

POR QUÉ RECURRIR AL MITO SEGÚN LOS PROPIOS DRAMATURGOS: UNAMUNO, PEMÁN, BUERO VALLEJO¹

IN THE DRAMATISTS' OWN WORDS, WHY MAKE USE OF MYTH:
UNAMUNO, PEMÁN, BUERO VALLEJO

Tomás SILVA SÁNCHEZ

Universidad de Cádiz

tomas.silva@uca.es

Resumen: Este trabajo aborda la relación existente entre *Fedra* de Miguel de Unamuno, *Antígona* de José María Pemán y *La tejedora de sueños* de Antonio Buero Vallejo. Siendo autores representativos de distintas concepciones y etapas del teatro español del s. XX, coinciden sin embargo los tres en un interés confeso por la tragedia griega antigua, y en la voluntad de llevar a escena nuevas versiones de los mitos. Contrastar el interés y objetivo particulares de Unamuno, Pemán y Buero nos servirá para apreciar tanto las diferencias como los posibles elementos comunes entre sus recreaciones dramáticas, y contribuir a una perspectiva general del tratamiento del mito en el teatro español del s. XX.

Palabras clave: mitología clásica, tradición clásica, teatro español del s. XX, Unamuno, Pemán, Buero Vallejo.

Abstract: This paper investigates the association between the plays *Fedra* by Miguel de Unamuno, *Antígona* by José María Pemán and *La tejedora de sueños* by Antonio Buero Vallejo. Although their authors represent different conceptions and stages of the 20th century Spanish theatre, the three of them coincided in a self-confessed interest in the ancient Greek tragedy and in their desire to perform new versions of the myths. Contrasting the particular interest and objectives of Unamuno, Pemán and Buero will shed some light on both the differences and the possible common elements between their dramatic recreations and will provide an overview of the treatment of the myth in the 20th century Spanish theatre.

Keywords: classical mythology, classical tradition, 20th century Spanish theatre, Unamuno, Pemán, Buero Vallejo.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto I+D FFI2017-85015-P, financiado por el MINECO.

Parafraseando al profesor Rodríguez Adrados, “con o sin tema griego, con o sin título griego” (1994: 336), el teatro del siglo XX regresó en buena medida a sus raíces griegas, al tratar de nuevo los grandes conflictos que afectan al ser humano, y trasladar a las circunstancias y vicisitudes del hombre contemporáneo los temas recogidos por el teatro griego antiguo, aquellos que hicieron de este género escuela de la Atenas ciudadana y democrática. A ese regreso contribuyó en gran medida el mito, humus fértil de la tragedia griega y espejo en el que, como los antiguos, también los modernos han visto reflejada su propia problemática moral, social o política (Gil, 1990). Por ello, si hay un género que en época contemporánea nunca ha dejado de reelaborar y actualizar el poder evocador del mito, ese género ha sido el teatro (Lasso de la Vega, 1964: 435-444; Rodríguez Adrados, 1999: 261-263).

Entre las recreaciones de mitos clásicos llevadas a cabo por dramaturgos españoles del s. XX, hemos querido poner nuestra atención en tres salidas de la mano respectiva de tres autores de generaciones, ideologías e intenciones literarias distintas: *Fedra* de Miguel de Unamuno, *Antígona* de José María Pemán y *La tejedora de sueños* de Antonio Buero Vallejo. Tanto Unamuno, como Pemán y Buero dejaron constancia expresa de su interés por la tragedia griega antigua, y de cómo plantearon sus respectivas versiones dramáticas de los mitos clásicos. Contrastar, aunque sea sucintamente, su propia declaración de intenciones nos parece de interés para una mejor comprensión de las recreaciones que llevaron a escena, así como para el estudio de la presencia del mito y su tratamiento en el teatro español del s. XX.

Miguel de Unamuno (1864-1936), en una carta fechada en abril de 1910, confesaba a su amigo el escritor Francisco Antón Casaseca su “propósito de hacer una *Fedra* moderna, de hoy” (García Blanco, 1954: 82). Había leído el *Hipólito* de Eurípides, y se disponía a leer la *Phèdre* de Racine, y estaba fascinado por “un asunto inagotable [...] la terrible némesis del amor que busca a quien no le busca a él” (García Blanco, 1954: 82)². No la menciona, pero posiblemente la *Fedra* de Séneca fuese otro de sus modelos (Macías Villalobos, 2014: 578; López Férez, 2016: 278).

El interés de Unamuno por este viejo tema del amor ilícito de la madrastra por el hijastro es, como anota García Blanco, “uno de los episodios de su actividad dramática que nos es mejor conocido” (1954: 82), gracias a la información que el propio escritor vasco suministra tanto a través de las cartas que dirige a amigos, literatos y actores, como, sobre todo, a través de las cuartillas que, bajo el título

² Tomamos el texto de las cartas de Unamuno relacionadas con su *Fedra* a partir de García Blanco (1959: 82-88). Para esta carta en concreto, fechada el 18-4-1910, véase también Telechea Idígoras, J. I. (2001): “Unamuno y Francisco Antón Casaseca. Epistolario”. *Cuad. Cát. M. de Unamuno*, 36, (pp. 145-276) pp. 176-178; la respuesta de Antón Casaseca está en pp. 261-262.

Exordio, escribió para que fueran leídas antes de la primera representación el día 25 de marzo de 1918 en el Ateneo de Madrid³.

En las cartas y el *Exordio* explica Unamuno que su drama sigue el mismo argumento que los de Eurípides y de Racine, pero con un desarrollo completamente distinto ya que la acción es puesta en época contemporánea, “con personajes de hoy en día, y por tanto cristianos, lo que [...] hace muy otra” (García Blanco, 1959: 392) a su *Fedra*. E insiste en dos ideas capitales sobre su tragedia: que es un “drama de pasión” (García Blanco, 1959: 85), y de una “desnudez extrema” (García Blanco, 1959: 86)⁴.

Para Unamuno la pasión es consustancial a la tragedia, y en sus cartas repite que ha querido hacer una obra de pasión, “y de pasión rugiente” (García Blanco, 1959: 87). Lo contrario son juegos, como se deduce de este fragmento de su artículo “Cosas de hombres”, publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 25-8-1907: “Lo que no es tragedia, es sainete. He aquí mi principio fundamental. No creo ni en el drama apacible, ni menos en la llamada alta comedia o comedia seria. Donde no veo pasión no veo sino juego” (*apud* Álvarez Castro, 2005: 90, n. 62). En la misiva que dirige en noviembre de 1911 al actor Fernando Díaz de Mendoza el propio Unamuno se define a sí mismo como “hombre de pasión”, en tanto que califica al actual teatro español de “apatético” (García Blanco, 1959: 84), un mal que se sumaba a los que expuso en 1896 en el ensayo “La regeneración del teatro español”, donde denunciaba que el teatro español vivía divorciado del pueblo, ese pueblo del que el teatro constituye la expresión más genuina de su conciencia colectiva y que ahora prefería ir a los toros por “ofrecerle éstos representación más dramática y más viva” (Unamuno, 2007: 235), mientras que el teatro languidecía por su convencionalismo, autocomplacencia y carácter comercial.

Si el teatro no es popular es pura y sencillamente porque se escribe para quien paga y parece que sólo lo paga el público [...] Hemos llegado al último fondo del problema, al nucleolo de su núcleo, a su *ultima ratio*, que es la razón económica. (Unamuno, 2007: 251; la cursiva es suya)

El remedio lo veía Unamuno, alentado por el teatro de ideas de Ibsen, en que el teatro volviera a ser teatro de tesis, poniendo al pueblo frente a su propia problemática a través de los dilemas vividos por los personajes. De hecho es Unamuno “el único dramaturgo español que se propuso llevar el drama español por el camino del teatro ibseniano de ideas” (Aszyk, 1989: 136). Así recuperaría el valor docente propio de todo arte, como “escuela de costumbres” y “espejo de ellas” (Unamuno, 2007: 242).

Y siendo la moralidad el fondo verdadero de la tesis, el teatro debía ser moral y liberador de pasiones. Apunta Gómez Corredera que en “La regeneración del teatro español”, “se puede encontrar ya el germen de la mayoría de los conceptos teatrales que más tarde intentó llevar a la práctica” (2006: 24). Y es que Unamuno debía de estar ya rumiando llevar a la praxis literaria esta regeneración del drama español por medio de nuevas versiones de los mitos, y en concreto del mito de Hipólito y Fedra,

³ Fue leído por el propio presidente del Ateneo, Enrique de Mesa, y publicado en el n.º 155 del semanario *España*, el 28 de marzo de 1918. Está recogido en García Blanco (1959: 391-395).

⁴ Unamuno utiliza estas expresiones reiteradamente en sus cartas, como, por ejemplo, en las dirigidas al poeta Teixeira de Pascoaes en noviembre de 1911, a Juan Arzadun en enero de 1912 o a Ernesto Guzmán en abril de 1913.

cuando en dicho ensayo se preguntaba qué era la moralidad para un público que, “apestado de gazmoñería” (2007: 243), se precipitaba a presenciar vistas de causas públicas “desnudas de todo velo artístico” (2007: 243) y en cambio se asustaba de ver en escena *El castigo sin venganza*, como es sabido un libre tratamiento del tema, que no del mito de Fedra que Lope compuso en 1631 (Lasso de la Vega, 1971: 227). “Sólo una gazmoñería farisaica”, repetirá Unamuno en el *Exordio*, “puede fingir escandalizarse de la castísima desnudez con que aquí se os presenta un alma dominada por el amor fatal” (García Blanco, 1959: 394), un alma presa del amor trágico, un alma que quiere amar a quien sabe que no debe amar. El mito como símbolo de un conflicto pasional y, a la vez, del “inquietante pensamiento” de Unamuno, como lo llama Díaz Tejera (1989: 168), es decir, de su propio conflicto existencial, de su sentimiento trágico de la vida, de la contradicción permanente de quien “dice una cosa con el corazón y la contraria con la cabeza” (Unamuno, 1912: 255). Con razón inquiere De Sousa Leitão: “¿no es, finalmente, ésta la contradicción que, de un modo lacerante, atraviesa la propia vida de Fedra?” (2005: 52). Desde una perspectiva más amplia, como apunta De Asís Garrote, “en el teatro de Unamuno es el misterio humano, entendido como sentimiento trágico de la vida, que precisamente brota del razonamiento frente a la fe, el nudo dramático de los caracteres” (1986: 343). También, en conocidos poemas cercanos en el tiempo a la composición de su *Fedra*, quiso Unamuno “modernizar” otra vieja fábula, la de Prometeo, para simbolizar su sentimiento trágico esencial, el debate entre razón y fe (nos referimos a “El buitre de Prometeo”, extenso poema de 200 versos incluido en *Poesías* en 1907, y al soneto “A mi buitre”, del libro *Rosario de sonetos líricos*, publicado en 1911). En *Fedra* toman voz esa y otras preocupaciones unamunianas fundamentales (De Asís Garrote, 1986: 356-358), como la inmortalidad, la culpa, el destino, la purificación por el sufrimiento, el amor o el sentido de la vida, siendo así que, bajo la máscara mítica de sus propios personajes, el filósofo vasco se pregunta sobre ellas y lanza preguntas al espectador. Por boca de Pedro, marido de Fedra, cuestiona la propia existencia humana: “¿Para qué vivir? ¿Para qué haber nacido?” (acto 3º, escena XI); o plantea, desde una óptica judeo-cristiana, los conceptos de pecado y culpa: “¿Quién sabe de culpas? ¿Qué quiere decir culpa? ¿Qué es culpa, di?” (acto 2º, escena VIII). El sentimiento de culpa, recurrente a lo largo de la obra (López Férez, 2016: 280), es asociado al amor, otro tema central del pensamiento de Unamuno (1912: 133-155), en boca de la propia Fedra, que pregunta y responde: “¿Culpable? ¿Qué es eso de amor culpable? Si es amor no es culpable” (acto 1º, escena I). En efecto no hay amor culpable para Unamuno: es el amor lo más trágico que hay en la vida, y la única medicina contra su hermana la muerte.

Es el amor, lectores y hermanos míos, lo más trágico que en el mundo y en la vida hay; es el amor hijo del engaño y padre del desengaño; es el amor el consuelo en el desconsuelo, es la única medicina contra la muerte, siendo como es de ella hermana. (Unamuno, 1912: 133)

El amor no es causa de muerte, sino de salvación. En esta versión del mito Hipólito no muere, y Fedra busca con la revelación de la verdad y su propio sacrificio el perdón humano y la reconciliación entre padre e hijo, y sobre todo busca el perdón divino y la salvación de su alma. Esto es, muere cristianamente. Ese tratamiento cristiano del mito pudo inspirarse en el tratamiento estoico que tuvo

en la *Fedra* de Séneca, de ahí que Lasso de la Vega defienda la relación entre ambas versiones sobre la idea general de que “el trasfondo estoico del teatro senecano se compadece con las concepciones cristianas de los dramaturgos modernos” (1971: 239)⁵. Pero unos años antes Antonio Pastor, prologando una disertación de José María Pemán sobre la tragedia, había afirmado, el primero que sepamos, que “la tragedia, en sentido estricto, no puede coexistir con el Cristianismo” (Pemán, 1962: 3). Esto es, el héroe trágico no puede sustraerse a la culpa y a la desgracia final que generan su falta, en tanto que la redención cristiana sustituye la fatalidad trágica por un mensaje de esperanza. Lasso de la Vega desarrolla esta idea, y es taxativo al respecto: “tragedia y cristiano no son términos que puedan casar [...], no es posible cristianizar la tragedia de Fedra como creía Unamuno” (1971: 238). Con Lasso de la Vega coinciden otros estudiosos en que, siendo incompatibles los conceptos “tragedia griega” y “cristiano”, la *Fedra* de Unamuno no puede ser llamada tragedia. No, porque Fedra plantea su muerte con la esperanza de obtener su premio de absolución aquí y en el otro mundo; no, porque el desenlace catastrófico se diluye quedando vivo Hipólito⁶. Por eso Lérica Lafarga (2001: 60) ha afirmado que “la obra de Unamuno en cierto modo no es una tragedia, pues tiene un final feliz”. De Asís Garrote (1986: 360 s.) y Macías Villalobos (2014: 593) han matizado la cuestión teniendo en cuenta la peculiar vivencia de lo cristiano de Unamuno y cómo en *Fedra* se trasluciría su propio drama existencial, y han basado el carácter cristiano de la tragedia en el sentido de culpa que se extiende prácticamente a todos los personajes, no sólo a la protagonista. A nosotros nos seduce más pensar, con Díaz Tejera (1989: 164-168), que la originalidad de Unamuno frente al argumento tradicional se aprecia, entre otros aspectos, precisamente en el significado cristiano que da a la muerte de Fedra y en cómo su amor trágico se hace también amor salvador, al revelar “la verdad desnuda, la verdad después de la muerte” (acto 3º, escena XIV), no para acusar sino para declarar la inocencia de Hipólito, y así redimirlo y redimirse ella misma. El carácter cristiano de la obra guardaría relación con la humanización del conflicto trágico de Fedra que plantea Unamuno: su amor surge de ella misma, de su propia naturaleza humana, no ha sido ocasionado por una intervención divina (Díaz Tejera, 1989: 149). Una particular actualización o “modernización” de la tradición mítica y trágica que, en última instancia, tiene la mira puesta, recordémoslo, en una regeneración del arte dramático español del momento. Ésta no se agota en dotar de pasión las tramas y los personajes; también la escenografía requiere ser radicalmente transformada.

Discutida y criticada ha sido igualmente la economía artística con que Unamuno presentó su intento de renovación del arte dramático y que él mismo define en una carta a Juan Arzadun de enero de 1912 como “adrede exagerada” (García Blanco, 1954: 86): solo seis personajes, en esencia tres, ausencia de coro, tres escenas sin digresiones ni transiciones, vestuario y decorado mínimos, diálogos sobrios y prosa enjuta, etc. Para Lasso de la Vega es comprensible que Unamuno, buscando la sobriedad extrema, “se instalara en un tema trágico tan elemental como la saga helénica de Hipólito y

⁵ Abordan esa relación también Sánchez-Lafuente, Á. y Beltrán, M^a. T. (1997): “Influencia de la *Fedra* de Séneca en la *Fedra* de Unamuno”. *Myrtia*, 12, pp. 39-46, y Escobar Borrego, F. J. (2002): “La dualidad estoica *ratio / furor* como conflicto dramático en la *Fedra* de Miguel de Unamuno”. *Hesperia*, 5, pp. 69-88.

⁶ Véase también García Viñó, M. (1983): *El mito de Fedra (amor, libertad y culpa)*. Madrid, pp. 92 s.

Fedra, [...] una tragedia griega de las más desnudas de accesorios” (1971: 211-212), pero es un absoluto error que omitiera el coro, incluyéndolo entre los accesorios “contra los que despotricaba”, cuando se trata de un elemento que “da precio al valor dramático e incluso facilita el acceso de la muchedumbre al arte de la tragedia” (1971: 214-215). Sin embargo, Unamuno, como afirma en su *Exordio*, lo que pretende es realzar, sin distracciones de ninguna clase, la “intensidad trágica” (García Blanco, 1959: 392) de la acción, “el drama que tiene lugar en las almas de los personajes” (Aszyk, 1986: 137). Y explicita, también en el *Exordio*, que su objetivo último ha sido crear:

Poesía y no oratoria dramática [...] Teatro poético no es el que se nos presenta en largas tiradas de versos para que los recite, declame o canturree cualquier actor o actriz [...]; teatro poético será el que cree caracteres, ponga en pie almas agitadas por las pasiones eternas y nos las meta al alma, purificándonosla, sin necesidad de ayuda, sino la precisa, de las artes auxiliares [...] (*sc.* Esto) quiero decir con lo de desnudez poética de la tragedia. (García Blanco, 1959: 393).

Los paralelos con la *Poética* aristotélica resultan inevitables. El primero, que *poesía* para Unamuno no es *versificación*, sino, en su sentido más etimológico, *poíesis* (ποίησις), “creación”, y por antonomasia, literatura (Álvarez Castro, 2005: 78-81)⁷. En un discurso pronunciado en 1903 en los Juegos Florales de Almería proclamó: “lo que más nos falta es poetas, poetas y no versificadores; poetas digo, esto es *creadores*”⁸. Para Aristóteles (*Poética* 1, 1447a28-b16), ποίησις debería ser el término común que englobara toda creación literaria tanto en prosa como en verso (Montes Cala, 2010: 2026), porque los *poietaí* (ποιηταί) auténticos no lo son *katá métron* (κατὰ μέτρον, “conforme al metro”) sino *katá mímesin* (κατὰ μίμησιν, “conforme a la imitación”). “El poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones” (*Poética* 9, 1451b27-29). Según el estagirita, los poetas didácticos y los del *Ciclo* épico no eran verdaderos poetas. Según Unamuno, los dramaturgos de su tiempo no son verdaderos poetas “en el rigor íntimo de su sentido” (2007: 236). Y en su definición de teatro poético hay claros ecos de la conocida definición aristotélica de tragedia, que abreviada dice:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, con una cierta amplitud, en lenguaje que produce placer, [...] con personajes que actúan y no mediante relato y que, a través del desasosiego y el horror, lleva a efecto la purificación de las afecciones tales cuales se presentan en la obra trágica. (Aristóteles, *Poética* 6, 1449b24-28)⁹

Para Aristóteles, lo primario es la acción, la composición de los hechos, tanto que “sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí” (*Poética* 6, 1450a24). Unamuno da primacía a la creación de caracteres, de almas agitadas, esto es, personajes con un rico proceso psicológico interno como un Hamlet y no como los hombres en perfil duro de Calderón: “Por ver los hombres en perfil duro no sabe (*sc.* Calderón) crear caracteres; no hay en sus personajes el rico proceso psicológico interno de un

⁷ Sobre el concepto de poesía en Unamuno, además del exhaustivo estudio de Álvarez Castro (2005: esp. 75-108), véase también Garcés, L. F. y Giraldo, C. (2013): “La poética: creación y conocimiento en Unamuno y Aristóteles”. *Conhecimento & Diversidade*, 10, pp. 14-25.

⁸ Fue publicado en *El Radical. Diario republicano*, Almería, 28-8-1903. La cursiva es suya.

⁹ La traducción está tomada de la que da Díaz Tejera (1989: 52), de acuerdo con la aguda interpretación filológica que hace de tan complejo pasaje *ibidem*, pp. 52-60.

Hamlet o un Macbeth” (Unamuno, 2007: 120)¹⁰. Coinciden el filósofo de Estagira y el de Bilbao en que la obra dramática ha de producir en el espectador la purificación, la célebre *kátharsis* (κάθαρσις), de los *pathémata* (παθήματα), las pasiones que ve en escena. Según Aristóteles por medio de *ἔλεος* y *φόβος*, respectivamente desasosiego y horror¹¹. Pero en la tragedia cristiana, argumenta Lasso de la Vega, no caben ni *éleos* ni *phóbos*, pues “el buen cristiano [...] no se escandaliza si no lo encuentra (*sc.* su premio) en éste, pues en este mundo hasta Jesucristo sufrió. ¿Qué tragedia cabe en un contexto [...] en el que Dante nos prohíbe compadecernos del condenado?” (1971: 242). Unamuno no precisa en el pasaje *supra* citado el medio de la purificación. ¿Cómo entonces se consigue? “Sólo la verdad purifica”, repite en dos ocasiones Fedra antes de morir (acto 3º, escena I). Esa es la clave. Pero ¿qué verdad? No es “la verdad científica”, la verdad objetiva y lógica: “No sé que el binomio de Newton – ironiza Unamuno en un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires en junio de 1911– haya apaciguado ninguna gran congoja del corazón” (*apud* Álvarez Castro, 2005: 100). Es otra verdad, “la verdad de dentro, la verdad subjetiva, la verdad moral” (Unamuno, 2007: 893), la que, al decirla, al confesarla, consuela y limpia el corazón¹². En boca de Fedra pone: “Todo verdadero y lo verdadero solo es limpio” (acto 3º, escena I). La verdad moral ha de presidir también la comunicación poética, pues “nada que no sea verdad puede ser de veras poético” (Unamuno, 2004: 435). En ello radica la moralidad del teatro, y su capacidad para liberar de pasiones, en que el poeta-creador confiese su verdad, sus *pathémata*, limpios de toda mentira. Y para ello, insiste en el *Exordio*, no necesita “perifollos, arrequives, postizos y pegotes teatrales u oratorios” (García Blanco, 1959: 394). Lo contrario debía de parecerle como ese atleta travestido de prostituta en que para Luciano (*Cómo debe escribirse la historia*, 8) se convierte la historia si se le añaden “los κομμώματα”, los adornos de la poesía, a saber, según Luciano, el mito, el encomio y sus hipérboles (Montes Cala, 2010: 2036). De “prosa aceitada” calificaba Unamuno la de aquellos autores jóvenes afanados más en los preciosismos lingüísticos que en los “pensamientos claros u hondos o brillantes o sugerentes” (Unamuno, 1912b: 251). Enemigo de los adornos, también en su poesía se caracterizó por una repulsa de la música o cualquier artificio que le impidiera “ser transparente y decir simplemente lo más simple” (Lasso de la Vega, 1971: 225).

Unamuno quiso, pues, apoyado en el mito de Fedra, renovar el arte dramático “dotándolo de pasión” y, a la vez “educar al público” en el gusto por el desnudo trágico. Labor titánica, propia de quien, así lo confiesa en una de sus cartas, tenía fe ciega en sí mismo (García Blanco, 1959: 84). Por eso no entendió su fracaso. Ciertamente la de dramaturgo no fue la faceta mejor valorada por los coetáneos de Unamuno, que en el *Exordio* admitía resignado no haber conseguido que le aceptaran *Fedra* para representarla ni otros dramas que tenía compuestos, porque no formaba parte del “cotarro”,

¹⁰ Sobre el “teatro de caracteres” unamuniano y su contraposición con la *Poética* de Aristóteles, cf. De Asís Garrote (1986: 351-356).

¹¹ Para esta interpretación de ambos términos griegos, véase Díaz Tejera (1989: 49-55); para la interpretación de *κάθαρσις*, cf. *ibidem*, pp. 55-60.

¹² Es significativa la relevancia del sustantivo “verdad” en *Fedra*, con 31 apariciones, como anota López Férez (2016: 278 s.). Sobre la *catarsis* en Unamuno, cf. Álvarez Castro (2005: 96-104).

o sea los autores, ni se doblegaba al gusto de los actores y actrices del momento. Muy posiblemente esa buscada “desnudez poética” (“impericia técnica voluntaria” según Lasso de la Vega, 1971: 209; “torpe forma poética” según Díaz Tejera, 1989: 139) propició y ha continuado propiciando un cierto desinterés por su teatro que, según Gómez Corredera, se justificaría porque ha sido “considerado como un teatro de poca calidad, demasiado «esquelético» y filosófico, y poco «teatral»” (2006: 23-24), más propio de la lectura que de la representación, lo que, por cierto, era un “desatino” inconcebible para el propio Unamuno, pues “lo que leído produce efecto dramático, cómico o trágico, ha de producirlo si se sabe representarlo” (García Blanco, 1959: 391).

Sí gozó de éxito, en cambio, el gaditano José María Pemán (1898-1981) en el estreno el 12 de mayo de 1945 de su *Antígona*, que subtitó “adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles”. A ésta siguieron otras versiones de tragedias griegas, como *Electra*, *Edipo*, o la *Orestíada* (estrenadas respectivamente en 1949, 1952, 1959). Para Pemán, el teatro es, según explicita en las “Autocríticas” a sus obras *Almoneda* (1936) y *El testamento de la Mariposa* (1942), “expresión y conciencia de lo compartido y comunal” (1950: 45), cuya renovación no puede hacerse a partir de “esfuerzos solitarios y de laboratorio” (1950: 46), sino a partir de la síntesis y unión de los “esfuerzos artísticos y éxitos de público” (1950: 46). Esta concepción subyace al proceso de creación de *Antígona*. Las claves de ese proceso las explicaba Pemán en la edición publicada a solicitud del CSIC para la serie de anejos *Arbor* justo el año siguiente del estreno.

En primer lugar, Pemán cree posible recrear ante un público moderno las grandes obras griegas. Está convencido de la proximidad humana y perenne actualidad de la tragedia y en general de los clásicos, un “descubrimiento del Mediterráneo” (1950: 1237) necesario, dice, porque entonces en España las humanidades clásicas no salían del ámbito educativo y teórico, y no había un aprovechamiento decidido del teatro griego, acercándolo sin miedo al público. Sostiene Pemán (1950: 1239) que el fondo emocional e ideológico de la tragedia griega se puede hacer llegar al gran público tanto más intacto cuanto con más desenvoltura y libertad se manipulen su mecanismo teatral y sus instrumentos de expresión, como habían hecho Cocteau o Anouilh con sus propias *Antígonas*.

Ahora bien, para acercarlo al público español, el teatro griego en general y en concreto una tragedia como *Antígona* debían ser “traducidos” a una mentalidad española, o sea cristiana, porque no se podía lograr una aceptación de los valores clásicos si no se acentuaban en ellos los “principios precristianos [...] que embellecen las grandes creaciones clásicas e iluminan a las grandes heroínas que los defienden hasta el martirio” (Pemán, 1950: 1240). Por eso la lectura de *Antígona* que puede atraer a un público español y cristiano es la de “la niña que desobedece al tirano porque la ley divina y natural de honrar a Polinices la siente por encima de las leyes positivas de Creonte”, es decir, una “Antígona precristiana, mártir, libre, enamorada” (Pemán, 1950: 1239 s.). Un planteamiento teórico este de acentuar la parte providencial precristiana del drama griego que, en opinión de Lasso de la Vega, “no puede ser más acertado” (1964: 446).

También es clave para Pemán (1950: 1241) actualizar el lenguaje escénico y verbal, es decir dar a la tragedia la forma más parecida posible al teatro romántico, más del gusto español, pero

manteniendo un suficiente tono de helenismo. Por esta razón abrevia los monólogos, sustituye fragmentos narrativos de Sófocles por episodios de acción y diálogos, y trata el coro como personaje teatral, haciendo que sea el pueblo de Tebas y no un grupo de ancianos. El lenguaje grandilocuente y una puesta en escena barroca y efectista, con grandes masas de “extras” (hasta 300 en una ocasión¹³), o sea todo lo contrario a la desnudez extrema del teatro de Unamuno, atraían a un público deseoso a las representaciones de *Antígona* y las otras versiones pemanianas (Rodríguez Adrados, 1999: 324). De hecho el rotundo éxito de su *Edipo* en el teatro romano de Mérida en el año 1954 dio el impulso definitivo al actual Festival de Teatro Clásico.

Sin embargo, el éxito de público y la aclamación de la prensa no evitaron que desde bien pronto varios especialistas rechazaran las adaptaciones de Pemán por su retoricismo y sentimentalismo y las tildaran de anacrónicas, como Rodríguez Adrados (en la crítica de *Antígona* que publicó en el periódico *El Español* el 2-6-1945), o Álvarez de Miranda (en la que publicó en la revista *Alférez*, 4, 1947: 5). La censura aumentó el grosor de su trazo con el tiempo: Pociña calificó *Antígona* y las otras adaptaciones pemanianas de “reescrituras desafortunadas [...] de muy dudoso gusto” (2001: 10); Ragué-Arias las ha considerado claro ejemplo de cómo “el teatro franquista supo de las posibilidades de utilización del mito a partir de una ideología de derechas que reforzaba los valores de la dictadura con textos que daban lugar a espectáculos ampulosos” (2005: 23, n. 5). Estas palabras son reflejo de una extendida *communis opinio* político-literaria sobre el autor gaditano, a consecuencia de la cual Pemán ha cargado con el estigma de una indubitada afinidad al franquismo y por ello ha padecido una manifiesta desatención de la crítica filológica cuando no un menosprecio y ostracismo deliberados. Afortunadamente, poco a poco se abre paso una revisión de su figura y de su obra y se van evaluando con objetividad sus méritos literarios. La profesora Pérez-Bustamante (2006) ha ido más allá y ha propuesto una muy interesante relectura de la *Antígona*, tomando en cuenta la lenta evolución ideológica hacia posiciones más liberales y aperturistas que Pemán habría iniciado precisamente a comienzos de los años 40 (Álvarez Chillida, 1996 y 1997).

En efecto, en 1940, a consecuencia del escándalo generado por un discurso suyo sobre Calvo Sotelo que los falangistas interpretaron como un menosprecio a José Antonio Primo de Rivera, Pemán fue cesado como director de la Real Academia (Álvarez Chillida, 1996: 124-126). Duro castigo que pudo reforzar un distanciamiento del régimen que ya sentía por la desaprobación que como católico le venía produciendo la actitud vengativa de la sociedad española de posguerra para con los vencidos. Pemán habría codificado esta denuncia dos años antes de la *Antígona* en *Hay siete pecados* (1943), obra, aunque muy aplaudida en su estreno, también rechazada por ciertos sectores del público (García Ruiz y Torres Nebrera, 2003: 30; Pérez-Bustamante, 2006: 14). En *Antígona*, el pensamiento cristiano y tolerante de Pemán se habría proyectado en el conflicto dramático entre *phýsis* (φύσις), la ley natural y divina representada por Antígona, y *nómos* (νόμος), la implacable ley humana del gobernante representada por Creonte (Escobar Borrego, 2005). Y mientras Fernández-Galiano, a propósito de la

¹³ Esa ocasión fue la representación de *Antígona* en el anfiteatro de Itálica con motivo del centenario de Elio Antonio de Nebrija, según recoge la nota editorial que precede a la tragedia en Pemán (1950: 1233).

hermenéutica de la figura de Creonte en los años del totalitarismo europeo y de su tratamiento en las *Antígonas* modernas, aprecia “tímidas admoniciones al régimen franquista” (1990: 370) en la de Pemán, Pérez-Bustamante (2006: 13) se pregunta directamente si el espíritu vengativo del Creonte pemaniano no traduce el talante de Franco, o al menos del bando vencedor y plantea si no es Pemán el que tras el escudo protector del mito proclama que los muertos están más allá de la discordia bélica, que el vencido es digno de respeto y el vencedor ha de ser magnánimo y generoso, y que nada bueno trae la falta de templanza en un dirigente. El prestigio de la tragedia de Sófocles habría sido entonces el envoltorio mítico-literario perfecto para escenificar, ante la opresiva España franquista de 1945, una defensa de la libertad y el derecho natural frente al despotismo tiránico, y una invitación a los vencedores de una guerra fratricida, igual que la de Eteocles y Polinices, a identificarse con la cristiana actitud de Antígona (Fernández-Galiano, 1990: 372; Pérez-Bustamante, 2006: 14). Indicio de tal intención pudiera ser también que, al término de los aplausos del estreno, Pemán, requerido para hablar, brindase a los participantes en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Organización Internacional en San Francisco¹⁴, pero para que lo escuchara el público del Teatro Español de Madrid, el verso de Antígona ante Creonte: “Nací para el amor, no para el odio” (Pemán, 1950: 1243)¹⁵.

En cualquier caso, es mérito innegable de Pemán haber redescubierto el teatro clásico para el gran público español (Lasso de la Vega, 1964: 445 s.; Rodríguez Adrados, 1999: 324). Buero Vallejo lo reconoció con justas palabras:

Pero donde, a mi ver, Pemán da toda su estatura dramática es en sus tragedias clásicas [...] Con estos y otros estrenos de empuje, Pemán devolvió el peso y la responsabilidad de lo trágico a una escena –y a una audiencia– obstinada en triviales monerías. Lo hizo, cierto, con la elegante medida de quien no parece querer provocar; mas no por ello dejó de reintroducir en nuestras salas la suprema problemática de los hombres, a través de obras que no buscaban al público fácil, aunque terminasen por hallar su público. Esa fue la decisión, la honestidad, el amor al teatro de un auténtico dramaturgo. (Buero, “José María Pemán”, 1975; *apud* López Férez, 2009: 140).

Ambos, Pemán y Buero, se profesaron pública y mutua admiración. Los estudios del teatro español de la posguerra ponen no obstante al de Cádiz en el llamado teatro de la continuidad, y al de Guadalajara lo ponen al frente de un teatro distinto, hondamente preocupado por graves cuestiones humanas, y que luego adquirirá un claro acento social (Ruiz Ramón, 1977). En 1949, año del estreno de la rupturista *Historia de una escalera*, Antonio Buero Vallejo (1916-2000) comenzó a escribir *La tejedora de sueños*, que se estrenó en 1952.

En su “drama en tres actos”, Buero, tomando como referente el tema del regreso a Ítaca de Ulises y como hipotexto los cantos XV a XXIV de la *Odisea*, hizo una reelaboración psicológica del personaje de Penélope, subvirtiéndola la imagen de esposa fiel que le otorga la tradición mítica canónica, pero sin llegar a los extremos de otras variantes míticas pertenecientes al ciclo posthomérico que Buero conoce, algunas al menos, y que, como es sabido, arruinaban esas célebres virtud o *areté* (ἀρετή) y fama o

¹⁴ Más conocida como Conferencia de San Francisco, en la que se firmó la Carta de las Naciones Unidas, tratado fundacional de la ONU.

¹⁵ Que reproduce el de Sófocles, *Antígona* 523: {AN.} Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφρον (“No nació para el odio, sino para el amor”, trad. de M. Fernández-Galiano).

kléos (κλέος) de la reina itacense que el alma de Agamenón alaba ante Ulises en *Odisea* 24.192-202. Con todo, no está de más recordar el dato curioso de que “todas las versiones contemporáneas de la vieja leyenda destruyan la imagen de la esposa fiel de la tradición helénica” (Lasso de la Vega, 1964: 451). Buero, siendo un renovador escénico, opta para su tratamiento del mito por la vía de la recreación innovadora (“libérrima” la llama Alvar, 1976: 37), o sea de la “innovación mítico-literaria” según la clasificación de Rosa Romojaro (1998) de las funciones del mito en la poesía del Siglo de Oro. Es decir, el autor compone un nuevo relato introduciendo elementos, personajes, acciones, etc., que no están en la tradición narrativa clásica del mito antiguo. Se trata de una fórmula aplicada, como probó Romojaro (1998: 145-157), por Garcilaso, Góngora, Lope y Quevedo y que muchos otros autores después han continuado aplicando hasta ahora, dando así nuevos significados al mito como ya hicieron los mismos autores griegos y romanos. El propio Buero reconoce (en una “Autocrítica” aparecida en *ABC*, 11-1-1952) haber manejado con respetuosa y entera libertad los materiales de la *Odisea*, “precisamente porque la admiro y no podía constreñir mi admiración a los límites de un respeto mal entendido” (Buero, 2011: 42). La *Odisea* le interesa e influye desde su infancia, tanto que, confiesa, fue uno de esos “acontecimientos y hallazgos” que contribuyeron a determinar su vocación escénica: “En ella (*sc.* la infancia) está, por ejemplo, la primera lectura de una abreviada *Odisea* para niños, que me llevaría a leer traducciones completas años después y, aún más tarde, a elaborar *La tejedora de sueños*” (de “Apunte autobiográfico”, *Anthropos*, 79, 1987; *apud* López Férez, 2009: 104).

La reelaboración de Buero parte del concepto de “desmitificación”, que él mismo explica como una labor relativamente fácil, y a la par necesaria, que consiste en desmontar los mitos no para destruirlos sino para rehacerlos, para volver a mitificar, que es donde radica la dificultad y se muestra el arte del autor (Buero, 2011: 39). Buero transforma a la fiel Penélope en una mujer que duda y lamenta su juventud y belleza perdidas en una espera y una soledad que no soporta más. Recupera la ilusión gracias a Anfino, recreación bueriana del Anfínomo homérico, de los pretendientes el que más agradaba a Penélope, según *Odisea* 16.398. El amor de Anfino la hace sentirse de nuevo joven. “El problema de Penélope –dice comentando su propia obra en la edición de 1952– ha sido abordado por mí con la convicción de que no podía ser distinto, en su fondo, del de las restantes mujeres cuyos esposos fueron a guerrear a Troya” (Buero, 2011: 45). Es decir, todas estuvieron sometidas a la tensión de una larga ausencia, lo que le lleva a concluir que “todas debieron ser Clitemnestras en potencia o abortadas” (Buero, 2011: 45 y n. 68), sobre la base de la que llama “irreductible oposición entre la verdad interior de los protagonistas y la verdad histórica” (Buero, 2011: 40) o, dicho de otro modo, la oposición entre la persona real con sus imperfecciones y limitaciones y el personaje sublimado por el mito. Precedente de Buero en esta manera de entender a los personajes míticos fue Torrente Ballester, quien en 1944 en el drama *El retorno de Ulises*, o sea el mismo tema homérico que adaptó Buero, planteaba una reinterpretación (o más bien una subversión) de los sucesos épicos a la luz de las circunstancias y motivaciones interiores de los propios personajes. Torrente no llamaba a esta técnica

desmitificar sino “destripar el mito”, y la aplicó a una variedad de mitos, no sólo clásicos (Pérez, 1986: esp. 438-441)¹⁶.

La Penélope sublimada por el mito y transformada en imperfecta mujer real por Buero plantea al espectador una meditación sobre la condición humana (el anhelo de felicidad, de amor, la soledad...) que trasciende a la propia obra. Es ello señal clara de la filiación de *La tejedora de sueños* con la tragedia griega, que en la forma estaría siendo deliberadamente reforzada por la intervención de un coro al principio y al final de la obra, apariciones que recuerdan a la entrada o *párodos* del coro y su salida o *éxodos* de la escena en las tragedias griegas. No es algo casual o puntual. Que el teatro bueriano está íntimamente relacionado con la tragedia griega es cosa sabida. Él mismo declara en la conferencia “Mis autores preferidos”, que pronuncia en Madrid el 26-11-1985: “Hablar de mis autores preferidos es, en realidad, hablar de mí mismo, de mis propias preocupaciones dramáticas. Comenzaré por citar a los trágicos griegos” (*apud* López Férez, 2009: 141). Y como si de un tragediógrafo griego se tratara, ha sido el autor que con más constancia ha traído a la escena contemporánea española “los grandes problemas de la condición humana” (López Férez, 2009: 10). De hecho para Buero, como explica Iglesias Feijoo, una obra es trágica sólo “si aborda en alguna medida los problemas fundamentales del hombre: su destino, el sentido de la vida y de la muerte, el significado del dolor” (Buero, 2011: 25).

Lo trágico constituye, pues, su principal preocupación dramática. Con razón Magaña de Schevill ha dicho que es “el dramaturgo español que ha contribuido más a la revitalización del teatro español contemporáneo por medio de su obra fundamentalmente trágica” (1959: 51), e Iglesias Feijoo que es probablemente el que “más ha ahondado en la búsqueda de las características y posibilidades actuales de la tragedia” (Buero, 2011:25). Lo trágico es también tema recurrente en sus escritos teóricos, que suponen de algún modo una “recreación innovadora”, si se nos permite la expresión, de la concepción tradicional de la tragedia griega. En la conferencia a la que nos acabamos de referir, sigue diciendo Buero: “(sc. los griegos) inventaron la tragedia que no es una visión pesimista ni desesperanzada de la vida humana, sino abierta y esperanzada” (*apud* López Férez, 2009: 141). Tragedia y esperanza, tal vez la misma *contradictio in adiecto* que se criticó a la tragedia cristiana de Unamuno. Buero lo explica:

La tragedia puede terminar en ciertas formas de conciliación y armonía¹⁷ [...] Pero igualmente puede terminar en la culminación del infortunio [...] Por este último tipo de tragedia sobre todo es por el que sus enemigos califican al género de pesimista o negativo. Mas también él, como caso particular de la gran afirmación vital que es el género al que pertenece, es positivo. Y su meollo es la esperanza [...] Si (sc. el hombre) escribe tragedias donde alienta la angustia de su esperanza defraudada, a la esperanza misma sirve [...] Si se escribe, escríbese siempre la tragedia esperanzada, aunque se crea estar escribiendo la tragedia de la desesperación. (Buero, “La tragedia”, en *El teatro*, Barcelona, 1958; *apud* López Férez, 2009: 125).

¹⁶ Sobre el tratamiento de la mitología griega en la obra del autor gallego véase Lens Tuero, J. y Camacho Rojo, J. M.^a (2003): “El mito clásico en la obra de Gonzalo Torrente Ballester”. *Flor*. 11. 14, pp. 95-120. Y para la figura de Ulises en nuestro teatro contemporáneo, García Romero, F. (1999): “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”. *CFCegi* 9, pp. 281-303.

¹⁷ Está pensando Buero en cómo acaba la *Orestíada* de Esquilo.

Por eso, *La tejedora de sueños* sirve también a la esperanza, aunque sea una “tragedia cerrada y sin salida”, como Buero la califica (Buero, “La ceguera en mi teatro”, *La Carreta*, 12, 1963; *apud* López Férez, 2009: 146): muerto Anfino, se desvanece la ilusión de amor de Penélope, en tanto que Ulises, rechazado, fracasa en su intento de recobrarla. Pero queda la esperanza “en un día mejor”:

PENÉLOPE.- Esperar [...] Esperar el día en que los hombres sean como tú [...] y no como ése. Que tengan corazón para nosotras y bondad para todos: que no guerreen ni nos abandonen. Sí; un día llegará en que eso sea cierto. (*La tejedora de sueños*, acto 3º).

Iglesias Feijoo glosa con claridad la teoría bueriana: aunque los personajes acaben derrotados (de ahí el concepto de tragedia “cerrada y sin salida” para *La tejedora*) la esperanza queda implícita, pues su fracaso es una incitación al espectador a superar los condicionamientos que lo han producido, a reflexionar sobre esos problemas (o sea sus propios problemas como ser humano) y a evitar los errores en que los personajes han incurrido; en definitiva, “a *esperar* lo que los seres de ficción no pueden esperar” (Buero, 2011: 26).

Acabamos ya con una breve síntesis. Quiso Unamuno regenerar el arte dramático español y, recuperando la vocación didáctica del teatro, heredada de la antigua tragedia griega, poner frente al público –o, como Unamuno prefería decir, frente al pueblo– los conflictos existenciales intrínsecos al ser humano. Junto con la poesía, el teatro fue el cauce literario por el que dio salida a sus preocupaciones más íntimas, a su sentimiento trágico de la vida, ése que le llegó a atormentar como el águila, para él buitres, atormentaba a Prometeo. Acudió a la fuente inagotable del mito seducido por la rugiente pasión de Fedra por Hipólito, como le ocurrió a Eurípides y tantos otros¹⁸, y en ella encontró el molde para plantear el debate entre amor y culpa, enfocado desde una óptica cristiana. De más interés que discutir si es válida o no la cristianización de la tragedia que Unamuno ensayó con *Fedra*, lo sería subrayar las raíces aristotélicas de su concepción poética del teatro o, mejor dicho, *poiética*, esto es, *creadora* –en el sentido etimológico del griego *poiesis*–, y su determinación a materializarla por medio de una “desnudez trágica” que “sin perifollos ni arrequives” nos metiera en el alma las pasiones eternas, los *pathémata* de los personajes y consiguiera, con la “verdad de dentro”, limpiar y purificar nuestro corazón. Sin embargo, el intento de dotar de moralidad al, según Unamuno, insustancial, autocomplaciente y comercial teatro del momento inyectándole lo más esencial de la tragedia y el mito griegos, no consiguió por incomprendido la fortuna que su impulsor deseaba. Por su parte, José M.^a Pemán, defensor de la necesidad de los clásicos y de su perenne actualidad, se esforzó por redescubrir la antigua tragedia helénica para el gran público, recibiendo el entusiasta aplauso del respetable y, contrariamente, la censura de la crítica literaria. No obstante, y a despecho de juicios

¹⁸ Estando éste ya entregado, hemos tenido noticia del recentísimo y excelente trabajo de Gilabert Barberá, P. y Jufresa Muñoz, M. (2019): “*Phaedra* de Jules Dassin: convergencia trágica de la Antigüedad y la Contemporaneidad griegas” (disponible en castellano y catalán en http://www.paugilabertbarbera.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=104&lang=es). Como explican sus autores, la película *Phaedra* (1962) de Jules Dassin y Margarita Liberaki prueba “la vigencia del mito antiguo gracias a su atemporalidad y a la universalidad de sus temas”, y “hasta qué punto un drama como el que sus imágenes ilustran puede conseguir todavía la complicidad del público contemporáneo”.

negativos y sambenitos políticos, sus adaptaciones –así lo certificó Buero– reintrodujeron en las salas españolas, con la honestidad de un auténtico dramaturgo, “la suprema problemática de los hombres”, si no es que alguna de ellas, caso de *Antígona*, cubrió bajo el mito un distanciamiento de ese mismo régimen al que se ha dado por sentado que Pemán fue siempre afecto convencido. También Buero Vallejo defendió la necesidad y actualidad de los clásicos, y la íntima relación entre la tragedia y los dilemas primordiales de la condición humana. El influjo de la *Odisea* en su vocación dramática afloró en una subversión dramatizada del personaje de Penélope, poniendo por delante a la mujer real con sus incertidumbres, angustias y deseos. Pero su innovación iba más allá de la alteración puntual de la versión canónica de un mito por medio de una respetuosa “desmitificación mitificadora”. Con sus tragedias Buero pretendía romper una secular antinomia asociando en un nuevo y positivo oxímoron tragedia y esperanza. Aspiraba así a remozar el sentido griego de lo trágico, a su “reaclimatación” al tiempo actual para que “actúe –decía– de cara a dolores y problemas, no sólo permanentes, sino rigurosamente contemporáneos” (Buero, “La ceguera en mi teatro”, *La Carreta*, 12, 1963; *apud* López Férrez, 2009: 147). Tres objetivos y un mismo mensaje: el de que seguimos necesitando la tragedia y seguimos necesitando el mito, el de que la lección de humanidad que la tragedia y su ropaje mítico contienen ha de continuar siendo ese dardo lanzado al espectador para que reflexione, ahonde en su espíritu y busque soluciones a sus propias dificultades y encrucijadas vitales.

Bibliografía

- ALVAR, M. (1976): "Presencia del mito: «La tejedora de sueños»". *Bulletin Hispanique*, 78, n.º 1-2, pp. 34-73.
- ÁLVAREZ CASTRO, L. (2005): *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, G. (1996): *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico (1897-1941)*. Cádiz.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, G. (1997): "Pensamiento y ensayo en José María Pemán". En M. BUSTOS RODRÍGUEZ (Dir.), *Pemán en su tiempo (1897-1981)*. Cádiz, pp. 21-32.
- ASZYK, U. (1989): "Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca". En S. NEUMEISTER (Ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, IX*, Frankfurt del Mena, pp. 133-142.
- BUERO VALLEJO, A. (2011¹⁴): *La tejedora de sueños. La llegada de los dioses*. Ed. de L. IGLESIAS FEIJOO, Madrid (1ª ed., 1976).
- DE ASÍS GARROTE, Mª D. (1986): "Recreación del mito de Fedra en la *Fedra* de Unamuno". En D. GÓMEZ MOLLEDA (Dir.), *Volumen-homenaje a Miguel de Unamuno*. Salamanca, pp. 341-362.
- DE SOUSA LEITAO, I. M. (2005): "Tragedia y 'desnudez extrema' en *Fedra* de Miguel de Unamuno". *Cuad. Cát. M. de Unamuno*, 40, pp. 45-59.
- DÍAZ TEJERA, A. (1989): *Ayer y hoy de la tragedia*. Sevilla.

- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2005): "La dualidad φύσις / νόμος en la *Antígona* de José María Pemán". *Rilce* 21.1, pp. 1-21.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1990): *Sófocles. Tragedias*. Introducciones y versión rítmica de... Barcelona.
- GARCÍA BLANCO, M. (Ed.) (1959): *Miguel de Unamuno. Teatro completo*. Madrid.
- GARCÍA RUIZ, V. y TORRES NEBRERA, G. (Dirs.) (2003): *Historia y antología del teatro español de posguerra, vol. I (1940-1945)*. Madrid.
- GARCÍA YEBRA, V. (1988): *Aristóteles. Poética*. Edición trilingüe por... Madrid.
- GIL, L. (1990): "Mito griego y teatro contemporáneo". *Anthropos*, 104, pp. 22-30 (= *EClás*, 58, 1969, pp. 181-202).
- GÓMEZ CORREDERA, P. (2006): "Unamuno dramaturgo: un traje escénico para un teatro desnudo". *Cuad. Cát. M. de Unamuno*, 41, pp. 23-34.
- LASSO DE LA VEGA, J. S. (1964): "El mito clásico en la literatura española contemporánea". En *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, pp. 405-466.
- LASSO DE LA VEGA, J. S. (1971): *De Sófocles a Brecht*. Barcelona.
- LÉRIDA LAFARGA, R. (2001): "Fedra y sus engaños: de heroína clásica a pecadora cristiana". *EClás*, 119, pp. 37-61.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2009): *La tradición clásica en Antonio Buero Vallejo*. Svpplementvm I, Nova Tellvs, México.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2016): "Fedra, de Unamuno: Precedentes literarios, algunos elementos recurrentes, el mundo divino, innovaciones". En F. FUENTES MORENO *et alii* (Eds.), *QVANTVS QVALISQVE: Homenaje al profesor Jesús Luque Moreno*. Granada, pp. 277-286.
- MACÍAS VILLALOBOS, C. (2014): "El mundo clásico en el teatro de Unamuno: su versión del mito de Fedra". *Veleia*, 32, pp. 575-594.
- MAGAÑA DE SCHEVILL, I. (1959): "Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo". *Hispanófila*, 7, pp. 51-58.
- MONTES CALA, J. G. (2010): "Poesía en verso o en prosa: los antecedentes clásicos de una polémica literaria". En J. M^a. MAESTRE *et alii* (Eds.), *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*, IV.4. Alcañiz-Madrid, pp. 2023-2060.
- PEMÁN Y PEMARTÍN, J. M.^a (1950): *Teatro, Obras completas. Tomo IV*. Madrid - Buenos Aires - Cádiz.
- PEMÁN Y PEMARTÍN, J. M.^a (1964): "La tragedia" (artículo publicado en el periódico *ABC*, de Madrid, 13-12-1962, p. 3). En *Obras Completas VII. Miscelánea II*. Madrid, pp. 360-363.
- PÉREZ, J. (1986): "La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester". En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, pp. 437-446.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, A. S. (2006): *Biblioteca Pemán (vol. V). Teatro, II: Antígona, Electra y Edipo*. Cádiz.
- POCIÑA, A. (2001): "Sobre la reescritura de los clásicos". *Las puertas del drama*, 6, pp. 4-10.

- RAGUÉ-ARIAS, M.^a J. (2005): "Del mito contra la dictadura, al mito que denuncia la violencia y la guerra". *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27, pp. 13-27.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1994): "Teatro griego y teatro moderno". En F. RODRÍGUEZ ADRADOS *et alii*, *Raíces griegas de la cultura moderna*. Madrid, pp. 336-339.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1999): *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid.
- ROMOJARO, R. (1998): *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*. Barcelona.
- RUIZ RAMÓN, F. (1977³): "Herederos y nuevos herederos o la continuidad sin ruptura". En *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, pp. 297-300.
- UNAMUNO, M. DE (1912): *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid.
- UNAMUNO, M. DE (1912b): "Prosa aceitada". En M. DE UNAMUNO, *Contra esto y aquello*. Madrid.
- UNAMUNO, M. DE (2004): *Obras Completas, VI. Paisajes y recuerdos*. Edición de R. SENABRE. Madrid, pp. 431-438 ("Junto a las rías bajas de Galicia", octubre de 1912).
- UNAMUNO, M. DE (2007): *Obras Completas, VIII. Ensayos*. Edición de R. SENABRE. Madrid, pp. 117-150 ("El espíritu castellano", abril de 1895); pp. 225-255 ("La regeneración del teatro español", julio de 1896); pp. 883-900 ("¿Qué es verdad?", marzo de 1906).