

**SOBRE LOS MITOS Y PERSONAJES MÍTICOS CLÁSICOS  
EN LA POESÍA, CUENTOS, ENSAYOS Y ARTÍCULOS  
DE ANTONIO BUERO VALLEJO<sup>1</sup>.**

**Juan Antonio López Férez**  
**Universidad Nacional de Educación a Distancia**  
**(UNED- Madrid)**  
**jalferez@flog.uned.es**

**Resumen**

Reviso Buero Vallejo, *Obra completa*, volumen II (Feijoo-De Paco eds.), donde me adentro en las reflexiones del autor sobre los mitos clásicos y, asimismo, en el problema de la desmitificación y la creación de nuevos mitos. Además recojo de modo sumario los principales personajes míticos según el orden seguido por los manuales de mitología.

Palabras clave: Mitos - personajes míticos - Buero Vallejo - obra no teatral.

**Abstract**

*I read Buero Vallejo's Obra completa, Volumen II (Feijoo-De Paco, eds.), where I analyze the author's reflections on classical myths and the problem of demythification and creation of new myths. I also collect the principal mythical characters in the order followed by the manuals of mythology.*

*Key words: Myths - mythical characters - Buero Vallejo - non theatrical works.*

---

<sup>1</sup> Sigo la edición citada en la bibliografía: Antonio Buero Vallejo, *Obra completa*. II. Los puntos suspensivos entre corchetes son míos, señal de que, por brevedad, he omitido elementos innecesarios para mi objetivo.

## Breve introducción.

Antonio Buero Vallejo (1916-2000) vio representar buena parte de sus veintiocho obras teatrales, aunque algunas no pudieron llegar a la escena hasta varios años después de haber sido escritas. Apasionado por la pintura, se matriculó a los dieciocho años en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, donde llegó a ser secretario de la Federación Universitaria de Estudiantes. Fue movilizado a principios de 1937, durante la guerra civil española (1936-1939). Prestó sus servicios dentro del cuerpo de Sanidad de la República hasta el final de la contienda. Acabados los enfrentamientos bélicos, 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. Junto a su producción teatral bastante conocida, fue publicando durante toda su vida poemas, cuentos, ensayos y artículos diversos.

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<sup>2</sup>. 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.

Selecciono los datos más relevantes de entre los ofrecidos en el volumen II de la *Obra completa* de Buero Vallejo, donde se

---

<sup>2</sup> "La censura fue un fenómeno terrible y castrador, pero arbitrario [...]". (*Obra completa* -en lo sucesivo, OC-, II, p. 507). En "Mi teatro", cuenta cómo, acabada una obra, añadía diez o doce barbaridades como cebo para que la censura picase: "casi siempre, lo que suprimían era lo que yo había puesto para que lo suprimiesen" (*Ibid.* p. 508).

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo  
 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.

a. Hablándonos de las influencias literarias recibidas, afirma: "No tengo ningún inconveniente en decirles a ustedes que mantengo una admiración por Wells bastante superior a la desvaída atención que hoy se le dedica. Y me atrevería a decir que es quizá el más formidable creador de mitos, después de Kafka, que ha habido en la literatura de nuestro tiempo"<sup>3</sup>.

b. Dentro de un prólogo a tres obras de Apuleyo Soto, nuestro escritor apunta a la importancia de los mitos para conocer la realidad de los hechos: "Y, menos aún habríamos tenido la fragante selva de mitos que él inaugura y de los cuales es padre inagotable, como lo es del alma literaria y mítica de todos los niños. Por fortuna; pues los mitos no son siempre embustes, sino pistas que, a su modo, también nos aproximan al conocimiento de lo real"<sup>4</sup>.

c. Buero reflexiona con frecuencia acerca de la importancia de los mitos en la tragedia, y, en general, en las obras dramáticas. Seleccione unos pasajes entre muchos. A propósito de *El tintero* de Carlos Muñiz, insiste en la "fantasía" final, sobrenatural, expresionista de dicha obra: "Habrá espectadores, o lectores, para quienes ese final no pase de ser el desacertado—ambiguo—empleo de un mito: desacertado por ambiguo y por mítico. No entraré aquí en la cuestión de la verdad o ficción que puede sintetizar cada mito concreto. Pero el tratamiento mítico que Muñiz da al desenlace de su farsa me parece otro de sus claros aciertos. Pues si hay algo "real" en el campo de la dramática, es el hallazgo, o el uso acertado cuando menos, de los mitos: apretadas condensaciones simbólicas que nos llevan por vía estética a las más hondas realidades. Los mitos pueden ser bastante más que simples ingredientes retóricos; suponerlos siempre embusteras máscaras de una verdad que, mejor conocida, se expresaría sin tales subterfugios, es condenarse a no entender nada de arte ni de teatro. Charlot es, por ejemplo, creador de uno de los más grandes mitos de todos los

---

<sup>3</sup> OC, II, p. 474. "Mi teatro" (1977). Buero menciona, entre otros, a Cervantes, Calderón, Valle-Inclán, Claudio de la Torre, Casona, Wells, etc.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1097. Del prólogo titulado "Un teatro infantil" (1981).

tiempos: el mito de su propio personaje, que tanta realidad condensa. Y apenas es concebible la tragedia escénica, desde sus orígenes hasta nuestros días, sin esas geniales culminaciones. Sartre ha dicho sobre la cuestión palabras muy exactas y, en algunas de sus obras, ha usado asimismo de formas míticas sobrenaturales: la del infierno, entre otras<sup>5</sup>.

Dentro de las páginas dedicadas a la tragedia leemos la siguiente secuencia: "Las culturas se expresan y resumen en los mitos que producen, sean éstos figuras o fábulas. Cuando no los crea ella misma, la tragedia los acoge y comenta. Grecia creó los suyos, que fueron recogidos por los trágicos alterándolos en ocasiones de modo tan radical como lo hizo Eurípides en su "Helena"<sup>6</sup>. Los escritores del Renacimiento y del Romanticismo aportaron nuevas figuras míticas no menos importantes: Celestina, Don Quijote, Hamlet, Segismundo, Fausto y Don Juan, entre otras [...] El "cine" nos ha dado tal vez el más gigantesco de todos: Charlot. De Prometeo a él, esa monumental sucesión de mitos informa más o menos directamente los contenidos de toda tragedia actual. Porque la tragedia no puede vivir sin mitos; gravita alrededor de ellos, aunque sea para atacarlos, que es otra manera de reconocerlos"<sup>7</sup>.

d. Es relevante su preocupación por la desmitificación y la creación de nuevos mitos. Seleccione varios textos de indudable interés para nuestro propósito: "La creación de nuevos mitos siempre es posible. Pero ningún autor puede proponérsela conscientemente. El ingenuo hombre del pueblo o el escritor profesional inventan narraciones, personajes, y cierto misterioso asentimiento posterior de la generalidad confiere a algunos de ellos la categoría de mitos por razones demasiado sutiles para que ningún cerebro, por potente que sea, pueda preverlas. Así se formarán o tal vez estén formándose ya nuevos mitos. A su calor, surgirán nuevas direcciones trágicas"<sup>8</sup>. "Ante la insistencia, ya casi rutinaria, con que se viene invocando la actitud desmitificadora como la única plausible en un teatro que se pretenda acorde con las realidades del mundo de hoy, suelo reiterar, desde hace tiempo, el papel positivo de lo mítico. Desmitificar es saludable y necesario, pero no es, creo, la fórmula definitiva de un arte finalmente desenajado. Desmitificar es

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 951. Del estudio preliminar dedicado a Muñiz y con este mismo nombre titulado (1963).

<sup>6</sup> Entre otras innovaciones eurípideas de esa obra, Helena se muestra como esposa inocente, fiel, víctima del funesto plan de los dioses y del mal comportamiento de los hombres.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 658-9. Corresponde al capítulo "Perspectiva", dentro del ensayo "La tragedia. El concepto de 'lo trágico'" (1958); cfr. OC II, pp.632-662.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 659.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo relativamente fácil; la dificultad - y el hallazgo - del arte consiste en volver a mitificar, de modo más real, con los escombros de las desmitificaciones.

Se aducirá que es importante esclarecer si la propensión mítica de una obra cualquiera se orienta hacia la verdad o hacia el embuste enajenante. Pues, admitiendo que la inclinación artística a mitificar pueda estar movida a menudo por un profundo apetito de realidad, es innegable que en otros casos se origina en el deseo de enmascarar lo real creando confortadoras y paralizantes ilusiones<sup>9</sup>.

El autor vuelve sobre los mitos en otros lugares de su obra: "Artaud proclamaba la restauración de nuestros mitos primigenios; Brecht, la destrucción de todo mito. Mas estas dos vías de aparición opuesta, como les decía antes, persiguen lo mismo; en el fondo, nada menos que la destrucción de la sociedad existente. La corriente artaudiana, acusándola de limitadamente racional e hipócrita; la corriente brechtiana acusándola de irracional e hipócrita. Pero los dos buscan una nueva participación, un reencuentro del hombre con su autenticidad, y, por consiguiente, un reencuentro, una fusión del público con el espectáculo, aunque para obtenerla haya de pasar, previamente, por ruidosas discordias entre ambos"<sup>10</sup>. "Seamos, también, permanentes desmitificadores. Porque estamos especulando acerca del fenómeno vivo de un teatro histórico que, contra las interpretaciones tradicionales, denuncia la otra cara de los personajes y las circunstancias; pero no podemos echar en olvido que algunas de esas otras caras llegan a transformarse en lugar común, pierden a su vez realidad y se convierten en otro mito exangüe. Y tampoco debemos ser, contra los mitos mendaces de la historia, estancados propagandistas de algunos de los que los han sustituido. Toda interpretación histórica es problemática, y en mayor medida de lo presumible, enigmática. Hacerse cuestión de ese problema y ese enigma; poner entre sutiles paréntesis dentro de la obra algo de lo que ella misma asevera es, probablemente, el último y más fecundo secreto de la creación bien entendida. Pues todo arte es, por muy inequívocos que sean sus significados principales, multisignificativo. Y en ello reside su grandeza y su poder. Y hasta la posibilidad, de tarde en tarde, de crear algunos mitos no mendaces y perdurables [...]"<sup>11</sup>.

Dentro de lo que venimos examinando, ocupan un lugar relevante las siguientes reflexiones a propósito de Valle-Inclán: "[...] El supuesto carácter desmitificador de los esperpentos debe ser también reconsiderado, pues envuelve uno de los problemas fundamentales de la creación artística. El sentido crítico y revolucionario de la obra de Valle recae, según la opinión corriente, en esa función desmitificadora, y a toda literatura crítica se le asigna hoy el mismo papel: destruir mitos -pues la palabra se emplea

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 445. "Del quirotismo al 'mito' de los platillos volantes" (1968).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 743. "Problemas del teatro actual" (1970).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 830. "Acerca del drama histórico" (1981).

ya casi exclusivamente como sinónimo de mentira- y sustituirlos por la visión desmitificada -o sea verdadera- de lo real. Discutir tan próspero lugar común implica el riesgo de que cualquier apresurado simplificador le cuelgue a quien lo haga el sambenito de reaccionario. Peor para el simplificador; demostrará que no ha comprendido nada y que también él mira a las cosas desde las nubes.

Quede en buena hora para las ciencias y el pensamiento lógico la destrucción de mitos; en ese terreno el mito es siempre una mentira. Mas no siempre en el del arte, cuyo logro supremo es, exactamente, el del mito. 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. Se piensa erróneamente que todo mito enmascara lo real porque algunos de ellos cumplen esa función; se olvida los que cumplen la función contraria. El mito no es una mentira, sino una condensación: un mito estético cuyo sentido puede ser, según se emplee, real o ilusorio. Se piensa sin rigor que el mito es serio o solemne y que embromarlo mediante el esperpento es, por consiguiente, desmitificar; se olvida que también hay mitos jocundos y sarcásticos. Pondré un ejemplo irrefutable, al que ya me he referido en otros lugares comentando el mismo problema: formidables realidades de nuestro tiempo han sido glosadas por un formidable y real *personaje mítico* -el esperpéntico Charlot- que el mundo entero acepta como tal. Los esperpentos de Valle-Inclán pueden ser, como el de Charlot, mitos jocundos y sarcásticos; empiezan a serlo ya -y ésa es su fuerza y su acierto- incluso para quienes están creando literariamente, sin advertir la trampa en que caen, el mito de la desmitificación.

Que don Ramón fue consciente de la doble función, desmitificadora y mitificante, del arte literario, no ofrece duda. En su teoría del esperpento los héroes clásicos vienen a pasearse por el callejón del Gato, pero son ellos quienes vienen y no sujetos cualesquiera. No se deforman en los cóncavos espejos para morir, sino para alcanzar nueva vida. La atención de Valle-Inclán a los mitos tradicionales es constante; no solamente esperpentina algunos de los más ilustres, sino que apenas hay obra suya donde, aunque sea por modo burlesco, no se nombre a una gran figura o acción legendaria. En *Águila del Blasón* el caballero don Juan Manuel llama a uno de sus vástagos "hijo de Edipo", y don Farruquito llama "Euménide" a la Pichona. Podrían multiplicarse los ejemplos de este tipo, en los que ya actúa la tensión entre el mito y su caricatura que los esperpentos desarrollarán. Recuerda Guillermo de Torre<sup>12</sup> en un libro reciente cierta frase de Valle recogida por Alfonso Reyes, que es muy significativa al respecto: "Sólo las figuras cargadas de pasado están ricas de porvenir". Y en *La Marquesa Rosalinda* dijo también don Ramón:

¡Los versos nos vengan de Galia!  
¡Las nieblas, del lado del Rhin!

---

<sup>12</sup> Alude a *La difícil universalidad española*, Madrid, 1965.

**Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo  
¡La luz de los mitos, de Italia!**

En efecto: como para otros grandes creadores literarios los mitos fueron, para él, luz.

Un mito luminoso y entrañable hay entre ellos, alrededor del cual merodean siempre plumas españolas -amén de no pocas extranjeras- y al que Valle dedica una pequeña obra maestra. Es el mito sefiero de Don Quijote, originado en la desmitificación esperpéntica de los libros de caballerías, que en él reviven.

[...] Tras la desmitificación revive en ella el mito. Cervantes nos ha enseñado a todos de qué modo tales refaciimientos son posibles: los mitos renacen justamente porque la realidad los vuelve a bautizar.

Atisbar en el teatro de Valle-Inclán lo que su mirada demiúrgica tiene de humana y cómo los mitos se reinsertan en sus esperpentos; someter a crítica la interpretación esquemática del esperpento que él ofreció y que hoy goza de fugaz boga son, a mi ver, si queremos que el magisterio de este gran autor nos resulte de veras fecundo, tareas insoslayables<sup>13</sup>.

e. El mundo de la pintura, como es bien sabido, llamó siempre la atención e interés de nuestro escritor. Así, refiriéndose a un retrato hecho por Vázquez Díaz, reflexiona sobre la desmitificación y la preparación de nuevos mitos: "El dibujo [...]. Es doña *María Guerrero*, pero es una anciana cualquiera que tal vez piensa en la muerte.

La tarea, sin embargo, no ha concluido. Cuando un gran artista desmitifica lo hace para reconstruir un mito más veraz. El dibujo prepara y anuncia un alucinante óleo donde esta triste vieja, en su camerino, volverá a ser la actriz<sup>14</sup>.

Por su lado, en lugar diferente, Buero, comparando con Doré al pintor alemán Arnoldo Böcklin, afirma lo que sigue: "Böcklin abordó con preferencia temas de la mitología griega, mas lo hizo con un "pathos" genuinamente romántico. La nota melancólica es constante en su obra; de vez en cuando queda rota por el ímpetu dionisiaco de ciertos exaltados cuadros de tritones<sup>15</sup>.

## **2. Tierra y su descendencia.**

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 208-211. "De rodillas, en pie, en el aire", aparecido en *Tres maestros ante el público (Valle- Inclán, Velázquez, Lorca)* (1973).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 972. "María Guerrero" (1968).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 123. Del libro *G. Doré. Estudio crítico-biográfico* (1949).

a. Hijos de Gea y Úrano (Tierra y Cielo, para los romanos) son los Titanes, el último de los cuales es Crono<sup>16</sup> (el Saturno romano). Es muy probable, no obstante, que Buero aluda a otro Crono cuando afirma: "El papel [...] de los dioses vengativos por ese reloj indiferente, antiguo Cronos barbudo, que, por la sola fuerza de su presencia, enreda en sus propios errores y precipita hacia el crimen a una parte de los personajes"<sup>17</sup>.

b. Varios especialistas distinguen, al menos, tres tipos de Ciclopes en la mitología griega: los uranios<sup>18</sup>, los pastores<sup>19</sup> y los creadores de las murallas de Micenas<sup>20</sup>. A estos últimos se refiere el adjetivo usado por nuestro escritor, cuando alude a Doré: "1861. Veintinueve años. A la edad en que otros artistas no hacen más que entrever los rumbos de su personalidad definitiva, Doré, como si una oscura premonición le hubiera advertido desde siempre lo breve que va a ser su vida, se encuentra ya plenamente hecho y orientado, con un ciclópeo trabajo a sus espaldas"<sup>21</sup>. Y, en otro lugar: "Doré [...] fue un artista ciclópeo, un verdadero renacentista"<sup>22</sup>. De nuevo, afirma lo siguiente sobre el mismo pintor: " [...] eterno niño, jugando a dibujar, a pintar, a esculpir y haciéndolo incansablemente,

<sup>16</sup> Casado con su hermana, la Titánide Rea, engendró a Hestia, Deméter, Hera, Hades, Posidón y Zeus.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 395. Se trata del "Comentario de Madrugada", obra representada en 1954. Estamos, quizá, ante Crono, (*Chronos*), personificación del "Tiempo", presente ya en Solón, y al que Píndaro, *Olimpicas* 2.19, llama "padre de todos". En época helenística no es raro confundir la personificación del tiempo con el Titán Crono.

<sup>18</sup> Gea y Urano engendraron, entre otros, a los Ciclopes uranios, los que crearon el trueno, relámpago y rayo de Zeus.

<sup>19</sup> Homero nos habla de ellos en la *Odisea*, 9.105 ss. El más famoso, Polifemo, era hijo de Posidón, dios del mar.

<sup>20</sup> De parentesco no bien establecido, son citados por Estrabón, 8.6.2;12: acudieron desde Licia para ayudar a Preto en la construcción de las murallas de Tirinto. Cfr., asimismo, Apolodoro, 2.2.1. Posiblemente, Micenas fue dotada del mismo tipo de murallas que Tirinto por obra quizá de Perseo. En la literatura griega cuando se habla de una obra "ciclópea", se alude a una construcción duradera, hecha a conciencia y, al mismo tiempo, inexpugnable.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 98. Dentro del libro *Gustavo Doré. Estudio crítico-biográfico* (1949).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 155. Cfr. *Gustavo Doré...*

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

ciclópeamente<sup>23</sup>. Con respecto a Jacinto Benavente el escritor alcarreño se expresa de este modo: "Fue un ciclope; pero la cantidad no impidió la calidad. Mañana quizá sólo se recuerden diez o doce de sus obras: mas otro tanto le acontece a Lope de Vega. Ha sido médico de nuestra escena: nos purgó de Echegaray. Pero médico inteligente, que sabía del "similia similibus curantur"<sup>24</sup>.

c. De Forcis y Ceto, hijos de Tierra y Ponto, nacieron las Gorgonas<sup>25</sup>, tres desde Hesíodo<sup>26</sup>. De entre ellas sólo Medusa es mortal: violada por Posidón, quedó encinta de Crisaor y Pegaso<sup>27</sup>. Llegado el momento, Perseo le cortó la cabeza a Medusa, de cuyo cuello brotaron esos dos hijos que llevaba en su seno. Buero, comentando las ilustraciones de la *Biblia* realizadas por Doré, nos dice: "Heliodoro expulsado del templo" es un buen dibujo y en él Gustavo se permite libertades con el texto -como en tantas otras ocasiones- pues emplea un pegaso que la letra no nos da y uniforme a los tres enviados con túnicas y haces, cuando el del caballo llevaba armas. Pero sus libertades no pasan de ahí"<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 184. También en G. Doré...

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 895. Del artículo "Benavente" (1954). La expresión latina, muy empleada en medicina, significa "las cosas semejantes se curan mediante las semejantes". Es un principio esencial de la medicina homeopática, es decir, la curación por los remedios semejantes. En latín clásico la secuencia *similia similibus* sólo está registrada dos veces, pero con una distribución diferente de la que encontramos aquí: en Cicerón, *Partes de la oratoria* 72.8, y Columela, 6.36.4.

<sup>25</sup> Tanto las tres Gorgonas cuando estaban en vida, como la cabeza de Medusa una vez muerta, petrificaban a quien las miraba de frente.

<sup>26</sup> *Teogonía* 274-8.

<sup>27</sup> El famoso corcel alado tuvo como jinete a Belerofonte, hijo de Glauco, que, a su vez, lo era de Sísifo. Belerofonte, montado sobre Pegaso, dio muerte a la Quimera. Según varias fuentes, el verdadero padre del héroe era Posidón, que también había engendrado al famoso rocín.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 148. Asimismo, en G. Doré. Heliodoro, ministro del rey Seleuco, pretendía llevarse los tesoros depositados en el templo de Jerusalén; en tal momento se le apareció un caballo que, montado por un jinete armado, se lanzó contra él, al mismo tiempo que dos jóvenes azotaban al intruso: cfr., en el Antiguo Testamento, *Macabeos* 2.3.25-27.

d. Hija de Equidna<sup>29</sup> y Tifoeo (o Tifeo) es la Quimera, monstruoso ser compuesto de leona, cabra y serpiente. Buero nos ofrece tanto el sustantivo, con el significado ya desvaído de algo imposible, como, asimismo, el adjetivo correspondiente. Hablando de Doré nos indica nuestro autor: "Sirve también el dinero para comprar en Navidad montañas de juguetes y llevarlos personalmente a los niños pobres de los barrios bajos, viviendo así gozosamente, en la realidad, la tierna quimera de sentirse un bondadoso y humanitario Papá Noel de folletín"<sup>30</sup>. Cuando habla de la gran cantante española Adelina Patti y de su relación con Doré nos dice: "Durante años, el soñador y sentimental Gustavo admira a la maravillosa cantante. No le falta mucho para seducirla; ni siquiera el quimérico prestigio de los bastidores"<sup>31</sup>.

### 3. El mito de sucesión.

a. Afrodita (la Venus romana) nació de la espuma formada por los órganos sexuales del castrado Urano. La diosa de la belleza y del amor, casada con Hefesto (Vulcano)<sup>32</sup>, cojo y algo deforme, tuvo amores con Ares (Marte), el dios de la guerra<sup>33</sup>. 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 corrección fisionómica tan habituales en el dibujante"<sup>34</sup>.

b. Cuando Urano (el Cielo de los romanos) fue castrado por su hijo Crono, de las gotas de sangre nacieron los Gigantes, las

---

<sup>29</sup> Apolodoro, 2.1.2, la considera hija de Tierra y Tártaro.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 99. Para esta nota y la siguiente, cfr. *G. Doré...*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 140. Véase, *G. Doré...*

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

Ninfas Melias y las Erinis<sup>35</sup>. En la descripción de la *Divina Comedia* dibujada por Doré leemos: "Un dibujo típicamente romántico es el de "Las Erinias" -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 conjunto"<sup>36</sup>.

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 resplandecientes"<sup>37</sup>.

La autocrítica de *La señal que se espera* contiene este pasaje: "En esta que hoy se estrena, se intenta dar también esa ley esencial de la tragedia, que es la del castigo doloroso por los excesos o imperfecciones; y si su

<sup>35</sup> Las Erinis fueron llamadas *Furiae* (Furias) por los romanos. Las Erinis surgieron de las gotas de sangre producidas en la castración de Urano (Cielo) por obra de Crono (Saturno), cuando entraron en contacto con la tierra. Según Esquilo, son hijas de la Noche (*Euménides* 325). Tales divinidades tenían la misión de ser celosas vengadoras de los crímenes sangrientos, especialmente los cometidos por un familiar de la víctima (recordemos, de modo paradigmático, a Orestes, que había dado muerte a Clitemnestra, su madre); cuando Atenea declaró inocente a Orestes, pasaron de ser perras rabiosas que no dejaban en paz a su víctima, a convertirse en patronas protectoras de Atenas. La tercera obra de la *Orestía*, famosa trilogía de Esquilo, recibió, precisamente, el título de *Euménides*, en la tradición literaria. Los estudiosos, para explicar su significado, suelen partir de *eu-* "bien", y *ménos*, "alma, espíritu, vigor, cólera, violencia". El calificativo (*euménides*) lo tenemos ya en Sófocles y Eurípides (por su parte, el sinónimo *eumenēs* aparece anteriormente en Anacreonte, Esquilo, Píndaro, etc.). Los manuales de mitología distinguen tres Erinis, llamadas Alecto ("Incesante"), Tisífone ("Que hace pagar el crimen") y Megera ("Que rehúsa o envidia algo").

<sup>36</sup> *Ibid.* pp. 136-7. Acúdase a G. Doré...

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 644. Del ensayo "La tragedia...".

final carece de negruras, no debemos olvidar que el ciclo trágico más significativo que conocemos -el de "La Orestíada"- se desenlaza con el suceso feliz de "Las Euménides". Las "Furias" que pueden poseer a los protagonistas de mi comedia se convierten también en "Euménides" a causa de la oscura pero tenaz voluntad que domina a aquéllos, de aclarar y enmendar los yerros cometidos. Con ello, lo que en el fondo pretende ser un relato trágico abreviado, adopta la superficie de una comedia sentimental. Pero sólo la superficie"<sup>38</sup>. En el comentario de dicha obra, leemos así: "En el ciclo conservado de "La Orestíada", la agonía de Orestes termina al convertirse las sanguinarias y vengadoras Erinias en providenciales y serenas Euménides"<sup>39</sup>.

En otro contexto, a propósito de la tragedia y la esperanza, el autor se expresa en estos términos: "En el rico panorama de lo trágico, no todos los grados son iguales, y si la catarsis es el último y más positivo efecto de lo trágico, ello debe interpretarse como el final de una esperanza previa. El último sentido de lo trágico está en la esperanza implícita o explícita; la culminación de la esperanza en una realización era el final de lo trágico, aunque también el cumplimiento de lo trágico. Un ejemplo: *La Orestíada*, de Esquilo; en el miembro final de la trilogía, en las Euménides, la catarsis se ha producido; de hecho ya no hay esperanza: las verdaderas Furias se han convertido en Euménides providenciales. Todos los problemas se han resuelto, y Orestes ha sido relevado de su destino fatídico. Ya no hay que esperar nada, todo se ha cumplido. Esto ha sido un efecto catártico de primer orden. Pero, ¿por qué se ha producido? Porque se esperaba. La trilogía de *La Orestíada* desenvuelve el ciclo completo de la esperanza, que aguarda la resolución de estos conflictos".

Hablando de las trilogías trágicas, Buero afirma: "En "Las Euménides", tercer miembro de "La Orestíada", se nos ofrece un ejemplo extraordinariamente claro. Cuando Orestes *decide* no aceptar el carácter implacable de la expiación que se le ha destinado, corre a purificarse en el Santuario de Apolo e implora la protección de Palas en la creencia de que su sanción, lejos de ser inexorable, puede ser levantada. No pide en vano: por la intercesión de esta diosa el Areópago de Atenas lo absuelve de su matricidio. Las Furias, que hasta entonces lo acosaban como ejecutoras de su castigo de dolor y remordimiento, se transforman en amables deidades protectoras de la ciudad, y la tragedia termina con el robusto acorde que forman todas estas conciliaciones sublimes"<sup>40</sup>.

c. Acabada la lucha de los dioses contra los Gigantes (la famosa Gigantomaquia), la Tierra engendró a Tifoeo (Tifeo o Tifón),

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 345-6. Artículo de 1952.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 365-6. El comentario es de 1952.

<sup>40</sup> Para esos dos pasajes, cfr., respectivamente, *Ibid.*, p. 734 (del ensayo *El porvenir del teatro español*. 1968) y p. 643. ("La tragedia...").

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

monstruo terrible con el que, tras terrible combate, acabó Zeus. Buero, dentro de la exposición del Purgatorio ilustrado por Doré, escribe: "“La concubina de Tífone antico” -lámina XIV- es un buen ejemplo de emoción crepuscular lograda por condensación y simplicidad”<sup>41</sup>.

d. En este apartado ocupa un lugar relevante Zeus (Júpiter), desde su nacimiento hasta convertirse en rey supremo del cielo<sup>42</sup>.

Entre los libros de Buero figura uno de especial importancia al que ya he aludido: *Gustavo Doré. Estudio crítico-biográfico*<sup>43</sup>. 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 Júpiter tonante del periodismo parisiense”<sup>44</sup>. 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 Hugo”<sup>45</sup>.

Estudiando el concepto de lo trágico y la importancia de la esperanza en el mismo, Buero apunta al gran dios: “Salvador -Zeus sōtēr- llamaron al mayor de sus dioses”<sup>46</sup>.

También encontramos el adjetivo pertinente. Cuando el escritor nos habla de Doré como dibujante e ilustrador romántico afirma: “La creación sobre obras “cósmicas” anteriores tienta al dibujante romántico. Sólo que, por lo extremadamente subjetivo de su temperamento, la entrega incondicional a la obra ajena no es posible, y en ningún caso olvidará que, por encima del relativo acierto en la interpretación de cada mundo literario, es en conjunto su propio mundo personal, su autodefinición jupiterina lo que está haciendo”<sup>47</sup>.

e. A Juno (la Hera griega), esposa celestial de Júpiter, la hallamos en contextos como el que ahora veremos, donde se está hablando

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 138. En *G. Doré.*

<sup>42</sup> Cfr. su relación con Prometeo, en notas 84-87.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 83-184.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 90. *Tonans, tonantis* (del verbo latino *tono*, “tronar”) es apelativo de Júpiter. Lo encontramos en Cicerón (3), Horacio (2), etc.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 121. En el pasaje se nos habla del rayo cegador y de árboles derribados. El pasaje alude a Victor Hugo.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 260. Sobre Zeus, véanse los textos aludidos en notas 78, 83, 84, 86 (En griego, *sōtēr* quiere decir “salvador”).

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 125.

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 perspectiva"<sup>48</sup>.

f. Es sabido que los tres Crónidas (Zeus, Posidón y Hades) se repartieron el poder del mundo. Al último, llamado Plutón ya por los griegos, le correspondieron los reinos de ultratumba. Buero recoge el adjetivo pertinente: "La actitud de Dante y Virgilio es aquí muy diferente a la de su plutónico recorrido"<sup>49</sup>.

#### 4. La descendencia de la Noche.

a. Entre las hijas de la Noche, engendradas por sí misma, figura Tánato<sup>50</sup> (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 *Paraiso perdido* -

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 129. Según los relatos míticos, Zeus se unió a Ío (hija del río Inaco) 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 innúmeros 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, *Fr.* 294); cien (Ovidio, *Metamorfosis* 1.625); innúmeros, 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.).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 138. Están en el Purgatorio, después de haber pasado por el Infierno, o reino de Plutón.

<sup>50</sup> Como personaje la hallamos, por ejemplo, en la *Alcestris* de Eurípides, donde es vencida por Heracles. Tánato (masculino en griego) tiene como misión transportar los cadáveres al mundo de ultratumba.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

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 espada<sup>51</sup>.

b. Hijas de la Noche, también, son las Parcas<sup>52</sup>. En el poema "Pinturas negras" (Texto para el monodrama musical de Tilo Medek)<sup>53</sup>, leemos:

Un anciano pinta  
[...]

Entre sus fantasmas<sup>54</sup>  
sólo una esperanza:  
una bruja niña  
llamada Asmodea<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>52</sup> Según los manuales de mitología, entre la prole de la Noche figuran las Parcas romanas (las Moiras, *Moirai*, de los griegos, que quieren decir etimológicamente, "las que reparten", con referencia al lote que a cada uno corresponde). Desde Heslodo (*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.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>54</sup> Varios críticos aceptan que Asmodea sería la variante femenina de Asmodeo, que, en la demonología hebrea, es un espíritu del mal caracterizado por su gran lujuria e identificado, a veces, con Belcebú; asimismo, se le asocia con la construcción del templo de Salomón. En el Antiguo Testamento, *Libro de Tobías* (3.8.1-2; 3.17.3-4; 6.10-19) leemos que Asmodeo se enamoró ciegamente de Sara, hija de Raquel, y dio muerte a sus siete esposos consecutivos en la misma noche de bodas, sin que ninguno hubiera podido consumir el matrimonio. Por último, el octavo marido fue Tobías, que, ayudado por el arcángel Rafael, y guardando continencia sexual durante tres días, quemó ciertas vísceras de pescado, con cuyo olor el demonio huyó finalmente. Vélez de Guevara utilizó parcialmente la leyenda de Asmodeo, presentando en su *Diablo cojuelo* un demonio que levantaba los tejados de Madrid para ver lo que ocurría dentro de las casas.

Quizá sólo un sueño.

Era capitana  
de los hombres- pájaros  
que sus viejos ojos  
vieron en las nubes.

Hombres de esta tierra,  
tal vez del futuro.  
Seres justicieros,  
que siempre esperamos.  
[...]

Ya no osa evocarlos  
y pinta a las Parcas  
en torno a un gran brujo  
que ríe con ellas.  
[...]

Las Parcas sostienen  
un blando muñeco  
un pobre pelele  
que ha amado y vivido,  
pintado y pintado...

En vano. Las Parcas  
cortarán el hilo  
y la marioneta  
que se llamó Goya  
caerá cual pingajo  
de carne podrida.

Acerca de las ilustraciones realizadas por Doré sobre *La bella durmiente*, nos dice el autor alcarreño: "El dibujo donde la princesa inquieta 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

---

La Asmodea de Goya se ha interpretado también como representación de la fábula de Prometeo y se ha dicho que sería la diosa Minerva llevando a Prometeo hacia el monte Cáucaso. Hay otras opiniones al respecto. Cfr. *Goya. 250 aniversario*, J. J. Luna (comisario), Madrid, 1996, p. 430.

### Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo sostiene es el de la vida de la princesa. Sólo que, en el cuento, la muerte no vence al amor, sino al revés<sup>55</sup>.

c. Otra hija importante de la Noche es Némesis<sup>56</sup> (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, hace estas consideraciones: "Recordemos el poema del modernista Rubén donde el Cid y el leproso pedigüño se encuentran:

Hermano:

Yo te ofrezco la desnuda limosna de mi mano.

Pero esta reacción franciscana, que en Rubén nos suena a pesar de todo a sublimación esteticista de un acto ético, en Miró adquiere el acento auténtico y sobrecogedor de lo trágico. Al modo de la región española que las produce, las fuerzas dionisiacas 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<sup>57</sup>.

En otro lugar leemos lo siguiente: "Los griegos lo decían así: tras la *hybris* -exceso, insolencia, pecado- viene la *Némesis* -venganza, castigo, expiación-"<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 891. Del artículo "Naranjas y lepra"(1952).

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 640. "La tragedia...".

## 5. Los hijos de Zeus.

a. Para muchos especialistas, la primera esposa de Zeus fue Metis ("Sabiduría"): de la unión nacería Atenea (la Minerva latina), llamada también Palas<sup>59</sup>. 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!"<sup>60</sup>.

En otro lugar, Buero recoge la decisión final tomada por Palas en las *Euménides* de Esquilo, a saber, la absolución de Orestes: "Ha asomado y culminado en una solución esplendorosa a cargo de Palas Atenea"<sup>61</sup>.

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 corazón"<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Al decir de algunos, el río Tritón (los especialistas suelen situarlo en el norte de África: de él procederían apelativos de Atenea como Tritogenia, 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 (Cfr. Apolodoro, 3.12.3; escolio a Licofrón 355; escolio a Apolonio de Rodas 1.109).

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 643-4. Acúdase a "La tragedia...". El texto traducido corresponde a *Ifigenia entre los tauros* 1490-9.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 512. "De mi teatro".

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 211. Pertenece al libro *Tres maestros ante el público* (1973).

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

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 apolíneo<sup>63</sup>.

d. Diana es la casta diosa que recorre los bosques y protege a los animales, según los autores clásicos. En Buero, dentro de la narrativa, contamos con *Diana*<sup>64</sup>, cuentecillo, según el autor, escrito hacia 1948 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, Pedro, viajante de perfumes y jabones, visita, al cabo de los años, a su amigo Daniel, que vive en un pueblo perdido. Daniel habla así con su amigo: "¡Ah! ¿Viste a Diana? Es una moza muy guapa, como habrás observado, de una belleza un poco rural. Yo la llamo Diana, porque lo parece verdaderamente cuando se lanza a la carrera seguida por los perros vagabundos. Está loca a causa de su belleza..."<sup>65</sup>. Y más adelante, insiste: "¡una verdadera Diana!"<sup>66</sup>.

La chica pasa corriendo bajo el balcón de Daniel sin hacer caso a las voces de éste. Pedro recuerda que un día ya lejano, entrando en Madrid en el piso de su amigo, oyó un grito. Se trataba de la que luego sería su esposa: 'Apareció nerviosa, levemente despeinada, mostrando una exaltación que podía atribuirse a la alegre sorpresa. -¡Pedro!- dijo... El timbre de su voz era idéntico, ¡idéntico!, al de Diana en su reciente sueño...Y ella corrió hacia él por el pasillo, corrió como Diana..., ante la aprobadora sonrisa de Daniel"<sup>67</sup>. En aquella ocasión, Pedro pensó que su esposa lo había engañado también después de estar casados. Ahora, con esos pensamientos y otros por el estilo, se durmió: "Sumido en la mayor tristeza, imaginó fantásticas nupcias con la bella Diana de las hoscas serranías. Ideó exquisitos momentos, largos diálogos, suaves besos reparadores. Durmióse.

<sup>63</sup> Cfr., además, las secuencias apuntadas en notas 100 y 134.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 51-69.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 59. Daniel cuenta cómo el amo de la muchacha intentó forzarla o lo consiguió. A las ocho de la tarde salía corriendo muerta de miedo en dirección al barranco; vivía de la caridad pública.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 63.

Y despertó asqueado, lúcido. A la cruda luz de la mañana hubo de confesárselo: como cualquier violador, también él hubiera deseado forzar a la virgen.

- Hola, Acteón<sup>68</sup> - le espetó su amigo al otro día.

Pedro miróle de través.

- Sí, Acteón. Ya sé que la loquilla ésa te desdeñó la otra noche.

- ¿Quién te ha dicho...?

- Aquí se sabe todo. Desengáñate: es una virgen inalcanzable..., en el supuesto de que sea virgen. Lo que me extraña es que no me lo contases<sup>69</sup>.

## 6. Dioses menores.

a. En estrecha relación con las Ninfas, divinidades menores, los manuales de mitología ofrecen la mítica figura de Orfeo<sup>70</sup>, casado,

<sup>68</sup> 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 fue convertido en ciervo por la divinidad, y, al momento, despedazado por sus propios canes.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 63-4. Un tratante que había hecho el viaje con Pedro le contó que fue Daniel el que había intentado forzar a la muchacha.

<sup>70</sup> Hijo de Eagro y de la ninfa Callope, 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 (cfr. *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 Cerbero 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

## Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo precisamente, con una ninfa, la dríade Eurídice<sup>71</sup>. Buero se refiere a *La muerte de Orfeo*, desdichada muestra, afirma, del género legendario<sup>72</sup>.

En lugar distinto, revisando la *Eurídice* de Anouilh, hace el siguiente comentario: "Anouilh [...] es un romántico. Su inspiración se orienta de tanto en tanto hacia los mitos helénicos; pero el dolorido "pathos" en que los envuelve debe más a Shakespeare o a Schiller que a aquéllos. Más, pongo por caso, a *Romeo y Julieta* del uno, y a *Intrigas y amor* del otro. En ambas encontramos asimismo el ejemplo de los mayores como fracaso y el de los amantes como desgracia (...). Anouilh [...], animadas de significados dramáticos muy semejantes, escribe también buena parte de sus otras obras [...]. Y *Eurídice*.

[...] Sus heroínas -su heroína, más bien; su heroína de diez caras distintas- viven fatalmente la tensión insoluble de la carne y el espíritu. Sus héroes son todos "Orfeos"; Orfeos que no pueden abstenerse de mirar -analizar- los secretos de la mujer tras su semblante, y que por ello resultan incapaces de rescatarla del infierno de la vida. Héroes de tragedias románticas, en suma, cuyo adverso destino de impurezas ilumina y postula por sí mismo la belleza sublime del amor inalcanzable que persiguen.

*Eurídice* podría considerarse como ejemplo y cifra de las tragedias de Anouilh. Pueden otras resultar más perfectas o más apasionantes; pero en todas late un tema "órfico", que sólo en ésta se manifiesta de modo directo.

Asistamos de nuevo a la eterna tentativa de Orfeo para rescatar a Eurídice; meditemos, conmovidos, en la triste historia de los corazones grandes que se manchan y se dañan por latir bajo la opresión de una vida pequeña. Aceptemos, agradecidos, la recta intención de estos crudos relatos. [...] Tal es la hermosa lección que una "Pieza negra" - una tragedia- pue de darnos. ¿Tendremos la humildad de aceptarla? Uno de los más grandes autores del actual teatro del mundo es quien viene a ofrecérsola<sup>73</sup>.

b. Otro dios menor en los manuales de mitología es Caronte. Pues bien, dentro de las ilustraciones del *Paraíso perdido* llevadas a cabo por Doré, tras la detallada exposición del *Infierno*, leemos así: "El Purgatorio no llega a su altura. Aunque en tono menor, vemos en él un ciclo semejante al infernal que comienza también por las láminas mejores. Las

obedecer la orden de ir siempre delante y no volver la vista atrás, perdió a su esposa para siempre.

<sup>71</sup> Para la leyenda de Orfeo y Eurídice acúdase, esencialmente, a Virgilio, *Geórgicas*, 4.454-527, y Ovidio, *Metamorfosis*, 10.8-85.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 182. Gustavo Doré...

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 894-5. De su artículo "Eurídice: "Pieza Negra" (1954).

láminas III y IV, que presentan la barca de las ánimas como una repetición endulzada de la de Carón, conmueven suavemente<sup>74</sup>.

c. He hallado una mención del dios Pan. Buero alude al proceso incoado contra Arrabal en 1967, una vez que éste, en una dedicatoria, se hubiera desahogado intestinalmente contra Dios y la Patria. El autor alcarreño estuvo presente en el juicio: "[...] Entonces nos enteramos, con estupor, de la versión que él presentaba como propia y más verdadera. Y todos le oímos que había escrito la palabra "Dios" refiriéndose -sólo *in mente*- al dios Pan, y que la palabra "Patria" estaba mal leída, pues parecía faltar una i en el grafismo, y se refería en realidad a la Patra; una gata que el procesado declaraba poseer"<sup>75</sup>.

## 7. Los orígenes del hombre.

a. Varios estudiosos de la mitología clásica incluyen en este apartado el estudio de Prometeo, hijo del Titán Jápeto, por la gran ayuda que les prestó a los humanos<sup>76</sup>.

Buero, examinando el concepto de lo trágico, se apoya en autores que subrayan la reconciliación como una manera de

<sup>74</sup> *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 *Minfada*, poema épico de los siglos VII-VI a.C., que relatava el descenso de Teseo y Pirftoo a los infiernos (Cfr. Pausanias, 10.28.2). Luego, lo tenemos en Eurípides (*Alceftis* 254 ss, *Heracles* 431), etc.

<sup>75</sup> *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 (Cfr. Epiménides, *Fr.* 9.3). Si nos atenemos a ciertos testimonios griegos antiguos fue, asimismo, el descubridor del onanismo.

<sup>76</sup> Según Esquilo, *Prometeo* 436 ss, les facilitó a los humanos el fuego, la medicina, el arte de construir casas, la oniromancia, los números y las letras, el dominio sobre los animales y el mar, el uso de los metales, etc.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

superar la antítesis trágica<sup>77</sup> y nos recuerda lo siguiente: "Zeus y Prometeo se reconcilian al final de la trilogía esquilea, en una obra a la que los helenos daban también el inequívoco nombre de tragedia, como se lo dieron asimismo a la gran tragedia reconciliadora de *Las Euménides* en la trilogía de *La Orestíada*"<sup>78</sup>. "En la memoria de todos está el fragmento de *Prometeo encadenado* donde aparece:

"Prometeo.— Por mí han dejado los mortales de mirar con terror a la muerte.

Coro.— ¿Y qué remedio encontraste contra ese fiero mal?

Prometeo.— Hice habitar en ellos la ciega esperanza.

Coro.— Grande bien es ése que dispensaste a los mortales"<sup>79</sup>.

¿Es un ser sin esperanza quien la nombra? ¿Son trágicas las palabras de Prometeo porque engañó a los hombres con un señuelo que a él ya no le confunde? La obra entera rechaza esta interpretación, que el propio Coro desmiente, luego de los anteriores versos, cuando inquiriere de Prometeo algo que considera posible:

"Coro.— ¿Cuál es tu esperanza?"<sup>80</sup>

Guardémonos de suponer que el encadenado titán<sup>81</sup> menosprecia la esperanza que regaló a los mortales porque la llame "ciega". Esa hipótesis primaria apoya, sí, la concepción de la tragedia como desesperanza. Consideradas más despacio las afirmaciones prometeicas descubren, sin embargo, otro sentido: no el de que toda esperanza sea ciega y deleznable para una mente desengañada, sino el de que los hombres, ciegamente esperanzados en los inicios de su aventura terrenal, veríanse impulsados, por el sano empujón de su esperanza aún ingenua, al desarrollo de una esperanza que abriese los ojos. Prometeo mismo alimenta esperanzas, y no precisamente ciegas, sino fundadas en una predicción anterior. Cuando Esquilo habla por su boca de la

<sup>77</sup> Alude a K. Jaspers, *Esencias y formas de lo trágico*, trad. esp., Buenos Aires, 1960 (el original alemán es de 1952). Este autor recoge la famosa frase de Goethe según la cual "todo lo trágico descansa en una antítesis irreconciliable. En cuanto surge la solución o se hace posible, desaparece la tragedia".

<sup>78</sup> *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*.

<sup>79</sup> *Prometeo* 248-51.

<sup>80</sup> *Prometeo* 259.

<sup>81</sup> Los doce Titanes fueron los hijos de Gea y Urano. Uno de los Titanes fue Jápeto, padre de Atlas, Prometeo, Epimeteo y Menecio. Así, pues, Prometeo era, en realidad, hijo de un Titán.

"ciega esperanza", no incurre en ironía trágica; abre la pista del gran problema que en *Prometeo, portador del fuego*, enseñará su auténtica fisonomía. Pandora -narró Hesíodo- ha dispersado por el mundo los males sin cuento de su caja, pero de ellas saca Prometeo la esperanza y entrega a los hombres el bien supremo que les ayudará a luchar, no a resignarse. Y las tragedias describen, desde Esquilo, el perenne conflicto entre los infortunios que nos acosan y la esperanza que los combate, ciega tal vez al nacer, mas no por err3nea, sino por resuelta. No son las tragedias acatamientos al destino ineluctable, sino tensas discusiones de sus enigmáticas falacias. Y empezar a preguntarse por el destino es comenzar a vencer. Y a negarlo...<sup>82</sup>.

Al estudiar la moral trágica y el destino, nuestro autor nos habla de este modo: "Tomemos como ejemplo a Prometeo, que vulnera a favor de los hombres los decretos de Zeus y es castigado por ello. Nada autoriza a asegurar que su acción sea mala ni que el castigo que sufre sea justo. Hay algo de eso y algo de lo contrario; y por ello ha sido posible ver en la tragedia de Esquilo tanto una versión griega del mito del ángel rebelde como una prefiguración del sacrificio de Cristo. Es muy posible que en la perdida conclusión de la trilogía prometeica tales oscuridades morales quedasen desvanecidas. Resulta en cualquier caso admirable, dicho sea de paso, cómo Esquilo, profundo creyente, osa mostrarnos un Zeus de apariencia injusta. Tras ello se esconde la cuestión de los límites de la comprensión moral del hombre, que en seguida será examinada.

Sea como sea, es lo cierto que la tremenda objetividad del espíritu helénico mantiene con frecuencia muy repartidos la justicia y el error entre los agonistas trágicos, aunque se trate de dioses. Las apariencias de la justicia y el error, por lo menos. Cada personaje posee su razón, y por ella lucha, mas también sufre su equivocación y por ella pagará o hará pagar a otro [...]"<sup>83</sup>.

En lo concerniente a las trilogías trágicas, nos dice Buero: "Del ciclo prometeico sólo se ha conservado una maravillosa tragedia, pero se supone igualmente que concluía con la reconciliación de Zeus y Prometeo [...]"<sup>84</sup>.

Habla el autor alcarreño de la creación de nuevos mitos en la literatura de nuestro tiempo: "El "cine" nos ha dado tal vez el más gigantesco de todos: Charlot. De Prometeo a él, esa monumental sucesión de mitos informa más o menos directamente los contenidos de toda tragedia actual. Porque la tragedia no puede vivir sin mitos; gravita alrededor de ellos, aunque sea para atacarlos, que es otra manera de reconocerlos"<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 264-5. "García Lorca...".

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 640-1. Para esta nota y las cuatro siguientes acúdase a "La tragedia...".

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 643.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 659. Cfr. nota 7.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

He aquí otros pasajes relevantes: "Tomemos como ejemplo a Prometeo, que vulnera en favor de los hombres los decretos de Zeus y es castigado por ello. Nada autoriza a asegurar que su acción sea mala ni que el castigo que sufre sea justo. Hay algo de eso y algo de lo contrario; y por eso ha sido posible ver en la tragedia de Esquilo tanto una versión griega del mito del ángel rebelde como una prefiguración del sacrificio de Cristo. Es muy posible que en la perdida conclusión de la trilogía prometeica tales oscuridades morales quedasen desvanecidas"<sup>86</sup>. "Y si los hombres no ciegan del todo, seguirán sacando de la tragedia preciosas enseñanzas que les servirán para entender con buen ánimo y afrontar con invencible valor la gran verdad que, por boca de Prometeo, nos llega a través del tiempo: "El dolor camina, siempre errante, y se sienta por turno a los pies de cada cual"<sup>87</sup>.

Nuestro escritor recoge también el adjetivo pertinente. A propósito de Sartre nos dice: "Cuando Sartre se atreve a presentarnos las torturas de una Comisaría francesa, es con el mito prometeico con lo que en realidad nos impresiona"<sup>88</sup>. Además, refiriéndose a Doré, afirma: "Libro tras libro, sin parar, trabajando dieciséis horas diarias, va lanzando el incansable ilustrador, con espíritu prometeico, su obra ingente"<sup>89</sup>.

b. En estrecha relación con Prometeo se nos ha hablado ya de Pandora<sup>90</sup>, la primera mujer<sup>91</sup>.

## 8. Argos y Micenas.

Menciona Buero a los hijos de Atreo<sup>92</sup>, los Atridas: "En 1834 escribía Jal:" Los imitadores de Delacroix han llenado los Salones del Louvre con

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 640-1.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 662.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 576. "Neorrealismo y teatro"(1950).

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 98. Véase G. Doré...

<sup>90</sup> Para el pasaje, véase el texto aludido en nota 82.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 265. 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 gracias. Casada con Epimeteo (hermano de Prometeo, cfr. nota 81) 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.

una familia de monstruos de pesadilla [...]; se debaten en la oscuridad de un caos bituminoso; más atroces que la insoportable raza de los atridas [...]<sup>93</sup>.

## 9. Tebas.

a. En punto a Dioniso<sup>94</sup>, Buero se detiene varias veces en tal divinidad: "Sabido es que la tragedia simbolizaba el ir y venir del ciclo vegetal: la muerte de Dionisos para volver a resucitar, pero también para morir, una y otra

---

<sup>92</sup> Hijos de Pélope e Hipodamia 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.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 127. De G. Doré...

<sup>94</sup> 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 tebano (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; aparte 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.

## Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

vez. Por lo tanto, y al parecer, un círculo cerrado<sup>95</sup>. "En el ya citado libro<sup>96</sup> de Nietzsche nos encontramos con el subtítulo de "Helenismo y pesimismo". El autor habla con frecuencia del "goce" trágico, de la "frenética alegría" y hasta de "la esperanza de los misterios de Eleusis" cifrada en la "resurrección" de Dionisos, que habla de traer "la emancipación del yugo de la individuación y el sentimiento de una unidad restablecida". Reflejo de todo ello sería la tragedia. Mas, para el filósofo alemán, tales aspectos sólo significan la valerosa aceptación por parte del pueblo heleno de una vida carente de significado. Es difícil, no obstante, interpretar como una postura pesimista la "alegría" por la "esperanza" en la "resurrección de Dionisos", bases profundas de la tragedia ática<sup>97</sup>.

Tras examinar el concepto de "tragedia" ofrecido por el Coro de la *Antígona* de Anouilh, indica: "Veinticinco siglos después de que la esperanza invocada por Prometeo inaugurase la magna cuestión, Dionisos muere, para no resucitar, en el texto -admirable por lo demás- de un agudo francés no muy dionisiaco y buen heredero de la tradición racionalista del siglo XVIII. La tragedia, según él, ignora la esperanza, y si encierra pasión, será una pasión fría, pues nadie se debate contra lo irreparable<sup>98</sup>".

Buero se interesa por la persistencia en algunos autores contemporáneos del coro, la música y las máscaras, elementos esenciales de la tragedia griega. "Y cuanto más se acerquen sus temas a las fuentes perennes de lo colectivo y lo popular, más espontáneo será el rebrote de tales formas genuinas; a condición, naturalmente, de que los llamados a utilizarlas sean grandes artistas. Por eso fue fácil, espontáneo y legítimo el rebrote de aquel cantarín coro de lavanderas o de aquel mítico Dionisos del campo ibero que puso en "Yerma" nuestro gran trágico Federico García Lorca<sup>99</sup>".

Son varios los pasajes en que se contraponen los conceptos de "dionisiaco" y "apolíneo", especialmente cuando se habla del teatro. Recojo uno en que aparecen los dos dioses: "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"<sup>100</sup>.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 263. Para esta nota y la 98, acúdase a "García Lorca ante el esperpento" (pp.236-280), publicado dentro del libro *Tres maestros ...*

<sup>96</sup> Buero alude al *Origen de la tragedia*.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 646.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 266. *Tres maestros...*

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 656. "La tragedia...".

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 1305. De "Una frase de Don Quijote", texto leído en 1988 y publicado en 1994.

En *Problemas del teatro actual* (1970), a propósito de que en las revistas femeninas, a diferencia de lo que sucedía hasta unos quince o veinte años atrás, las mujeres se presentan, no con las piernas cerradas, sino abiertas, separadas, hace las siguientes reflexiones: "Lo cual, en el fondo, quiere decir que, en esta aparente subida de nivel de lo dionisiaco, *se ha levantado la veda*. Por si no me han entendido bien: la mujer, incluso la más burguesa, sabe que los tabúes sexuales est n cayendo y que tienen que caer. Y esto lo refleja una forma aparentemente trivial, tan significativa, sin embargo, como el hecho de que los modelos de las revistas de modas ahora abren ostentosamente las piernas en lugar de cerrarlas.

Pues bien, todo esto,  son síntomas y signos de una efectiva subida de nivel de lo dionisiaco? A primera vista, s . Pero, a pesar de haber sido yo mismo quien se atrevió a bautizarlo así hace algún tiempo, tengo mis reservas. Porque lo dionisiaco es una palabra muy seria y quizá en las actuales manifestaciones protestatarias de la sociedad y en las actuales manifestaciones protestatarias del teatro no terminamos de advertir la seriedad profunda -o sea, la salud- que lo dionisiaco tendría que tener. Lo dionisiaco, ustedes lo saben, y yo me excuso por esta pequeña petulancia de léxico, que ya reconozco que no es mía, que es nietscheana; lo dionisiaco es una de las facetas esenciales de la tragedia; al menos según Nietzsche. Pero es una faceta que, para que el espectáculo se constituya en algo realmente importante y sólido, necesita el contrapeso de lo apolíneo. Parece que las corrientes actuales, por lo menos estas formas extremadas de que acabamos de hablar, quieren abundar en lo dionisiaco como una forma de ruptura cada vez más clara y más radical con las mentiras de la sociedad actual. Pero quizá no logran una cosa realmente consistente, porque no aciertan o no pueden unir a ello el contrapeso de lo apolíneo. Y sin ese contrapeso tampoco existe Dionisos; sólo existe la neurosis"<sup>101</sup>.

En un homenaje dedicado a Gabriel Miró, Buero parte del barroquismo descriptivo de Valle-Inclán: "[...] El mundo despliega en esa literatura su tremenda energía disgregadora; su corrosión y corrupción dionisiacas y, ante tan cruel magnificencia, la piedad apenas se atreve a asomar la cara.

Nació Gabriel Miró en un país dionisiacamente corroido también: en el ub rismo Levante, donde la fuerza de la vida parece construir y destruir más aprisa que en otros lugares sus frutos y sus ritmos"<sup>102</sup>.

Tenemos asimismo varias menciones del adjetivo "b quico". Recojo una: precisamente, sacada del pasaje en que Buero alude al Doré escultor: "Su famoso vaso *La apoteosis de la viña* constituye, junto con el *Monumento a Dumas*, lo más conocido de su obra. El comúnmente

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 749-50. Dentro de "Problemas del teatro actual" (1970).

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 890. Del artículo "Naranjas y lepra" (1952).

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

llamado "Vaso de Doré" es un panzudo y enorme botellón decorado con un zarzal de relieves báquicos que está muy por debajo de su nombradía<sup>103</sup>.

b. Anfión, rey de Tebas, se casó con Níobe, hija de Tántalo: tuvieron siete hijos y siete hijas. Níobe, tan soberbia como su progenitor, se jactó de tener más hijos que Leto<sup>104</sup>, madre sólo de Ártemis y Apolo, afirmando tener tanto derecho como aquélla, e incluso más, a recibir culto y adoración<sup>105</sup>. Los hijos gemelos de la diosa mataron a flechazos a toda la descendencia de Níobe, que lloró desconsolada y fue metamorfoseada en roca y, luego, trasladada a su país (Lidia), precisamente al monte Sípilo, donde sigue manando incesantes lágrimas de dolor<sup>106</sup>. Buero, comentando los modos de ver el mundo desde el plano artístico, habla de Valle Inclán, que examina el mundo "levantado en el aire" (el esperpento); sin que falten lugares en que lo observa "en pie" (es decir, donde el escritor mira al personaje como si fuera él mismo, un desdoblamiento del propio yo, con las mismas virtudes y defectos): "El anarquista preso de *Luces de Bohemia* posee verdadera grandeza; la mujer con el niño muerto en los brazos no sólo infunde piedad, sino horror trágico: es otra Niobe"<sup>107</sup>.

c. Al círculo mítico tebano está ligado Edipo y su familia. Buero, refiriéndose a la representación, por obra de Doré, de un mendigo ciego acompañado de su nieta como lazarillo, afirma: "Davillier hubo de compararlos a Edipo y Antígona"<sup>108</sup>.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 181. G. Doré...

<sup>104</sup> Leto, hija de los Titanes Ceo y Febe, recibía culto divino en diversas localidades del mundo griego.

<sup>105</sup> Como nieta de Zeus (padre de Tántalo) y casada con un hijo de ese dios (los gemelos Anfión y Zeto eran hijos de Zeus y Antíope).

<sup>106</sup> Ovidio, *Metamorfosis* 6.147-312.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 200. Corresponde al capítulo "De rodillas, en pie, en el aire", dentro de *Tres maestros*...

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 162. G. Doré... El barón Davillier, escritor, arqueólogo y coleccionista, escribió el texto del *Viaje por España*, ilustrado por Doré. Buero apunta aquí a la triste situación de Edipo cuando, expulsado de Tebas, donde había sido rey, huyó hacia Atenas, ciego y desvalido, guiado y acompañado por su hija Antígona. Este asunto lo desarrolló Sófocles de modo magistral en su *Edipo en Colono*.

Dentro de un extraordinario prólogo a la *Segunda selecci3n de mis poemas* de Garciasol, leemos: "En 1952 aparecer3n sus *Palabras mayores*, dedicadas a la memoria de su madre. Hay en ellas duros asertos en verso que no vacilan, ante madre y padre, en afirmar que si la primera es manantial de nuestro ser, el segundo es figura extraña y aun hostil. ¿Complejo de Edipo? Si lo suponemos así, ha de ser a condici3n de evitar la trivialidad en que ha caído ese comod3n del pensamiento"<sup>109</sup>.

Cuando Buero habla de la catarsis trágica nos da el siguiente ejemplo: "La lástima que producen en las gentes inferiores las miserias del simple melodrama es mucho menos valiosa que la que levanten en un espíritu cultivado las miserias de Edipo"<sup>110</sup>.

Durante un coloquio sobre la actualizaci3n de los clásicos, preguntado sobre si los comportamientos trágicos son mitos, el escritor alcarreño contesta así: "Ésa es la reelaboraci3n que el arte tiene el derecho y el deber de hacer de lo humano, pero sin perder contacto con lo

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 1072. De "Lectura de Ramón con Miguel al fondo" (1980). Revolotea en el texto bueriano lo que, especialmente en la teor3a psicoanalítica, se denomina "complejo de Edipo": el deseo inconsciente de rivalizar con el padre del mismo sexo (en el caso del var3n algunos hablan incluso de "matar" al padre, tal como lo hizo Edipo, cuando, sin saber de qui3n se trataba, dio muerte a Layo, su padre) y desear sexualmente al que tiene sexo distinto (si se trata de un var3n, a la madre. Recuerdan algunos que Edipo se cas3, sin saberlo, con Yocasta, su madre).

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 637. "La tragedia...". Edipo, hijo de Layo y Yocasta, fue expuesto siendo ni3o, pues Layo lo hab3a engendrado contraviniendo un or3culo divino, seg3n el cual el hijo que tuviera, acabaría con su vida. 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 cas3 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. Rápida y 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 acompa3ado por su hija (Antígona) en direcci3n a Atenas, donde finalmente desapareció misteriosamente; no obstante, su tumba se mostraba a los visitantes en las cercanías del Are3pago.

## Sobre los mitos y personajes míticos clásicos

en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

humano. Las motivaciones que en el caso de Edipo y en el caso de Antígona e incluso en el caso de Medea, que es el más extremo, los mueven, son motivaciones estrictamente humanas, reelaboradas, magnificadas, exageradas, absurdizadas, por el arte, pero no inhumanas. No las convirtamos en el friso de un supuesto tragicismo porque sí. Los espectadores de las tragedias griegas comprendían muy bien que Orestes fuese exculpado de su destino fatídico por un acto de voluntad propia y de confianza en los dioses. Las tragedias griegas no eran fatídicas"<sup>111</sup>.

En el homenaje a Pemán nos habla de este modo: "Pero donde, a mi ver, Pemán da toda su estatura dramática es en sus tragedias clásicas. Porque son muy suyas, pese a su modesta calificación de adaptaciones libres. Suya es la tierna "gorda" en que su visión convierte a Electra; suyos, su *Edipo*, su *Antígona* o su *Tyestes*. Con estos y otros estrenos de empuje, Pemán devolvió el peso y la responsabilidad de lo trágico a una escena - y a una audiencia- obstinada en triviales monerías. Lo hizo, cierto, con la elegante medida de quien no parece querer provocar; mas no por ello dejó de reintroducir en nuestras salas la suprema problemática de los hombres, a través de obras que no buscaban al público fácil, aunque terminasen por hallar su público. Esa fue la decisión, la honestidad, el amor al teatro de un auténtico dramaturgo. Y no, precisamente, a golpe de pura arqueología. Aún recuerdo la irónica glosa de D'Ors por los pasillos, la noche de *Electra*: "¿Qué hacen en el texto esas incrustaciones del Infanta Isabel?". Veinticinco años después y desde criterios más modernos, habría tenido que admitirlas"<sup>112</sup>.

Comentando otra obra suya afirma: "El tipo de lucha que Amalia libra está cerca de la que los héroes trágicos libran contra el Destino, pues trata de vencer a la muerte con cartas de muy dudosa probabilidad en la mano. Y aunque termina por ganar la partida contra el reloj que ella misma ha tramado, logrando en cierto modo que el esposo hable después de muerto, no por eso podrá levantarlo de su lecho. A vuelta de consideraciones no siempre favorables para la obra, debo a otro ilustre crítico palabras que me fueron particularmente gratas: "...sin fatalidad, sin oráculo y sin dioses vengativos, la técnica teatral de "Madrugada" es exactamente la del "Edipo" griego". Y el adjetivo "trágico" le

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 770. Corresponde al ensayo "Sobre Medea y la actualización de los clásicos" (1971).

Antígona, según la versión de la obra homónima de Sófocles, no cumplió las órdenes del tirano de Tebas, su tío Creonte, a saber, dejar insepulto a su hermano Polinices. Por haber violado las leyes tiránicas, llevada de la ley natural (el respeto debido a los muertos), fue encerrada en una tumba, donde se ahorcó. Allí la buscó su prometido, Hemón (hijo de Creonte), que se dio muerte a su lado.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 1007. De su texto dedicado a "José María Pemán" (1975).

viene un par de veces más a los puntos de la pluma al juzgar la que él considera situación más importante del episodio: el falso asesinato<sup>113</sup>.

b. Dentro de los personajes míticos relacionados con el círculo tebano sobresale por méritos propios Hércules, el hijo de Zeus y Alcmena<sup>114</sup>.

Nuestro escritor, a propósito de Doré, refiere el momento en que se encuentra con Philippon: "Tiende al periodista su álbum de dibujos, donde lleva su regocijante serie titulada *Los trabajos de Hércules*, y Philippon examina rápida, pero cuidadosamente, sus hojas"<sup>115</sup>.

De 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"<sup>116</sup>.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 395. "Comentario de *Madrugada*"(1954).

<sup>114</sup> Perseo, casado con Andrómeda, fue rey de Micenas. La pareja tuvo varios hijos: entre ellos, Alceo, Electrion y Esténelo, padres, respectivos, de Anfitrión, Alcmena y Euristeo. Anfitrión, 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 Electrion, su tío. Realizada la boda de Anfitrión y Alcmena, pero no consumado todavía el matrimonio, Zeus tuvo trato sexual con la joven desposada: de la unión nació Heracles, 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 Cerinia, viva; entregar, vivo, el Jabalí del Erimanto; limpiar los establos del rey Augias; 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 Cerbero.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>116</sup> *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

## 10. Tesalia y Etolia.

La historia mítica de Medea<sup>117</sup> se inserta dentro de la famosa leyenda de los Argonautas. Buero, preocupado por las representaciones actuales de las obras clásicas, nos indica lo que sigue: "Creo que debemos referirnos, recogiendo el problema que planteaba Monleón, al tema de la *Medea* misma, en la que, por un lado, está la colectividad representada por los coros, importantísimos en toda la tragedia y en ésta también, y por otro los protagonistas individuales con su talla, con su peculiaridad. La tragedia está fundamentalmente representada por Medea, por Jasón, por Creonte y los demás personajes concretos. En ese sentido habría que empezar por una afirmación que a mí me parece básica. Y es que considero un acierto elegir la *Medea* de Séneca y no la de Eurípides. Esto, a los graves profesores de griego de Europa, les parecería un escándalo y una especie de chauvinismo español por haber nacido Séneca en Córdoba. No se trata de eso, naturalmente. Se trata de que a mí la *Medea* de Séneca me parece mejor que la de Eurípides por una razón fundamental: lo más difícil de tragarse, aunque tiene una enorme grandeza espeluznante, en el mito clásico es que, por muy corroída que esté por el espíritu de venganza y por los celos, esta madre mate a los hijos para fastidiar a Jasón. Esto, sin duda, lo entendió Séneca muy bien difiriendo fundamentalmente de Eurípides en un punto: en la versión de este último la condena de destierro abarca a la madre y a los hijos, de modo que Medea mata exclusivamente a los hijos para herir a Jasón, mientras que en la *Medea* de Séneca, y ésta es una aportación genial de él -a no ser que estuviera en la de Ovidio, que se ha perdido y dicen que también influyó-, a ella la destierran, pero los hijos se tienen que quedar. La decisión de Medea de matarlos antes de que

---

cada uno de ellos (de ahí también el adjetivo, luego sustantivado, *athlētēs* ("atleta"), el que lucha o se esfuerza por un premio).

<sup>117</sup> 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, 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.

se queden con ellos, además de las otras razones, resulta así más comprensible. Por esa razón, sin perder grandeza ni horror trágicos, la figura de Medea tratada por Séneca me parece más humana, aun dentro de lo inhumano, que la de Eurípides. Yo me pregunt  si, dentro del magnífico montaje de Vergel, donde, sobre todo, la acción de los coros me fascinó, la tensión de las dos o tres escenas individuales fundamentales de los protagonistas y, concretamente, de Medea no hubieran quizá requerido -ojo, no a la antigua, pero hay trenos e hiperestusias que son permanentes y no solamente antiguos- una fuerza trágica en el desempeño de los actores más elevada. Me da la impresión, no s  si por un criterio de la dirección o por una limitación de los actores, de que la voluntad de empastar toda la obra y de que no perdiera importancia cuanto el coro representa ha rebajado la intensidad y el alarido de esos momentos fundamentales. Yo, por ejemplo, y puesto que otra de las innovaciones de Séneca frente a Eurípides es la de matar a los hijos en escena, cosa que en el siglo XVIII hubiera parecido un disparate de mal gusto, pero que en nuestro siglo de crueldad nos parece un acierto de Séneca, la hubiera montado, en vez de emplear la relativa discreción para componerla de forma armónica, plástica, como ha hecho Vergel, más cruda y repugnantemente terrible [...]. Yo entiendo que eso es un desequilibrio que nosotros ponemos en los clásicos y que creemos ver en Séneca o en los trágicos griegos, cuando pretendemos actualizarlos porque vivimos bajo la obsesión, muy legítima, por otra parte, de lo colectivo. Pero entiendo que una puesta en escena realmente completa de la tragedia de Séneca debe atender por igual a lo colectivo y a lo individual. La tragedia de Séneca tiene a Medea en el centro. Yo diría que incluso es más humana que la de Eurípides por el hecho, que ya he comentado antes, de darle una razón humanizante que en la tragedia del autor griego no existía: matar a los hijos porque se van a quedar con ellos"<sup>118</sup>.

El escritor, sobre las alteraciones introducidas por Vergel, manifiesta: "El hecho de haber convertido la anécdota de Medea en la historia de una indígena que nos traemos de América es una de las cosas, en mi opinión, más felices e inteligentes del montaje; pero, justamente, no para deformar, no para falsificar la idea de Séneca, sino para seguirla de una manera viva y no mecánica. Recuerdo que hace muchos años me pidió Tamayo una versión de *Medea* para Mérida. Le pedí unos días para pensarlo y le propuse una *Medea* gitana. No se hizo porque, dadas las circunstancias de la representación, se necesitaba una *Medea* más respetuosa con Eurípides"<sup>119</sup>.

A la pregunta de si *Medea* es un mito, el dramaturgo contesta: " No, no!  Perd n! Es un ser humano con sangre caliente, tan caliente que hace

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 768-9. "Sobre Medea...". En el texto se alude a Alberto González Vergel, que había hecho varios montajes en el Teatro Español.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 766-7.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo  
 todo lo que hace; tal vez una princesa sudamericana de aquel tiempo o una  
 gitana del nuestro podrían hacer eso<sup>120</sup>.

De relevancia son varias opiniones buerianas sobre el montaje de *Medea* llevado a cabo por González Vergel. Selecciono algunas: "La crueldad mental sería una cosa exangüe si no estuviera confirmada, respaldada y preparada por una crueldad efectiva que todo el mundo ve y ante la que se horroriza. Justamente, porque es tremendamente horroroso matar a dos inocentes niños por su propia madre es por lo que el postrero "ya no hay dioses" es-doblemente espantoso, si no vemos el espanto de los dos niños ensangrentados. Es una manera de hablar. [...] La puñalada de la madre yo la habría dado como si fuese una tigresa. [...] Medea es una mujer furiosa y desesperada, que intenta reprimirse, desde el primer momento, de modo que al final, cuando mata a sus hijos, estalla. [...] Desde el punto de vista eclesial a que tú te referías, aunque Creonte y, en cierto modo, Jasón puedan representar, según Vergel, las nuevas ideas... [...] Jasón es un tipo bastante deleznable. [...] Esas nuevas ideas, aunque sean en sí mismas positivas y vayan a traer el bien, son ideas que ya se han estructurado socialmente y adquirido un corpus político. Entonces, desde ese punto de vista eclesial al que aludías, creo que ellas consideran desde su altura civilizada que la unión con Medea era en realidad una unión irregular que no tenía por qué ser aceptada por ninguna Iglesia y a la que podía suceder un matrimonio legítimo y civilizado como puede ser el matrimonio con Creusa. Lo de Medea habría sido, simplemente, una aventura más o menos disculpable de conquistador en país extraño y con gentes inferiores. En ese orden, Medea tiene razón, Medea reivindica, y creo que es uno de los aspectos positivos de la tragedia, la razón humana, la verdad humana de sus derechos inalienables como compañera de Jasón frente a cualquier estratificación legal de los matrimonios, aunque esta estratificación se haga en nombre de ideas más positivas. [...] Si hubiera que tomar partido, yo lo haría, coincidiendo con Gala, más por Medea que por Jasón. Este último, aunque sea portador o lacayo de las nuevas ideas, como persona deja mucho que desear. [...] Puede que el progresista sea Creonte. Todos sabemos que, por desgracia, no faltan gentes que se adscriben al progreso por razones muy inconfesables y muy impuras y muy personales. Yo creo que en el caso de Jasón, tanto en la versión de Séneca como en la de Eurípides, la cosa está clara. Jasón es un conquistador y tiene la filosofía y el hábito propio de los conquistadores. [...] Pero no es menos cierto que él ha roto una relación auténticamente humana por su conveniencia personal. Y en ese sentido yo me pongo al lado de Medea, aunque no pueda aprobar sus terribles decisiones personales [...]"<sup>121</sup>.

## 11. Creta.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 770.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 770-3. El pasaje menciona al escritor Antonio Gala.

Buero examina cuidadosamente el conjunto de la *Divina Comedia*, obra maestra de Gustavo Doré, y se detiene en las láminas referentes al infierno: "Mas en cuanto, conducidos por la serena y fría mano de Virgilio, nos encontramos dentro de él, las inquietantes promesas de las láminas primeras se traducen en creciente decepción. Y no porque no haya entre ellas dibujos muy buenos, sino porque Doré se esfuerza en describir demasiado los tormentos y la topografía del terreno [...].

Algunas láminas sorprenden, sin embargo. Suelen ser las más sobrias y concentradas, naturalmente. La número XIII -"Estaba Minos..."- nos presenta con gran parquedad de medios la poderosa figura del terrible juez de la miserable gusanera humana, que aguarda temblando, custodiada por un sicario alado. La impresión de que algo superior, situado por encima del mismo Infierno, respalda la labor inexorable en nombre del orden religioso del mundo, está lograda de manera muy penetrante"<sup>122</sup>.

## 12. Ática (Teseo).

Entre las hazañas realizadas por el héroe nacional ateniense destaca la eliminación de Procrustes<sup>123</sup>. Buero se detiene en

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 136. Recordemos el pasaje platónico en que 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. Así, en Platón, *Gorgias* 523 a.

<sup>123</sup> Procrustes (*Prokroústēs*), por la dificultad fonética que conlleva, suele transcribirse como *Procustes* o *Procusto*. 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 atrozmente, a fuerza de martillazos (*prokroúein*), al que tenía una estatura inferior a las dimensiones del mismo, o, al que

varios estudiosos de la condición trágica: "Sus desarrollos, a menudo brillantes, muestran la enfermedad típica del ideólogo, consistente en mutilar la realidad para encajarla en el lecho de Procasto de sus esquemas racionales"<sup>124</sup>.

### 13. Troya.

Ganimedes, hijo de Tros y bisnieto de Dárdano, el fundador de Troya, fue raptado por Zeus, enamorado perdidamente del hermoso mancebo. Buero menciona la escultura titulada *Ganimedes*, hecha por Doré<sup>125</sup>.

#### a. Posthomérica<sup>126</sup>.

Los aqueos, en los finales de la guerra de Troya, supieron, a través de un vaticinio, que no podrían tomar definitivamente la ciudad si no disponían de las flechas y el arco de Heracles. Ambos estaban en manos de Filoctetes, que, por causa de la enfermedad pestilente que padecía, había sido abandonado por los suyos en la isla de Lemnos. Allí fueron Neoptólemo, el hijo de Aquiles, y Odiseo, el fecundo en tretas de toda laya, con la intención de apoderarse de tales armas. De modo relevante el *Filoctetes* de Sófocles contiene datos esenciales para reconstruir la leyenda. Buero, por su parte, analiza el contenido cómico de algunas tragedias griegas, y, hablando de Sófocles, afirma: "Sus diálogos y situaciones rozan con frecuencia la ironía, y de ésta al efecto chistoso no hay más que un paso. Para los espectadores atenienses este paso se daba probablemente con la actitud cobarde de Ulises al comienzo de "Ajax", o bien -si la sugestiva hipótesis de Errandonea es, como a todas luces lo parece, cierta- en la actuación del mismo Ulises, fingiendo ser Hércules, en "Filoctetes". Otros

---

superaba las medidas, le cortaba sin contemplaciones todo lo que sobraba. Acúdase a Diodoro, 4.59.5.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 261. En "García Lorca...".

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>126</sup> Dentro de los *posthomérica* los filólogos examinan los hechos que, aun pertinentes a la guerra de Troya y sus consecuencias (incluidos los regresos de los héroes a sus hogares), ocurrieron tras los sucesos contados en *Ilíada*. Se incluyen aquí los personajes míticos presentados, esencialmente, en la *Odisea* y en los poemas del llamado Ciclo troyano, de los que nos han llegado escasos fragmentos.

ejemplos podrían darse de estos escapes cómicos o grotescos, que también entonces aliviarían con alguna risa la tensión emotiva de los espectadores, tal como ocurría con la intervención de los "graciosos" en los dramas trágicos del Siglo de Oro y lo mismo hoy ocurre con los matices humorísticos de algunas tragedias actuales"<sup>127</sup>.

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 había sucedido un terrible prodigio, pues unas serpientes monstruosas salieron del mar, mataron y devoraron a los hijos del sacerdote y a él mismo<sup>128</sup>. Es famosísima la estatua de época helenística que representa tan espantoso momento. Varias veces la menciona nuestro escritor. En la descripción de las ilustraciones del Purgatorio, obra de Doré, leemos: "Se prodigan las actitudes convencionales y se repiten las más melodramáticas, como esa especie de Laocoonte con miradas a lo Guido Reni, levantándose del suelo en un aria de tenor moribundo [...] "<sup>129</sup>. Tocante a los dibujos de la *Biblia* realizados por el mismo artista, nos dice: " En "Jonás arrojado por la ballena" encontramos de nuevo aquella postura de tenor moribundo con visos de Laocoonte que menudeaba en *La divina Comedia*"<sup>130</sup>. También referidas a

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 652. "La tragedia"...

<sup>128</sup> Laocoonte (o Laoconte) era un famoso sacerdote de Apolo y adivino troyano. Cuando los habitantes de Troya descubrieron el Caballo de madera, se pronunció en contra de introducirlo en la ciudad. En tal ocasión, además, aconteció un hecho premonitorio de las desgracias que esperaban a los troyanos: unas serpientes surgieron de unas islas cercanas y vinieron nadando hacia la ciudad, donde mataron y devoraron a Laocoonte y sus hijos. Las versiones de los hechos son varias: cfr. Apolodoro, *Epítome* 5.18; Virgilio, *Eneida* 2.201-31; Higino, *Fábula* 135; Servio, *Comentario a la Eneida* 2.201; etc. A la mente de todos viene la famosa escultura marmórea llamada Laoconte, del Museo Vaticano, realizada hacia el año 50 a. C., donde el sacerdote y sus dos hijos tratan de escapar de los terribles anillos de las sierpes. Es obra insigne del periodo helenístico, procedente de la Escuela de Rodas.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 148.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo

Doré, a saber, sus dibujos de *El Paraíso perdido* de John Milton, son estas palabras: "Verdad es que la agudeza psicológica se ha esfumado y en su lugar encontramos nuevamente los gestos desorbitados y las actitudes afectadas -entre ellas, la inevitable del caído con actitud de tenor que recuerda al Laocoonte"<sup>131</sup>. A propósito de la escultura de Doré titulada *La pirámide humana*; afirma: "No se puede evitar el recuerdo de *El Toro Farnesio* ante esta escultura, y esto a su vez nos trae a la memoria el influjo del *Laocoonte* que vimos en algunas láminas. No dejan de ser significativos estos curiosos antecedentes del arte de Doré en las escuelas de Pérgamo y Rodas; escuelas que representan al final del ciclo griego una etapa romántica de enlace entre el clasicismo de Pericles y el realismo romano"<sup>132</sup>.

Tras volver de Troya, Agamenón es asesinado por Clitemnestra, su esposa, y el amante de ésta, Egisto. Después, Orestes, siguiendo una orden de Apolo, vengará la muerte de su padre dándoles muerte a los dos. Una vez cometido el terrible parricidio, Orestes se vio perseguido por las Erinis y decidió buscar ayuda en Delfos, donde el oráculo le aconsejó dirigirse a Atenas para ser juzgado en el Areópago<sup>133</sup>. Buero, comentando *Divinas palabras* de Valle Inclán, recoge en cierto modo la leyenda mítica: "Y Mari Gaila, al modo de otro Orestes perseguido por las Furias que llegase al Santuario de Apolo, quizá empieza a entrever valores humanos superiores a los de la carnal fatalidad que la domina"<sup>134</sup>.

Refiriéndose a las trilogías trágicas, Buero habla de las *Euménides*, tercera obra de la *Orestía* de Esquilo, destacando que Orestes no acepta la expiación que se le había impuesto y acude al santuario délfico para conocer la respuesta de Apolo, y,

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 183. El grandioso *Toro Farnese* evoca el suplicio de Dirce. Está en el Museo Nacional de Nápoles.

De la unión de Zeus y Antíope nacieron dos gemelos: Anfión y Zeto. Lico, tirano de Tebas, y su esposa Dirce persiguieron y maltrataron a Antíope, cuando sus hijos eran adolescentes. Éstos, una vez crecidos, atacaron Tebas, y dieron muerte ignominiosa a los tiranos; a Dirce la ataron a los cuernos de un toro, y, finalmente, ya muerta, la tiraron a una fuente que, en lo sucesivo, tomaría el nombre de aquélla.

<sup>133</sup> Esquilo recoge ambas circunstancias en la trilogía titulada *Orestía*, concretamente en *Coéforas* y *Euménides*.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 205. Sobre las Erinis (o Furias), acúdase a nota 35.

posteriormente, ya en Atenas, le pide protección a Palas Atenea con el fin de obtener el perdón por el espantoso crimen; gracias a la intervención de la diosa, el Areópago absuelve a Orestes del matricidio; por su parte, las Furias se transforman, ya para siempre, en deidades amables y protectoras de la ciudad de la Acrópolis. La trilogía, pues, termina con armonía y paz <sup>135</sup>.

Vienen ahora, como veremos, los sucesos relatados en la *Odisea*, de muchos de los cuales se ocupa Buero en *La tejedora de sueños*. Asimismo, entrarían en este lugar las leyendas recogidas en los *Regresos*, poemas épicos perdidos casi por completo. Así, la *Telegonía*, la última de esas composiciones épicas en que se hablaba de las peripecias de los héroes troyanos en su regreso al hogar <sup>136</sup>.

Como sabemos, en su largo regreso desde Troya, Odiseo pasó por mil peligros y aventuras durante diez años antes de llegar a su querida Ítaca. Un episodio bien conocido es el de la llegada del héroe y sus compañeros a la isla de Circe. Precisamente, en este punto piensa Buero cuando nos insiste en que Doré dibuja sueños en su obra. Así lo expresa: “[...] la tendencia

<sup>135</sup>*Ibid.*, p. 643.

<sup>136</sup>Buero, *Ibid.*, pp. 352 ss., nos recuerda que en una obra perdida de Esquilo, precisamente en el drama satírico llamado *Penélope*, se presentaba a ésta heroína como madre de Pan. Además, indica que, según Pausanias (8.12.6), Odiseo repudió a Penélope por haber atraído a los pretendientes. Alude, por otro lado, a una peregrinación posterior de Ulises, recogida en la perdida *Telegonía* de Eugamón, de la que añadiremos algunos detalles. Según los textos fragmentarios de que disponemos (de la *Telegonía* nos informan, entre otras fuentes, la *Crestomatía* de Proclo y la *Epítome* de Apolodoro), Odiseo volvió desde Troya hasta Ítaca, y, una vez que los familiares hubieron enterrado a los pretendientes, se marchó a Élide; regresó de allí, y, luego, partió hacia Tesprocia (en el Epiro) donde se casó con la reina del país, Caldice; de la unión nació Polipetes; posteriormente, Telégono, hijo de Circe y Odiseo, llegó a Ítaca, donde mató a su padre sin conocerlo; a continuación, se marchó hacia el país de su madre (la isla Eea) acompañado de Penélope y Telémaco; en tal lugar, Telégono se casó con Penélope y Telémaco con Circe.

Sobre los mitos y personajes míticos clásicos  
 en la poesía, cuentos, ensayos y artículos de Antonio Buero Vallejo  
 a neoformaciones orgánicas, como los semitransformados compañeros de Ulises  
 en *La Fontaine*<sup>137</sup>.

Entre las numerosas dificultades por las que hubo de pasar el héroe itacense, destacan, sin duda, Escila y Caribdis<sup>138</sup>. Buero, en el momento de recibir el premio Cervantes, comentó el ensayo de Dámaso Alonso titulado *Escila y Caribdis de la literatura española* -donde, junto al realismo y localismo de la literatura española, se reivindica el alcance universal de la misma, siendo el *Quijote* la contraposición perfecta de ambos ingredientes- y, con tal motivo, afirmó lo siguiente: "Pues bien: la navegación entre los peligros de Escila y de Caribdis sin dejar de contar -a su modo- con ambos monstruos es, efectivamente, gran proeza del estilo de Cervantes [...]. El contraste entre lo que llamamos real y lo que tildamos de fantástico fortalece nuestras creaciones y es ejemplar en la novela del ingenioso hidalgo [...]. Pero tan compleja operación literaria, llevada a cabo entre las dos rocas invocadas por el ensayista, no incurre en la desquiciada fabulación de los Esplandianes y los Palmerines, no es devorada por Caribdis". Tras citar a Sartre y Kafka, añade: "Como Cervantes y como buena parte de la literatura del mundo, también ellos enlazan su Caribdis con su Escila al edificar las extrañezas que imaginan -su poesía, en suma- sobre el engañoso piso de lo simple y lo consabido. Esa es la medida de su desmesura, el tino en la armonización de materiales literarios opuestos cuya unidad parecería imposible; decisiva enseñanza del *Quijote* hasta para aquellos creadores modernos que no hayan condescendido a su lectura".

---

<sup>137</sup>*Ibid.*, p. 122. Alusión, quizá, al episodio odiseico (*Od.* 10.230 ss) en que Circe transformaba en cerdos a los compañeros de Odiseo.

<sup>138</sup>Circe, la maga que convirtiera en cerdos a los compañeros del fecundo en ardides, le avisa a éste que había de pasar entre dos peligrosos escollos: en uno vive la terrible Escila (*Odisea* 12.39-54, 158-200), monstruo que aúlla de modo espantoso, tiene doce patas y seis cuellos con otras tantas cabezas, dotadas de tres filas de afilados dientes; en la *Odisea* consigue devorar a seis compañeros del héroe. Se la solía situar en el actual Estrecho de Mesina (véase Tucídides, 4.24.5; además, Apolodoro, 1.9.25; Virgilio, *Eneida* 3.420 ss.; etc.); en el otro escollo habita Caribdis (*Odisea* 12.73-100, 223-259, 426-446) que sorbe la negra agua marina tres veces al día, arrastrando, de modo espantoso, todo cuanto encuentra a su alcance. Odiseo, sufriendo grandes pérdidas, logró superar tan grandes dificultades, pero, tras el episodio de Caribdis, se quedó solo, sin ningún compañero vivo.

Algo después, escribe así: "Entre su patente Escila y su recatada Caribdis se movió él al crear su novela y se han movido después innumerables escritores dentro y fuera de España. Bogando a mi vez entre ambas rocas, debo reconocer asimismo con toda humildad el alto magisterio cervantino. Cuantas veces se ha advertido cómo, detrás de tal o cual obra mía, se hallaban ciertos escritores cuya influencia en mi teatro agradezco y yo mismo he señalado, me he dicho: sí. Pero detrás de todos estuvo previamente, para algunos de ellos y para mí, Cervantes"<sup>139</sup>.

#### 14. Metamorfosis.

Pongo en este punto un personaje mítico que suele ser recogido en el apartado de las metamorfosis: se trata de Mirra. Efectivamente, en la descripción bueriana de las ilustraciones de Doré sobre la *Divina Comedia*, leemos: "'Mirra", que encontramos en la lámina XXXVI, es excepcionalmente una viva y expresiva figura de mujer. Pero lo es porque el personaje no le permitía al dibujante perseguir el arquetipo"<sup>140</sup>.

Trabajo elaborado dentro del Proyecto FFI2010-22159/FILO de la Dirección General de Investigación (Ministerio de Educación y Ciencia).

#### BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR<sup>141</sup>

##### 1. Edición

BUERO VALLEJO, Antonio (1994). *Obra completa*. I. Teatro. II. *Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Iglesias Feijoo, I.- De Paco, M. (eds.), Madrid, Espasa Calpe.

<sup>139</sup> *Ibid.*, pp. 1293-1295. Pertenecen al "Discurso en la recepción del premio Cervantes"(1987).

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 137. Mirra, perdidamente enamorada de su padre, Ciniras, 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. Cfr., ante todo, Ovidio, *Metamorfosis* 10.298-514.

<sup>141</sup> No entro en las numerosas historias de la literatura española ni en los estudios generales sobre teatro contemporáneo donde se habla del autor.

## 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.* (diciembre 1987). 79.
- CORTINA, J. R. (1969). *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo.* Madrid, Gredos.
- CUEVAS GARCÍA, C. (dir.) (1990). *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo.* Barcelona, Anthropos.
- DEVOTO, J. B. (1954). *Antonio Buero Vallejo. Un dramaturgo del moderno teatro español.* Ciudad Eva Perón (B. A.), Elite.
- DIXON, V. – JOHNSTON, D. (eds.) (1996). *El teatro de Buero Vallejo. Homenaje del hispanismo británico e irlandés.* Liverpool, Liverpool University Press.
- DOMENECH, R. (1993<sup>3</sup>. 1973<sup>1</sup>). *El teatro de Buero Vallejo.* Madrid, Gredos.
- FORYS, M. (1988). *Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre. An annotated bibliography.* Metuchen (N.J.)-Londres, Scarecrow Press.
- GIULIANO, W. (1971). *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo.* Nueva York, Las Américas.
- GONZÁLEZ-COBOS DÁVILA, C. (1979). *Antonio Buero Vallejo: el hombre y su época.* Salamanca, Universidad.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (1982). *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo.* Santiago de Compostela, Universidad.
- O'CONNOR, P. W. (1996). *Antonio Buero Vallejo en sus espejos.* Madrid, Fundamentos.
- O'LEARY, C. (2005). *The Theatre of Antonio Buero Vallejo. Ideology, Politics and Censorship,* Woodbrigde, Tamesis.
- LEYRA, A. M. (coord.) (1998). *Antonio Buero Vallejo: literatura y filosofía.* Madrid, Editorial Complutense.
- DE PACO, M. (1984). *Estudios sobre Buero Vallejo.* Murcia, Universidad de Murcia.

- DE PACO, M. (ed.) (1988). *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*. Murcia, Caja Murcia.
- DE PACO, M. (1994). *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)*. Murcia, Universidad de Murcia.
- DE PACO, M. – DÍEZ DE REVENGA, F. J. (eds.) (2001). *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*. Murcia, Caja Murcia.
- PAJÓN MECLOY, E. (1986). *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*. Madrid, Edición del autor.
- RUGGERI MARCHETTI, M. (1981). *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità*. Roma, Bulzoni.
- RUPLE, J. (1971). *Antonio Buero Vallejo. The first fifteen years*. Nueva Cork, Eliseo Torres & sons.

### 3. Otros medios auxiliares.

De gran importancia son los dos catálogos siguientes publicados por el Museo del Prado (es bien conocida la admiración de Buero hacia Velázquez y Goya):

- Goya. 250 aniversario*. (1996). LUNA, J. J. – MORENO DE LAS HERAS, M. (responsables), Madrid: Museo del Prado.
- Velázquez*. (1990). DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. - PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. – GÁLLEGO, J. (responsables). Madrid: Museo del Prado.

### 4. Pueden resultar de interés los siguientes trabajos:

- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) (1993). *La épica griega y su influencia en la literatura española*. Madrid, Ediciones clásicas.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (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*. NICOSIA, S. (ed.) Venecia, Marsilio, pp. 445-468.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2009). *La tradición clásica en Antonio Buero Vallejo*. México, UNAM. (Suplementum I. Nova Tellus).
- PAULINO, J. C. (1994). "Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica", *Anales de la literatura española contemporánea* 19, pp. 327-342.