



Un pensador para un teatro: Buero Vallejo

Javier Huerta Calvo¹

Recibido: 19-11-2024 / Aceptado: 27-11-2024

Resumen: El teatro de Antonio Buero Vallejo destaca por sus cualidades literarias, escénicas, y también por su hondo pensamiento. La filosofía está muy presente en sus obras teatrales: Platón, Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno, Ortega y Gasset, Zubiri, Camus...

Palabras clave: teatro español contemporáneo; tragedia; teatro y filosofía.

[en] A Thinker for a Theater: Buero Vallejo

Abstract: The Theatre of Antonio Buero Vallejo stands out for its literary and scenic qualities, as well as for its profound thought. The philosophy is very present in his plays: Plato, Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno, Ortega y Gasset, Zubiri, Camus...

Keywords: spanish contemporary theatre; tragedy; theatre and philosophy.

Sumario: 1. Escribir en tiempos trágicos; 2. ¿Una tragedia cristiana?; 3. Nihilismo, absurdo, esperanza; 4. De la necesaria armonía entre Apolo y Dioniso; 5. La vida de la tragedia: Buero vs. Steiner; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Huerta Calvo, J. (2024) “Un pensador para un teatro: Buero Vallejo”, en *Escritura e Imagen* 20, 301-314.

¹ Universidad Complutense de Madrid
jhuerta@filol.ucm.es

“... Esa aventura íntima que es la Filosofía”
(A.B.V.: «Apunte biográfico», 1987)

1. Escribir en tiempos trágicos

Parece que la célebre frase de Adorno sobre la imposibilidad de toda poesía después de Auschwitz data de 1949, el año en que Antonio Buero Vallejo se reveló como dramaturgo con *Historia de una escalera*. Apenas llevaba tres años en libertad tras haberle sido conmutada la pena de muerte a la que fue condenado en 1939 por actividades subversivas a favor del Partido Comunista, al que por entonces pertenecía. En 1946, una vez tomada la decisión de abandonar su vocación primera –la pintura– y tentar la de escritor, Buero debió de plantearse una cuestión similar a la del filósofo alemán. En su caso, no se trataba tanto de *por qué* o *para qué* escribir sino de *qué escribir* tras una guerra mundial y otra civil que había tenido tan dolorosas secuelas personales (añádase a las mencionadas, el asesinato de su padre en Paracuellos del Jarama por los republicanos). Buero lo tuvo claro desde un principio: al dolor no se le podía conjurar sino desde el dolor mismo. Dos años antes, tres grandes escritores habían transitado esa misma senda del dolor en la poesía y la novela: Dámaso Alonso (*Hijos de la ira*), Carmen Laforet (*Nada*) y Camilo José Cela (*La familia de Pascual Duarte*). Para completar la trinidad literaria faltaba el género dramático, pero los dramaturgos de la inmediata posguerra habían optado por la vía del humor y la evasión. Así las cosas, el estreno de *Historia de una escalera* fue un acontecimiento tan gozoso como inesperado. Por fin, una sociedad desgarrada por una tragedia de vida podía reconocer ese desgarramiento en una tragedia de ficción.²

Para Buero Vallejo, que pronto alternaría la creación dramática con una reflexión ensayística de primer orden, resultaba una anomalía que la tragedia fuera un producto extraño a sus paisanos, “a las gentes de esta edad trágica que nos tocó vivir”³. De acuerdo con el mandato que Lorca había expresado en 1934, era necesario “volver a la tragedia”, dar a las tablas –afirmaba Buero– “más dramas y tragedias”, pues que sin ellas no podía alcanzarse el deseado “renacimiento escénico”⁴. Y no se trataba de una apuesta coyuntural para tiempos adversos. Buero escogió la tragedia porque, desde un primer momento, estaba convencido de que no solo era la forma teatral más adecuada a su temperamento, sino también la que, paradójicamente, podía ofrecer un mensaje más optimista y esperanzado a una sociedad desolada por tanto desastre⁵. Así es que, desde su primer al último estreno, *Misión al pueblo desierto*, en

² Esta es una breve exposición del pensamiento trágico de Antonio Buero Vallejo, cuya inquietud ética, existencial y hasta metafísica lo llevó a contar con la filosofía para asegurar el sentido último de sus ficciones dramáticas. Algunas de las ideas que aquí desarrollo están enunciadas en dos artículos anteriores: «El sentido religioso en la tragedia de Antonio Buero Vallejo», en *Valle-Inclán y Buero Vallejo: esperanto y tragedia en la España contemporánea*, eds. J. Huerta Calvo y J. Vélez Sainz, Madrid, Ediciones del Orto, 2018, pp.93-113; y «Hacia una tragedia feliz: Buero Vallejo», *Don Galán*, 6 (2016), http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=1_3&pag=1

³ «Comentario de *Hoy es fiesta*» [1957], en *Obra completa, II. Poesía. Narrativa. Ensayos y artículos*, ed. L. Iglesias Feijoo y M. de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p.412; en adelante, cito abreviadamente *OC*.

⁴ Las citas de «Comentario de *Casi un cuento de hadas*» [1953], *OC*, p.387, y «Sobre *En la ardiente oscuridad*» [1955], *OC*, p.407.

⁵ “En un mundo carente de valores –escribe Max Scheler–, como el que, por ejemplo, construye la física mecánica, no hay valores. [...] Trágico es el conflicto que mora en el interior de los valores positivos y sus portadores”

1999, Buero no hizo sino escribir tragedias, por más que –para no asustar demasiado al respetable– las camuflara bajo etiquetas menos severas: *parábola, fantasía, experimento, relato, misterio...*

Aun cuando hasta 1947 no empezó a escribir teatro, Buero tenía ya, desde sus años mozos, experiencia como escritor de algún relato y, sobre todo, de varios artículos en torno a la pintura y su autor fetiche, Velázquez, a su juicio el “pintor trágico” por excelencia⁶. Es una conclusión a la que llegó *motu proprio* luego de algunos acercamientos desde sus años de estudiante en Bellas Artes, bajo la luz inspiradora de Lafuente Ferrari, Diego Ángulo y, sobre todo, Ortega y Gasset, “el hombre que nos despertó para la cultura moderna; el pensador que nos ha enseñado a pensar a todos los jóvenes”⁷. En 1960, Buero saldaría la deuda contraída con el artista componiendo *Las Meninas*, una “fantasía” más que una obra histórica, en la cual la invención imaginada se hace verdad, como quería Keats. Con Velázquez siguió manteniendo después –tanto en el teatro como en el ensayo– un apasionado “diálogo secreto”, por decirlo con el título de una de sus mejores obras tardías, cuyo pretexto argumental proviene de *Las hilanderas*.

“¿Por qué busqué lo trágico en vez de lo risueño?”, se preguntaba Buero en 1950: “Por fidelidad profunda y espontánea [...] a la más evidente tradición artística española”⁸. En sintonía una vez más con Lorca, Buero rechazó la especie –hasta hoy mismo vigente– de que la tragedia era un género ajeno a la idiosincrasia española. Sin embargo, Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Calderón de la Barca, con obras como *Fuente Ovejuna, El castigo sin venganza, Reinar después de morir, El burlador de Sevilla, La venganza de Tamar, La vida es sueño, El médico de su honra...*, habían demostrado lo erróneo del juicio. Sin duda, eran tragedias que contravenían el canon de las consideradas clásicas, al mezclar lo serio con lo cómico, y al plantear desenlaces aparentemente optimistas, pero tragedias al fin y al cabo. Ya en el siglo xx, autores como Benavente, Valle-Inclán, García Lorca y Unamuno habían continuado esa tradición; sobre todo, Unamuno.

Con apenas dieciocho años, Buero descubrió en los libros de Unamuno *el sentimiento trágico de la vida*, la *agonía* como forma de ser y estar en el mundo, *El Quijote*, como paradigma del héroe trágico moderno, la predilección por la intrahistoria de los menudos hechos sobre la Historia con mayúscula y, en fin, la práctica de un «teatro de conciencia», desnudo de retórica y esencial en su búsqueda del ser y la trascendencia. La paradoja o contradicción del teatro de Buero, que él resumía en el lema de Beethoven –“*durch Leiden Freude*”: “al dolor por la alegría”–, podría haberla suscrito Unamuno: “¡Contradicción!, ¡naturalmente! Como que solo vivimos de contradicciones y por ellas; como que la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha; sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción”⁹.

(«Sobre el fenómeno de lo trágico» [1914], en *Gramática de los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2023, pp. 206 y 208.)

⁶ «El bufón llamado “Don Juan de Austria”, de Velázquez» [1991], *OC*, p.1213.

⁷ «Las influencias del escritor» [1951], *OC*, p.330.

⁸ «Cuidado con la amargura» [1950], *OC*, p.578.

⁹ *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p.18. Muy bellamente expresa también la paradoja Valle-Inclán: “En la exégesis teológica de la tragedia, amor y dolor son como el símbolo de la vida humana y nunca van deshermanados. Amor sin dolor es una conjunción divina. Dolor sin amor, un círculo de Satanás. [...] Amor con dolor es el primer tránsito de la iniciación estética. La idea del Demiurgo está en la estética como en la teología, y la tragedia, toda mito y símbolo, encarna en el furor erótico la eterna voluntad del mundo. Sus héroes se nos aparecen como dioses condenados a vivir vida de

Fue mérito de Unamuno, en efecto, haber sacado al género trágico de sus casillas costumbristas, del ámbito aldeano al que la había constreñido la exitosa fórmula del drama rural –*La malquerida*, *Divinas palabras*, *Bodas de sangre...*–, situándola en marcos más intemporales e indeterminados. Las tragedias unamunianas –*La esfinge*, *La venda*, *El otro*, por mencionar tres títulos de querencia bueriana– eran menos imaginativas y espectaculares que las citadas –de ahí su fracaso entonces y luego en los escenarios–, pero más *pensadas* y universales, más cercanas al modelo de “tragedia contemporánea” que había prescrito Ibsen y que después seguirían, entre otros, Chéjov, Pirandello, O’Neill...

Las críticas de cuando el estreno e, incluso, estudios posteriores han subrayado la traza costumbrista de *Historia de una escalera*, su aire de sainete, bien que “serio”. Tanto disgustaba este parentesco a Buero, que en varias oportunidades llegó a renegar de su primera criatura, a su juicio, en exceso sobrevalorada respecto de otras obras según él más ambiciosas, como la también primeriza *En la ardiente oscuridad*. Una lectura atenta de *Historia de una escalera* nos revela, sin embargo, que, por encima de cualesquiera apariencias, estamos ante una obra trágica. Jamás una comedia o sainete llevaría al frente este admonitorio versículo de la Biblia: “Porque el hijo deshonra al padre, la hija se levanta contra la madre, la nuera contra su suegra: y los enemigos del hombre son los de su casa” (*Miqueas*, VII, 6). Sus personajes estaban extraídos de las clases más desfavorecidas, pero sus vidas nada tenían que ver con las de quienes pululan por los sainetes de Arniches, caracterizados por el gracejo de su habla madrileña, obviada también por Buero. Más bien recordaban los de *Humillados y ofendidos*, de Dostoyevski, un autor por el cual Buero sintió admiración incondicional. Asimismo, los episodios no se traducían en amables desencuentros resueltos en risas sino en riñas muy violentas. Y, naturalmente, el sentido último de la pieza desbordaba localismos y urgencias del momento, para abrirse a otras dimensiones existenciales. Como años después señalaría, sobre la historia que se repite¹⁰ implacable de padres a hijos, pesaba un fascinante relato de Azorín, *Las nubes*: una reescritura melancólica de *La Celestina*, donde Calisto y Melibea han escapado al *fatum* mortal, se han casado y han tenido una hija... Y esta hija, al igual que su madre, ve cómo, al final del relato, un gallardo mancebo irrumpe una mañana en su huerto en pos de un halcón. O sea, una poética versión del mito trágico del eterno retorno, según lo formulara Nietzsche, glosado así por Azorín: “Sí; vivir es ver pasar: ver pasar, allá en lo alto, las nubes. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver volver todo – angustia, alegrías, esperanzas–, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables”. Sin duda, a Buero debió llegarle hondo el relato de Azorín que no hacía sino reforzar la condición trágica del mito, asociado a la imagen del Tiempo, una permanente recurrencia en su obra: “¿Habrá sensación más trágica que aquella de quien sienta el Tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado lo por venir?”¹¹.

hombres, tienen una humanidad que nace del dolor y un dolor que nace del sexo”.

¹⁰ Ana María Leyra ha discurrecido sobre la *repetición* y la *diferencia*, como categorías filosóficas –la primera, de Kierkegaard, y la segunda, de Derrida–, a propósito de las dos obras primeras de Buero: *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad*; en su contribución a *Antonio Buero Vallejo: Literatura y Filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998.

¹¹ Azorín, *Castilla*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, 9ª ed., p.117. Fue un acierto indudable que Juan Carlos Pérez de la Fuente, en su puesta en escena de 2003 en el Teatro María Guerrero, hiciera patente el relato de Azorín

Historia de una escalera era, pues, una tragedia y no un sainete; una tragedia, además, que, si en España resultaba exótica, fuera de nuestras fronteras estaba tan extendida que, durante los años 40, vivió una auténtica década prodigiosa, como lo acredita este recuento de títulos magistrales: *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht (1941), *Largo viaje hacia la noche*, de Eugene O'Neill (1941), *Antígona*, de Jean Anouilh (1944), *A puerta cerrada*, de Jean-Paul Sartre (1944), *El malentendido*, de Albert Camus (1944), *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams (1945), *Llama un inspector*, de John B. Priestley (1946), *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller (1949), *El puente*, de Carlos Gorostiza (1949)... Limitar, pues, la significación de *Historia de una escalera* a su función socialmente revulsiva en la escena española de posguerra es empequeñecerla y negar su validez para otros públicos no españoles; esto es, su universalidad. Con frecuencia lamentó Buero el vacío internacional a nuestra literatura contemporánea –salvedad hecha de García Lorca–, y protestó también la idea, alimentada por tantos, de que durante el franquismo nada culturalmente valioso se había hecho; en otras palabras, la conocida y mostrenca tesis del erial. Lo cierto es que, a pesar de la falta de libertades y la censura, había sido posible una literatura nada despreciable y un teatro de indiscutible dignidad.

Historia de una escalera y *En la ardiente oscuridad* eran caras de la misma moneda pero claramente diferenciadas. Buero se sirvió de las dos obras principales de su dilecto Calderón de la Barca –*El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*– para discernir entre la faceta social y otra, «íntima, psíquica, metafísica». A pesar de que se le terminara identificando más con la primera –*Las cartas boca abajo*, *Hoy es fiesta*– Buero prefería claramente la segunda –*Irene, o el tesoro*, *La doble historia del doctor Valmy*, *La Fundación*–, por parecerle que aquella obedecía a una corriente, muy determinada por las circunstancias, en España y Europa –el neorrealismo–, y esta le permitía, mediante la mirada simbolista, experimentar con los límites entre vida y sueño, historia y fantasía, realidad y fantasmagoría.

Se trataba de dos maneras estéticas, que se advertían no solo en Calderón sino también en Velázquez. El doble juego que el artista plantea en sus pinturas al combinar el plano real y el imaginado es el mismo que Buero adopta en la mayoría de sus dramas: una fábula mitológica inserta en una fragua, una taberna o un taller de hilanderas... A juicio de Ortega –en cuya interpretación velazqueña se basó Buero– con ese procedimiento Velázquez conseguía “salvar la realidad y negar la fantasmagoría, sin ser infiel a ella”¹². Gracias a esta perspectiva bifronte, tan velazqueña como calderoniana, el dramaturgo pudo adentrarse en las dimensiones no racionales de la existencia.

2. ¿Una tragedia cristiana?

Religión y tragedia forman un binomio indisoluble desde sus orígenes mismos en la Antigüedad. Ese vínculo se fortalece aún más en la Edad de Oro, particularmente en España. En su ensayo de 1958, *La tragedia*, Buero consagra un epígrafe a tratar “El espíritu religioso y la tragedia española”. Puesto que el autor se inscribía dentro de esa “tragedia española”, no puede extrañar que en sus obras se manifieste también

mediante un teloncillo de boca en el que figuraban unas nubes que se sucedían de modo constante.

¹² Ortega y Gasset, J., *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 213.

el componente religioso o sagrado, motivado por “aquella intuición, muchas veces inefable, por la que el Hombre advierte su independencia de una grandiosa unidad sin fronteras y que determina las más diversas actitudes *religadoras* con el mundo o con sus semejantes”¹³. Al utilizar el adjetivo enfatizado, Buero parecía estar familiarizado con las ideas de Xavier Zubiri, expuestas en su artículo «En torno al problema de Dios», más tarde incorporado a *Naturaleza, Historia, Dios*. Para Zubiri, la existencia del hombre está “religada por su raíz”:

El hombre no *tiene* religión, sino que, *velis nolis*, consiste en religación o religión. [...] Llegará seguramente la hora en que el hombre, en su íntimo y radical fracaso, despierte como de un sueño encontrándose en Dios y cayendo en la cuenta de que en su ateísmo no ha hecho sino estar en Dios. Entonces se encontrará religado a Él, no puramente para huir del mundo, de los demás y de sí mismo, sino al revés, para poder aguantar y sostenerse en el ser.¹⁴

La tesis zubiriana influyó poderosamente en la poesía religiosa de la posguerra, “arraigada”, como la llamara Dámaso Alonso, e influyó tanto en escritores creyentes como descreídos. Se trataba de una explicación del fenómeno religioso que trascendía cualquier confesionalidad, y que un autor agnóstico como Buero podía trasladar a su teatro de vocación más simbolista: *En la ardiente oscuridad, La señal que se espera, Llegada de los dioses, Jueces en la noche, Lázaro en el laberinto, Las trampas del azar...*¹⁵.

Reiteradamente dejó constancia Buero de su admiración por la figura de Cristo, protagonista de *Las palabras en la arena*, pese a que nunca llega a aparecer físicamente en escena. Su presencia en la obra es referida a través de otros personajes, cuando escribe las misteriosas palabras de acuerdo con el pasaje de la mujer adúltera (Juan, 8: 9-11). En la obra de Buero, el protagonista, un oficial romano, lucha contra el destino, como asesino, que le ha anunciado Jesús, aunque nada lo desvía de él, pues que al final termina matando a su mujer, al descubrir que le es infiel. Para Buero, “el Evangelio es revelador y valeroso” en el tratamiento de un tema tan escabroso como el del adulterio, tan dable a la caricatura y el esperpento. Y esta admiración de Buero acaba con un *desiderátum* valiente: “hagamos en el más revelador y valeroso sentido de la palabra, un teatro evangélico”¹⁶. Con *Las palabras en la arena* estaríamos, de este modo, ante “la tragedia de aquella hipócrita y decadente sociedad romano-judaica, pervertida hasta el tuétano de los huesos, ante las luminosas e implacables palabras de la nueva moral cristiana”¹⁷. Al igual que en otras piezas de carácter histórico, Buero aplica las lecciones del pasado al momento presente. Con su defensa del Evangelio no hace sino denunciar al propio tiempo las miserias de

¹³ OC, II, p.657.

¹⁴ Cito por la edición de *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, Editora Nacional, 1963, pp. 394 y 396.

¹⁵ A veces lo misterioso se deja ver de manera inopinada, como sucede en un episodio aparentemente trivial de *El tragaluz*. Los dos hermanos, Mario y Vicente conversan en la casa paterna, y este se extraña al no ver el televisor que les había regalado no hace mucho. Mario se ve obligado entonces a decirle que el Padre, en un rapto de locura, lo había destruido. Estaba viendo con sumo interés un programa sobre el *Misterio de Elche*, cuando lo interrumpieron unos anuncios publicitarios de “lavadoras, bebidas, detergentes...”. Vicente se sorprende de la reacción, pues «él no era muy creyente”. Mario, en cambio, piensa que no le falta sentido a lo que hizo y, en cierta forma, relaciona su postura con lo divino.

¹⁶ «Comentario de *Las palabras en la arena*», OC, p.352.

¹⁷ *Ibidem*, p.351.

la religiosidad oficial, la que estaba imponiendo, en todos los órdenes de la vida, el nacionalcatolicismo. Y así, la mejor obra teatral de tema religioso de la España contemporánea –y hubo no pocas– lleva la firma de un escritor agnóstico.

La esperanza, factor clave en la tragedia bueriana, alcanza también un sentido trascendente. Recuérdese la letanía postrera de *Hoy es fiesta*: “Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita...”. Al poco de estrenarse estas obras primeras de Buero, Pedro Laín Entralgo publicaba su tratado *La espera y la esperanza* (1957) bajo la firme idea de que, “desde la predicación de Jesucristo, la esperanza pertenece a la esencia misma de la religión cristiana [...] La vida del cristiano es y tiene que ser vida de esperanza”. Laín apoyaba sus ideas en ejemplos literarios, pero siempre limitados a la poesía; nunca al teatro, ni tampoco –lo cual resultaba más extraño– a Buero Vallejo, una carencia que subsanaría años más tarde, en 1972, cuando respondió al discurso de ingreso de nuestro dramaturgo en la Real Academia Española. Allí, en efecto, se detenía en analizar la “esperanza trágica” como la síntesis más lograda del teatro de Buero:

Esperanza trágica: desde el miradero de la tragedia teatral, la amenazada e indecisa promesa de que el destino último de la existencia humana no será el dolor, aunque el dolor sea tantas y tantas veces su más inmediata o su más temible realidad vivida. Y desde el punto de vista de la humana existencia, cuando esta se ve a sí misma como una realidad que necesita, aguarda y espera, la terrible certidumbre de que solo a través del sufrimiento o de la muerte [...] nos es posible a los hombres entrever esa indecisa y amenazada promesa que son tanto la gran esperanza de una felicidad total como la esperanza chica de una ventura a la vez relativa y pasajera.¹⁸

¿Podríamos considerar, por tanto, la tragedia de Buero como “cristiana”? Con el desparpajo e ignorancia propios de la mocedad, se lo inquirí en cierta ocasión al autor. Su contestación no dejaba lugar a dudas:

Yo no creo que mi teatro pueda considerarse –desde luego, no confesionalmente– como tragedia cristiana. Uno de mis puntos de vista más arraigados es precisamente el de que las diferencias esbozadas por muchos pensadores entre el sentido de la tragedia clásica y el de la tragedia del Occidente cristiano son ilusorias. En el fondo, ambas plantean el mismo problema: lucha entre libertad y necesidad, esperanza –aunque desespere–, exploración del libre albedrío, responsabilidad moral, tensión entre lo colectivo y lo individual, dialéctica conciliatoria hacia la disolución del hado.¹⁹

3. Nihilismo, absurdo, esperanza

¿Cuál es, pues, el lugar de Dios en el teatro trágico de Buero? Para Ricardo Doménech, que seguía las sugerentes ideas de Lucien Goldmann en *Le Dieu caché* (1955), libro

¹⁸ Laín Entralgo, P., Discurso de contestación al ingreso de Buero Vallejo, *García Lorca ante el esperpento*, Madrid, Real Academia Española, 1972, pp. 66-67.

¹⁹ [«Cuestionario personal»], 1974. Para Laín Entralgo, la tragedia escénica la inseguridad teológica del ser humano: “La tragedia representa y expresa, escénica y patéticamente, la situación del hombre ante una situación nueva, imprevista y máximamente grave de su propia existencia” («La acción catártica de la tragedia» [1943], en *La aventura de leer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, p.649).

por entonces muy de moda en su traducción de 1968²⁰, “es impensable una tragedia sin dioses, o dicho más rigurosamente, una tragedia que no dé cuenta de una relación conflictiva entre el hombre y su Dios”²¹. Naturalmente, este no podía ser un Dios de certezas sino un “Dios incierto, equívoco y paradójico”²², el “*Deus absconditus*” que planea sobre las tragedias del jansenista Racine. La tragedia bueriana, al igual que en la de otros autores no creyentes, obedecería a esa suerte de “teodicea secular” con que Eagleton define la tragedia en general²³ y que no sería sino un intento de recuperar el *élan* religioso que a los espectadores de hoy nos resulta extraño, pues –como explica María Zambrano– la tragedia era en sus orígenes “un oficio religioso de una religión difícil de reconocer para nosotros los occidentales que hemos conocido la tragedia griega como un texto ‘literario’; porque es extraño que un oficio religioso alcance valor independiente, como poesía válida para todos los tiempos”²⁴.

Ideología y religión corren parejas, asimismo, en momentos de crisis extrema como el que nos ocupa. En los diálogos de *Irene o el tesoro*, entre La Voz y Juanito, personajes hechos ambos “de la sustancia del misterio”²⁵, aprecia Doménech la escisión ideológica que se produce en Buero tras la guerra. En este sentido, “el acceso a la visión trágica vendría a ser así la elección de la única alternativa para no caer en la sima del nihilismo o del cinismo, de la desesperación o del silencio”²⁶. Pienso que de nuevo la lectura de Dostoyevski debió servirle a Buero de luz orientadora en los momentos de mayor zozobra espiritual al término de la guerra. Al fin y al cabo, había no pocas afinidades en las biografías de ambos: su militancia revolucionaria, una pena de muerte, la salvación *in extremis*, la prisión... Además, no hay que olvidar la lectura de la novela más «política» y, al tiempo, más filosófica del genio ruso, *Los demonios*. Dostoyevski muestra en ella los caminos torcidos que conducen al nihilismo y los estragos consiguientes: violencia, terrorismo... La novela tuvo un impacto enorme en escritores como George Orwell, Arthur Koestler o Albert Camus.

Los demonios pudo tener en Buero un efecto similar al que tuvo en Camus, autor por el que sintió también franca admiración. Me refiero a su apartamiento del comunismo en su versión estaliniana²⁷. Ignoro si Buero llegó a conocer la versión dramática que el Nobel francés hizo de la novela de Dostoyevski. Con el título de *Les possédés* se estrenó en el Théâtre Antoine de París el 30 de enero de 1959²⁸.

²⁰ En mi opinión, impropriamente traducido al español como *El hombre y lo absoluto*, trad. Juan Ramón Capella, Barcelona, Península, 1969.

²¹ *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1973, p. 283. *Le Dieu caché* (1955), impropriamente traducido al español como *El hombre y lo absoluto* [1968].

²² *Ibidem*, p.289.

²³ Eagleton, T., *Dulce violencia: la idea de lo trágico* [2003], trad. J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid, Trotta, 2011.

²⁴ *El hombre y lo divino* [1955], México, FCE, 1986, p.221.

²⁵ LA VOZ. Has venido a una casa bien triste, hijo mío. Y hay muchas así. En todas ellas viven, como aquí, pobres seres que solo alientan para sus mezcuidades, sin sospechar siquiera que el misterio los envuelve. No hay que dejárselo sospechar.

JUANITO. ¡Me asustas!

LA VOZ. ¿Por qué? También tú estás hecho de la sustancia del misterio.

JUANITO. ¡Por eso mismo! (*Breve pausa.*)

²⁶ *Ibidem*, p.299.

²⁷ Como dice David Johnston, “la política, como el teatro, no puede existir solamente a base de ideas, y Buero no es un Brecht que permanece impassible ante las purgas estalinistas”, «Buero Vallejo: un teórico de la lucha histórica», en *Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, ob.cit., p.88.

²⁸ *Los posesos*, trad. María Teresa Gallego Urrutia, Madrid, Alianza, 2011. Luis Escobar versionó también la novela de Dostoyevski, con el título de *Los endemoniados*, para su representación en el Teatro María Guerrero, en 1944. La versión de Camus fue, a su vez, adaptada por Salvador Salazar, en 1964, para la televisión. De la

Camus hace suyo en la versión el mensaje de la novela, manifiesta alternativa al comunismo que defendía Jean-Paul Sartre al frente de la *gauche divine*; “una visión de religiosidad, purificación y esperanza trágicas”²⁹. Para Buero, se trataba de un escritor de su misma generación, que había sabido “conectar con las perplejidades y desconciertos de la etapa histórica en que España y el mundo están viviendo”. Camus había sabido “crear lúcidamente con su literatura reflejos de problemas y de trágicas situaciones humanas típicas de nuestro tiempo oscuro, tan forzado hoy al dulce suicidio de no pensar y de divertirse solamente”³⁰. Es decir, de no caer en el nihilismo, pues lo trágico y lo absurdo de la vida no debe conducirnos al desengaño sino todo lo contrario³¹.

Como había señalado Karl Jaspers, “lo trágico se manifiesta en la lucha, la victoria, la derrota y la culpa”, y termina siendo la expresión de “la grandeza del hombre en el fracaso”³². Es extraño que Buero no apoyara su concepción esperanzadora de la tragedia en las ideas de Jaspers, que en el fondo venían también a darle la razón, pues que la del filósofo alemán es, en esencia, una lectura positiva y optimista del género, presidida por la aportación de Dioniso en la conformación del universo trágico: “El sentimiento dionisiaco de la vida [...] se desarrolla en el saber trágico mediante la contemplación de lo trágico. En la tragedia descubre el espectador el júbilo de la existencia, que perdura eternamente en medio de la destrucción, y encuentra su más alto poder derrochando y devastando, arriesgando y naufragando”. Dicho de una manera nietzscheana, “la tragedia muestra la grandeza del hombre más allá del bien y del mal”³³. Los héroes buerianos de personalidad más indomable –Ignacio, Esquilache, David, Mario, Goya– son camusianamente rebeldes, esto es, trágicamente ejemplares, pues que señalan a los espectadores que solo esa lucha, aunque conduzca al fracaso, puede redimir al ser humano. A propósito del nihilismo convendrá recordar la palabra *nada* puesta en boca del personaje de *En la ardiente oscuridad*: “Y ahora, vosotros dos os encontráis frente a frente, mirándoos al fondo de los ojos..., cuando creías ya no tener nada”. Palabra clave del existencialismo irreligioso, es término erradicado del universo bueriano y de sus héroes mejores, caracterizados por la rebelión, “una de las pocas posiciones filosóficas coherentes”, como afirma Camus, esto es, el “enfrentamiento perpetuo del hombre con su propia oscuridad”³⁴.

Contradicción, paradoja, absurdo. Escribiendo sobre *Hoy es fiesta*, reconocía Buero que carecía de toda lógica defender en ella, como se defiende, “el carácter

fortuna corrida por *Los endemoniados*, en medio del anticomunismo durante la dictadura franquista, escribe un documentado artículo Jordi Morillas: «Breve historia de la recepción de *Los demonios* en España», *Estudios Dostoyevski*, 7 (2022), pp.86-95.

²⁹ De Cassagne, I., «Albert Camus. Su experiencia y su teoría de la tragedia», *Revista Criação, Crítica, Camus*, 10 (2023), pp.1-13. Véanse sus reflexiones sobre la novela dostoyevskiana en *El mito de Sísifo* [1942], trad. E. Benítez, Madrid, Alianza, 1999, pp.135 en adelante.

³⁰ «No estaba solo» [1993], *OC*, pp.1239-1241.

³¹ Véase también «L’avenir de la tragédie» [1955], en *Théâtre, récits, nouvelles*, ed. Roger Quilliot, París, Gallimard, 1962, pp.1701-1711.

³² Jaspers, K., *Lo trágico: el lenguaje*, Madrid, Ágora, 1995, p.59.

³³ *Ibidem*, p.68.

³⁴ *El mito de Sísifo* [1942], trad. E. Benítez, Madrid, Alianza, 1999, p.73. “L’homme d’aujourd’hui qui crie sa révolte en sachant que cette révolte a des limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme contradictoire, déchiré, désormais consciente de l’ambiguïté de l’homme et de son histoire, cet homme est l’homme tragique par excellence”, «L’avenir de la tragédie», en *Théâtre, récits, nouvelles*, ed. R. Quilliot, París, Gallimard, 1962, p.1706.

irónico, dudoso, con frecuencia inalcanzable, de la esperanza”, pero “el arte, y la vida que refleja, están por encima del principio de contradicción”³⁵. En mi “Introducción” al primer tomo de las *Obras completas*, de Buero Vallejo, señalo las contradicciones esenciales que se observan entre las ideas del autor sobre el género trágico y sus tragedias. Si en algunas de sus obras es posible encontrar elementos bastantes de optimismo, la mayor parte induce al sentir contrario. El número nada desdeñable de suicidas en la tragedia bueriana abona esa impresión desesperanzada.

Se trata de unas contradicciones inherentes a la propia creación trágica. Desde los orígenes de la Modernidad, es decir, desde el Romanticismo, son muchos los pensadores que vienen asegurando su visión del mundo en las tragedias clásicas. Así, por caso, Schopenhauer³⁶, que levanta el edificio de su cosmovisión pesimista glosando la peripecia de Segismundo en una tragedia cristiana como *La vida es sueño* a partir de los más célebres octosílabos de la pieza: “Porque el delito mayor / del hombre es haber nacido”. Un paso más lo da Nietzsche, el “primer filósofo trágico” en puridad, pues que descubre el goce de la tragedia; goce vinculado al sentido dionisiaco de la vida³⁷. Y, en fin, las más hondas y, al mismo tiempo, más luminosas indagaciones de Heidegger sobre el misterio del ser surgen a partir de la tragedia griega. La interpretación que el autor de *Ser y tiempo* hace del coro de la *Antígona* de Sófocles sobre el hombre en cuanto el ser más pavoroso de la creación produce escalofríos a quien lo lee y nos remite a la edad mítica o prerracionalista de la humanidad, sin la cual es imposible explicar el fenómeno de la tragedia³⁸. Para el autor de *Ser y tiempo*, el hombre no solo carece de salidas frente a la muerte cuando llega su hora sino de modo constante y esencial. En cuanto *es*, se halla en el camino que no conduce más que a la muerte. En este sentido, la existencia humana es el acontecer mismo de lo pavoroso. Heidegger está en contra de una interpretación optimista del pasaje sofocleo, en virtud de la cual se nos parafrasearía en el mismo la evolución del hombre desde un estadio primitivo a uno muy civilizado³⁹.

4. De la necesaria armonía entre Apolo y Dioniso

En la teoría bueriana de la tragedia Nietzsche ocupa un lugar muy relevante. Como era en él usual, no para manifestar una total aquiescencia con las ideas del filósofo alemán, sino para cuestionarlas y hasta rebatirlas. Nunca aceptó Buero el destino como fuerza inexorable a la que no puede escapar el héroe, pues que contó

³⁵ «Comentario de *Hoy es fiesta*», *OC*, p.415.

³⁶ Según descubrió Luis Iglesias Feijoo (*La trayectoria dramática de Antonio Buero vallejo*, Santiago de Compostela, 1982), Schopenhauer es el filósofo al que aluden sin nombrarlo los investigadores de *El tragaluz*: «ELLA. Condenados a elegir, nunca recuperaremos la totalidad de los tiempos y las vidas. Pero en esa tarea se esconde la respuesta a la gran pregunta, si es que la tiene. ÉL. Quizá cada época tiene una, y quizá no hay ninguna. EN el siglo diecinueve, un filósofo aventuró cierta respuesta. Para la tosca lógica del siglo siguiente resultó absurda. Hoy volvemos a hacerla nuestra, pero ignoramos si es verdadera...». Sobre la presencia de Schopenhauer en *Las trampas del azar*, véase María Fernanda Santiago Bolaños, «El cuerpo como memoria: Schopenhauer en *Las trampas del azar*», en Buero Vallejo. *Literatura y filosofía*, op. cit, pp.203-209.

³⁷ “Si el optimismo es signo de decadencia y pérdida del instinto vital, el pesimismo trágico es, por su parte, la única fuente del goce”, Rosset, C., *La filosofía trágica* [2003], trad. A. Dillon, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p.79.

³⁸ *Introducción a la metafísica* [1935], trad. A. Ackermann Pilári, Barcelona, Gedisa, 2003. p.101.

³⁹ *Ibidem*, p.146.

siempre con la libertad —el calderoniano libre albedrío— como fuerza correctora y determinadora de la vida humana. No entiende, por ello, Buero que Nietzsche hiciera compatible ese vitalismo con su caracterización fundamentalmente sombría de la tragedia. Bien al contrario, cree Buero que el impulso dionisiaco de la tragedia no puede sino derivar en un concepto optimista del género:

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 había 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 solo 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.⁴⁰

Esto dicho, en la tragedia bueriana pesa más la tendencia apolínea al equilibrio que el descontrol dionisiaco. En los años 60 y 70 pudo comprobar Buero cómo se extendían por occidente espectáculos teatrales bajo el dominio de Dioniso. Así, por ejemplo, el entonces muy boyante *Happening Theater*, que para Buero no representaban “una liberación auténticamente dionisiaca” sino una “nueva expresión de la neurosis del espectador”⁴¹. En esta y otras formas denunciaba Buero el total desequilibrio de las fuerzas que la tragedia había conseguido armonizar. Lo dionisiaco no podía constituir por sí solo la tragedia y terminaba abocando a todo tipo de pseudo-tragedias, como el esperpento (“la tragedia nuestra no es tragedia”), cuya estética deshumanizadora no compartió Buero, como dejó de manifiesto en su discurso de recepción académica, *García Lorca ante el esperpento* (1972).

Sobre “el retorno de lo trágico” en el siglo XX ha escrito Jean-Marie Doménach, para quien “la tragedia no vuelve por el lado que se la esperaba, donde se la buscaba en vano desde hacía tiempo —el lado de los héroes y los dioses—, sino del extremo opuesto, ya que se origina esta vez en lo cómico, y precisamente en la forma más subalterna de lo cómico, en la más opuesta a la solemnidad trágica: en la farsa, la parodia”⁴². Valle-Inclán, cuyo teatro desconoce, por supuesto, el crítico francés, es un ilustre representante de esa tragedia nueva, en la cual los elementos apolíneos y dionisiacos, la piedad y la crueldad, lo sublime y lo grotesco, luchan en combate desigual.

5. La vida de la tragedia: Buero vs. Steiner

Tres años antes de que George Steiner diera a luz *La muerte de la tragedia*, Buero publicaba su ya varias veces mencionado ensayo *La tragedia* en una *Enciclopedia de las artes escénicas*, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja. Se trata de dos escritos que defienden tesis antagónicas⁴³. Para Steiner, la tragedia murió prácticamente

⁴⁰ *La tragedia*, OC, p.642.

⁴¹ «Problemas del teatro actual» [1970].

⁴² *El retorno de lo trágico* [1967], trad. R. Gil Novalés, Barcelona, Península, 1969, pp.214-215.

⁴³ Cf. G. Sobejano, «Buero Vallejo ante la muerte de la tragedia», en *Antonio Buero Vallejo*, ed. M. de Paco, Murcia, Caja Murcia, 2001, pp.269-286.

en Grecia, pues en ella «se asume que el hombre es un huésped inoportuno en el mundo; alguien “no deseado en la vida, como alguien a quien los dioses matan por diversión como los chiquillos crueles matan moscas, es casi insoportable para la razón y la sensibilidad humanas”⁴⁴. Este fondo mítico y prerracionalista es el que –según Steiner– advertimos en las tragedias de Esquilo y Sófocles, y, con carácter excepcional, en algunas de Shakespeare o Racine. Este concepto de la tragedia como un género desesperanzado ya estaba en autores como Goethe, o Karl Vossler⁴⁵: “Allí donde alienta un mínimo de esperanza o algún sentido de la redención no puede haber tragedia; de ahí que vea la tragedia absolutamente incompatible con el cristianismo, pero también con ideologías laicistas, como el marxismo o el existencialismo”. No me consta que Buero leyera el ensayo de Steiner, pues no lo menciona en ningún lugar de sus muchos escritos sobre el tema. Pero, desde luego, sí estuvo muy al tanto de la bibliografía que sobre la tragedia y lo trágico iba apareciendo. Así lo demuestra su intervención en el Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas (Tubinga, 1979). Consciente de los terrenos que pisaba, el país de la filosofía y, por tanto, del saber trágico, empezó su discurso cuestionando la tesis de que la tragedia como género descansara en “una antítesis irreconciliable”; es decir, en el hecho de que cuando “surge la solución o se hace posible, desaparece la tragedia”. Para apoyar su opinión contraria, se apoyaba en alguno de sus casos preferidos, así el de *La Orestíada*, de Esquilo, que, si empieza mal con *Agamenón*, concluye bien con *Las Euménides*. Pero también se valía de autoridades, como la del helenista Francisco Rodríguez Adrados, que había publicado no hacía mucho su fundamental *Fiesta, comedia, tragedia* (1972). No ocultaba Buero su satisfacción citando las ideas del filólogo, con casi todas las cuales concordaba: “los temas de triunfo y boda no están excluidos de la tragedia”, “la muerte puede también ser vencida y el eros y la vida triunfar...”, etc. El espíritu auténtico de la tragedia solo puede revelarse –en opinión de Adrados– a la luz de la fiesta y del rito, bajo un prisma vitalista y renecedor⁴⁶.

A diferencia de Steiner, que ignora a los autores españoles⁴⁷, Jaspers cita a Calderón a propósito del pesimismo radical que emana del célebre monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, todo un clásico en el pensamiento alemán desde que Schopenhauer lo glosara a discreción en *El mundo como voluntad y representación*. Y, desde luego, no hubiera rechazado del todo la idea de que, si la tragedia como forma dramática ha muerto en el siglo XX, no ha ocurrido igual con lo trágico que, en su opinión, es “la insensata ambición de realizar la síntesis del saber y alcanzar un conocimiento de la divinidad, la sombra fiel del perseverante deseo humano de saber, cuyo destino es estrellarse contra el misterio impenetrable”⁴⁸. Jaspers opone el saber trágico, presente en la tragedia griega, al saber revelado y al saber racionalista, que caracterizarían la tragedia cristiana o la tragedia marxista, respectivamente. Pero

⁴⁴ *La muerte de la tragedia* [1961], Madrid, Siruela, 2013. pp.12-13.

⁴⁵ “Tragedia, en el verdadero sentido de la palabra, solo puede tener lugar allí donde potencias supraterrenas cobran tal imperio en nuestra conciencia, que pueden destrozar un alma humana. La desdicha y el destino adverso que no penetran en el alma misma desgarrándola y aniquilándola, solo pueden considerarse como trágicos en sentido formal y nominal, no en sentido sustancial. Es por eso que en la Edad Media, siempre que pensó cristiana, y no, por ejemplo, profanamente, no poseyó ninguna tragedia” (Vossler, K., *Racine*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p.117).

⁴⁶ *Fiesta, comedia, tragedia: sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1971.

⁴⁷ Acaso por esta ignorancia consciente de la cultura española, el que fuera gran crítico, fue galardonado con el premio Príncipe de Asturias. El papanatismo carpetovetónico no tiene límites.

⁴⁸ «Preliminar: la grandeza del fracaso», en K. Jaspers, ob.cit., p. 29.

Jaspers no entiende la primera, por ejemplo, como un oxímoron, sino como una realidad que tuvo su culminación en la Edad de Oro con Racine y Calderón. Ambos –afirma– “representan la cumbre de la tragedia cristiana, que tiene tensiones nuevas y peculiares. En lugar del destino y los demonios, entran en escena la Providencia, la gracia y la condenación [...], aunque naturalmente la conclusión es que, en cierta medida, la estructura profunda de la tragedia se disuelve, lo trágico [...] se extingue frente a la versión cristiana”⁴⁹.

Otra corriente sostiene, por el contrario, que el cristianismo es una ideología profundamente trágica. Para Eagleton, de ningún modo puede afirmarse que el cristianismo sea “inherentemente antitrágico”. Que tragedias radicalmente cristianas como *El príncipe constante*, *La devoción de la cruz* o *La vida es sueño* tengan un remate esperanzado no puede hacernos olvidar su profunda naturaleza trágica.

Sin embargo, la tesis de Steiner ha sido con posterioridad contestada y rebatida. Uno de sus más sólidos refutadores ha sido Walter Kaufmann, en su importante *Tragedia y filosofía*. Para este crítico, “uno de los defectos principales de estas ideas es el tratar un tipo de tragedia como si fuera el único posible. Normalmente, cuando los escritores se refieren a la muerte de la tragedia dan a entender que no se ha vuelto a escribir tragedias como *Edipo rey* después del siglo v y menos en el XX”⁵⁰.

Así pues, como afirmara Kierkegaard, “por muchos que hayan sido los cambios que el mundo ha sufrido, la concepción de la tragedia permanece esencialmente idéntica, del mismo modo que llorar es hoy tan natural al hombre como en cualquier tiempo pasado”⁵¹. Alguna vez manifestó Buero que escribiría una “tragedia feliz”. Para Buero tragedia y progreso, en el sentido más radical de la palabra, van unidos. Son muchas las ocasiones en las que interpela a la juventud del momento para que se fije en el *exemplum* trágico y extraiga de él las consecuencias más evidentes para seguir adelante en el camino de la vida: “Es, pues, el género trágico un género progresivo. Basado, como el progreso, en la crítica y en la duda. Si a veces llega a afirmaciones casi absolutas, y otras en cambio nos ofrece la negativa presentación de un conflicto sin salida aparente, unas y otras aciertan a mantener vitales preguntas sobre nuestros problemas esenciales que pueden ayudar a replantearlos con creciente lucidez”⁵². Y años después: “La tragedia es, en suma, un medio-estético-de conocimiento, de exploración del hombre; la cual difícilmente logrará alcanzar sus más hondos estratos si no se verifica precisamente en el marco de lo trágico. Pues la tragedia es la que pone verdaderamente a prueba a los hombres y la que nos da su medida total: la de su miseria, pero también la de su grandeza”⁵³.

6. Referencias bibliográficas

Azorín, *Castilla*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

Buero Vallejo, A., *Obra completa, II. Poesía. Narrativa. Ensayos y artículos* (Iglesias Feijoo, L. y De Paco, M.), Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

⁴⁹ Op. cit., p. 47.

⁵⁰ *Tragedia y filosofía*, trad. S. Oliva, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 256.

⁵¹ «La repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios», en *Estudios estéticos, II. De la tragedia y otros ensayos*, trad. D. Gutiérrez Rivero, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 29.

⁵² «La juventud española ante la tragedia» [1958], *OC*, p.614.

⁵³ «Sobre la tragedia», *OC*, II, pp.702-706. (1963, p.703).

- Camus, A., *Théâtre, récits, nouvelles*, ed. Roger Quilliot, París, Gallimard, 1962.
- De Cassagne, I., «Albert Camus. Su experiencia y su teoría de la tragedia», *Revista Criação, Crítica, Camus*, 10 (2023), pp.1-13
- Domenach, J-M., *El retorno de lo trágico* [1967], trad. R. Gil Novalés, Barcelona, Península, 1969.
- Doménech, R., *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1973.
- Eagleton, T., *Dulce violencia: la idea de lo trágico* [2003], trad. J. Alcoriza y A. Lastra, Madrid, Trotta, 2011.
- Heidegger, M., *Introducción a la metafísica* [1935], trad. A. Ackermann Pilári, Barcelona, Gedisa, 2003
- Huerta Calvo, J., «El sentido religioso en la tragedia de Antonio Buero Vallejo», en Huerta Calvo, J. y Vélez Sainz, J. (eds.), *Valle-Inclán y Buero Vallejo: esperpento y tragedia en la España contemporánea*, Madrid, Ediciones del Orto, 2018, pp. 93-113
- Huerta Calvo, J., «Hacia una tragedia feliz: Buero Vallejo», en *Don Galán*, 6 (2016), http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=1_3&pag=1
- Iglesias Feijoo, L., *La trayectoria dramática de Antonio Buero vallejo*, Santiago de Compostela, 1982.
- Jaspers, K., *Lo trágico: el lenguaje*, Madrid, Ágora, 1995.
- Lain Entralgo, P., Discurso de contestación al ingreso de Buero Vallejo, *García Lorca ante el esperpento*, Madrid, Real Academia Española, 1972.
- Leyra, A.M. (ed.), *Antonio Buero Vallejo: Literatura y Filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998.
- Ortega y Gasset, J., *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Rodríguez Adrados, F., *Fiesta, comedia, tragedia: sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1971
- Rosset, C., *La filosofía trágica* [2003], trad. A. Dillon, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- Scheler, M., *Gramática de los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2023.
- Unamuno, M., *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y los pueblos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- Vossler, K., *Racine*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- Zambrano, M., *El hombre y lo divino* [1955], México, FCE, 1986.
- Zubiri, X., *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, Editora Nacional, 1963.