explicaciones sobre colores y formas. Posteriormente, Aurora, mediante hábiles preguntas y comprobaciones, demuestra que su padre es daltónico; en suma, un impostor, pues no puede distinguir los colores esenciales.

Finalmente, la joven se irá de casa de sus padres; no dirá nada, por respeto a su madre. Ésta, según le confiesa a su marido, también se había dado cuenta, muchos años atrás, de lo que le ocurría, pero lo había mantenido en silencio.

Toda la obra está recorrida por el mito, que es esencial para el planteamiento, desarrollo y desenlace de la misma. Fabio afirma en lugares diversos: “Sí, soy como Palas, soy un dios ridículo y pedante. (*Voz borrosa. Se está amodorrando*) Aracne también es Samuel Cosme...”⁶¹; “Ella será Palas Atenea y me aplastará con su pie...”⁶²; “Y las hilanderas también se ríen. Palas ha vencido a la arañita petulante, y Palas es mi hija. Pero la arañita no volverá a devorar moscas mientras sus patas no sepan disponer en el tapiz los adecuados hilos de colores... ¡Y eso ya nunca sucederá, Teresa! ¡Las hilanderas terminarán antes conmigo!”⁶³.

Las referencias a Aracne son abundantes; insisten, de modo especial, en cómo se achica, pero no muere⁶⁴.

En algunos autores griegos tardíos encontramos escasas menciones del mito de Palas y Aracne⁶⁵. Ovidio, en cambio, nos lo transmite de modo magistral⁶⁶: Aracne, una mujer de Lidia, compite con Palas en el arte de tejer; si aquella teje mitos en que se denigra a los dioses, la segunda, por el contrario, prepara un tejido en que se ensalza a las divinidades. Al final, la diosa golpea a Aracne, que se ahorca, y la metamorfosea en araña.

Una vez más Buero usa con buen tiento el arsenal de los mitos griegos, convirtiéndolos en el soporte y explicación de una obra literaria. *Diálogo secreto* no podría explicarse sin el mito, verdadera esencia de dicho drama⁶⁷.

⁶¹ *Ibid.*, p. 1823.

⁶² *Ibid.*, p. 1829.

⁶³ *Ibid.*, p. 1865.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 1822, 1823, 1829.

⁶⁵ Luciano, *Tragopodagra* 317; Nono, 18.215; 40.303; 43.409.

⁶⁶ *Metamorfosis*, 6.5-145.

⁶⁷ Cf. OC, II, p. 234, dentro de *El espejo de “Las Meninas”*, capítulo del libro titulado *Tres maestros ante el público* (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca) (1973), donde Buero expone la siguiente reflexión sobre Velázquez: “Cuando le vieses mirar a los mediocres lienzos en ellos colgados, acaso no supondrían —pues hablaba poco— que, por ejemplo, se aprestaba ya a contestar a la amanerada *Fábula de Palas y Aragne* allí presente con un lienzo distinto e infinitamente renovador sobre el



II

Selecciono ahora lo más relevante de entre los numerosos datos del volumen II de la *Obra completa* de Buero Vallejo, donde se publican la poesía, cuentos, ensayos y artículos. Salvo en el apartado primero, de tipo introductorio y general, procuro distribuir los materiales de acuerdo con el criterio genealógico, cronológico y geográfico seguido en varios manuales de mitología clásica.

1. Reflexiones generales sobre los mitos

El escritor reflexiona con frecuencia acerca de la importancia de los mitos en la tragedia, y, en general, en las obras dramáticas. Es relevante su preocupación por la desmitificación y la creación de nuevos mitos. Ocupan un lugar relevante sus reflexiones a propósito de Valle-Inclán⁶⁸.

2. El mito de sucesión

a. Afrodita (la Venus romana) nació de la espuma formada por los órganos sexuales del castrado Úrano. La diosa de la belleza y del amor, casada con Hefesto (Vulcano)⁶⁹, cojo y algo deforme, tuvo amores con Ares (Marte), el dios de la guerra⁷⁰. Hablando de las ilustraciones de Doré a *Las aventuras del barón de Münchhausen*, nos dice Buero: “Cuando el barón visita la fragua de Vulcano encuentra allí a Venus. El fácil dibujo de esta diosa es impecable y atractivo. Nada encontramos en él de la dificultad expresiva o falta de

mismo tema, al modo como, años antes, había contestado a los filósofos de Rubens con su *Esopo* y su *Menipo*. (Contestación se le llama ahora a la protesta...) Difícilmente presumirían los otros palaciegos que también se disponía a contestar a la galería entera, so capa de aceptarla, pintándola llena de verdad y sencillez, como ojo alguno se había atrevido a verla. O, como se diría hoy, “desmitificando” el palacio, igual que desmitificaba a Marte, Baco o Minerva”.

A su vez, en el ensayo titulado “El bufón llamado “Don Juan de Austria” de Velázquez”, leemos: “Hoy sabemos que “Las hilanderas”, por ejemplo, ocultan y muestran al tiempo la fábula de Palas y Aracne (...)” (Cf. *OC*, II, p. 1211).

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 208-211. “De rodillas, en pie, en el aire”, aparecido en *Tres maestros ante el público* (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca) (1973).

⁶⁹ Hijo sólo de Hera, según algunos, o de Zeus y Hera, según otros, es el dios del fuego y famoso herrero al servicio de las divinidades.

⁷⁰ Pensemos en la *Odisea*, 8.266-369, donde, con todo tipo de detalles se nos habla de la ingeniosa red con que Vulcano atrapó en el lecho a los amantes; en realidad, tenía toda la razón para estar enfadado por el adulterio, pues, al fin y al cabo, era el legítimo esposo de Venus.



corrección fisionómica tan habituales en el dibujante⁷¹.

b. Cuando Úrano (el Cielo de los romanos) fue castrado por su hijo Crono, de las gotas de sangre nacieron los Gigantes, las Ninfas Melias y las Erinis⁷². Éstas son mencionadas varias veces por nuestro autor. Así, en la descripción de la *Divina Comedia* dibujada por Doré leemos:

Un dibujo típicamente romántico es el de “Las Erinnias” –lámina XXVII–, por su golpe de luz alta, sus grandes espacios vacíos, la vaga silueta de una torre al fondo y las tres espantosas furias de miembros descarnados y membranosas alas surcando muy cerca de los poetas el aire. Dante y Virgilio, de espaldas, ofrecen una actitud naturalísima en su inmovilidad. Sus túnicas, sobre las que la luz resbala suavemente, son uno de los estudios de paños mejores que hayan salido de la mano de Doré. Sólo la mano extendida de Virgilio, descuidada de dibujo, aminora el acierto de conjunto⁷³.

Buero, reflexionando sobre el aprendizaje del protagonista de una tragedia griega a través del dolor y la reflexión, afirma lo que sigue:

Esta contemplación del hado con ojos nuevos podrá también aumentar en él la confianza en la ayuda del cielo. Y, con arreglo a sus propias leyes, el cielo no puede permanecer indiferente ante un movimiento de profunda y viva fe. A su calor, las horrendas Furias tienen que transformarse en Euménides resplandecientes⁷⁴.

c. En este apartado ocupa un lugar relevante Zeus (Júpiter), desde su nacimiento hasta convertirse en rey supremo del cielo.

Entre los libros de Buero figura uno de especial importancia al que ya he aludido: *Gustavo Doré. Estudio crítico-biográfico*⁷⁵. Leemos allí que el joven Doré, con quince años, decidió visitar a Carlos Philippon, omnipotente director del “Charivari”: “Y he aquí al decidido muchacho alsaciano— tan tímido, sin embargo— ante la sonriente pero inescrutable faz del

⁷¹ *Ibid.*, p. 140. Véase, *G. Doré...*

⁷² Las Erinis fueron llamadas *Furiae* (“Furias”) por los romanos.

⁷³ *Ibid.* pp. 136-7. Acúdase a *G. Doré...*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 644. Del ensayo “La tragedia...”. Es conocido que las Erinis, implacables divinidades vengadoras de los delitos de sangre, se transforman en diosas propicias y amables al final de la trilogía esquila llamada *Orestía*, precisamente en la tragedia conocida por la tradición literaria con el nombre de *Euménides* (etimológicamente, “Benévolas”).

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 83-184.



Júpiter tonante del periodismo parisiense⁷⁶. Y, en otro lugar, leemos: “Y es que Doré se siente inconscientemente Júpiter creador y destructor del mundo de sus dibujos, tal como se sentía el otro gran amigo de los relámpagos que era Hugo⁷⁷”.

Estudiando el concepto de lo trágico y la importancia de la esperanza en el mismo, Buero apunta al gran dios: “Salvador —*Zeus soter*—llamaron al mayor de sus dioses⁷⁸”.

d. A Juno (la Hera griega), esposa celestial de Júpiter, la hallamos en contextos como el que ahora veremos, donde se está hablando de los edificios reflejados en la obra de Doré:

La grandiosidad de los egipcios puede llegar a convencerle, aunque la comprenda peor. Las sencillas arquitecturas griegas le dejan, en cambio, frío. Las pocas veces que ha debido introducirlas en sus dibujos —como en la fábula de El pavo real y Juno— pierde el dibujo. Las columnas estriadas parecen bambalinas; los arquitrabes carecen de perspectiva⁷⁹.

3. La descendencia de la Noche.

a. Entre las hijas de la Noche, engendradas por sí misma, figura Tánato⁸⁰ (la *Mors* latina). A propósito de Doré tenemos esta secuencia:

Su cosmos también tiene la muerte. La muerte personalizada; con guadaña y sudario. La muerte romántica. La vemos en el *Paraíso perdido*— recién salida de las manos de Dios joven aún— con carne sobre sus pómulos, en figura de una delgada y tenebrosa vestal de rostro cesáreo, portando espada⁸¹.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 90. *Tonans, tonantis* (del verbo latino *tono*, “tronar”) es apelativo de Júpiter. Lo encontramos en Cicerón (3), Horacio (2), etc.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 121. En la secuencia se nos habla del rayo cegador y de árboles derribados. El pasaje alude a Victor Hugo.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 260. En griego, *sōtēr* quiere decir “salvador”.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 129. Sobre Juno y el pavo real, cf. nota 78.

⁸⁰ Como personaje la hallamos, por ejemplo, en la *Alceste* de Eurípides, donde es vencida por Heracles. Tánato (masculino en griego) tiene como misión transportar los cadáveres al mundo de ultratumba.

⁸¹ *Ibid.*, p. 128.



b. Hijas de la Noche, también, son las Parcas⁸², citadas varias veces por Buero. Acerca de las ilustraciones realizadas por Doré sobre *La bella durmiente*, nos dice el autor alcarreño:

El dibujo donde la princesa inquiere de la viejecita el manejo del huso nos presenta la consabida adolescente sosa, de blando modelado. Pero la arrugada anciana que hila, de manos deformadas por la edad y cansada sonrisa, es una verdadera parca, y el hilo que sostiene es el de la vida de la princesa. Sólo que, en el cuento, la muerte no vence al amor, sino al revés⁸³.

c. Otra hija importante de la Noche es Némesis⁸⁴ (llamada también Adrastea): su misión es darle a cada uno su merecido, por lo que tiene funciones semejantes, en parte, a las de Dice (Justicia). Los clásicos griegos y latinos la entienden también, en ocasiones, como sinónimo de venganza y castigo. Buero, hablando de Miró, nos dice: “Al modo de la región española que las produce, las fuerzas dionisíacas del cambio traen también en su literatura, tras la “Hubris” del exceso vital, la “Némesis” del dolor y la humana preocupación por el sentido y armonía final de ese proceso”⁸⁵.

En otro lugar leemos lo siguiente: “Los griegos lo decían así: tras la *hybris* –exceso, insolencia, pecado– viene la *Némesis* –venganza, castigo, expiación”⁸⁶.

4. Los hijos de Zeus.

⁸² Según los manuales de mitología, entre la prole de la Noche figuran las Parcas romanas (las Moiras (*Moîrai*) de los griegos, que quieren decir etimológicamente, “las que reparten”, con referencia al lote que a cada uno corresponde.) Desde Hesíodo (*Teogonía* 217), se las presenta como hijas de la Noche; pero, curiosamente, dentro de la misma obra hesiódica (*Teogonía* 904), aparecen como hijas de Zeus y Temis. Desde la *Teogonía* son tres, y tienen los nombres que recoge unánimemente la tradición literaria: Cloto, la que hila; Láquesis, la que obtiene y reparte el lote de cada uno; Átropo, la inflexible.

⁸³ *Ibid.*, p. 142.

⁸⁴ En los *Cantos ciprios* (*Cypr.* 9. 1-3) leemos que Helena es hija de Zeus y Némesis; ésta huyó del padre de los dioses y se transformó en animales diversos; realmente, su última metamorfosis fue convertirse en oca, según ciertos relatos. En tal ocasión, Zeus tomó la forma de cisne y se unió con ella. El resultado fue el huevo que, luego, Leda puso. Parece significativo que Némesis (entendida, por muchos, como “Venganza”) sea la madre de Helena en tal poema épico. Es bien sabido que los *Cantos ciprios* disfrutaron de cierto prestigio en Atenas en las últimas décadas del siglo V a.C. Por ejemplo, Cratino, en el 439 a.C., llevó a la escena su *Némesis*, donde utilizó el tema del huevo y de la unión de Zeus y Némesis, acaecida precisamente en Ramnunte (Ática). Para el cómico, el huevo de Némesis era el símbolo de la guerra del Peloponeso, originada por Pericles y Aspasia, según su interpretación. Varios vasos recogen pictóricamente tal motivo literario.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 891. Del artículo “Naranjas y lepra” (1952).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 640. “La tragedia...”.



a. Para muchos especialistas, la primera esposa de Zeus fue Metis (“Sabiduría”): de la unión nacería Atenea (la Minerva latina), llamada también Palas⁸⁷. Buero habla, en varias ocasiones, sobre tragedias de carácter conciliador: “También en la “Ifigenia en Táuride”, de Eurípides, en cuyas palabras finales vuelca el coro su exaltada alegría por los infortunios vencidos: “¡Marchad, dichosos por haberos salvado la vida un destino propicio! ¡Oh tú, venerable entre los inmortales y los mortales, Palas Atenea! Haremos lo que ordenas. ¡Cuán dulce e inesperada es la noticia que han escuchado mis oídos! ¡Oh Victoria veneradísima, acompáñame toda la vida y nunca dejes de coronarme!”⁸⁸.

b. De la unión del padre de dioses y hombres con Mnemósine (“Memoria”) nacieron las nueve Musas. Buero comenta la obra valleinclanesca *La enamorada del rey*: “Maese Lotario incurre, si bien con buena intención, en retórica y habla largamente de las nueve musas a quienes ha amado, ganándose la humanísima y sencilla réplica de la niña ventera, que también alude —nótese— a “princesas”:

¡Nueve princesas que hermanas eran!
Tú me respondes con bernardinas
Cuando te muestro mi corazón⁸⁹.

c. Apolo y su hermana gemela Ártemis (la Diana romana) son hijos de Zeus y Leto (Latona, según los romanos). Varias son las referencias que he hallado, en esta parte segunda, referentes a Apolo y lo apolíneo⁹⁰. Por su lado, respecto a Diana, la diosa virgen que recorre los bosques y protege a los animales, Buero, hacia 1948, escribió un cuentecillo titulado *Diana*⁹¹, para uno de los concursos literarios privados que se celebraban en la tertulia del Café Lisboa, y publicado en 1980, por primera vez, en homenaje a un gran novelista. En el cuento se nos habla de la casta Diana y de Acteón⁹².

⁸⁷ Al decir de algunos, el río Tritón (los especialistas suelen situarlo en el norte de África: de él procederían apelativos de Atenea como Tritogenía, Tritógenes y Tritonia) era padre de una Palas (*Pallás*) con la que la diosa jugaba de pequeña, hasta que un día la hirió o mató; a continuación, la divinidad hizo una figura con forma de niña a la que llamó Paladio, tomando para sí misma el nombre de la muerta (Cf. Apolodoro, 3.12.3; escolio a Licofrón 355; escolio a Apolonio de Rodas 1.109).

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 643-4. Acúdase a “La tragedia...”. El texto traducido corresponde a *Ifigenia entre los tauros* 1490-9.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 211. Pertenece al libro *Tres maestros ante el público* (1973).

⁹⁰ Cf. nota 101.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 51-69.

⁹² Acteón, gran aficionado a la caza con perros, era hijo de Aristeo y Autónoe: ésta, a su vez, era hija de Cadmo. Según Ovidio, *Metamorfosis*, 3. 138-252, Acteón había visto desnuda a Ártemis (la Diana de los romanos) cuando la diosa se estaba bañando en compañía de varias ninfas; inmediatamente



5.

Entre los *dioses menores*, o asimilados, Buero, estudiando el teatro de Anouilh, menciona a la pareja Orfeo-Eurídice⁹³; por lo demás, se ocupa, asimismo, de Caronte⁹⁴ y Pan⁹⁵.

6.

Dentro del apartado que los expertos en mitología clásica llaman *los orígenes del hombre*, nuestro dramaturgo, examinando el concepto de lo trágico, nos habla varias veces de la reconciliación de Prometeo y Zeus al final de la trilogía de Esquilo dedicada a dicho Titán⁹⁶. Menciona también la figura de Pandora⁹⁷.

fue convertido en ciervo por la divinidad, y, al momento, despedazado por sus propios canes.

⁹³*Ibid.*, pp. 894-5. De su artículo "Eurídice: "Pieza Negra"" (1954).

Orfeo, hijo de Eagro y de la ninfa Calíope, siempre protegido por Apolo, es uno de los personajes míticos predilectos de las literaturas europeas de todos los tiempos. Además de extraordinario músico y cantor fue considerado excelente poeta; algunos le atribuyeron la creación del hexámetro y la invención de la escritura. El mito de Orfeo no remonta más allá de los últimos decenios del siglo VII a.C. En las dos centurias siguientes se compusieron numerosas poesías hexamétricas, consideradas por los órficos como escritas por el fundador de sus doctrinas y tenidas por verdaderos libros sagrados. Desde el *Hipólito* de Eurípides, representado en el 427 a. C., hallamos noticias sobre tales composiciones (cf. *Hipólito* 952 ss).

Orfeo, cuando su mujer, Eurídice, murió tras haber sido mordida por una serpiente, bajó hasta los infiernos para recuperar con vida a su amada; con sus sones y cantos consiguió que el Can Cérbero le abriera las puertas de Hades, y, después, logró que los reyes infernales (Plutón y Prosérpina) le concedieran lo que pedía, aunque, posteriormente, por no obedecer la orden de ir siempre delante y no volver la vista atrás, perdió a su esposa para siempre.

Para la leyenda de Orfeo y Eurídice acúdase, esencialmente, a Virgilio, *Geórgicas*, 4.454-527, y Ovidio, *Metamorfosis*, 10.8-85.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 137. Caronte es para algunos estudiosos un viejo dios de los muertos; por lo demás, carece de genealogía comúnmente aceptada. En la literatura griega resulta ser el barquero que, atravesando la laguna –o algún río– infernal, transporta las almas hasta el reino de las sombras. Lo representan cual anciano de apariencia horrenda y repulsiva que exigía previamente el pago por el viaje. Aparece, por primera vez, en la *Miníada*, poema épico de los siglos VII-VI a.C., que relataba el descenso de Teseo y Pirítoos a los infiernos (Cf. Pausanias, 10.28.2). Luego, lo tenemos en Eurípides (*Alceste* 254 ss, *Heracles* 431), etc.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 821. Pertenece al artículo "Confusión sin ceremonias" (1976).

Pan, dios menor de Arcadia protector de los ganados e inventor del caramillo, no tiene una genealogía comúnmente aceptada. Según algunos, es hijo de Hermes y Penélope; de ésta y los pretendientes, según otros (Cf. Epiménides, *Fr.* 9.3). Si nos atenemos a ciertos testimonios griegos antiguos fue, asimismo, el descubridor del onanismo.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 261. Corresponde al estudio "García Lorca ante el esperpento", dentro de *Tres maestros...* Buero alude al *Prometeo liberado*, tragedia esquilea perdida. La trilogía la componían *Prometeo encendedor del fuego* (perdida también), *Prometeo encadenado* (conservada) y *Prometeo liberado*.

Prometeo era, en realidad, no un Titán, sino hijo de un Titán. Los doce Titanes nacieron de la unión de Gea y Úrano. Uno de ellos fue Jápeto, padre de Atlas, Prometeo, Epimeteo y Menecio.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 264-5. "García Lorca...". Hesíodo, *Trabajos y días* 83, afirma que Pandora recibió ese nombre porque "todos los que ocupan mansiones olímpicas/ regalaron su regalo". Efectivamente, tras fabricarla Hefesto de barro y darle voz y fuerza humanas, otras divinidades le otorgaron diversas



7.

Con respecto al ciclo de *Argos y Micenas*, Buero alude a los hijos de Atreo⁹⁸, los Atridas.

8.

Del ciclo mítico de *Tebas* Buero se detiene varias veces en Dioniso⁹⁹ y el ciclo vegetal¹⁰⁰, dentro del ritual de muerte y resurrección, y de la oposición entre apolíneo y dionisiaco. Por ejemplo, en la siguiente secuencia: “Dioniso ha vuelto a liberar energías, pero Apolo debe reordenarlas para que no se esterilicen. Y esto, ya lo habréis supuesto, nos conduce a otra vigencia: la de la tragedia”¹⁰¹.

gracias. Casada con Epimeteo (hermano de Prometeo) tuvo a Pirra, la primera mujer “mortal”. Después, abrió la tinaja donde estaban todos los males, que se esparcieron entre los hombres; sólo la esperanza quedó dentro, porque Pandora, poniendo la tapa sobre la vasija, evitó que se saliera.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 127. De *G. Doré...* Hijos de Pélope e Hipodamía son Atreo y Tiestes, que rivalizaron durante años, de modo encarnizado, por el trono de Micenas. Atreo fue padre de Agamenón y Menelao, los famosos atridas.

⁹⁹ Dioniso o Baco, hijo de Zeus y Alcmena (hija de Cadmo, el fundador de Tebas) es un dios, pero los manuales de mitología suelen estudiarlo cuando hablan de los mitos referentes a Tebas, de donde era su madre. Las *Bacantes* de Eurípides contienen muchos elementos rituales, entre los que sobresalen la mítica resistencia del rey tebanos (Penteo) ante el dios extranjero; en tal tragedia pueden verse también las tensiones enfrentadas de mujeres/hombres en el seno de la polis, y, asimismo, la ofensa inferida a la divinidad, que se ve perseguida e incluso encarcelada; además de la venganza del dios (muerte del rey a manos de su propia madre y de otras bacantes), la pieza apunta en el prólogo a la fundación etiológica de un culto en honor de Dioniso.

Se ha dicho que Dioniso fue primero un espíritu de la vegetación, de la fertilidad de la naturaleza y de la excitación consiguiente; su culto comprendía ritos salvajes dedicados a producir éxtasis mediante música, danza, sacrificios sangrientos, y, asimismo, con la emoción de pertenecer a un grupo de creyentes. La religión dionisiaca borraba la diferencia entre dios y hombre; si los demás dioses protegían el orden y recibían culto diurno, Baco propiciaba las danzas frenéticas por las montañas, realizadas durante la noche. Otros estudiosos han insistido en que Dioniso, en el culto, es una divinidad alegre, relacionada con la abundancia, el canto festivo y la danza, donadora del vino, purificadora; en el mito, en cambio, se nos presenta como dios peligroso, situado en los márgenes de la vida civilizada, un recién llegado que trae a la Hélade sus ritos extranjeros, infligiendo terribles castigos a quienes se le oponen. Los especialistas están de acuerdo en que, tanto en la literatura como en el arte, Dioniso es un dios ambiguo, contradictorio, múltiple.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 263.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1305. De “Una frase de Don Quijote”, texto leído en 1988 y publicado en 1994.



Dentro de ese ciclo destaca la presencia de Edipo¹⁰² y su familia (Antígona, ante todo)¹⁰³ y la figura de Hércules¹⁰⁴. Con respecto a éste último, y, a propósito de Jacinto Benavente, afirma nuestro escritor: “(...) Pues, sí: esa pavesita de carne iluminada, tan frágil que, cuando nos daba su mano, no nos atrevíamos a apretársela por no romperla, era un Hércules ¿Los doce trabajos? Es para reír. Sus ciento sesenta y tantos títulos y la vida escénica que movieron, todo eso, resulta mucho más atlético”¹⁰⁵.

9.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 395, 637, 1007, 1072.

Edipo, hijo de Layo y Yocasta, fue expuesto siendo niño, pues Layo lo había engendrado contraviniendo un oráculo divino, según el cual el hijo que tuviera, acabaría con la vida de su padre. Así sucedió llegado el momento, cuando en un cruce de caminos, en la ruta de Delfos, Edipo dio muerte a Layo, sin conocerlo. Posteriormente, el héroe llegó a Tebas, resolvió el enigma de la Esfinge y se casó con la reina viuda (Yocasta). Declarada la peste en Tebas, Edipo quiso conocer la causa; finalmente supo que se debía a él mismo, por haberse unido a su madre. Rápidamente se privó de la vista clavándose en los ojos un broche de sus ropajes, mientras su esposa y madre se ahorcaba. Sus hijos varones, Eteocles y Polinices, rivalizaron por el trono, y, finalmente, se dieron muerte mutua. Edipo, ciego y mísero, hubo de huir de Tebas acompañado por su hija (Antígona) en dirección a Atenas, donde finalmente desapareció misteriosamente; no obstante, su tumba se mostraba a los visitantes en las cercanías del Areópago.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 162,770.

¹⁰⁴ Perseo, casado con Andrómeda, fue rey de Micenas. La pareja tuvo varios hijos: entre ellos, Alceo, Electrión y Esténelo, padres, respectivos, de Anfitríón, Alcmena y Euristeo. Anfitríón, pues, debería haber heredado el trono a la muerte de Alceo, pero vivía exiliado en Tebas con su esposa Alcmena, por haber dado muerte, accidental e involuntaria, a Electrión, su tío. Realizada la boda de Anfitríón y Alcmena, pero no consumado todavía el matrimonio, Zeus tuvo trato sexual con la joven desposada: de la unión nació Heracles (Hércules para los romanos), que, por diversos motivos, se vio obligado a servir a Euristeo (rey de Micenas y Tirinto) durante largos años, llevando a cabo los famosos doce trabajos. Conviene recordarlos, sabiendo que realizó todas las hazañas por orden de Euristeo, al que le tenía que dar pruebas de lo conseguido: eliminar el león de Nemea; matar a la Hidra de Lerna; apoderarse de la Cierva de Cerinía, viva; entregar, asimismo vivo, el Jabalí del Erimanto; limpiar los establos del rey Augías; espantar las aves del lago Estinfalo; conseguir, vivo, el toro de Creta; llegar con las yeguas antropófagas del rey Diomedes; hacer entrega del cinturón de la Amazona Hipólita; traer las vacas de Gerión; obtener las manzanas de las Hespérides; presentarse con el infernal Can Cérbero.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 897. Del artículo necrológico “Benavente” (1954). En el pasaje, Buero usa con gran propiedad el adjetivo “atlético”, pues *athlētikós* es un derivado de *áthlon*, que, en griego es, tanto cada uno de los trabajos o pruebas, como el premio o galardón correspondiente a cada uno de ellos (de ahí también el adjetivo, luego sustantivado, *athlētēs* (“atleta”), el que lucha o se esfuerza por un premio).



De los mitos tesalios Buero se fija con atención en la saga mítica de Medea¹⁰⁶, correspondiente a la famosa leyenda de los Argonautas. Nuestro dramaturgo mostró gran interés por las representaciones contemporáneas de las obras clásicas, especialmente la *Medea* llevada a escena por Alberto González Vergel. En esa obra la anécdota de Medea se transformó en la historia de una indígena llevada desde América, lo que, para Buero, fue un acierto indudable¹⁰⁷.

10.

Con respecto a los mitos cretenses, Buero se detiene en la figura mítica de Minos¹⁰⁸.

11.

De las leyendas míticas atenienses se detuvo en la eliminación de Procrustes¹⁰⁹, llevada a cabo por héroe ateniense Teseo.

12.

¹⁰⁶ Según la versión de la obra homónima de Eurípides, Medea, hija de Eetes, rey de la Cólquide, enamorada de Jasón, le ayudó cuando había llegado a tan remoto país (en el extremo oriental del Mar Negro), en compañía de los Argonautas (los que viajaban a bordo de la nave Argo), para apoderarse del vellocino de oro. Tras un regreso lleno de peripecias, la pareja se estableció en Corinto. Pasado algún tiempo, Jasón, violando el juramento de fidelidad dado a Medea, se casa con la hija de Creonte, rey de Corinto (llamada Glauce por unos, y Creusa, por otros). Llena de odio, la heroína envía unos letales regalos a la recién casada, de modo que la destruyen a ella y a su padre, cuando la toca. Después, Medea mata a sus propios hijos para vengarse de Jasón; finalmente, sobre un carro aéreo, huye hacia Atenas.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 766-73.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 136. Buero nos habla de Minos, juez de los infiernos. Recordemos el pasaje platónico (*Gorgias* 523 a) en que el dios Plutón y los encargados de las Islas de los Bienaventurados protestan porque les llegaban personas que no merecían el honor de ser enviados a sus respectivos territorios. Con tal motivo, Zeus decidió que en lo sucesivo el juicio supremo tendría lugar después de morir quien tuviera que ser juzgado, el cual, a tal efecto, se presentaría desnudo; la sentencia la daría un juez, desnudo también; a continuación, nombró jueces a sus propios hijos: Éaco, de los europeos, Radamantis, de los asiáticos, y, finalmente, Minos, que aportaría el voto decisivo en los casos dudosos. Minos, hijo de Zeus y Europa, llegó a ser rey de Creta; de su matrimonio con Pasífae nacieron Fedra y Ariadna. Pasífae, a su vez, de su bestial unión con un toro, tuvo el Minotauro, ser monstruoso y antropófago al que hubo que encerrar en el famoso Laberinto; finalmente, Teseo acabaría con la bestia.

¹⁰⁹ Procrustes (*Prokroústēs*), por la dificultad fonética que conlleva, suele transcribirse como Procustes o Procusto (así lo menciona Buero). El tristemente famoso bandido y salteador de caminos atormentaba a quienes se desplazaban por la ruta que desde Atenas lleva a Corinto, bien en las estrecheces naturales situadas frente al estrecho de Salamina, bien a la altura de Eleusis, sometiéndolos a la dura prueba de acostarse en un lecho terrible, pues aquél, o estiraba atrocemente, a fuerza de martillazos (*prokroúein*), al que tenía una estatura inferior a las dimensiones del mismo, o, al que superaba las medidas, le cortaba sin contemplaciones todo lo que sobraba. Acúdase a Diodoro, 4.59.5.



Dentro de lo que los estudiosos llaman *posthomérica*, Buero menciona el *Filoctetes* de Sófocles¹¹⁰, el sacerdote Laocoonte¹¹¹, Orestes¹¹² perseguido por las furias tras haber cometido el matricidio, Circe¹¹³, quizá, Escila y Caribdis¹¹⁴, etc.

13.

Finalmente, dentro de las metamorfosis, Buero, describiendo las ilustraciones de Doré, habla de Mirra¹¹⁵.

Bibliografía auxiliar¹¹⁶

1. Ediciones

Buero Vallejo, Antonio (1988⁸) [1976]¹. *La tejedora de sueños*, Luis Iglesias Feijoo (ed.), Madrid, Cátedra.

Buero Vallejo, Antonio (1994). *Obra completa* I. Teatro. II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos, Luis Iglesias Feijoo-Mariano de Paco (eds.), Madrid, Espasa Calpe.

2. Alguna bibliografía sobre Buero Vallejo.

AAVV (1987). *Antonio Buero Vallejo. Premio de Literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes". 1986*, Barcelona. Anthropos-Ministerio de Cultura.

AAVV (1987). *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes (1986)*, Madrid, Biblioteca Nacional.

Anthropos. 1987. Nº 79 (diciembre).

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 652. "La tragedia"...

¹¹¹ Cuando los aqueos acudieron a la estratagema del Caballo de madera con el que, finalmente, lograrían entrar en Troya, varios troyanos creyeron que supondría un mal augurio meter en la ciudad tal artilugio. Entre ellos se manifestó Laocoonte, sacerdote de Apolo y dotado del poder de la adivinación. Nadie le hizo caso, aunque posteriormente sobrevino un terrible prodigio, pues unas serpientes monstruosas salieron del mar, mataron y devoraron a los hijos del sacerdote y a él mismo. Es famosísima la estatua de época helenística que representa tan espantoso momento. Varias veces la menciona Buero: cf. *Ibid.* pp. 138, 148, 153, 183.

¹¹² *Ibid.*, pp. 205, 643.

¹¹³ *Ibid.*, p. 122, donde posiblemente se alude al episodio odiseico (*Od.* 10.230 ss) en que Circe transforma en cerdos a los compañeros de Ulises.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 1293-1295. Pertenecen al "Discurso en la recepción del premio Cervantes"(1987).

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 137. Mirra, perdidamente enamorada de su padre, Cíniras, consiguió unirse a él repetidas veces valiéndose de la oscuridad, hasta que aquél descubrió el engaño. A continuación huyó desesperada y, finalmente, pidió ser transformada en árbol, el de la mirra. El producto que llevaba en su vientre fue un niño hermosísimo: Adonis. Cf., ante todo, Ovidio, *Metamorfosis* 10.298-514.

¹¹⁶ No entro en las numerosas historias de la literatura española ni en los estudios generales sobre teatro contemporáneo donde se habla del autor.



- Cortina, José Ramón (1969). *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Gredos.
- Cuevas García, Cristóbal (dir.) (1990). *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos.
- Devoto, Juan Bautista (1954). *Antonio Buero Vallejo. Un dramaturgo del moderno teatro español*, Ciudad Eva Perón (B.A.), Elite.
- Dixon, Victor- Johnston, David (eds.) 1996. *El teatro de Buero Vallejo. Homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Doménech, Ricardo (1993³) [1973¹]. *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos.
- Forys, Marsha (1988). *Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre. An annotated bibliography*, Metuchen (N.J.)-Londres, Scarecrow Press.
- Giuliano, William (1971). *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, Nueva York, Las Américas.
- González-Cobos Dávila, Carmen (1979). *Antonio Buero Vallejo: el hombre y su época*, Salamanca, Universidad.
- Iglesias Feijoo, Luis (1982). *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad.
- O'Connor, Patricia W. (1996). *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid, Fundamentos.
- O'Leary, Catherine (2005). *The Theatre of Antonio Buero Vallejo. Ideology, Politics and Censorship*, Woodbridge, Tamesis.
- Leyra, Ana María (coord.) (1998). *Antonio Buero Vallejo: literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense.
- Paco, Mariano de (1984). *Estudios sobre Buero Vallejo*, Univ. de Murcia.
- Paco, Mariano de (ed.) (1988). *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, Murcia, Caja Murcia.
- Paco, Mariano de (1994). *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)*, Universidad de Murcia.
- Paco, Mariano de- Díez de Revenga, Francisco Javier (eds.) (2001). *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia.
- Pajón Mecloy, Enrique (1986). *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, Madrid, Edición del autor.
- Ruggeri Marchetti, Magda (1981). *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità*, Roma, Bulzoni.
- Ruple, Joelyn (1971). *Antonio Buero Vallejo. The first fifteen years*, Nueva York, Eliseo Torres & sons.

3. Para *La tejedora de sueños*

A commentary on Homer's Odyssey (1988-1992). Oxford, Oxford University Press, (I: books 1-8, Alfred Heubeck-Stephanie West-J. Bryan Hainsworth, 1988; II: books 9-16, Alfred Heubeck- Arie Hoekstra, 1989; III: books 17-24, Joseph Russo-Manuel Fernández-Galiano-Alfred Heubeck, 1992) (La obra fue publicada primero en italiano).



Cazorla, Hazel (1986). "El retorno de Ulises: dos enfoques contemporáneos del mito en el teatro de Buero Vallejo y Antonio Gala", *Hispanófila* 29: 43-51.

Lamartina-Lens, Irida (1986). "Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños*, ¿Por qué corres Ulises?, and *Ulises no vuelve*", *Estreno* 12: 31-4.

López Férez, Juan Antonio (ed.) (1993). *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones clásicas.

López Férez, Juan Antonio (2003). "Influencias de la *Odisea* en dos autores de la literatura española del siglo XX. Gonzalo Torrente Ballester y Antonio Buero Vallejo", en *Ulises nel tempo*, Salvatore Nicosia (ed.), Venecia, Marsilio, 445-468.

Paulino, José C. (1994). "Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica", *Anales de la literatura española contemporánea* 19: 327-342.

Puente Samaniego, Pilar de la (1988). "Antonio Buero Vallejo: *La tejedora de sueños*", en La misma, *A. Buero Vallejo. Proceso a la Historia de España*, Salamanca, Universidad, 173-192.

4. Otro medio auxiliar.

Velásquez (1990). Antonio Domínguez Ortiz-Alfonso E. Pérez Sánchez-Julián Gállego (responsables), Madrid, Museo del Prado.

Datos del autor

Juan Antonio López Férez es Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es Catedrático de Filología griega en la Universidad Nacional de Educación a Distancia en Madrid, y ha sido profesor en la Universidad Complutense y en la Universidad de Salamanca y Director de cuatro cursos de verano en el Centro Asociado de la UNED en Ávila. Sus estudios en Filología griega incluyen trabajos con la obra de Galeno y la educación en la literatura griega arcaica y clásica. Sus numerosas publicaciones incluyen estudios sobre Eurípides, Tucídides, la lengua científica griega, Platón, Plutarco, Aristófanes, Heródoto, la influencia en la literatura española de la épica y la comedia griega, con estudios sobre Cervantes, Calderón, Gonzalo Torrente Ballester y Antonio Buero Vallejo. Codirector de la Colección de Autores Griegos, Ediciones clásicas, Madrid, responsable de Literatura clásica. Ha dirigido numerosas actividades científicas internacionales. Desde 1992 es Coeditor de *Drama (Beiträge zum antiken Drama und ihre Rezeption)*. Es Asesor científico de numerosas revistas científicas. Es Responsable de informes emitidos para la CAYCIT española (desde 2005, en la calidad de experto). Lleva seis tramos (=treinta y seis años) de investigación reconocidos por la Comisión Asesora del



Ministerio de Educación y Ciencia. Es Revisor y calificador elegido por el Grant Committee del Ministerio de Universidades e Investigación de Italia.

