

ESPACIOS URBANOS, VENTANAS Y BALCONES Y SU FUNCIÓN DRAMÁTICA EN ALGUNAS OBRAS DE ANTONIO BUERO VALLEJO

CERSTIN BAUER-FUNKE

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

RESUMEN:

El artículo analiza cómo la configuración dialéctica del espacio dramático está subrayada por dos recursos empleados por Antonio Buero Vallejo en casi todas sus obras dramáticas: en primer lugar, la relación a veces conflictiva entre un macrocosmos y un microcosmos y, en segundo lugar, la visualización de la dicotomía entre un espacio cerrado y un espacio abierto, entre encierro y libertad, por medio del motivo de la ventana, del balcón con sus grandes ventanales y de la azotea, que son elementos escénicos imprescindibles de la configuración del espacio dramático urbano.

PALABRAS CLAVE:

Antonio Buero Vallejo. Drama. Teatro. Espacio urbano. Espacio cerrado, espacio abierto. Función de ventanas, balcones y terrazas.

ABSTRACT:

This article explores the dialectical scenic and theatrical space, which is underlined by two strategic devices used by Antonio Buero Vallejo: first, the often conflictive relation between macrocosmos and micro-cosmos, and second, the visualization of this dichotomy between closed and open space, between confinement and freedom, through the motive of the window, the balcony and the terrace, which are essential dramatic and scenic elements in the configuration of the urban dramatic space.

KEYWORDS:

Antonio Buero Vallejo. Drama. Theatre. Urban space. Closed space, open space. Function of windows, balconies, and terraces.

Introducción

«Mira. La oscuridad termina. Dentro de poco lucirán todos los faroles de Madrid. La ciudad más sucia de Europa es ahora la más hermosa gracias a mí.»¹

¹ Antonio Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*, en *Obra completa. I Teatro*, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, págs. 759-839, cita en la pág. 807. Las páginas en paréntesis después de las citas siempre vienen de esta obra completa.

Tal es, en muy pocas pero bellas palabras, el proyecto urbanístico e ilustrado emprendido por el marqués Esquilache en *Un soñador para un pueblo* de Antonio Buero Vallejo, obra en la cual el dramaturgo nos presenta «un panorama urbano del Madrid dieciochesco» (764), para hacer resaltar que el fragmento de la ciudad visible en el escenario forma en sí un microcosmos que, a su vez, está integrado en un macrocosmos. También, la mayoría de los dramas de Buero está ambientada en espacios urbanos que se caracterizan por esta dicotomía: las casas de vecindad de *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta* e *Irene, o el tesoro*, el fumadero de *En la ardiente oscuridad* y la «habitación» de *La Fundación*, los palacios de *La tejedora de sueños* y *Casi un cuento de hadas*, la silueta de una «ciudad lejana» (393) en *El terror inmóvil*, «El Sótano», «perdido en las callejuelas de peor fama de la ciudad» (623) en *Una extraña armonía*, «un fondo urbano de palacetes, torrecillas y chapiteles castellanos» (1183) en *Mito*, el «salón moderno y cómodo en una villa de recreo» (1339) en *Llegada de los dioses*, la ciudad en *La detonación* y *Caimán* o las habitaciones en *Lázaro en el laberinto* sobre las cuales podría verse «el apiñado panorama de la urbe» (1870) –por citar solo algunos de los dramas y espacios buerianos–.

Como lo advirtió Martha Halsey en su artículo «Espacio abierto y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo»² y como yo lo había expuesto en mi estudio dedicado a la obra dramática de la así llamada Generación Realista,³ tanto Buero como los dramaturgos realistas conceden al espacio dramático urbano una gran importancia tanto ética como política, ya que el desarrollo del conflicto dramático –que no pocas veces oscila entre dos polos opuestos: rebelión y sumisión, progreso y espíritu retrógrado, modernidad y tradición, ilustración y oscurantismo, razón y sentimiento, visión de la realidad y fuga en mundos imaginarios...– conlleva una configuración dialéctica del espacio mismo que se bifurca entre un espacio cerrado y un espacio abierto. Tras su análisis de *La Fundación*, *Caimán*, *Lázaro en el laberinto* y *Música cercana*, Halsey acierta en subrayar que en las obras de Buero este espacio abierto se plasma a través de las múltiples aperturas del «huis clos» del espacio dramático hacia un afuera, hacia un mundo fuera del lugar cerrado que es el espacio dramático,

² En Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga (eds.), *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, págs. 51-70. Sobre la visión dialéctica de Buero, véase también Ida Molina, «The dialectical structure of Buero Vallejo's multi-faceted definition of tragedy», *Kentucky Romance Quarterly*, año XXII, Lexington, 1975, págs. 293-311. Véanse también Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*, Madrid, Gredos, 1973; Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982; Catherine O'Leary, *The theatre of Antonio Buero Vallejo: ideology, politics and censorship*, Woodbridge, Tamesis, 2005

³ *Die «Generación Realista» – Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*, Fráncfurt del Meno, Vittorio Klostermann (Analecta Romanica), 2007.

hacia un mundo más libre para los que se encuentran encerrados dentro del conflicto dramático que nos brinda Buero, con la misma habilidad que los dramaturgos realistas usan esta configuración dialéctica del espacio y a cuyas obras se remite de vez en cuando a lo largo de este estudio. Basándome en Halsey y otros estudios dedicados al espacio creado por Buero,⁴ quisiera profundizar en el análisis de los espacios dialécticos dramáticos y escénicos buerianos mediante dos aspectos hasta ahora no focalizados por la crítica.

La ya explicada tensión entre el espacio cerrado y el abierto, entre encierro y libertad, entre las «cárceles de la conciencia y fugas pasionales»⁵ es, según lo propongo aquí, un rasgo recurrente muy significativo subrayado por dos recursos empleados por Buero en casi todas sus obras dramáticas: en primer lugar, la relación a veces conflictiva entre un macrocosmos y un microcosmos, que a su vez es un territorio de luchas y conflictos, y, en segundo lugar, la visualización de la dicotomía entre un espacio cerrado y un espacio abierto por medio del motivo de la ventana,⁶ del balcón con sus grandes ventanales y de la azotea, todos elementos escénicos imprescindibles de la configuración del espacio dramático urbano. Aunque no voy a analizar todas las obras de Buero aquí, es preciso enfatizar que esta dicotomía polifacética es una de las principales características del teatro bueriano. Me dedicaré en lo que

⁴ John W. Kronik, «De *Un soñador para un pueblo* a *El tragaluz*: hacia la conquista del espacio escénico», *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, año V, núm. 1, Delaware, OH, 1979, págs. 5-7; Robert L. Nicholas, «Antonio Buero Vallejo: stages, illusions and hallucinations», en Martha T. Halsey (ed.), *The contemporary spanish theater: a collection of critical essays*, Lanham, MD, UP of America, 1988, págs. 25-48; José Luis García Barrientos, «El espacio de *El tragaluz*», *Revista de Literatura*, núm. 104, Madrid, 1990, págs. 487-504; Fabián Gutiérrez Flórez, «El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico», *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, año I, Zaragoza, 1990, págs. 135-149; José Paulino Ayuso, «El encerramiento, núcleo dramático en el teatro de Antonio Buero Vallejo», en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, págs. 674-681. Estos críticos aciertan en diferenciar entre el «espacio dramático» y el «espacio escénico», véase la nota 11.

⁵ Hazel Cazorla, «Cárceles de la conciencia y fugas pasionales: espacios psíquicos en dos estrenos recientes de Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala (*Las trampas del azar* y *Los bellos durmientes*)», en Martha T. Halsey (ed.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, University Park, PA, Estreno, 1999, págs. 185-193.

⁶ Véase McSorley, quien, a diferencia de mi acercamiento, analiza las ventanas como recurso para crear los efectos de inmersión. Bonnie Shannon McSorley, «Windows of wonder in the theater of Antonio Buero Vallejo», *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, año V, núm. 2, San Marcos, TX, 2008, págs. 107-115. Creo como Dixon que en las tres obras aquí analizadas, no se emplean tales efectos de inmersión. Véase Victor Dixon, «The “immersion-effect” in the plays of Antonio Buero Vallejo», en Michael Anderson (ed.), *Drama and mimesis*, Cambridge, Cambridge UP, 1980, págs. 113-137.

sigue a tres obras paradigmáticas de este entretejido complejo y fascinante –*Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta* y *Un soñador para un pueblo*– porque Buero utiliza dos distintos modelos escenográficos para su creación del espacio urbano: en *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta* es el escenario simultáneo, mientras que en *Un soñador para un pueblo* emplea el escenario giratorio. Mi propósito es hacer resaltar primero, cómo se crea la relación entre macrocosmos y microcosmos en tanto que espacios urbanos dialécticos –sea éste Madrid u otra urbe no identificable–, segundo, cómo esta dicotomía se basa en la oposición entre un espacio cerrado y uno abierto, y tercero, cómo esta dialéctica se agudiza a través del uso de la ventana, del balcón y de la azotea, ya que el aspecto visual de la interacción entre espacios y personajes es de suma importancia. En este contexto, ventanas, balcones y azoteas desempeñan un papel notable para perfilar la dicotomía entre videncia y ceguera, entre la capacidad de ver en el sentido de enfrentarse a la realidad y la fuga hacia mundos ilusorios que afecta a la mayoría de los personajes buerianos.⁷ Ver y mirar, o la incapacidad de ambos, su puesta en escena mediante gestos y miradas remiten también al papel del espectador en el teatro.

Como bien es sabido, para el dramaturgo los lugares de la acción dramática son de especial interés, por lo cual una descripción minuciosa del decorado forma parte de casi todas sus obras dramáticas y tiene además una fuerte carga simbólica. Tales descripciones detalladas se encuentran en tres componentes de las obras buerianas: en las acotaciones,⁸ y en este caso las «acotaciones teatrales o funcionales»,⁹ además en largas descripciones antes de empezar los diálogos y finalmente en para-textos titulados «El decorado», como en *Hoy es fiesta*, *Un soñador para un pueblo*, *La detonación* y *Jueces en la noche*.¹⁰ Por ello, el presente estudio se dedica preferentemente al análisis de estos componentes en los que Buero explica y describe los espacios

⁷ Véanse, por ejemplo, Doménech, *op. cit.*; Antonia Amo Sánchez, «Fábula, ficción y verdad en *La fundación* de Antonio Buero Vallejo», *Tigre, La Fable (II): César Aira*, año XI, Grenoble, 2000, págs. 67-75; Emilio F. Bejel, «El proceso dialéctico en *La fundación* de Buero Vallejo», *Cuadernos Americanos*, año XXXVII, núm. 4, México, D.F., julio-agosto de 1978, págs. 232-243.

⁸ Sobre las acotaciones en el teatro de Buero, véanse, por ejemplo, Iván Carrasco Muñoz, «Naturaleza y función de las acotaciones: a propósito de Buero Vallejo», *Estudios Filológicos*, núm. 15, Valdivia, 1980, págs. 39-50; Monique Martínez Thomas, «El didascalos escenógrafo: *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo», *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, año XII, núm. 23, Irvine, CA, 1997, págs. 67-84; Sara Ortega-Sierra, «El escenario, los gestos y los espejos: signos paraverbales y autorreferencialidad en *Historia de una escalera* de Buero Vallejo», *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXXI, núm. 2, Río Piedras, 2004, págs. 71-89.

⁹ Carrasco Muñoz, *op. cit.*, pág. 45.

¹⁰ Acerca de la terminología, véase Carrasco Muñoz, *op. cit.*, págs. 42-45. El término «para-texto» viene de Gérard Genette.

dramáticos imaginados y el empleo significativo de las ventanas, los balcones y las azoteas.¹¹

Ventanas, balcones y azoteas: el poder del espacio dramático urbano

El motivo de la ventana es ya antiguo tanto en la literatura como en la pintura.¹² Es un motivo importante relacionado con la percepción, en este caso con la percepción del entorno urbano dentro del cual actúan los personajes. La ventana, el balcón y la azotea son espacios urbanos que sirven, en tanto que espacio transitorio entre un adentro y un afuera, de conector entre lo privado y lo público y, también, entre el microcosmos y el macrocosmos. Son, por lo tanto, ellos mismos espacios urbanos dicotómicos porque conectan al igual que diferencian no solo lo privado y lo público, sino también un mundo interior y un mundo exterior, encerramiento y libertad, aislamiento y participación, soledad y solidaridad etc.

La mirada desde la ventana o del balcón es un signo importante, porque plasma visualmente la interacción de los seres humanos. Esta interacción bien puede ser un éxito cuando se establece un contacto entre quien hay adentro y quien hay afuera, o bien un fracaso si no se establece tal contacto a través de la mirada por la ventana o desde el balcón. Por ello, la capacidad o incapacidad de transgredir por medio de la ventana o del balcón el espacio liminal entre un adentro, un interior, y un afuera, un exterior, caracteriza a los personajes de una forma claramente visual. En *En la ardiente oscuridad*, por ejemplo, es precisamente la imposibilidad de mirar y de interactuar de una manera humana de los ciegos lo que conduce a la tragedia.¹³ La única que es capaz de mirar, a través de los cristales del ventanal, la tragedia que se desarrolla al aire libre, en el jardín, es doña Pepita. Así se visualiza que tanto el fumadero

¹¹ Remito a Patrice Pavis para la diferencia entre el «espacio dramático», que es el lugar de la acción imaginado por el dramaturgo como la casa de vecindad o el Madrid del siglo XVIII, y el «espacio escénico» que es el lugar concreto, visible y puesto en escena. Véase Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, París, Dunod, 1996, págs. 118-123. Véanse al respecto los estudios de García Barrientos, *op. cit.*, y Gutiérrez Flores, *op. cit.*

¹² Véanse Günter Neuhardt, «Das Fenster als Symbol. Versuch einer Systematik», *Symbolon*, nueva época, año IV, Colonia, 1978, págs. 77-91; Gotthardt Frühsorge, «Fenster: Augenblicke der Aufklärung über Leben und Arbeit. Zur Funktionsgeschichte eines literarischen Motivs», *Euphorion*, año LXXVII, Heidelberg, 1983, págs. 346-358; Horst S. e Ingrid G. Daemmrich, *Themen und Motive der Literatur. Ein Handbuch*, Tubinga y Basilea, Francke, 2.^aed., 1995, págs. 154-155; Tobias Jentsch, *Da/zwischen. Eine Typologie radikaler Fremdheit*, Heidelberg, Winter, 2006; Rolf Selbmann, *Eine Kulturgeschichte des Fensters. Von der Antike bis zur Moderne*, Berlín, Reimer, 2009.

¹³ Véase Arthur Brakel, «Paradox, mirror image, and corruption: Buero Vallejo's *En la ardiente oscuridad*», *Hispanófila*, núm. 142, Chapel Hill, 2004, págs. 55-71.

y el saloncito como la terraza que se abre hacia el jardín son espacios cerrados donde se plasma la tragedia para los videntes y para los ciegos, incluso cuando el espacio dramático del último acto es un «[s]aloncito de la Residencia. Amplio ventanal al fondo, con la cortina descorida, tras el que resplandece la noche estrellada.» (109) Es precisamente un lugar liminal desde el cual doña Pepita observa el asesinato de Ignacio por Carlos:

Carlos.– (*Reportándose.*) Voy a tomar un poco el aire para despejarme. Que usted descanse. Buenas noches. (*Sale por el chaflán.*)

Doña Pepita.– Buenas noches. Yo me voy ahora también. (*Le ve salir, con un gesto conmisericordioso. Después prosigue su trabajo. [...] Lentamente llega al ventanal y contempla la noche, con la frente en los cristales. De repente se estremece. Algo que va la intriga.*) ¿Eh? (*Sigue mirando, haciéndose pantalla con las manos. Con tono de extraordinaria sorpresa:*) ¿Qué hacen? (*Crispa las manos sobre el alféizar. Súbitamente retrocede como si le hubiesen dado un golpe en el pecho, mientras lanza un grito ahogado. Con la faz contraída por el horror, se vuelve. Se lleva las manos a la boca. Jadea. Al fin corre rápida al chaflán y sale. Por unos momentos se oye la melodía en la escena sola. Después, gritos lejanos, llamadas. [...].*) (119)

En esta acotación se narra el asesinato en forma de teichoscopia, visualizado por el lenguaje del cuerpo de doña Pepita, que está observando desde el ventanal el crimen. Se puede decir que la ventana abierta permite no solo a doña Pepita mostrar horror por un crimen, sino que su reacción profundamente humana al asesinato subraya la función humanizante de la ventana al conectar la tragedia que antes pasaba puertas adentro con la que ahora se desarrolla afuera en el jardín.

En efecto, la mirada desde la ventana y del balcón tiene varias funciones. También otorga la posición de observador a quien mira a la calle o al afuera. Tal posición puede ser contempladora, como es el caso de Esquilache al terminarse *Un soñador para un pueblo*. La ventana sirve por consiguiente de símbolo de la relación con el otro o consigo mismo. En tales casos, la ventana cerrada significa el fracaso de comunicación y remite a la percepción del espacio como lugar cerrado, asfixiante, aislado, carcelario, mientras que la ventana abierta sugiere el paso hacia la libertad, a un mundo mejor, a la liberación etc. Si la mirada a través de la ventana o desde el balcón no hace posible el contacto con el otro o con la realidad, como es el caso en *El tragaluz*,¹⁴ la mirada puede transformarse en introspección o en la visión de una

¹⁴ Véase el análisis de la función de la luz que se filtra por el tragaluz de Francis Komla Aggor, «Derealing the present: evasion and madness in *El Tragaluz*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, año XVIII, núm. 2, Montréal, 1994, págs. 141-150.

ilusión, de un mundo imaginario, tal como sucede en *Caimán*, donde Rosa al morir mira los jardines fantásticos, o en *La Fundación*, donde brilla el paisaje luminoso pintado por Turner o,¹⁵ también, en *Irene, o el tesoro* cuando Irene toma desde su balcón el «espléndido camino» (548).

Al igual que el motivo de la ventana, el balcón y la azotea constituyen ejes de comunicación no solo entre un espacio cerrado y un espacio abierto literalmente hablando, sino también entre un espacio interior, desde un punto de vista psicológico del yo, y un espacio exterior, desde un punto de vista psicológico del mundo. Este eje de comunicación también es la base de la relación entre el microcosmos y el macrocosmos. Asimismo, los dos motivos visualizan, como la ventana, el conflicto entre encierro y libertad para subrayar, finalmente, en las obras de Buero Vallejo, la falta de libertad o el fracaso. Como la ventana, el balcón y la terraza son territorios de tránsito o áreas fronterizas donde los personajes realizan o no su paso hacia mundos distintos. Sin embargo, el balcón y la azotea se distinguen en un aspecto de la ventana, tal como lo explica Tobias Jentsch en su estudio *En-medio. Una tipología de la otredad radical*, en la cual analiza balcones, ventanas y terrazas como lugares «de en medio»,¹⁶ de transición entre dentro y fuera, lo privado y lo público, lo cerrado y lo abierto. El balcón y la terraza, al estar adosados a la casa y conectados con ella por una puerta, son espacios interiores y exteriores a la vez: interiores, porque son una prolongación del espacio interior y privado de la casa, y exteriores, porque ya constituyen un espacio fuera de la casa, pero todavía perteneciente a ella.¹⁷ El balcón y la terraza son, por ende, espacios semiprivados y semipúblicos a la vez, puesto que la persona que sale al balcón o a la terraza todavía está dentro de la casa, pero también y al mismo momento, está afuera.

En *Hoy es fiesta* es precisamente este lugar «de en medio», según la terminología de Jentsch, el punto de cristalización de la obra y de sus conflictos. Jentsch acierta, pues, en su propósito de definir tales espacios transitorios, fronterizos y liminales además como espacios en los que se perfila una «otredad radical». Este sentimiento de extrañeza es lo que siente Esquilache al final de *Un soñador para un pueblo*, siendo el extranjero rechazado por el pueblo español. Jentsch argumenta, igualmente, que tal sentimiento tan solo puede visualizarse mediante un lenguaje plástico capaz de traducir espacialmente el sentimiento de la extrañeza. De allí que sea precisamente en las acotaciones donde el dramaturgo describe su polifacético juego plástico,

¹⁵ Véase Martha T. Halsey, «Landscapes of the imagination: images of hope in the theater of Buero Vallejo», *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, año LXVIII, núm. 2, Exton y Baltimore, 1985, págs. 252-259.

¹⁶ Jentsch, *op. cit.*, capítulos sobre el balcón, la terraza y la veranda, págs. 41-68.

¹⁷ *Ibíd.*

visual y simbólico con los tres motivos espaciales: ventanas sucias o limpias, cerradas o abiertas, con rejas o sin éstas, la luz –que entra por la ventana, el balcón o la terraza– o la falta de luz, que sumergen los espacios dramáticos en luminosidad u oscuridad, el simbolismo de cortinas descorridas o corridas, rejas reales o proyectadas como las en *El tragaluz*, azoteas conquistadas y abiertas o desiertas y cerradas, balcones abiertos y cerrados... Con este multifacético material visual pormenorizado en las acotaciones es posible crear fascinantes ámbitos muy densos con una fuerte carga simbólica, dramática y teatral.

Espacio urbano en el escenario simultáneo: de ventanas y azoteas

Un primer acercamiento a esta triple configuración del espacio bueriano (relación macrocosmos – microcosmos; dialéctica espacio abierto – espacio cerrado; la función de la ventana, del balcón, de la azotea) lo conforma el escenario simultáneo de *Historia de una escalera* y de *Hoy es fiesta* constituido por el modelo de la casa de vecindad con sus escaleras, azoteas y ventanas.¹⁸ Tanto la casa de vecindad con su escalera y ventana de *Historia de una escalera*, como las azoteas y los balcones de las casas de vecinos en *Hoy es fiesta*, revelan ser *pars pro toto* de la ciudad, si no del país entero: lo que pasa en estos espacios urbanos cerrados representa de forma metonímica lo que pasa en la gran urbe y, por ende, en el país entero –tenemos aquí la fórmula del microcosmos integrado en el macrocosmos por excelencia con un agrio comentario sobre la España durante la dictadura de Franco.

Vemos en *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta* los espacios vitales de las clases más humildes¹⁹ y sus representaciones estético-dramáticas: se trata de la construcción del espacio público popular en que ocurren las situaciones más álgidas y trágicas de la sociedad. Tal función corresponde a la casa de vecindad que enlaza los diferentes destinos individuales y permite así una mirada panorámica a la situación socio-económica del pueblo en un contorno urbano.

En efecto, este modelo escenográfico de la casa de vecinos, que representa la unidad espacial de distintas familias y habitantes y, con ello, el punto de partida de diferentes biografías y destinos, se plantea por primera vez de forma crítica y realista

¹⁸ Véase sobre la simultaneidad escénica y las acotaciones el estudio de Roberto G. Sánchez, «Teatralidad y carpintería teatral: la simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo», *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, núm. 320-321, Madrid, 1977, págs. 394-407.

¹⁹ Remito aquí al estudio de Iglesias Feijoo quien analiza la posición social de los personajes desde una óptica sociológica. Véase Luis Iglesias Feijoo, «Lectura sociológica de *Historia de una escalera*», *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, año V, núm. 1, Delaware, OH, 1979, págs. 19-24.

ante la dictadura del general Franco en *Historia de una escalera*, escrita en 1947-1948 y llevada a escena en 1949. La acción dramática, que se extiende de 1919 hasta 1949, tiene lugar en la escalera, lugar de «en medio» por excelencia, encuentro de los distintos habitantes de una casa y que por décadas sirvió como espacio de conflicto. La figura simbólica de la escalera que sugiere un continuo ir y venir, no obstante ser, al mismo tiempo, un claro signo del estado de suspensión y de invariabilidad tanto de la sociedad como del individuo, ha sido un aspecto hartamente estudiado de parte de la crítica.²⁰ Lo que interesa resaltar aquí es que la escalera es un espacio donde interfieren lo privado y lo público, ya que no muestra lo que ocurre en las viviendas, a la vez de ser en sí mismo uno de los lugares cerrados aunque públicos, separado de la calle y de la ciudad que –según las estrictas observaciones aristotélicas sobre la unidad– carga consigo la dicotomía de apertura y hermetismo. De esta manera, la escalera posibilita por un lado una entrada a la estrechez angustiosa de las respectivas viviendas y a lo privado, a un cierto espacio abierto hacia arriba y hacia abajo, mientras que, por otro lado, saca a relucir el encierro en que viven cada uno de los personajes: la permanencia de los caracteres principales en el área común y semi-público de la vecindad pone de manifiesto que el paso hacia el mundo de afuera, es decir, a la ciudad como macrocosmos, no les es posible a los protagonistas o que es algo que estos no pueden realizar. Debido a este limitado ángulo visual, las latentes observaciones en la obra sobre la situación social del país, disimuladas en extremo, se encuentran también en los conflictos y problemas de los personajes.

La crítica ha destacado los métodos que emplea Buero Vallejo frente a las estrategias de censura para orientar su mirada crítica justo después de 1939 sobre las consecuencias de la Guerra Civil –ese año que conscientemente dejó de un lado la estructura temporal del drama–; por lo cual el espectador tiene que reconocer que en *Historia de una escalera* se trata fundamentalmente de lo que queda velado, porque los encuentros problemáticos de los personajes tan solo dan cuenta del resultado de los conflictos que han ido escalando, y que permanecen, no obstante, ocultos. De ahí que resulte llamativo, especialmente en el tercer acto, que la escalera no sea muestra de movilidad ni de cambio, sino símbolo de estancamiento, de pesimismo y de

²⁰ Véanse, por ejemplo, Farris Anderson, «The ironic structure of *Historia de una escalera*», *Kentucky Romance Quarterly*, año XVIII, núm. 2, Lexington, 1971, págs. 223-236; Iglesias Feijoo, *op. cit.*; Robert L. Nicholas, «La “historia” de *Historia de una escalera*», *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, año V, núm. 1, Delaware, OH, 1979, págs. 17-19; Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Monografías de la Universidad 1982, págs. 11-43; Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura*. Novela, teatro y cine bajo el franquismo, Barcelona, Anthropos, 1994; Ortega-Sierra, *op. cit.*, págs. 73-77.

imposibilidad de encontrar una salida. Por consiguiente, un espacio abierto –que no llega a ser ni el de la ventana encima de los escalones–, no existe al final en esta obra.

La ventana, que se describe en la acotación del primer acto como «una sucia ventana lateral» (5), no ofrece ningún espacio abierto ni una visión clara del futuro. Tal descripción obviamente alude no solo a la falta de luz –lo que subraya «una polvorienta bombilla» (5)– sino también a la incapacidad de los inquilinos de mirar de manera clara a la realidad. Sin embargo, al comienzo de la acción, el encuentro de los dos protagonistas Urbano y Fernando se hace precisamente bajo la ventana, un espacio semiprivado y semipúblico donde sienten algo como un momento de solidaridad al fumar unos pitillos (12 ss.). Los dos saben perfectamente que la ventana no significa ninguna apertura hacia un afuera, ni menos hacia un futuro más agradable. La mirada a través de la ventana sucia confirma más bien el estancamiento del que sufren los jóvenes: después del encuentro con Urbano, Fernando «se recuesta en la barandilla y mira por el hueco. Con un repentino gesto de desagrado se retira al «casinillo» y mira por la ventana, fingiendo distracción.» (15) Siendo «sucia», la ventana no permite una mirada al exterior de la casa; la ventana es, en este caso, más bien un muro y en ninguna manera ni un espacio transitorio entre un adentro y un afuera ni una apertura hacia el mundo exterior del macrocosmos. Es más bien un símbolo del mundo cerrado en que viven los vecinos de la casa y de donde nunca saldrán. Esto es también la escalera, según Jentsch otro ejemplo de los lugares «en medio»,²¹ porque ni el ir y venir, ni el movimiento hasta arriba o hasta abajo, conducen a un cambio de la situación.

Sin embargo, Buero añade un aspecto importante al decir en la acotación que Urbano, mientras mira por la ventana, está «fingiendo distracción»: esto puede ser una clave para la introspección del muchacho en este momento: «finge distracción», pero en realidad comprende muy bien lo que está pasando alrededor de él y con él, y siente la desilusión, la tensión y la sordidez que reinan en la casa. Esta situación no cambia durante los diez años transcurridos al comenzar el acto segundo. Dice Buero «los cristales de la ventana sin lavar» (22), lo que subraya el estancamiento, el pesimismo y la imposibilidad de encontrar una salida a la sordidez. La acción empieza en el momento en que las pompas fúnebres han sacado al féretro de Gregorio, el marido de Generosa, de la casa. Para observar el cortejo fúnebre desde arriba, Generosa sale al balcón de la vecina Paca (22), y no a la calle para seguir a su marido difunto. La casa es, pues, más bien una cárcel y un refugio a la vez, lo que subraya una vez más la inmovilidad de los inquilinos. Durante el acto segundo, no se habla de la ventana ni de posibles espacios abiertos que podrían alcanzar los habitantes de la casa. La ventana es más bien un testigo mudo de la tristeza de los personajes y su lucha diaria.

²¹Jentsch, *op. cit.*, págs. 90-96.

La acotación que abre el tercer acto reza: «la ventana tiene ahora cristales romboidales coloreados» para «disfrazar», junto con algunas otras modernizaciones, la «pobreza» (36) de la casa. Igual como ya en el acto segundo, la ventana no tiene ninguna función para la acción dramática; solo su presencia para simbolizar la imposibilidad de una apertura hacia otra forma de vida que queda como asignatura pendiente. La ventana sigue siendo un muro porque le falta, por sus «cristales romboidales coloreados» la transparencia necesaria para dejar infiltrar luz y así dar el impulso a un cambio fundamental. Ni un solo personaje intenta mirar por la ventana, lo cual hace hincapié en el efecto que tiene la ventana ya en el primer acto: es más bien otra forma de muro que imposibilita una relación abierta entre el microcosmos de la casa y el macrocosmos de la ciudad. Tampoco ofrece un espacio abierto como oposición al espacio cerrado de la casa y la escalera, ni siquiera es un símbolo para una apertura hacia el mundo exterior. Así, se subraya que el macrocosmos es tan cerrado como el microcosmos y que ni en el uno ni en el otro hay apertura hacia un mundo abierto, mejor, libre, pacífico.

Un mensaje similar transmiten las diversas azoteas, es decir, los lugares en que se desarrolla el argumento de *Hoy es fiesta*, escrita y estrenada en el año 1956.²² La relación entre el macrocosmos de la ciudad en el cual está integrado el microcosmos de las casas de vecindad se define por la configuración dialéctica entre espacio cerrado y espacio abierto, configuración que confirma, junto con el avance de la acción dramática, el hermetismo tanto del lugar como de la situación vital de los inquilinos. En este contexto, Bertrand de Muñoz, Sarrasin y Monette hacen hincapié en la importancia del «movimiento de arriba hacia abajo, y viceversa»:²³

Es notable, sin embargo, cómo la escena se traslada; sube de la calle a la azotea o baja de la azotea a la calle, como para invadir todos los niveles de la vida y relacionarse con el barrio y la ciudad.²⁴

Siguiendo el mismo modelo del escenario simultáneo, las terrazas de las distintas familias, encasilladas entre sí, son el espacio cerrado donde ocurren los conflictos sociales, cuyas raíces yacen en la evidente mala situación económica de España que el dramaturgo pinta en sus palabras casi poéticas sobre el lugar de la acción:

²² Véanse, por ejemplo, Martha T. Halsey, «Bueno Vallejo and the Significance of Hope», *Hispania: A Journal devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, año LI, núm. 1, Exton y Baltimore, 1968, págs. 57-66, Iglesias Feijoo, *op. cit.*, págs. 175-191; Maryse Bertrand de Muñoz, Thérèse Sarrasin y Madeleine Monette, «Estudio estructural de *Hoy es fiesta*, de Antonio Bueno Vallejo», *Reflexión*, año II, núm. 2-4, Ottawa, 1973, págs. 87-95.

²³ Bertrand de Muñoz, Sarrasin, Monette, *op. cit.*, pág. 93.

²⁴ Bertrand de Muñoz, Sarrasin, Monette, *op. cit.*, pág. 88.

Trátase, por lo tanto, de dos casas contiguas, no muy altas, –cuatro o cinco pisos, a lo sumo–, pues tampoco lo son las manzanas fronterizas y, sin embargo, alcanzan en parte más altura que estas azoteas. Las vemos tras el pretil del fondo, dibujando una cresta de guardillas, tejados, tragaluces, chimeneas y terrazas, tras la que asoma alguna cúpula lejana y en cuyo centro una o dos casas algo más elevadas permiten divisar las clásicas colgaduras con los colores nacionales, ya un tanto descoloridas, que adornan algunos balcones de sus últimos pisos.

Todo viejo, desconchado y deslucido por la intemperie. Por el suelo de la primera azotea, junto al pretil, un taburete de tres patas, caído. Junto a las chimeneas de la derecha, un cajón hecho trizas, con un tiesto rajado y una palangana abollada y carcomida. Mas, sobre todo ello, la tersa maravilla del cielo mañanero y la ternura del sol que, desde la derecha, besa oblicuamente las pobres alturas urbanas (554).

En el transcurso de los tres actos, los grupos de personajes, a ratos rivales entre ellos, intentan conquistar para sí este espacio libre de la azotea aún cerrada por la portera del edificio. Algunas mujeres logran en el primer acto oponerse a la prohibición de la portera con la esperanza de hacer de la terraza central un espacio libre de intercambio social –como lo dice Tomasa: «Para una vez que me encuentre abierta la azotea, no es cosa de desaprovechar. Se me ha antojado respirar un ratito el aire aquí arriba.» (559)–, lo cual, sin embargo, no consigue solucionar realmente las discordias entre los habitantes de la comunidad. Para todos aquellos que pisan este espacio abierto a la espera de algún cambio o mejoría de la convivencia o de la situación financiera presentes, este sitio abierto se muestra si no como un callejón sin salida, sí como una cárcel –y esto a pesar del acto simbólico que consiste en destrozarse la cerradura de la azotea al final del primer acto. La vista abierta al cielo («Mas, sobre todo ello, la tersa maravilla del cielo mañanero y la ternura del sol que, desde la derecha, besa oblicuamente las pobres alturas urbanas», 554), y la breve conquista de este espacio libre desembocan en una misma crisis y, con la muerte de Pilar, en una tragedia.

La situación conflictiva de los diversos habitantes de los apartamentos se hace obvia mediante una densa red de miradas y observaciones lanzadas desde los balcones y las azoteas: tantas veces se utilizan palabras como «mirar», «atisbar», «ojear» y «espíar» en las acotaciones para caracterizar a los personajes que observan a sus vecinos próximos, sean estos algunos jóvenes que saltan, durante su juego irreverente, de azotea en azotea para burlarse de la prohibición de pisar el espacio cerrado, sean estos las comadres, como Tomasa, que solo espían a sus vecinas («Lo que yo quiero ver es el balcón del tercero de ahí enfrente. Dicen que ella le pega a él. (*Mira*

desde el rellano.) Está cerrado.» (560-561), sea el joven Fidel quien espía a la bella vecina, mientras que Daniela intenta charlar con él, o sea Silverio quien «mira a todos lados con indecible angustia, ahogándose, en torpe demanda –¿a quién?– de auxilio. Al fin se inmoviliza, con los ojos muy abiertos.» (618-619).

Así pues, queda evidenciado que el juego de las miradas configurado en las acotaciones arriba citadas y también en la acotación que sigue, tal como en muchas otras más de la obra, es lo que importa a Buero:

Salen las dos comadres [de la azotea] y, en cuanto las pierde de vista, Fidel se precipita al pretil, deja los libros encima y atisba hacia la azotea del fondo con gran interés. Una pausa. Daniela entra en la primera azotea y lo mira. [...] En la azotea del fondo aparece una joven con un cesto de ropa. Es una muchacha muy atractiva, de boca siempre sonriente y bellos ojos maliciosos, que viste una bata estampada bastante bonita. Mira a la pareja de reojo y, dejando la cesta, comienza a tender. Fidel la mira a hurtadillas de Daniela, quien sigue hablando, con los ojos bajos. (562)

Las azoteas de *Hoy es fiesta* son los espacios de «en medio», es decir, semipúblicos y simultáneamente semiprivados como la escalera en *Historia de una escalera*. Son espacios fuera de las viviendas privadas, a los cuales no se tiene acceso en esta obra ni en *Historia de una escalera*. En este sentido, los apartamentos de las distintas familias quedan como espacios cerrados que forman un contraste con el espacio abierto de las azoteas. Sin embargo, todos los vecinos se percatan al final de que las azoteas también se han convertido en un espacio cerrado en el cual es imposible conquistar la libertad o una vida mejor. El intento de Daniela de suicidarse desde la azotea y la muerte de Pilar, mientras están iluminadas la ventana y la terraza (618), son dos «coups de théâtre», dos momentos climáticos con los que termina *Hoy es fiesta*.

Gracias al estreno de *Historia de una escalera* en 1949, el modelo de la casa de vecindad pudo tener un efecto inspirador en los debates subsiguientes sobre la función social y política del teatro durante la dictadura de Franco. También el uso recurrente de ventanas, balcones y terrazas que se utilizan en las piezas realistas antifranquistas de la Generación Realista para dar sentido a los espacios cerrados de la sociedad franquista y perfilar simbólicamente los conflictos y sus posibles soluciones, es un recurso importante no sólo en la obra de Buero, sino también en la de los dramaturgos realistas.

En *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta* también es la unidad decorativa, cuyo hermetismo y estatismo articulan ya el estancamiento social, la unidad que a su vez refleja la implacable situación asfixiante del sufrimiento colectivo. Esta escenografía de la convivencia urbana interesa también, como lo vimos arriba, a otros

dramaturgos de la Generación Realista, quienes, en sus obras dramáticas, se dedican igualmente al crítico estado económico del país con el que tuvo lidiar el régimen franquista desde finales de la Guerra Civil. Por medio de distintos procesos en las obras y, sobre todo, por medio de la configuración dialéctica entre macrocosmos y microcosmos, la crisis económica puesta en escena en las obras dramáticas se torna un vivo constructo de la realidad. En este orden de ideas, el escenario simultáneo sobre el cual domina la casa de vecindad de *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta*, como un concepto integral de los distintos componentes espaciales del vecindario, que muestra todos los espacios de acción al mismo tiempo, uno al lado del otro, permite focalizar simultáneamente los distintos lugares urbanos: viviendas con y sin ventanas, tabernas, azoteas y calles que son los lugares de los conflictos desplegados por Carlos Muñiz en *El grillo* (1955), por Alfonso Sastre en *Muerte en el barrio* (1955-56), por Ricardo Rodríguez Buded en *Un hombre duerme* (1959), por José María Rodríguez Méndez en *La batalla del Verdún* (1961) y por Lauro Olmo en *La camisa* (1960) y *La pechuga de la sardina* (1962), por poner solo algunos ejemplos. En muchas de estas obras, la ventana y el balcón tienen igualmente una fuerte carga simbólica para hacer obvio el fracaso de los personajes dentro de un mundo cerrado y sin esperanza.

Vistos en retrospectiva, los veinte años transcurridos desde la Guerra Civil, y teniendo en cuenta la situación socio-económica, la meta de Buero y de los dramaturgos de oposición es justamente la de desenmascarar la ficción que trasunta la retórica oficialista de un «país en orden, y además alimentado, trabajando y feliz»,²⁵ y de construir en la ficción literaria la amarga realidad de la vida del pueblo español por medio de la configuración dialéctica entre macrocosmos y microcosmos, entre espacio cerrado y espacio abierto. Así lo confirman los temas –al tiempo que los diarios– de los dramas: la mala paga, la falta de empleo, la carencia de viviendas, el hambre y la sórdida lucha por sobrevivir que conducen a una buena parte de la población española a la emigración o al traslado a ciudades industriales como Barcelona. Estas piezas dan muestra, también, de las consecuencias de dicho estado de emergencia en la representación ejemplar de destinos familiares así como de su desinvolvemento en el colectivo: familias destruidas, matrimonios arruinados y hasta peleas sangrientas son signos de la lucha de subsistencia diaria y de un estado de guerra que representan *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta* y muchas obras más de los años 50 y 60 del siglo pasado, cuyo origen tiene su asiento en la Guerra Civil. La visión pesimista de la sociedad y las estrategias de sobrevivencia del particular corresponden al dominio real del espacio cerrado, el cual solo da cabida a espacios

²⁵ Justino Sinova, *La censura de prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pág. 246.

libres mentales. Como lo hemos visto, ventanas, balcones y terrazas ponen de relieve esta visión profundamente pesimista.

Reformas urbanísticas y la función visual de ventanas y balcones en *Un soñador para un pueblo*

Sin embargo, la configuración dialéctica entre macrocosmos y microcosmos urbanos, entre espacio cerrado y espacio abierto urbanos, y su semantización por medio de ventanas y balcones también se muestra extremadamente fructífera para el drama histórico –el primero que escribe Buero– y otra forma del espacio escénico y, por ende, de la escenografía. En efecto, el segundo modelo urbano imaginado por Buero es el escenario giratorio que utiliza para poner en escena en *Un soñador para un pueblo* el Madrid del siglo XVIII durante el reinado de Carlos III. La obra, estrenada el 18 de diciembre de 1958, nos presenta no sólo un momento decisivo de la historia española del siglo XVIII, es decir, el motín del año 1766, sino también una ciudad –la Corte y Villa– durante un proceso de reforma y de transformación urbanística hacia la ciudad ideal cuyo arquitecto es el mismo marqués. A fin de explicar la dimensión de este proyecto ilustrado, Buero Vallejo imagina el lugar de la acción dramática no solo como un único espacio, sino como una composición de varios espacios urbanos ensamblados en «un panorama urbano del Madrid dieciochesco» (764), que se presentan siempre desde distintas perspectivas por medio del escenario giratorio. Buero Vallejo describe estos espacios dramáticos de manera muy detallada en un apartado titulado «El decorado» (763-764) que se encuentra entre el *dramatis personae* y el comienzo de la acción dramática. El conjunto de los lugares de la acción ensamblados reproduce de manera perfecta la amalgama del microcosmos con el macrocosmos:

Rincón de Madrid cercano a la Casa de las Siete Chimeneas, donde tiene su morada el marqués de Esquilache. Un alto muro asoma apenas por el lateral izquierdo, dejando paso por el primero y el segundo término. Adosado a él y a buena altura, un farol se proyecta hacia la escena. En el lateral derecho, la estrecha fachada de una casa vieja muestra oblicuamente su chaffán y deja también paso por el primero y el segundo término. Un portalillo misérrimo en ella y encima un balcón. [...]

Una estilizada arquitectura sin techo forma estos dos gabinetes. El de Esquilache tiene en la pared de la izquierda una puerta de una hoja; en la del fondo, hacia la derecha, puerta de dos hojas, y en la pared de la derecha, un ventanal, bajo el que luce una consola con un reloj. [...]

Aunque de la misma planta, el gabinete opuesto se distingue del anterior por el color y las formas ornamentales: una armonía de tonos azulados que cortan los dorados brillos de las molduras y las medias cañas. En la pared de la izquierda está el balcón señorial, con poyete y balaustrada exterior; [...]. Uno de estos ángulos [de los frentes secundarios del giratorio], es claro, presenta una puerta en cada pared. Son las que juegan en los gabinetes y aquí simulan dos puertas iguales a la calle. El ángulo opuesto presenta por su parte el exterior del balcón y el ventanal pertenecientes a los dos aposentos descritos.

En el fondo y entre los resquicios de toda la estructura se columbra un panorama urbano del Madrid dieciochesco. El resto alto cielo (763-764).

Se nota claramente que la configuración de los espacios se caracteriza por varias dicotomías: primero, es obvio que el gabinete de Esquilache entra en conflicto con el del rey; y segundo, se establece una oposición entre el gabinete de Esquilache y el balcón de la casa vieja. Cada uno de los tres espacios así relacionados entre sí tiene un balcón que sirve luego, a lo largo de la obra, a las múltiples funciones que comentaba anteriormente. Mirar y observar son aquí, como en las dos obras ya analizadas, puntos de cristalización de la acción dramática y reveladores del conflicto central de la obra.

Tal conflicto entre veleidades reaccionarias y reformas ilustradas está visualizado por el decorado urbano de la obra. El gabinete de Esquilache es también un microcosmos en medio del barrio o «rincón de Madrid» (763), como reza el texto de Buero. El gabinete se amalgama con las casas y calles del barrio para crear otro microcosmos aún cerrado dentro del macrocosmos que se ve en «un panorama urbano del Madrid dieciochesco» (764). En este «rincón» se producen los problemas económicos, sociales, morales y psicológicos de la España de por sí dividida ya durante el siglo XVIII. Buero define desde un principio el gabinete y luego, en la segunda parte, el gabinete del marqués y el del Palacio Real (815) que rodean a Esquilache, como espacios cerrados interconectados entre sí. La integración escénica de los dos gabinetes y la representación del barrio con sus calles y la casa de doña María se realiza en un complejo entretreído óptico y acústico. La base del amalgamamiento de los gabinetes y del barrio es la concepción de la escena simultánea. Las calles, la casa de doña María y los dos gabinetes son siempre visibles desde la sala de los espectadores y están unidos al barrio por medio de ventanas, puertas y balcones. El mismo barrio se percibe a través de las paredes de las casas y los faroles que deberían alumbrar no solo las calles, sino también a los habitantes de Madrid. La vida en la calle y en las casas señaladas transcurre de forma simultánea al cambio continuo de escenas dentro y fuera de los gabinetes. De esta manera se establece una fuerte tensión entre los lugares pisados por Esquilache, que son espacios cerrados dentro del espacio igual-

mente cerrado del «rincón», y el mundo externo, es decir, los lugares donde actúa el pueblo, tensión que conduce a un evidente contacto negativo entre los representantes del progreso y los del tradicionalismo.

La integración de los dos gabinetes en el microcosmos del barrio y la simultánea incorporación del microcosmos en el conjunto del macrocosmos urbano se efectúan por medio de la presencia de instituciones estatales —el gabinete del ministro y el gabinete del rey— que interfieren, asimismo, de distintas formas, en la vida del pueblo madrileño. También acá, la ventana abierta simboliza simultáneamente dos posiciones opuestas: una conexión al mundo de afuera y una prisión para el infeliz marqués de Esquilache, quien observa y escucha, escondido detrás de los cristales de la ventana, cómo doña María, en tanto que voz del pueblo de Madrid, condena y rechaza los logros de la Ilustración y el proyecto urbanístico.

Como lo mencionaba páginas atrás, la dicotomía central de la obra la constituye el espíritu progresista, reformista e ilustrado de Esquilache, y el espíritu reaccionario y tradicionalista, enemigo del progreso y defensor de la España eterna, encarnado en varios personajes como el marqués de la Ensenada, quien tiene una «mirada, aguda y suave a la vez» (770), Bernardo el calesero y también doña María. Mientras que durante la primera parte resulta obvia la confrontación entre estos dos grupos de personajes, el conflicto estalla en la segunda parte.²⁶ La acotación respecto al espacio dramático citada arriba lo subraya de forma ejemplar desde el principio; cuando empieza la segunda parte, se visualiza con más fuerza este conflicto puesto que el gabinete de Esquilache está asolado por los amotinados: «Todos los cristales del ventanal, rotos» (809).

Más interesantes que Bernardo son las dos mujeres del pueblo, doña María, quien es la vecina del marqués, y su amiga Claudia. Posicionadas siempre sobre el balcón de su casa y dominando así el espacio opuesto al de Esquilache, las dos comentan durante toda la acción, tal como un coro, las reformas del ministro y las reacciones

²⁶ Véanse, por ejemplo, Martha T. Halsey, «The dreamer in the tragic theater of Buero Vallejo», *Revista de Estudios Hispánicos*, año II, Montgomery, AL, 1968, págs. 265-285; Martha T. Halsey, «The rebel protagonist: Ibsen's *An enemy of the people* and Buero's *Un soñador para un pueblo*», *Comparative Literature Studies*, año VI, University Park, PA, 1969, págs. 462-471; Sánchez, *op. cit.*; María Asunción Gómez, «De la oposición al poder: el conflicto de la modernidad en *Un soñador para un pueblo* de Antonio Buero Vallejo y *Esquilache* de Josefina Molina», *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, año VII, núm. 1, Ámsterdam et al., 1995, págs. 83-104; Michael Thompson, «Framing on stage and screen: Antonio Buero Vallejo's *Un soñador para un pueblo* and Josefina Molina's *Esquilache*», *Romance Studies*, año XIII, Leeds, 1995, págs. 61-76; Mariano de Paco, «El teatro histórico de Buero Vallejo: reflexión y recepción», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, año XXXVIII, núm. 1-2, Boulder, CO y Chicago, IL, 2013, págs. 257-276. Carrasco Muñoz, *op. cit.*, analiza las acotaciones desde otra óptica para destacar la diferencia entre acotaciones funcionales y poéticas.

del pueblo ante las nuevas ideas impuestas por él. Una pequeña escena destaca la importancia de doña María como observadora de un momento peligroso para Esquilache. Al cruzar la calle, Esquilache y su criada Fernandita caen en manos de los amotinados, quienes sin embargo no reconocen al marqués:

Embozado 3º.– (*Se crece y lo achica.*) ¡Es un viejo! (*A Esquilache.*) Vaya usía en paz. (*Esquilache y Fernandita cruzan y salen por la primera derecha, bajo la intrigada mirada de las mujeres [doña María y Claudia sobre el balcón].*)

Doña María.– Oiga, mocito: ese caballero se parece muchísimo al marqués de Esquilache.

Morón.– (*Ríe.*) No me haga reír, abuela. Aquí iba a venir.

Embozado 1º.– Como si fuera tonto. (*Todos ríen.*)

Doña María.– Pues yo le he visto muchas veces... y diría que es él.

Embozado 2º.– ¿A pie y por la calle? No son tan valientes los italianinis.

Claudia. – Pues la niña era de su servidumbre. (*Un silencio. Se miran.*)

Morón. – ¿Tendrá razón la vieja? (*Corre al lateral.*) Ya no se ve.

Embozado 1º.– Fantasías de mujeres. (813)

Por lo visto, doña María, dominando la escena desde su balcón, es más clarividente –en el sentido de perspicaz– que los embozados, de los cuales el dramaturgo se burla. Siendo la voz del pueblo, doña María formula los dos motivos por los cuales rechaza al marqués de Esquilache: porque es extranjero y porque quiere prohibir algunas tradiciones españolas y sustituirlas por modas «extranjeras», como las capas recortadas y los sombreros que a ella le parecen anormales y dirigidas contra las costumbres españolas. En una escena bastante significativa, porque tiene lugar durante el motín contra Esquilache, doña María, siempre dominando la situación desde su balcón, muestra su rechazo de las reformas urbanísticas para transformar la «Corte y Villa» en una ciudad «ilustrada», o como lo dice el marqués de la Ensenada: «el rey Carlos se encontró un Madrid de fango y lo ha dejado de mármol» (772):

([...] *La luz baja, hasta desaparecer casi totalmente. Poco antes, doña María se asoma a su balcón con un perol de desperdicios y otea a una y otra parte.*)

Doña María.– ¡Agua va!

(*Tira el contenido del perol a la calle y cierra.*) (820)

En esta cita, y sobre todo en las acotaciones, como ya en la descripción del escenario citada atrás, encontramos varios aspectos de suma importancia: a la imagen de una ciudad «ilustrada» e iluminada por los faroles instalados por Esquilache, se opone la de un Madrid donde «la luz baja, hasta que desaparece casi totalmente», es

decir, una urbe donde el pueblo se opone a cualquier avance ya que carece por completo de claridad –también en el sentido de entendimiento, o, según la terminología del siglo XVIII, de razón–.²⁷ Además, al «otear los desperdicios a una y otra parte», doña María contribuye a mantener el statu quo, es decir, Madrid como ciudad sucia, y pone así de manifiesto que está en contra del proyecto ilustrado de transformar a Madrid en una ciudad limpia y sana. El último aspecto esclarecedor es el de cerrar los ventanales de su balcón, lo que plasma visualmente el rechazo de doña María a las ideas de progreso, rechazo que el pueblo ya había manifestado poco antes mediante la destrucción de los faroles en toda la ciudad.

La ventana y el balcón adquieren una función muy significativa en la segunda parte cuando el duque de Villasanta le impide a Esquilache, ahora preso del rey en el gabinete del Palacio Real, mirar por la ventana y salir al balcón, lo que subraya visualmente la derrota del marqués:

Villasanta.– (*Cierra la puerta.*) Muchas cosas, marqués. (*Cruza hacia el balcón.*) En primer lugar, debo obtener su palabra de que no se asomará a este balcón.

Esquilache.– ¿Por qué?

Villasanta.– Podría ser peligroso. (*Esquilache va a abrir el balcón.*) ¡Marqués, no debe abrirlo! ¡Hay orden de que nadie se asome a esta fachada! En este momento su majestad ocupa el balcón central con su confesor y varios gentileshombres.

Esquilache.– ¿El rey? ¿Qué hace?

Villasanta.– Contesta a una delegación.

Esquilache.– ¿A una delegación? (*Sube al poyete y trata de atisbar tras los cristales.* Villasanta pone rápidamente su mano sobre la falleba.) ¡No voy a abrir, duque! (822)

Esquilache comprende en esta escena con Villasanta que ha comenzado su caída –aunque sube en este momento al poyete– y que además es «[p]risionero del rey...» (825) porque Ensenada, «[e]se ciego insignificante» (836) según Esquilache, se ha opuesto con éxito al proyecto ilustrado. Por consiguiente, aparece a partir de este momento crucial varias veces el campo semántico de la ceguera (836, 837) como motivo del fracaso.²⁸

²⁷ Véase el estudio de Joaquín Verdú de Gregorio, *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*, Barcelona, Ariel, 1977, págs. 55-65. Verdú de Gregorio analiza esta dicotomía también en *Historia de una escalera y Hoy es fiesta*, donde la tragedia final coincide con el comienzo de la noche, véanse págs. 7-15 y 16-24.

²⁸ Véase al respecto Edward Vance Gillespie, *Intellectual blindness in six works by Antonio Buero Vallejo*, Arlington, Tex., University of Texas, Diss., 1986, Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1989.

La mirada por la ventana y desde el balcón otorga la posición de observador a quien mira lo que pasa en la calle; se encuentra así en un lugar liminal, un lugar «en medio» desde el cual puede corporeizar su actitud ante el proyecto ilustrado. De esta manera, los dos, tanto Esquilache como doña María en sus respectivos balcones, forman un antagonismo ideológico y visual. La posición de Esquilache al terminarse *Un soñador para un pueblo* es contemplativa; la de doña María es más bien combativa. Para Esquilache, su posición de observador en esta escena hace visible su transformación de hombre político activo en observador escondido contemplativo. Mientras que en el caso doña María se hace patente un cierto triunfo, visto que el bando tradicionalista, del que ella es una representante, parece vencer las fuerzas progresistas puestas en marcha anteriormente por Esquilache.²⁹

De todo esto puede concluirse que si a través de la mirada el contacto con los demás no es posible, si la mirada abierta está imposibilitada por los cristales como en el caso de Esquilache, la mirada hacia afuera se transforma en introspección o conduce a mundos interiores –tal es la mirada que define a Rosa en *Caimán* cuando mira al jardín maravilloso donde espera encontrar a su hija muerta–. En *Un soñador para un pueblo*, sin embargo, la mirada hacia afuera transformada en introspección es precisamente lo que caracteriza a Esquilache al final de la obra: comprende su derrota y su caída. También comprende la incapacidad del pueblo español para creer en el progreso. La posición inmóvil detrás de los cristales y su invisibilidad para doña María y Bernardo, su retirada sobre sí mismo, su sentimiento melancólico, su imposibilidad e incapacidad para comunicar con el pueblo español afuera: todo esto simboliza el fracaso rotundo de Esquilache, fracaso que él mismo siente y acepta perfectamente. En efecto, después de la salida de Fernandita al final de obra, Esquilache reacciona de manera melancólica ante su caída. La escena final de la obra es una bella muestra del amalgamamiento entre los diálogos y las acotaciones, donde la ventana y el balcón sirven de punto de cristalización de la fuerza visual de estos motivos profundamente espaciales y urbanos, donde los personajes detrás de la ventana, en el balcón y en la calle, en un complejo entretejido, miran sin ver u observan crítica o resignadamente, y donde microcosmos y macrocosmos, espacio cerrado y espacio abierto, adentro y afuera, forman una artística pero también conflictiva interacción, creando así una escena de mayor impacto dramático:

(Con los ojos llenos de pena, Fernandita le besa la mano, desesperadamente. Después sale, rápida. La puerta se cierra. Esquilache va al foro, va a abrir: lo piensa mejor y baja la mano. Entretanto, Doña María y la Claudia salen al balcón. Doña María se muestra contenta; la Claudia, triste. Esquilache suspira y va hacia el balcón, por cuyos cristales

²⁹ Véase también Gómez, *op. cit.*, pág. 92-93.

mira al exterior con indecible melancolía. Por primera izquierda entra presuroso Bernardo, lleno de alegría.)

Bernardo.– ¡Doña María! ¡Va a salir un rosario de Santo Tomás en acción de gracias al rey con todas las palmas del domingo! ¡Desate la suya y échemela!

Doña María.– *(Mientras desata.)* Pero, ¿es verdad que han echado al hereje?

Ciego.– *(Voz de, muy lejana.)* ¡El Gran Piscator de Salamanca, con el pronóstico confirmado la caída de Esquilache!...

Bernardo.– ¿Lo oye? ¡Sus mercedes pueden venir también!

(La Claudia se echa a llorar y se mete adentro.)

Doña María. – Bueno, ésta no vendrá.

Bernardo.– ¿Qué le pasa?

Doña María.– *(Suspira.)* Que han matado a su Pedro en la Plaza Mayor... *(Le hace pantalla a los ojos.)* Calla. ¿Quién viene por ahí? *(Bernardo se vuelve y ve entrar a Fernandita por la segunda izquierda. Elle va a cruzar, pero lo ve y se detiene, trémula. Él se acerca, lento. Doña María interrumpe su faena y atiende.)*

Bernardo.– Si me buscabas, aquí me tienes. Te dije que serías mía y ahora te digo: ven conmigo. *(En la fisionomía de Fernandita se dibuja una tremenda lucha. Él la toma de un brazo con brusca familiaridad.)* ¡No lo pienses! ¡Soy yo quien te lo manda! *(Fernandita se desprende bruscamente y retrocede, turbadísima, denegando mientras lo mira con ojos empavorecidos.)* ¿Que no? *(Ella baja la cabeza y da unos pasos. Bernardo, chasqueado, da un paso tras ella. Fernandita se vuelve y le envía una dolorosa mirada, en la que se evidencia una definitiva ruptura.)*

Fernandita.– Adiós, Bernardo. *(Sigue su camino. Doña María se encoge de hombros con un gesto de perplejidad.)*

Bernardo.– *(Que se ha quedado mudo de despecho, escupe la palabra:)* ¡Ramera!... *(El «Concierto de Primavera», de Vivaldi, comienza al punto, mientras Fernandita sale y el telón va cayendo. Tal vez parece crearse una recatada armonía entre sus alegres notas y la melancólica figura de Esquilache, que no se ha movido.)*

TELÓN (838-839)

Conclusión

El propósito de mi análisis ha sido estudiar cómo Antonio Buero Vallejo describe en los diversos para-textos y en las acotaciones los distintos espacios escénicos, cerrados y abiertos, para crear dramática y especialmente la relación metonímica entre macrocosmos y microcosmos en tanto que espacios urbanos dialécticos. Se pudo ver que el empleo del motivo de la ventana, del balcón y de la azotea enfatiza la interacción entre estos espacios y los personajes para visualizar la crítica del dra-

maturgo de ciertos momentos históricos y sus consecuencias para el pueblo español. Para ello Buero utiliza dos modelos escénicos diferentes: por una parte, el escenario simultáneo de una casa de vecindad en *Historia de una escalera*, así como las azoteas de varias casas de vecinos en *Hoy es fiesta*, y por la otra, el escenario giratorio en *Un soñador para un pueblo*, a fin de representar el barrio con sus distintos edificios y calles, que se enfocan según y dónde se desplace el centro de la escena. Así, a lo largo de esta investigación se ha podido comprobar que la unidad decorativa siempre se vale de ventanas, balcones y azoteas como ejes de comunicación entre diversos espacios cerrados y espacios abiertos, que sirven igualmente de conectores entre el microcosmos y el macrocosmos urbanos –una interacción que, en la mayoría de los casos, resulta fallida–. En este sentido, el rol de los personajes que miran, espían y observan a los demás y cómo esta acción influencia su actitud frente al conflicto central que viven ha sido fundamental para perfilar el conflicto, caracterizado siempre por un complejo juego de fuerzas antagonistas entre encierro y libertad, voluntad e imposibilidad de llevarla a cabo. Mediante la mirada y la movilidad de los personajes entre espacios abiertos y cerrados, Buero Vallejo destaca visualmente la lasitud, la impotencia y las limitaciones de los personajes para afrontar su destino y el de los demás, subrayando lo que parece una verdad desencantada aunque necesaria, a saber, su conciencia de la falta de libertad o de fracaso.

Referencias bibliográficas

Buero Vallejo, Antonio, *Historia de una escalera*, en *Obra completa*, vol. I, Teatro, ed. crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, págs. 3-51.

Buero Vallejo, Antonio, *Hoy es fiesta*, en *Obra completa*, vol. I, Teatro, ed. crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, págs. 551-619.

Buero Vallejo, Antonio, *Un soñador para un pueblo*, en *Obra completa*, vol. I, Teatro, ed. crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, págs. 759-839.

Aggor, Francis Komla, «Derealizing the present: evasion and madness in *El Tragaluz*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, año XVIII, núm. 2, Montréal, 1994, págs. 141-150.

Amo Sánchez, Antonia, «Fábula, ficción y verdad en *La fundación* de Antonio Buero Vallejo», *Tigre, La Fable (II): César Aira*, año XI, Grenoble, 2000, págs. 67-75.

Anderson, Farris, «The ironic structure of *Historia de una escalera*», *Kentucky Romance Quarterly*, año XVIII, núm. 2, Lexington, 1971, págs. 223-236.

Bauer-Funke, Cerstin, *Die «Generación Realista» – Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*, Fráncfurt del Meno, Vittorio Klostermann, 2007 (col. Analecta Romanica).

Bejel, Emilio F., «El proceso dialéctico en *La fundación* de Buero Vallejo», *Cuadernos Americanos*, año XXXVII, núm. 4, México, D.F., julio-agosto de 1978, págs. 232-243.

Bertrand de Muñoz, Maryse, Thérèse Sarrasin y Madeleine Monette, «Estudio estructural de *Hoy es fiesta*, de Antonio Buero Vallejo», *Reflexión*, año II, núm. 2-4, Ottawa, 1973, págs. 87-95.

Brakel, Arthur, «Paradox, mirror image, and corruption: Buero Vallejo's *En la ardiente oscuridad*», *Hispanófila*, núm. 142, Chapel Hill, 2004, págs. 55-71.

Carrasco Muñoz, Iván, «Naturaleza y función de las acotaciones: a propósito de Buero Vallejo», *Estudios Filológicos*, núm. 15, Valdivia, 1980, págs. 39-50.

Cazorla, Hazel, «Cárceles de la conciencia y fugas pasionales: espacios psíquicos en dos estrenos recientes de Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala (*Las trampas del azar* y *Los bellos durmientes*)», en Martha T. Halsey (ed.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, University Park, PA, Estreno, 1999, págs. 185-193.

Daemmrich, Horst S. e Ingrid G. Daemmrich, *Themen und Motive der Literatur. Ein Handbuch*, Tubinga y Basilea, Francke, 2.^a ed., 1995, págs. 154-155.

Dixon, Victor, «The “immersion-effect” in the plays of Antonio Buero Vallejo», en Michael Anderson, (ed.), *Drama and mimesis*, Cambridge, Cambridge UP, 1980, págs. 113-137.

Doménech, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*, Madrid, Gredos, 1973.

Frühsorge, Gotthardt, «Fenster: Augenblicke der Aufklärung über Leben und Arbeit. Zur Funktionsgeschichte eines literarischen Motivs», *Euphorion*, año LXXVII, Heidelberg, 1983, págs. 346-358.

García Barrientos, José Luis, «El espacio de *El tragaluz*», *Revista de Literatura*, núm. 104, Madrid, 1990, págs. 487-504.

Gillespie, Edward Vance, *Intellectual blindness in six works by Antonio Buero Vallejo*, Arlington, Tex., University of Texas, Diss., 1986, Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1989.

Gómez, María Asunción, «De la oposición al poder: el conflicto de la modernidad en *Un soñador para un pueblo* de Antonio Buero Vallejo y *Esquilache* de Josefina Molina», *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, año VII, núm. 1, Ámsterdam et al., 1995, págs. 83-104.

Gutiérrez Flórez, Fabián, «El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, año I, Zaragoza, 1990, págs. 135-149.

Halsey, Martha T., «Buero Vallejo and the Significance of Hope», *Hispania: A Journal devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, año LI, núm. 1, Exton y Baltimore, 1968, págs. 57-66.

Halsey, Martha T., «The dreamer in the tragic theater of Buero Vallejo», *Revista de Estudios Hispánicos*, año II, Montgomery, AL, 1968, págs. 265-285.

Halsey, Martha T., «The rebel protagonist: Ibsen's *An enemy of the people* and Buero's *Un soñador para un pueblo*», *Comparative Literature Studies*, año VI, University Park, PA, 1969, págs. 462-471.

Halsey, Martha T., «Landscapes of the imagination: images of hope in the theater of Buero Vallejo», *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, año LXVIII, núm. 2, Exton y Baltimore, 1985, págs. 252-259.

Halsey, Martha T., «Espacio abierto y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo», en Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga (eds.), *Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, págs. 51-70.

Iglesias Feijoo, Luis, «Lectura sociológica de *Historia de una escalera*», *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, año V, núm. 1, Delaware, OH, 1979, págs. 19-24.

Iglesias Feijoo, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982.

Jentsch, Tobias, *Da/zwischen. Eine Typologie radikaler Fremdheit*, Heidelberg, Winter, 2006.

Kronik, John W., «De *Un soñador para un pueblo* a *El tragaluz*: hacia la conquista del espacio escénico», *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, año V, núm. 1, Delaware, OH, 1979, págs. 5-7.

Martinez Thomas, Monique, «El didascalos escenógrafo: *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo», *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, año XII, núm. 23, Irvine, CA, 1997, págs. 67-84.

McSorley, Bonnie Shannon, «Windows of wonder in the theater of Antonio Buero Vallejo», *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, año V, núm. 2, San Marcos, TX, 2008, págs. 107-115.

Molina, Ida, «The dialectical structure of Buero Vallejo's multi-faceted definition of tragedy», *Kentucky Romance Quarterly*, año XXII, Lexington, 1975, págs. 293-311.

Neuhardt, Günter, «Das Fenster als Symbol. Versuch einer Systematik», *Symbolon*, nueva época, año IV, Colonia, 1978, págs. 77-91.

Neuschäfer, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

Nicholas, Robert L., «Antonio Buero Vallejo: stages, illusions and hallucinations», en Martha T. Halsey (ed.), *The contemporary Spanish theater: a collection of critical essays*, Lanham, MD, UP of America, 1988, págs. 25-48.

Nicholas, Robert L., «The history plays: Buero Vallejo's experiment in dramatic expression», *Revista de Estudios Hispánicos*, año III, Montgomery, AL, 1969, págs. 281-293.

Nicholas, Robert L., «La "historia" de *Historia de una escalera*», *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, año V, núm. 1, Delaware, OH, 1979, págs. 17-19.

O'Leary, Catherine, *The theatre of Antonio Buero Vallejo: ideology, politics and censorship*, Woodbridge, Tamesis, 2005.

Ortega-Sierra, Sara, «El escenario, los gestos y los espejos: signos paraverbales y autorreferencialidad en *Historia de una escalera* de Buero Vallejo», *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXXI, núm. 2, Río Piedras, 2004, págs. 71-89.

Paco, Mariano de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984.

Paco, Mariano de, «El "perspectivismo histórico" en el teatro de Buero Vallejo», en Mariano de Paco (ed.), *Buero Vallejo: cuarenta años de teatro*, Murcia, Caja Murcia, 1988, págs. 101-107.

Paco, Mariano de, «El teatro histórico de Buero Vallejo: reflexión y recepción», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, año XXXVIII, núm. 1-2, Boulder, CO y Chicago, IL, 2013, págs. 257-276.

Paulino Ayuso, José, «El encerramiento, núcleo dramático en el teatro de Antonio Buero Vallejo», en José C. Torres Martínez (ed.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, págs. 674-681.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, París, Dunod, 1996.

Sánchez, Roberto G., «Teatralidad y carpintería teatral: la simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo», *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, núm. 320-321, Madrid, 1977, págs. 394-407.

Selbmann, Rolf, *Eine Kulturgeschichte des Fensters. Von der Antike bis zur Moderne*, Berlín, Reimer, 2009.

Sinova, Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

Thompson, Michael, «Framing on stage and screen: Antonio Buero Vallejo's *Un soñador para un pueblo* and Josefina Molina's *Esquilache*», *Romance Studies*, año XIII, Leeds, 1995, págs. 61-76.

Verdú de Gregorio, Joaquín, *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*, Barcelona, Ariel, 1977.