

*El nacimiento de la tragedia y el coro en
La tejedora de sueños*

*The Birth of Tragedy and the Chorus in
The Dream Weaver*

Carmen Rivero Iglesias

Universidad de Münster

carmen.rivero@uni-muenster.de

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6031-0439>

RESUMEN

El presente estudio coteja las teorías de la tragedia de Friedrich Nietzsche y Antonio Buero Vallejo. El coro, que en la tragedia bueriana adquiere una nueva función, se revela como uno de los elementos fundamentales de los que se sirve el dramaturgo español para poner en cuestionamiento la concepción nietzscheana de la tragedia así como su interpretación de los clásicos griegos.

Palabras Clave: Nietzsche; Buero Vallejo; teoría de la tragedia; coro.

ABSTRACT

This study compares the theories of tragedy of Friedrich Nietzsche and Antonio Buero Vallejo. The chorus is with its new function one of the fundamental elements that the Spanish playwright uses to question the Nietzschean conception of tragedy.

Key words: Nietzsche; Buero Vallejo; Theory of Tragedy; Chorus.

Aunque Nietzsche publica *El nacimiento de la tragedia* en 1872, la influencia de su ensayo se extiende durante todo el siglo XX. Buena prueba de su difusión es que el dramaturgo español, Antonio Buero Vallejo, aluda a sus tesis principales cuando reflexiona, en sus escritos teóricos, sobre la tragedia moderna y su deuda con la antigua. La tragedia griega surge, según la conocida tesis de Nietzsche, de la combinación de dos principios artísticos: lo dionisiaco y lo apolíneo. Lo dionisiaco o irracional se expresa en la música, mientras lo apolíneo y racional lo hace en los diálogos. En la tragedia griega van sucediéndose,

de este modo, escenas dialogadas, características de la épica, y lírica coral cantada, siendo esta última la verdaderamente característica del género de la tragedia, que en su origen no es, para Nietzsche, otra cosa que coro (2012, 59). Mientras hoy en día, entonces, tendemos a hablar de lírica coral intercalada, en la tragedia griega era al contrario: entre los cantos corales se introducían escenas dialogadas (2012, 190).

Esta involución de lo dionisiaco en la tragedia tiene su origen, según Nietzsche, en Eurípides. Frente al modelo de Esquilo, la tragedia de Eurípides se rige por lo que el filósofo alemán llama «socratismo estético» (2012, 98): en la misma medida en que para Sócrates solo el sabio es virtuoso, para Eurípides solo lo razonable es bello¹. La tragedia de Eurípides entraña, desde esta perspectiva, un optimismo y una fe en la razón para Nietzsche extraños a la tragedia griega (2012, 110). Al eliminar el elemento irracional o dionisiaco el equilibrio con lo apolíneo del que gozaba con Esquilo se rompe y, con ello, sobreviene la muerte de la tragedia (2012, 96).

Al igual que Nietzsche, Buero Vallejo define la tragedia como la unidad formada a partir de lo dionisiaco y lo apolíneo y reclama el equilibrio de ambas fuerzas (1994b, 447). Sin embargo, mientras para el filósofo alemán es la preeminencia de lo apolíneo la que debe ser compensada con la recuperación de lo dionisiaco, Buero parte de la premisa contraria. La tragedia, señala tomando como ejemplo a Antonin Artaud, ha ido siguiendo a lo largo de la primera mitad del siglo XX tendencias irracionistas que tratan de romper radicalmente con lo apolíneo y, por ello, el género debe retornar al equilibrio (1994i, 1304).

Lo dionisiaco debe contrarrestarse, así, desde la perspectiva de Buero, con la palabra racional y ordenadora. La música, la danza, los gritos, los gestos, como manifestación de los impulsos más profundos del hombre, no deberían vencer sobre la palabra. Buero trata de aplicar, de hecho, estos principios estéticos a su propia tragedia y cuando escribe *La tejedora de sueños* lo hace oponiendo, dice, el temperamento dionisiaco [pasional] de Penélope al rigor apolíneo [racionalista] de Ulises (1994a, 363)².

Buero rechaza también la asociación que Nietzsche realiza entre tragedia griega y pesimismo. La tragedia está marcada, según el filósofo alemán, por

¹ El antisocratismo que Nietzsche muestra en su ensayo filosófico sobre la tragedia está estrechamente vinculado a su posterior antiplatonismo y orientación a los presocráticos (Schadewaldt 1991, 54).

² Un contraste adicional al que se establece entre Ulises, como personaje activo y Penélope, como personaje soñador o contemplativo (Doménech 1993, 343). Luis Iglesias Feijoo añade, en este sentido, que el amor de Penélope por Anfino representa la esperanza de un mundo no regido por una razón destructora como la de Ulises (1982, 104). El fracasado matrimonio simboliza, desde esta perspectiva, la acción y la contemplación; la razón y el sueño; lo apolíneo y lo dionisiaco, que, como polos irreconciliables, conforman la base de un conflicto trágico tras el que se esconde una esperanza integradora.

un destino que es más fuerte que el héroe y, finalmente, acaba por vencerlo. La tragedia se comprende, desde esta perspectiva, como una manifestación de la angustia del hombre ante un mundo incomprensible o sin sentido. Según Buero, sin embargo, esta interpretación de la tragedia griega ignora que el destino es solo uno de sus elementos y olvida su relación con otro al menos igual de importante: la libertad. Al contrario que para Nietzsche, para Buero la tragedia enseña, finalmente, que el destino no es caprichoso sino, más bien, una consecuencia de la *hybris*, esto es, de los errores o excesos del hombre:

Ya en la *Odisea*, madre de tantas tragedias, lo leemos: ¡De qué modo culpan los mortales a los números! –profiere Zeus–. Dicen que las cosas malas les vienen de nosotros y son ellos quienes se atraen con sus locuras infortunios no decretados por el destino [...] Al comienzo de todo encadenamiento trágico de catarsis los griegos ponen un acto de libertad humana y no un decreto del destino. Los oráculos y predicciones no hacen otra cosa que indicar sus consecuencias. [...] El absurdo del mundo tiene muy poco que ver con la tragedia como último contenido a deducir, aunque tenga mucho que ver con ella como apariencia a investigar (1994f, 640-642).

Buero (2005, 203) no dejará de insistir en esta idea en *La tejedora de sueños*:

ULISES Todo está perdido. Así quieren los dioses labrar nuestra desgracia.
PENÉLOPE No culpes a los dioses. Somos nosotros quienes la labramos.

Desde sus orígenes, la tragedia muestra que el conflicto entre predeterminismo y libre albedrío puede resolverse en algunas piezas representativas con la victoria del protagonista frente al destino. Buen ejemplo de ello es la *Orestíada* de Esquilo, en cuya última pieza, *Las Euménides*, el héroe, Orestes, vence al destino previsto para él y que es ser castigado por el asesinato de su madre, Clitemnestra. La obra termina, de este modo, con un final feliz. Lejos de representar una visión pesimista y desesperanzada de la existencia humana, la tragedia de Esquilo representa, por el contrario, la esperanza. Por ello, Buero sitúa su propia concepción de lo trágico en esta tradición.

Estudios teóricos posteriores sobre la tragedia argumentarán en la misma dirección que Buero. Kaufmann, por ejemplo, pondrá de manifiesto la contradicción de que las características que Nietzsche asocia a la muerte de la tragedia se manifiesten también en su fundador, Esquilo. Su concepción de la tragedia es, desde la definición nietzscheana, anti-trágica y sin embargo, a él se atribuye el honor de haber fundado el género (1980, 184). En las *Euménides* de Esquilo encontramos el racionalismo y el optimismo por los que la tragedia presuntamente pereció como género. En Atenas se funda un tribunal no solo para hacer justicia a Orestes, que es liberado, sino para tratar también otros casos, de manera que posibles tragedias puedan ser evitadas y la acción termina, concluye Kaufmann, con coros jubilosos que celebran el triunfo de la razón en la patriótica Atenas (1980, 196).

Incluso en aquellos casos en los que la tragedia parece cerrarse con la desesperanza, el efecto que produce en el espectador, nos dice Buero, «se orienta a la esperanza aunque parezca invitarle a desesperar» (1994f, 649). Con ello, la definición de tragedia del autor español se acerca a la de Hegel. En su *Phänomenologie des Geistes*, el filósofo alemán interpretaba la *Antígona* de Sófocles como un conflicto entre dos fuerzas morales, por un lado, la de su protagonista, que apela a la ley divina y, por otro, de Creonte, obstinado en hacer cumplir la ley positiva. La tragedia se desencadena, para Hegel, a partir de la exclusión de una fuerza por la otra, restableciéndose la justicia, finalmente, solo cuando ambas fuerzas caen (1807, 247-274). También Buero atribuye a la tragedia un carácter dialéctico y la concibe, en este sentido, como un enfrentamiento entre dos fuerzas que no representan dogmáticamente el bien y el mal sino dos posiciones con facetas positivas y negativas. También Buero ve en la tragedia, a diferencia de Nietzsche³, un género de reconciliación, porque incluso a la caída en desgracia de sus protagonistas sucede, finalmente, el restablecimiento de la justicia.

Buero rechaza, de este modo, la definición de la tragedia, atribuida a Goethe, que excluye esta reconciliación de contrarios como elemento propio de lo trágico (2011, 429)⁴. La *Orestíada* de Esquilo contradiría, para Buero, esta idea porque el conflicto se resuelve incluso (y a diferencia de *Antígona*) dentro de la propia escena. Gracias a esta pieza sabemos que las tragedias no se representaban de forma aislada sino que se presentaban a concurso en trilogías cerradas por un drama satírico al final (Seeck 2017, 60-63). Aunque solo nos llegara, entonces, una tragedia sobre Prometeo (uno de los ejemplos trágicos por excelencia citados por Nietzsche) es muy probable, según nos dice Buero, que la pieza terminara con su reconciliación con Zeus y que la mayoría de los ciclos trágicos tuvieran un final similar (1994f, 643).

Con todo, en las tragedias conservadas, los finales felices y reconciliadores no son frecuentes. Y sin embargo, incluso donde el conflicto termina en un callejón sin salida, las tragedias siguen siendo, para Buero, abiertas. Puede que la lucha entre el héroe y el destino, característica de la tragedia, no se resuelva dentro de la escena pero sí fuera de ella. Aunque no haya esperanza para los personajes de una tragedia concreta sí la hay para el hombre (1994e, 612-613). El optimismo de la tragedia se manifiesta, entonces, según Buero, sin excepción; a veces de forma explícita, a veces de forma implícita. Si una pieza termina sin resolución aparente de la desgracia acontecida en escena, la esperanza continúa abierta para el espectador (1994f, 647).

³ Herreras, 2010, 290.

⁴ «Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. So wie Ausgleichung eintritt, oder möglich wird, schwindet das Tragische» (Lo trágico se basa siempre en un conflicto irresoluble. En cuanto aparece una solución o esta se hace posible, desaparece lo trágico). La traducción es mía.

Frente a vinculación entre tragedia y pesimismo postulada por Nietzsche, Buero insiste en que la tragedia

nos propone conservar el optimismo sin negar ninguna negrura de la vida, en vez de propagar la peligrosa tontería de que el mundo es, a fin de cuentas, un valle de delicias. La tragedia propone la fundación del optimismo en la verdad y no en la mentira [...]. Propone el único optimismo posible, si es que esta virtud ha de ser una gran realidad del hombre y no una falacia sin consistencia (1994f, 646).

Al no encontrar Buero una definición satisfactoria de la tragedia en la filosofía, el autor español opta, finalmente, por remitirse a la música para dar con la que considera más próxima a sus convicciones. Se remite entonces a Beethoven, que define lo trágico como alegría a través del sufrimiento (1994c, 514-515).

También en torno a la música, esencia de la tragedia para Nietzsche, gira uno de los puntos centrales del desacuerdo del autor español con el filósofo alemán. Para Nietzsche, la música va desapareciendo progresivamente de la tragedia griega. En Esquilo este ocupa un lugar preferente, mientras en Eurípides la lírica coral parece ya un elemento intercalado (Seeck 2017, 190). Un recorrido por la tragedia desde Esquilo a Eurípides muestra una desaparición progresiva de la lírica coral en favor del diálogo que acabará por convertirse, finalmente, en el elemento propio y característico de la tragedia (Schadewaldt 1991, 46). Empleando la terminología de Nietzsche lo apolíneo termina por desplazar a lo dionisiaco.

Quizás bajo la influencia de la interpretación nietzscheana, algunas teorías sitúan en el último Sófocles (Grillparzer 1947, 6), otras en Eurípides (Baur 1997, 32), la conversión de la tragedia en reflejo de un mundo en el que la razón domina ya sobre el mito (Hübner 1985, 199). Buero, sin embargo, defiende una presencia de ambos elementos desde los comienzos mismos de la tragedia y rechaza, en consecuencia, la involución de lo dionisiaco sostenida por Nietzsche. La música, para el dramaturgo español, nunca ha dejado de ser un elemento fundamental del género⁵. De la importancia que Buero otorga a la música en la tragedia deja constancia su personaje Valentín Haüy en *El concierto de San Ovidio* que confiesa que cuando no le ve nadie, se pregunta si no será «la música... la única respuesta posible para algunas preguntas» (1990, 196).

Buero afirma, con todo, que el coro ha variado en la tragedia moderna con respecto a la tragedia antigua (1994f, 655). La función que este adquiere en su teatro ha de ser, pues, a diferencia de lo afirmado por Gómez (1990, 219), necesariamente distinta⁶. El coro siempre renace, efectivamente, como expresión de

⁵ Esta idea se ve confirmada por el teatro de la transición, en el que el coro, heredado de la tragedia antigua, subsiste aún en formas y funciones contemporáneas (Ruiz 2009).

⁶ Así lo ha puesto de manifiesto, desde distinta perspectiva y en relación a *El sueño de la razón*, Bieke de Loore, que rechaza la idea de que las funciones del coro griego hayan sido adoptadas, sin alteraciones por el teatro de Buero (2010, 67).

la época que lo acoge. Durante el periodo del clasicismo alemán, Friedrich Schiller subrayaba la importancia del coro en la tragedia, tratando de adaptar sus funciones a los nuevos tiempos. A diferencia de Aristóteles, que aconsejaba que el coro participara en la acción, para Schiller, el coro debía alejarse de ella para separarla netamente de la reflexión (1949, 78-79). El coro aúna, en este sentido, para Schiller, lo ideal y lo sensual. Es, por una parte, un espectador ideal que reflexiona sobre lo pasado y lo futuro y expresa sabias enseñanzas y, por otra parte, lo hace con fuerza poética. Igual que el pintor añade color al objeto para representarlo con viveza, de igual modo el coro da, para Schiller, fuerza expresiva a la tragedia (1949, 99-102). Nietzsche rechazaría, más adelante, la concepción de Schiller del coro como espectador ideal (2012, 90; Seeck 2017) e instancia de reflexión para considerarla, más bien, una fuerza irracional. Si aceptamos, en definitiva, que la función del coro se modifica en función de cada época, ¿qué función adquiere entonces en el teatro de Antonio Buero Vallejo?

Un análisis de *La tejedora de sueños*, recreación bueriana del mito de Penélope estrenada en 1952, nos permitirá responder a esta cuestión. Dada la importancia que Buero atribuye al coro en la tragedia, no es extraño que sean precisamente sus intervenciones las que abren y cierran la obra. El coro, compuesto por las servidoras de Penélope, inicia la pieza, sin embargo, con una ruda melopea poética sin melodía y cantada con desgana (2005, 113):

CORO (Voces altas y sonoras)
 Penélope es la estrella que luce en el palacio.
 Los dioses la sonríen mientras, dulce, se afana,
 y premian con mercedes constantes sus desvelos.
 Ella es la araña de oro que teje nuestra dicha.
 La traspasa y sostiene la presencia de Ulises
 y los vasallos gozan de su paz vigilante.
 Porque la casa brille, mueve su lanzadera.
 Artífice es de gracias, riquezas y alegrías (2005, 108-109).

Penélope comprende que a las esclavas les cansa recitar y lo atribuye a la escasa inspiración de la rapsodia que le compuso antes de morir el viejo cantor de palacio. Será en la última escena cuando la función del coro quede definitivamente establecida. Sus intervenciones y las de los protagonistas se relacionan de forma antitética. Mientras el coro asegura que

CORO Penélope fue sola y circundada
 estuvo de peligros y deseos.
 Mas solo para Ulises vive ella
 y no caerá cual otra Clitemnestra.
 Tejía y destejía durante años
 para burlar así a los pretendientes.
 Ella bordó sus sueños en la tela.
 Sus deseos y sueños son: ¡Ulises! (2005, 205).

las intervenciones posteriores desmentirán tales afirmaciones. Es, en realidad, con su amante Anfino, con quien sueña Penélope. Buero indica que son muchas las versiones posteriores a *La Odisea* que coinciden en la infidelidad de la reina. Nuestro autor aborda en la obra el problema de Penélope con la convicción de que no podía ser distinto, en su fondo, del de las restantes mujeres aqueas cuyos esposos habían ido a guerrear a Troya y expresa la sospecha de que muchas de ellas pudieran haber sido Clitemnestras en potencia (1994a, 78). Buero alude, desde esta perspectiva, a un drama satírico de Esquilo, perdido, en el que su fama no debía de quedar muy bien parada (Iglesias Feijoo 2005, 46).

El contraste entre mito y realidad va intensificándose con las siguientes intervenciones del coro:

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

PENÉLOPE ¡Mentira! (2005, 206)

Con la intervención final del coro se consolida, sin embargo, el mito:

CORO Penélope nos dice desde Grecia:
 cinco, diez, veinte años no son nada.
 El amor no envejece y nuestra sangre
 sabe esperar la vuelta del amado [...]

 Penélope es el nombre de la reina.
 Ejemplo es para siempre de la esposa.
 Ella teje sus sueños hogareños
 y en su modestia irradia lozanía (2005, 207)

La rapsodia del viejo cantor de palacio, que reproduce el mito, se opone, así, a la que Anfino, su amante, quería componerle y que contiene la verdad pero que ya nunca podrá llegar a oírse. El coro ya no es, en *La tejedora de sueños*, la instancia reflexiva y embellecedora del lenguaje que era para Schiller⁷, ni la fuerza irracional que es para Nietzsche sino, más bien, un instrumento de mitificación. La antigua posición mediadora del coro entre la escena y el público (Seeck 2017, 206), a quien el coro trata de engañar ahora deliberadamente, se ve, con ello, invertida⁸. En el siglo XX el mito nunca aparece solo

⁷ Recuérdese, en este sentido, la ruda melopea poética sin melodía y cantada con desgana (2005, 113) anteriormente mencionada.

⁸ El coro de *La tejedora de sueños* es presentado por el autor, en este sentido, como un coro moderno que en la tragedia actual adquiere una nueva función y se aleja de aquella «voz imparcial y colectiva, comentadora y expectante [de la tragedia antigua, de manera

sino siempre acompañado de su correspondiente desmitificación (Torrente Ballester 1990, 104). El mito de una Penélope fiel, cantado por el coro a sabiendas de su falsedad, será desenmascarado por la Penélope soñadora con la que, entonces, se identificará un espectador que, como ella, no podrá escuchar pero sí imaginar la rapsodia de Anfino⁹.

La tragedia clásica de Buero posee un carácter dialéctico, al presentar el mito y su desmitificación al mismo tiempo. Con ello se pone de relieve, en definitiva, que un pasado falso conduce a un presente igualmente falso. Buero se muestra, así, consecuente con su propia concepción de la tragedia, a través de la que vuelve al pasado para tratar temas del presente. La tragedia no solo posee, de este modo, la capacidad de abrir los ojos al lector, desenmascarando la falsedad de ciertos mitos sino también la de animar al pueblo español a enfrentarse a una supuesta inevitabilidad del destino y de darle la esperanza de poder vencerlo (1994d, 589).

Con la tragedia Buero renueva sus votos con la literatura clásica sin caer en el servilismo. El autor español supone, en definitiva, un buen ejemplo de la recepción de la tragedia griega que para Schadewaldt, nunca debe abordarse desde la perspectiva de su «correcto» o «incorrecto» restablecimiento (1991, 63-64). En este sentido debe entenderse el desacuerdo entre Nietzsche y Buero. Ambos consideran el coro como parte fundamental de la tragedia pero mientras para Nietzsche, el coro es la fuerza irracional que debe contrarrestar la tiranía de la razón platónica, para Buero es la irracionalidad la que ahora debe ser compensada a través del *logos*. Mientras Nietzsche asociará la tragedia griega al pesimismo, Buero, desde una perspectiva dialéctica, la unirá, de forma indisoluble, al optimismo y la esperanza. En una interpretación distinta a la del pensador alemán, Buero verá en Esquilo, al más positivo de los trágicos griegos y a Eurípides al más escéptico. Desde este punto de vista, rechazará la evolución establecida por Nietzsche desde el nacimiento de la tragedia hasta su muerte con Eurípides y preferirá hablar solo de distintas concepciones de lo trágico. Estas se reproducirán, en definitiva, en las distintas formas de la tragedia contemporánea, que para Buero recorren de nuevo «el triángulo dibujado por los gigantes de la escena ateniense con sus cambiantes gradaciones entre la fe, la duda y la esperanza» (1994g, 662).

que] cuando canta a la reina canta mentiras como hacen casi todos los coros reales de la sociedad humana» (Buero Vallejo, citado por Iglesias Feijoo 2018, 229).

⁹ Se produce, con ello, un efecto de inmersión, que Doménech define como una identificación sensorial con un personaje que nos introduce en la conciencia de ese mismo personaje (2000, 27).

FUENTES

- Buero Vallejo, Antonio. 1990. *El concierto de San Ovidio*. Madrid: Castalia.
- Buero Vallejo, Antonio. 1994a. «Comentario de *La tejedora de sueños*». En *Obra completa*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, II, 352-363. Madrid: Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio. 1994b. «Del quijotismo al mito de los platillos volantes». En *Obra completa*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, II, 443-447. Madrid: Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio. 1994c. «De mi teatro». En *Obra completa*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, II, 504-519. Madrid: Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio. 1994d. «Lo trágico». En *Obra completa*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, II, 588-590. Madrid: Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio. 1994e. «La juventud española ante la tragedia». En *Obra completa*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, II, 611-614. Madrid: Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio. 1994f. «La tragedia. El concepto de lo trágico». En *Obra completa*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, II, 632-660. Madrid: Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio. 1994g. «Esquilo, Sófocles, Eurípides». En *Obra completa*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, II, 660-662. Madrid: Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio. 1994h. «Problemas del teatro actual». En *Obra completa*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, II, 740-754. Madrid: Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio. 1994i. «Una frase de don Quijote». En *Obra completa*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, II, 1300-1308. Madrid: Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio. 2005. *La tejedora de sueños*. Madrid: Cátedra.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2011. *Begegnungen und Gespräche*, XIV (1823-1824). Berlin – Boston: De Gruyter.
- Grillparzer, Franz. 1947. *Über die Bedeutung des Chors in der alten Tragödie*. Bonn: Verlag Götz Schwippert.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1807. *Phänomenologie des Geistes*. Bamberg und Würzburg: bey Joseph Anton Goebhardt.
- Nietzsche, Friedrich. 2012. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Berlin: Insel Verlag.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Baur, Detlev. 1997. «Chor und Theater: Zur Rolle des Chores in der griechischen Tragödie unter besonderer Berücksichtigung von Eurípides' Elektra». *Poetica – Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 29: 26-47.
- De Loore, Bieke. 2010. «La herencia del coro griego en el teatro de A. Buero Vallejo. El caso de *El sueño de la razón*». *Anuario de Estudios Filológicos* XXXIII: 65-80.
- Doménech, Ricardo. 1993. *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid: Gredos.
- Doménech, Ricardo. 2000. «Nuestra ardiente oscuridad». En *Memoria de Buero*, ed. Mariano de Paco, 27-29. Murcia: Caja Murcia Obra Social y Cultural.
- Gómez Torres, Ana. 1990. «Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo». En *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, ed. Cristóbal Cuevas García, 212-222. Barcelona: Anthropos.

- Herrerías, Enrique. 2010. *La tragedia griega y los mitos democráticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hübner, Kurt. 1985. *Wahrheit des Mythos*. München: Beck.
- Iglesias Feijoo, Luis. 1982. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Iglesias Feijoo, Luis. 2005. «Introducción». *La tejedora de sueños*. Madrid: Cátedra.
- Iglesias Feijoo, Luis. 2018. «El mito de Ulises en Torrente Ballester y Buero Vallejo». En *Ecos y resplandores helenos en la literatura hispana. Siglos XVI-XXI*, ed. Tatiana Alvarado, Theodora Grigoradiu y Fernando García Romero, 203-229. La Paz – Madrid: Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos.
- Kaufmann, Walter. 1980. *Tragödie und Philosophie*. Tübingen: J.C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Ruiz, Manuel. 2009. «Le chœur continue: présence et fonctions du chœur dans l'écriture dramaturgique contemporaine espagnole (1970-2000)». En *Le chœur dans le théâtre contemporain*, ed. Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, 135-152. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
- Schadewaldt, Wolfgang. 1991. *Die griechische Tragödie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schiller, Friedrich. 1949. «Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie». *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*, 95-102. Paderborn: Schöningh.
- Seeck, Gustav. 2017. *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Reclam.
- Torrente Ballester, Gonzalo. 1982. «Teatro histórico». En *Ensayos críticos*, 391-445. Barcelona: Destino.
- Torrente Ballester, Gonzalo. 1990. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Barcelona: Anthropos.

Fecha de recepción: 24 de junio de 2019.

Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2019.