

## Buero Vallejo: teatro e historia

Mariano de Paco  
Universidad de Murcia

[mdepacom@um.es](mailto:mdepacom@um.es)

### Resumen:

Antonio Buero Vallejo abrió con su teatro histórico un camino que, de modos diversos y con diferentes estéticas pero con una identidad de principio (enfoque crítico y relación con el presente), lo transitan autores de generaciones posteriores y distintas tendencias. En este artículo se examinan el sentido y los caracteres de ese teatro bueriano y su pervivencia.

**Palabras clave:** Buero Vallejo; Teatro histórico; Teatro español contemporáneo

### Abstract:

Antonio Buero Vallejo, with his historical theatre, paved the way to the authors of the following generations which, although from different aesthetics, share the same basic identity (critical perspective and connection to the present). This article examines both the significance and the persistence of Buero's historical theatre.

**Key-words:** Buero Vallejo; Historical theatre; Spanish Contemporary Theatre

Desde los inicios del teatro occidental con la tragedia griega, la historia ha sido siempre una de sus más importantes fuentes. El drama isabelino, los autores españoles de los Siglos de Oro y los franceses del siglo XVII, los trágicos del neoclasicismo y los escritores románticos demuestran con sus textos esa mantenida y estrecha relación. En el teatro español del siglo XX el frecuente acercamiento a la historia se produce de dos modos muy diferentes: atendiendo a versiones oficiales o, por el contrario, de acuerdo con «un punto de vista *inesperado* que trastorna la recepción conocida del pasado, muestra grietas y hendiduras que encuadran perspectivas diferentes, induciendo al espectador a reflexionar, a enfrentarse con la sorpresa», en palabras de la profesora María Teresa Cattaneo (1989: 4-5), editora en Mimesis de la traducción italiana de *El sueño de la razón* (Buero, 2007a)<sup>1</sup>.

Una situación de dualidad semejante se mantuvo en los primeros años de la posguerra española pero no tardó en invertirse la proporción, aunque en ese periodo no faltan las obras que, desde una posición ideológica conservadora, hacen de la historia un cuadro de ambiente, teñido de nostalgia (*Plaza de Oriente*, 1947, de Joaquín Calvo Sotelo); una búsqueda de evasión del presente por medio de argumentos melodramáticos con protagonistas singulares (*¿Dónde vas, Alfonso XII?*, 1957, y *¿Dónde vas, triste de ti?*, 1959, de Juan Ignacio Luca de Tena); o que procuran abiertamente resucitar en escena personajes y situaciones de un tiempo memorable ya perdido, que se interpreta como una recuperación «de lo propio y nacional» (*Felipe II. Las soledades del rey*, 1957, de José María Pemán). A este grupo se aproximan ciertas obras que, si muestran un enfoque renovado de algunas personas o hechos, no consiguen traspasar el terreno de lo particular (*El proceso del arzobispo Carranza*, 1963, de Joaquín Calvo Sotelo). No ofrece duda alguna que el origen del cambio de enfoque en el teatro histórico de posguerra se encuentra en Antonio Buero Vallejo y que su inicio tuvo lugar en 1958, con el estreno de *Un soñador para un pueblo*.

Buero se había interesado ya en su infancia por distintos personajes de la historia, de la literatura y de la antigüedad clásica. En *Libro de estampas* (Buero, 1993: s.p.) publicó algunos dibujos premonitorios de lo que luego configurará su producción dramática, como es el caso de «El mundo de Goya», de 1931, en el que el aficionado adolescente realiza una asombrosa síntesis de las distintas facetas del genial pintor, que en *Libro de estampas* glosa de este modo: «Abundan las

<sup>1</sup> En la misma editorial y año apareció una edición y traducción de *Las Meninas* de Marco Pannarale (Buero, 2007b).

incorrecciones y torpezas propias de mis quince años pero a esa edad era ya Goya para mí una gran revelación. Treinta y nueve años después estrenaría *El sueño de la razón* sin acordarme de este dibujo lejano...». Para «El mundo de Homero», de 1934, escribió en el mismo lugar el siguiente comentario: «Menelao, Héctor (o tal vez Ajax), Paris, Helena, Penélope (o acaso Andrómaca), Aquiles, rodean al aedo ciego que los ha cantado. Pasarán dieciocho años antes de escribir *La tejedora de sueños*: el embrión inconsciente de la obra estaba no obstante en mí desde la lectura de Homero» (De Paco, 2015: 273).

Ese interés del dramaturgo guarda una directa relación con el que siempre sintió por la historia como inapreciable modo de esclarecer nuestro presente desde el pasado y cabe afirmar que comenzó a hacer teatro histórico en un sentido amplio, a emplear una ‘perspectiva histórica’, con su primera obra estrenada, *Historia de una escalera*, en la que se dramatizaba el cambio sufrido, a lo largo de treinta años, por la sociedad española, simbolizada en una humilde casa de vecindad<sup>2</sup>. Y es innegable que la última, *Misión al pueblo desierto*, participa igualmente de esa visión. Pero su teatro histórico, concebido de un modo más preciso, se vislumbra en *Las palabras en la arena*. Era este el primer texto bueriano que había obtenido público reconocimiento (Concurso de la tertulia del Café de Lisboa) y en él se utilizaba el pasado, en este caso el mítico-religioso (episodio de la mujer adúltera narrado en su Evangelio por San Juan), como medio de iluminar el presente de los espectadores. El autor se dirige a su sociedad mostrando la tolerancia indulgente, la actitud comprensiva y veraz de Cristo frente a las corrompidas ideas de la romano-judaica, en los primeros años de la era cristiana.

Apenas dos años después, con *La tejedora de sueños*, deja ver Buero, nuevamente, recreando hechos del pasado con una ineludible referencia actual (Trecca, 2012: 221-222), su preocupación por los problemas generales del hombre y por cuestiones concretas de la sociedad española; habla entonces así de lo que de otro modo no sería posible hablar<sup>3</sup>. En la «Autocrítica» de esta obra señala que su versión de algunos aspectos de *La Odisea* nace de «la convicción de que el problema de Penélope no podía ser distinto del de las demás mujeres cuyos esposos fueron a guerrear a Troya» (Buero, 1994, II: 338)<sup>4</sup>. Y, tras el estreno, en el «Comentario» que acompañaba al texto de *La tejedora de sueños* al publicarse, expresa Buero una idea básica en todo su teatro histórico:

Nadie puede, aunque quiera, dejar de tratar los problemas de su tiempo; y, desde luego, no fue ésa mi intención. Si la expresé a través del mito de Penélope en lugar de escribir la historia de cualquier mujer de nuestros días que tenga al marido en un frente de lucha, fue porque ese mito ejemplariza a tales historias con una intensidad acendrada por los siglos. (Buero, 1994, II: 353)<sup>5</sup>

En estas palabras advertimos con nitidez que, para él, la distancia temporal ha de implicar una relación con el presente y se anticipa ya, por ello, la nueva visión del teatro histórico de posguerra que, como apuntamos, tiene su pleno comienzo en 1958, con el estreno de *Un soñador para un pueblo*, drama en el que, con un sentido crítico, se busca una visión distinta y no condicionada previamente de algunos relevantes hechos y personajes del pasado. Por eso, puede afirmarse que *La tejedora de sueños* es la «primera gran tragedia histórica» de Buero Vallejo (Iniesta, 2002: 263).

Al comenzar *Las Meninas*, Martín pronuncia estas palabras dirigiéndose a «un imaginario auditorio»: «Se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado y así se soportan mejor» (Buero, 1994, I: 847), lo que ha hecho pensar a algunos en la naturaleza puramente táctica del teatro histórico en tiempos de censura. Creemos, sin embargo, que para Buero Vallejo no constituye la razón de su existencia el ser una respuesta ocasional ante las dificultades para manifestarse en una sociedad coartada por la dictadura, la española de la posguerra. Tampoco cabe pensar, sin embargo, en la ausencia total de relación entre los modos expresivos artísticos y la sociedad en la que éstos se desarrollan (recuérdese al respecto *La detonación*, drama en el que la censura es un factor de gran importancia (Serrano, 2009: 43-44). Pérez de Olaguer (1971: 8) había preguntado a Buero en una entrevista si la trasposición histórica que en alguna de sus obras efectuaba respondía «a una técnica teatral o bien a una forma de eludir la censura», a lo que el dramaturgo respondía:

<sup>2</sup> En *Historia de una escalera* hay también un reflejo crítico de la sociedad española en el momento de la escritura. Si la guerra civil que ha tenido lugar entre los actos segundo y tercero no puede ser mencionada directamente, está claro que hacen referencia a ella las disputas vecinales que tienen lugar en cada uno de los actos. Además, es muy significativa a este respecto la cita del profeta Miqueas (VII, 6) que se pone al frente del texto: «Porque el hijo deshonra al padre, la hija se levanta contra la madre, la nuera contra su suegra; y los enemigos del hombre son los de su casa».

<sup>3</sup> El texto fue aprobado sin tachaduras ni correcciones sólo una semana después de ser presentado y los dos censores que lo juzgaron alabaron su «alta calidad dramática y literaria al estilo de las grandes tragedias griegas» y lo creyeron «una pieza de teatro moderno universal» (Muñoz Cáliz, 2005: 77). No se hacía mención alguna de la posible conexión con su actualidad, como sí sucedió con distintas obras del teatro histórico bueriano, por lo que tuvieron dificultades para su aprobación (De Paco, 2013).

<sup>4</sup> La utilización de los mitos clásicos ha sido constante, como es sabido, a lo largo de la historia de la literatura y en el teatro su empleo se ha realizado de modo particularmente intenso y amplio. En la escena del siglo XX se ha producido, además, una extendida reinterpretación de historias y personajes míticos para darles «un nuevo enfoque y para hacer libre uso de sus arquetipos y significados» (De Paco Serrano, 2003: 10), al tiempo que, en las últimas décadas, se ha multiplicado la atención crítica a los textos en los que las nuevas versiones aparecen, por el estudio tanto de especialistas en filología clásica como de investigadores teatrales. Numerosas figuras míticas han sido objeto de renovado tratamiento en obras del teatro español contemporáneo.

<sup>5</sup> El «Comentario» apareció por vez primera en la edición de *La tejedora de sueños* de la Colección Teatro, en 1952.

Es una estética, un concepto, aunque no niego la posibilidad de que luego coexista un cierto aspecto táctico. Pero este aspecto táctico no es esencial. Mis obras de trasposición histórica no están escritas solamente como pretexto para hacer la trasposición. Están escritas así porque el escritor, con o sin limitaciones de expresión, experimenta la necesidad estética en toda la amplitud de la palabra.

Hay, pues, una dualidad en la que se añade al propósito estético fundamental las motivaciones particulares de una sociedad concreta. Porque siempre es necesario establecer la conexión de los hechos anteriores con nuestra realidad vital:

Cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia. (Bueno, 1994, II: 827-828)<sup>6</sup>

En los dramas históricos de Bueno Vallejo se establecen las analogías entre el tiempo histórico elegido y el del autor, relacionándolos ambos<sup>7</sup>. Bueno acude, salvo en *El concierto de San Ovidio*, a personajes relevantes, intelectuales o creadores, en momentos conflictivos propios o de su sociedad, aunando con ello los aspectos individuales con los problemas de la época y con las preocupaciones y límites que aquejan a todos los seres humanos, o, dicho de otro modo, lo personal, lo político, lo ideológico y lo metafísico. Es necesario para ello llevar a cabo una reinterpretación de la historia que concilie la nueva visión con la veracidad: «Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla; reinención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos» (Bueno, 1994, II: 826-827)<sup>8</sup>.

De manera sucinta, recordemos las relaciones que las obras históricas buenianas establecen con el presente de su escritura. En *Un soñador para un pueblo*, junto a la esperanza en el verdadero pueblo, se cuestiona con dureza la aplicación abusiva del poder: «Quizá preferirían un tirano; pero nosotros hemos venido a reformar, no a tiranizar» dice el rey a Esquilache (Bueno, 1994, I: 799); la aplicación al presente no era nada oscura y la censura decidió el cambio o la supresión de esas palabras, que Bueno logró finalmente mantener en el texto. En *Las Meninas* se expresa por medio de Velázquez cuál ha de ser la actitud del creador en una situación de injusticia social; la respuesta ante los sufrimientos de Pedro del genial artista, que lucha por la verdad sin nadie que le «ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos» (Bueno, 1994, I: 858), es un modelo permanente de comportamiento. En *El concierto de San Ovidio*, que puede calificarse de tragedia social, los desequilibrios y miserias de la sociedad francesa en las vísperas de la revolución son con facilidad comparables con los de la sociedad española de principios de los sesenta. *El sueño de la razón* evidencia el paralelismo del tiempo de Fernando VII y de los años de Franco, como son igualmente paralelas la decisión de Goya de pintar en su patria y la de Bueno de escribir en ella o la preocupación moral que uno y otro tienen por las atrocidades cometidas por sus correligionarios<sup>9</sup>.

*La detonación*, texto estrenado en los inicios de la transición, incide de nuevo en la responsabilidad del creador en una sociedad amordazada en la que, sin embargo, ha de mantener su voz para proclamar la verdad a pesar de todas las censuras. Bueno está dramatizando, al tiempo que las de Larra, las razones de su actitud ante la creación durante el franquismo; frente a otras, se proponía él hacer un teatro posible, aunque llevado al límite de sus posibilidades, puesto que era preciso tener éstas en cuenta para poder estrenar y dar a conocer su obra sin «suicidar su propia voz» (Serrano, 2009: 43)<sup>10</sup>.

Bueno Vallejo, lo hemos dicho en otras ocasiones, abrió con el suyo el camino del nuevo teatro histórico español de posguerra, que ha tenido fecunda continuación pasada ésta. Aun en los textos que se centran más en el ámbito de lo privado, como en *El caballero de las espuelas de oro* (1964), de Alejandro Casona, no deja de advertirse cierto tono de distancia que pone en cuestión algunos aspectos de las versiones habituales de los hechos.

<sup>6</sup> El artículo «Acerca del drama histórico» se publicó por primera vez en *Primer Acto*, 187, diciembre 1980-enero 1981, pp. 18-21.

<sup>7</sup> Como observó Francisco Ruiz Ramón (1988: 167-170), con ello se crea un tiempo que no es puramente histórico ni actual, sino un 'tiempo de la mediación' que une y relaciona ambos de manera dialéctica implicándolos mutuamente. Esa 'mediación' supone que el espectador puede (y debe) actuar, modificando la realidad en la que se encuentra, después de haber visto en el escenario la ya inalterable actuación de los personajes en otro momento de la historia. La situación final de muchas obras es completa o casi completamente cerrada para los personajes (así sucede en todas las piezas históricas de Bueno); es entonces cuando la apertura trágica se traslada hasta el público.

<sup>8</sup> Bueno Vallejo recoge una exhaustiva información acerca de la época y de los personajes correspondientes en sus dramas históricos, como puede verse por ejemplo, en las detalladas anotaciones que tuve ocasión de hacer en mi edición de *El sueño de la razón* (Bueno, 1991) pero, en ese marco, dramatiza libremente acciones y situaciones y actitudes acordes con personas y acontecimientos.

<sup>9</sup> Las perceptibles relaciones entre las épocas pasadas con las entonces 'actuales' el autor favorecieron con frecuencia el rechazo a la reflexión que Bueno Vallejo realizaba (De Paco, 2013).

<sup>10</sup> Dejo ahora aparte el que he llamado 'perspectivismo histórico' (presente en *El concierto de San Ovidio*, *Mito*, *Caimán* y, sobre todo, *El tragaluz*) por el cual el espectador establece la relación de su presente con un futuro que tiene lugar en el drama y que, con mayor o menor intensidad, demuestra la realización plena de la esperanza trágica.

De formas diversas y con estéticas a veces muy diferentes, pero con una identidad de principio (planteamiento de problemas generales con un enfoque crítico y relación con el presente) lo abordan Alfonso Sastre y autores de generaciones posteriores de tendencia ‘realista’ y ‘no realista’. Recordemos algunos títulos significativos de los más conocidos autores que, al menos, den idea de su abundancia y de su extensión en el tiempo. Así, *La sangre y la ceniza* (1965), *Crónicas romanas* (1968) y *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978), de Alfonso Sastre; *El círculo de tiza de Cartagena* (1960), *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965), *Historia de unos cuantos* (1971) y *Flor de otoño* (1973), de José María Rodríguez Méndez (que insistió en la dimensión coral e intrahistórica en sus textos); *Cronicón del Medioevo o Historia de un pechicidío* (1968), de Lauro Olmo; *Cátaro Colón* (1968), de Alberto Miralles; *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970) y *El engaño* (1972), de José Martín Recuerda; *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos* (1972), de Carlos Muñiz; *El Fernando* (1972), escrita por ocho autores para el Teatro Universitario de Murcia; *La familia de Carlos IV* (1973), de Manuel Pérez Casaux; o *Los comuneros* (1974), de Ana Diosdado.

Pasados los años de la dictadura y, por tanto, superada definitivamente la posguerra, se estrenaron obras históricas cuya representación no había permitido la censura en su momento (*Historia de unos cuantos* – 1975 – y *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* – 1978 –; *La sangre y la ceniza* y *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* – 1977 –; *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos* – 1980 –). También después continúan escribiéndose textos de teatro histórico, como, por poner unos ejemplos, *Contradanza* (1980), de Francisco Ors; *Pablo Iglesias* (1984), de Lauro Olmo; *Las Casas, una hoguera en el amanecer* (1986), de Jaime Salom; *Yo, maldita india* (1990), de Jerónimo López Mozo; o la *Trilogía americana* (1992), de Sanchis Sinisterra.

Veamos ahora de manera algo más detallada unos ejemplos de este teatro histórico de sentido crítico de innegable raíz bueriana. Es Domingo Miras uno de los autores que de modo más abierto ha reconocido su deuda con Buero, al que dedicó *Penélope* (1971), una de sus primeras obras. Años después, respondía a la pregunta de Virtudes Serrano (1993: 17) acerca de sus autores preferidos:

Mi autor predilecto evidentemente es Buero Vallejo, y su influencia es tan decisiva que determina mi propia existencia, lo mismo que la de mis compañeros de generación, sean o no conscientes de ello. Buero, por tanto, tiene para mí una doble valoración: no sólo la de gran autor dramático, sino también la de maestro de dramaturgos.

Miras ha dedicado al teatro histórico casi la totalidad de su producción, escrita en buena parte cuando ya no existía la censura: *La Saturna* (1973), *De San Pascual a San Gil* (1974), *Las brujas de Barahona* (1978), *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (1979), *El doctor Torralba* (1982), *La monja alférez* (1986), *El libro de Salomón* (1993), *Aurora* (1997) y *Los que obedecen* (2005). Cree él que la historia constituye «un semillero para el dramaturgo» en el que se agitan «multitud de fantasmas, dispuestos para su evocación. Son las sombras de gentes que quisieron ser libres, que de una u otra manera lucharon por su libertad» (Miras, 1980: 23).

La peculiaridad de sus textos históricos reside, como ha señalado Virtudes Serrano (1991: 41), en que «en su búsqueda de la víctima eleva al plano de la protagonización a seres marginados y, en ocasiones, miserables que, por serlo, sufrieron los rigores de la justicia oficial». En la línea abierta por Buero Vallejo, Domingo Miras nos muestra con el suyo la vitalidad de este teatro histórico, surgido en una sociedad en la que no era posible una comunicación libre, pero que es producto principalmente de una búsqueda ‘estética de la oblicuidad’ por medio de la cual se ponen en relación dialéctica los hechos del pasado y las situaciones actuales.

En los años de la transición y la democracia las autoras dramáticas han dado con frecuencia el protagonismo a mujeres históricas, «a través de las cuales se han hecho eco de los cambios y permanencias producidos en los paradigmas identitarios» (García-Manso, 2013: 278). En la amplia producción de Carmen Resino tiene el teatro histórico muy notable importancia desde que, en 1968, publicara la ‘tragedia’ *El Presidente*. Varios de sus textos publicados – *El oculto enemigo del Profesor Schneider*, 1980; *Nueva historia de la princesa y el dragón*, 1989; *Los*

*eróticos sueños de Isabel Tudor*, 1992; *Bajo sospecha (Tiempo de Gracia)*, 1993 – poseen este carácter histórico entendido de un modo particular. La historia es para ella marco de referencia o ambientación en el que crea libremente fábulas, situaciones o personajes; sobre el que se reinventa la realidad con muy definidos propósitos: los de mostrar la inexorable fuerza del destino y la irónica reiteración de los sucesos, analizar los mecanismos del poder y evidenciar la inutilidad que acecha al ser humano en sus actuaciones y en sus anhelos (De Paco, 1995; Serrano, 2001: 11-18). Esta configuración de sus piezas las inscribe con caracteres propios dentro de una corriente general a la que sin duda pertenecen, la del teatro histórico de sentido crítico.

La obra dramática de Concha Romero puede distribuirse en dos grupos, uno de ellos formado por piezas de ambiente histórico o mítico (*Un olor a ámbar*, 1980; *Así aman los dioses* (1982); *Las bodas de una princesa*, 1987; *Razón de estado o Juego de reinas*, 1988; *Abrázame Rin* (inédita) y *El prisionero de Bellver*, 2013). El discurso dramático en sus obras históricas (salvo esta última, acerca de Jovellanos) está trazado de manera que propicie la reflexión sobre la situación femenina en la actualidad desde figuras (Santa Teresa, Isabel de Castilla, Juana...) cuyo ascendiente no las salvó de las amenazas del poder, frente al que se rebelaron con valiente actitud (De Paco, 2008: 193-206).

Deseo terminar con unas significativas palabras de Juan Mayorga en una entrevista de hace una década para un monográfico sobre *El teatro español ante el siglo XXI* (De Paco, 2006: 55-56). Tras mi indicación de que, desde el principio de su escritura, su teatro tiene un profundo sentido político, le preguntaba si creía que la historia en el teatro sigue permitiendo en nuestra sociedad (y de cara al futuro) una perspectiva crítica con una dimensión social. A lo que el dramaturgo respondió:

Si echo la mirada atrás, observo que mis textos que suelen ser adscritos al llamado ‘teatro histórico’ – *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg* y la pieza breve *El hombre de oro* – se sitúan en graves crisis del siglo XX – la Guerra Civil española, el nacionalsocialismo y el estalinismo – en las que se dieron situaciones extremas que pusieron de manifiesto lo mejor y lo peor del hombre. En definitiva, era éste – el ser humano – y no su coyuntura lo que me interesaba. La libertad que me tomé al tratar el pasado en esos casos no es muy distinta de la que me guió al trabajar sobre Jackie Kennedy en *El sueño de Ginebra*, Laurel y Hardy en *El Gordo y el Flaco* o el mono albino en *Últimas palabras de Copito de Nieve*. En un sentido amplio, también éstas son piezas de ‘teatro histórico’, en la medida en que intervienen sobre personajes que preexisten a mi obra. [...]. En todo caso, lo decisivo es la capacidad que tenga la pieza de, a través del pasado, expresar – revelar, criticar – en primer término lo actual, y en último término lo universal. Dar el salto de lo particular a lo universal. Superar la dicotomía, enunciada por Aristóteles en la *Poética*, entre la historia como saber de lo particular y la poesía como saber de lo universal.

En definitiva, creo que en estas afirmaciones no es difícil recordar los caracteres primordiales del teatro histórico de Buero Vallejo, y, por lo tanto, su esencial pervivencia: recrear estéticamente unos hechos que iluminen de modo crítico al espectador del presente y lo ayuden a transformar su actuación como ser humano.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Buero Vallejo, Antonio (1991), *El sueño de la razón*, edición, introducción y notas de Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, Austral.
- Buero Vallejo, Antonio (1993), *Libro de estampas*, ed. Mariano de Paco, Murcia, Fundación Cultural CAM.
- Buero Vallejo, Antonio (1994), *Obra Completa*, I y II, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y de Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe.
- Buero Vallejo, Antonio (2007a), *Il sonno della ragione*, ed. Maria Teresa Cattaneo, trad. it. Maria Teresa Aguirre D’Amico, Milano, Mimesis.
- Buero Vallejo, Antonio (2007b), *Las Meninas*, edición y traducción de Marco Pannarale, Milano, Mimesis.
- Cattaneo, Maria Teresa (1989), «En torno a cincuenta años de teatro histórico», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 188, pp. 3-14.

- García-Manso, Luisa (2013), *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo, KRK Ediciones.
- Iniesta Galván, Antonio (2002), *Esperar sin esperanza: El teatro de Antonio Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Miras, Domingo (1980), «Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia», *Primer Acto*, 187, pp. 21-23.
- Muñoz Cáliz, Berta (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Paco, Mariano de (1995), «El teatro histórico de Carmen Resino», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20, 3, pp. 303-314.
- Paco, Mariano de (2006), «Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso», *Monteagudo*, 11, pp. 55-60.
- Paco, Mariano de (2008), «El teatro histórico de Concha Romero», en Floeck, Wilfried - Fritz, Herbert - García Martínez, Ana (eds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, pp. 193-206.
- Paco, Mariano de (2013), «El teatro histórico de Buero Vallejo: Reflexión y recepción», *Anales de literatura española contemporánea*, 38, 1-2, pp. 257-276.
- Paco, Mariano de (2015), «El teatro en el Libro de estampas de Antonio Buero Vallejo», *Verbeia. Revista de Estudios Filológicos*, pp. 264-274.
- Paco Serrano, Diana de (2003), *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1971), «Buero Vallejo: Teatro político», *Yorick*, 46, pp. 6-10.
- Ruiz Ramón, Francisco (1988), *Celebración y catarsis. (Leer el teatro español)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Serrano, Virtudes (1991), *El teatro de Domingo Miras*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Serrano, Virtudes (1993), «Entrevista con Domingo Miras», *Primer Acto*, 247, pp. 13-22.
- Serrano, Virtudes (2001), «Introducción», en Resino, Carmen, *Teatro diverso*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 9-30.
- Serrano, Virtudes (2009), «Introducción», en Antonio Buero Vallejo, *La detonación*, Madrid, Cátedra, pp. 9-76.
- Trecca, Simone (2012), *Silencios, ecos, voces. El proceso de dramatización en las reescrituras para el teatro de Antonio Buero Vallejo*, Vigo, Academia del Hispanismo.