

GLORIA VIDELA DE RIVERO

"LAS MENINAS"
EN EL TEATRO DE ANTONIO BUERO VALLEJO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Lengua Española
CUADERNOS DE FILOLOGIA Nº 3
Mendoza, Argentina. 1969
M E N D O Z A
1969

LAS MENINAS EN EL TEATRO DE ANTONIO BUERO VALLEJO

GLORIA VIDE LA DE RIVERO

I. *El teatro como arte de síntesis*

Desde sus remotos orígenes griegos, en las ceremonias litúrgicas dedicadas a Dionisos, el teatro fue arte de síntesis, conjunción e integración de variados elementos. Los actuales teorizadores del género insisten particularmente en considerar al hecho teatral en toda su complejidad (el autor de la obra, el director escénico, los actores, los accesorios escénicos, el público...) ¹.

El texto dramático ofrece el punto tangencial entre las órbitas de lo literario y lo teatral, entrega el cañamazo sobre el cual se estructura la representación, el punto de partida para la interpretación. La comunión entre actores y público, los efectos del juego escénico y luminotécnico, conjuntamente con otros elementos: decorados, vestuario, música, sólo pueden lograrse en la representación que actualiza y vivifica al texto.

Esta afirmación es particularmente cierta si nos referimos a *Las Meninas*, de Antonio Buero Vallejo (1916-), escrita en 1959-1960 y estrenada en el teatro Español de Madrid, el 9 de diciembre de 1960. La sugerencia pictórica implícita ya en el título de la obra se proyectó a la puesta en escena y se enriqueció con complejos elementos que confirieron a *Las meninas* el encanto de un colorido espectáculo.

¹ Cf., entre otros, a RAÚL CASTAGNINO, *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Nova, 1959.

II. *La sugerencia del espacio en Las Meninas.*

La acción se desarrolla en Madrid, en el otoño de 1656. El espacio es sugerido por la escenografía, minuciosamente prevista por BUERO VALLEJO en la extensa y documentada acotación inicial, referente al decorado. Este evoca, en los dos laterales, las fachadas del Alcázar Real de Madrid en el siglo XVII y de la contigua Casa del Tesoro, que sirvió de residencia a Velázquez. Estas fachadas, en cuyos respectivos balcones se desarrollan importantes escenas, flanquean una zona central donde el interior de Palacio y el de la casa del pintor son fingidos alternativamente. Con mucha precisión se reproduce el obrador de pintores que inmortalizó Velázquez en *Las Meninas*. Ante la totalidad de las estructuras, una faja representa un sector de la plazuela de Palacio. Un adecuado juego de luces y de cortinas lleva así la atención del espectador hacia las escenas alternadas y a veces superpuestas que se sitúan en los distintos planos: los dos balcones, los interiores y la plazuela.

Si a la escenografía, luces y movimiento escénico agregamos las vestimentas —plenas de reminiscencias pictóricas—², la dulce música de la época (la Primera y la Segunda *Pavana* de Milán, la *Fantasia* de Fuenllana) que táñen las meninas en la vihuela y el impresionante final, en el cual hombres y mujeres componen inmóviles las actitudes del cuadro inmortal, nos encontramos con una obra que al convertirse en espectáculo atrayente, complejo y rico tiende a acaparar en este plano la atención y el recuerdo del espectador.

Una lectura posterior, despojada de esos atractivos multicolores, aunque ménos halagadora en el plano de los sentidos, revela en cambio con mayor evidencia el profundo mensaje ético intuido y plasmado artísticamente por Buero.

² Cf. las acotaciones con que el autor caracteriza a los personajes. De las meninas dice, por ejemplo: *Visten los trajes con que serán retratadas en el cuadro famoso.* ANTONIO BUERO VALLEJO, *Las Meninas*, en *Teatro Español*, 1960-61, Madrid, Aguilar, 1962, p. 87.

No se agota en la conjunción de los elementos sensoriales la sugereencia del espacio. Esa España *alucinante y alucinada* —como califica Ortega y Gasset a la España de los tiempos velazqueños³— es presentada por medio de variados recursos del texto dramático. La vida cortesana que rodea a Felipe IV, las intrigas palaciegas, la situación y sentir del pueblo, la atmósfera enrarecida, propicia al pensamiento mágico que espera soluciones maravillosas para los problemas que dependen de la responsabilidad humana, todo ello es presentado a través de la acción, la caracterización de los personajes y el diálogo dramático. Sólo el lenguaje es un elemento neutro en la evocación del espacio: salvo alguna excepción (algunos tratamientos, por ejemplo el *Usarcé* con que Martín se dirige al público), no se notan arcaísmos ni diferenciaciones en los planos del lenguaje —el popular de los men-digos y el cortesano, por ejemplo—.

Tal vez esa actualidad del lenguaje sea en este caso un nexo importante con el espectador o lector del presente, un medio de universalizar en el tiempo el drama histórico y de convertir el pasado en un mensaje para el presente.

III. Estructura de la obra

Los hechos se organizan siguiendo un orden temporal, salvo algunos relatos retrospectivos (Martín recuerda la época en que sirvieron de modelos a Velázquez, Pedro cuenta su vida, el pintor y su esposa aluden al segundo de los viajes que aquél hizo a Italia...).

La acción se estructura en dos partes. La primera, un poco más larga que la segunda y considerablemente más lenta, es expositiva. En ella se presentan los numerosos personajes, se los caracteriza, se insinúan en mayor o menor grado los sentimientos que se profesan (celos de doña Juana, envidia de pintores y cortesanos, pasión despechada de doña Marcela de Ulloa...).

³ Cf. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1965, t. VIII, p. 453-661.

Los distintos hilos de la acción se plantean en esta primera parte: la tragedia doméstica del pintor, que no es comprendido ni acompañado por su esposa; las intrigas palaciegas que se mueven contra él, conectadas con el *problema de España*: la pobreza, inútil pero pertinazmente disfrazada, de la vida en la Corte, reflejo de la decadencia del país; el hambre y descontento del pueblo abrumado por impuestos, la vigilancia de la Inquisición, el puritanismo hipócrita generalizado (don José Nieto, doña Marcela...), la falta de libertad y autenticidad y otros aspectos ambientales sugeridos por las meninas que cantan encerradas y sueñan despiertas y por los bufones que divierten a los nobles.

Uno de los mendigos, Martín, *el loco*, es el primero en hablar. Con el pretexto de su locura y de su desparpajo, casi bufonesco, de hombre de pueblo, Buero le delega la tarea de presentar la historia. Primero habla al público, luego *da unos paseitos y gesticula como un charlatán de feria, hablando para un imaginario auditorio...*:

—Esto de hablar al aire es una manera de ayudarse. Se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado y así se soportan mejor. (*Al público*) Conque me vuelvo a vuestras mercedes y digo: Aquel año del Señor de 1656 doblaban en San Juan cuando mi compadre y yo llegamos ante la casa del "sevillano" ...¿No conocen la historia? (*Éle*). Yo finjo muchas, pero esta pudo ser verdadera. ¿Quién dice que no? ¿Usarcé?... ¿Usarcé?... Nadie abre la boca, claro. (*Mira hacia la izquierda y baja la voz*). Y yo cierro la mía también... (p. 84).

Martín calla ante la aparición de un dominico que *podría pertenecer al Santo Tribunal*. Y ya se sabe:

Con la Inquisición, chitón. (p. 85).

El autor sugiere que las verdades que con sentido crítico va a presentar, si bien evocan a hombres y hechos del pasado, tienen vigencia en el presente y que a los hombres del presente se dirige.

El mendigo, representante del pueblo, que por su caracterización tiene evidente raigambre en la tradición literaria española, puede re-

lacionarse también con el coro de la antigua tragedia griega. Como aquél, presenta, comenta y participa en la acción. Esta interpretación de la función del personaje está corroborada por las teorías del mismo Buero Vallejo sobre la obra dramática, quien afirma que en la tragedia moderna, el coro de la antigua se sustituye por ciertos personajes que de algún modo representan lo colectivo y que intervienen en la acción o la comentan desde sus peculiares puntos de vista. La forma ha variado, pero la función subsiste ⁴.

Luego de esta presentación, una multiplicidad de escenas breves que saltan de un plano a otro del decorado, y que a veces se superponen, cumplen con la función expositiva de la primera parte. Algunas de estas superposiciones tienen un profundo valor simbólico, por ejemplo: casi se confunden los diálogos que se refieren al cuadro de Velázquez que representa una mujer desnuda, de espaldas, la *Venus del espejo* y aquellos que se refieren a *Las Meninas*, que pinta también una escena verdadera, sin falsos atavíos, de la vida de la Corte (Cf. p. 94) ⁵.

Señalemos además que —como sucede en otras obras de Buero Vallejo— hay escenas importantes que se desarrollan fuera de la vista del espectador: todas aquellas relacionadas con *el cuadro invisible* (*La Venus*), son sugeridas por voces y movimientos entrevistos desde el balcón abierto.

La superposición de escenas significa además que la realidad es compleja e interdependiente. La tragedia personal de Velázquez en el plano doméstico y en el plano cortesano, se vincula con el problema del pueblo español, con el *problema de España* y más aún, con el problema universal del hombre que lucha por realizar su personalidad.

Todos los hilos de la acción insinuados en la primera parte quedan sueltos, algunos no bien comprendidos. Nuestro interés se despierta pero no se concentra.

⁴ ANTONIO BUERO VALLEJO, *La tragedia*, en *El teatro, Enciclopedia del arte escénico*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, Noguer, 1958, p. 82.

⁵ El simbolismo de *La Venus*... queda explícito en uno de los parlamentos de la última parte. Dice Velázquez: "El hambre crece, el dolor crece y ya no tolera la verdad que tiene que esconderse como mi Venus, porque está desnuda..." (p. 178).

La segunda parte es ágil, de gran tensión dramática: en ella se produce la intensificación, culminación y desenlace de la acción.

El juicio de Velázquez es el nudo, el punto de confluencia de los diversos planos presentados y ahora unificados coherentemente. El personaje triunfa sobre los demás. En otro momento *climático*, el personaje triunfa sobre sí mismo. En ambos casos vence la verdad.

El desenlace trae la distensión, pero al mismo tiempo la ambigüedad: hay gente que sigue viendo sin ver. Nicolasillo Pertusato, el enano, apodado *Vista de Lince* sigue mirando las pequeñeces sin significación:

MARTÍN.— Esa mosca negra del fondo nada dice. Pero *Vista de Lince* la mira y piensa... (p. 182).

Un cortesano sigue aferrado a la ilusión de felicidad:

RUIZ DE AZCONA.— Hay quien se queja, doña Marcela... Pero nuestra bendita tierra es feliz, creedme... Como nosotros en Palacio... (p. 181).

Nicolasillo sigue tratando de despertar al *león* de España.

Las meninas siguen evadiéndose de la realidad por ensueños fantásticos:

— Dicen que en Toledo una fuente mana piedras preciosas... (p. 181).

Los personajes componen las actitudes del cuadro "que encerrará toda la tristeza de España" (p. 181) y finalmente Velázquez invoca al pueblo auténtico, sediento de verdad y de justicia:

— Pedro... Pedro... (p. 182).

IV. *Los caracteres. El protagonista: individuo y símbolo.*

Las figuras del siglo XVII que inmortalizara Velázquez en *Las Meninas*, los mendigos que sirvieron al pintor de modelos para sus iró-

nicas versiones de Menipo y Esopo y otros personajes de la época: Juana Pacheco —su esposa—, el moro Pareja —su discípulo—, otros pintores y cortesanos y el rey Felipe IV, reciben nueva vida en la obra de Buero Vallejo.

El subtítulo: *Fantasia velazqueña* exime al autor de la fidelidad estrictamente histórica y biográfica y le permite entretrejer caracteres y situaciones en función de un personaje principal: Diego Velázquez, una de las figuras más acabadas dentro del teatro del autor y perfectamente entroncada en la línea que unifica toda su producción dramática.

El teatro de Buero Vallejo es un teatro de ideas, *un teatro de agitación intelectual. La idea se encarna en el personaje que, sin dejar de ser individuo o, mejor siéndolo, adquiere también un nivel simbólico* (6).

Como en el caso del protagonista de *Un soñador para un pueblo*, el Marqués de Esquilache, la elección de Velázquez no es casual ni gratuita. En ambos puede el autor encarnar sin distorsiones el símbolo que es eje de toda su obra: el de la luz y el *ver* identificados con la verdad profunda de los seres y de las situaciones, en contraposición con las tinieblas y la ceguera del espíritu, la mentira o el autoengaño.

El Marqués de Esquilache es un representante del *Siglo de las luces*, un *éclairé* ansioso de llevar las luces del progreso a Madrid en todos sus planos. Incluso la anécdota histórica de los faroles para el alumbrado público llevados por el gobernante y destruidos por el pueblo durante el motín, son captados por Buero Vallejo en todo su valor simbólico.

La figura de Velázquez ofrece también ricas posibilidades acordes con la temática predominante en Buero. Si bien la versión que nos da del personaje no es estrictamente fiel a la histórica, es verosímil y ofrece la dimensión de una interpretación y de un mensaje.

6 ANGEL FERNÁNDEZ SANTOS, Crítica a *Un soñador para un pueblo*, aparecida en *Índice* y reproducida en *Teatro Español*, 1958-59, Madrid, Aguilar, 1960, p. 201-202.

Los pintores del impresionismo que se preocuparon por dar a la pintura la impresión de la luz y del aire ambiental, descubrieron en Velázquez un precursor. Sus personajes y espacios dan la sensación de vida y movimiento bajo la caricia de la luz. Pintaba como veía. Por esa razón, las partes iluminadas no son del mismo color que las sombreadas: la atmósfera, los reflejos de otros objetos, las modifican. Asimismo su *manera abreviada* de pintar, los contornos desdibujados de sus figuras, proceden de su concepción visual de la pintura (los contornos bien delineados obedecen a la preeminencia de los valores táctiles o escultóricos).

También Buero hace decir a su personaje: —*Vos creéis que hay que pintar las cosas. Yo pinto el ver.* (p. 168).

Ese *ver* trasciende lo sensorial para convertirse en lucidez espiritual:

PEDRO.—...vuestra pintura muestra que aún en Palacio se puede abrir a los ojos, si se quiere. (p. 136).

Otro rasgo velazqueño que utilizará simbólicamente Buero es su tendencia a acordar la misma importancia pictórica a seres y objetos sin introducir entre ellos jerarquías. En la ficción dramática esta característica será interpretada como un acto rebelde del pintor:

REY.— Es una pintura de las infantas.

NARDI.— Pero... nada respetuosa... La falta de solemnidad en sus actitudes las hace aparecer simples damas de la Corte; los servidores, los enanos y hasta el mismo perro parecen no menos importantes que ellas... (p. 125).

El símbolo de la luz se utiliza insistentemente. Velázquez es un ser ansioso de verdad y como consecuencia un incomprendido, que soporta *el tormento de ver claro en un país de ciegos y de locos* (p. 97). la revelación la ha tenido en uno de sus viajes a la luminosa Italia:

— Cuando respiras el aire y la luz de Italia, Juana, comprendes que hasta entonces eras un prisionero... Los italianos tienen fama de sinuosos; pero no son, como nosotros, unos tristes hipócritas. (p. 96).

El artista pinta para alguien a quien no encuentra. El repetido gesto de oprimirse una mano con la otra sugiere insistentemente su irremediable soledad. Sólo hay una persona que puede comprenderlo, aquel mendigo que pintó como Esopo: Pedro Briones. Y éste reaparece, casi ciego.

El motivo del ciego, persistente en toda la obra de Buero, adquiere aquí una modulación especial: Pedro Briones representa al pueblo español oprimido que no se resigna a aceptar sumisamente su situación (p. 137-138). Paradójicamente, es el único que *ve* la pintura de Velázquez y que, al contemplar *Las Meninas* interpreta y comprende:

PEDRO.— Sí, creo que comprendo (*Velásquez emite un suspiro de gratitud*). Un cuadro sereno, pero con toda la tristeza de España dentro. Quien vea a estos sercs comprenderá lo irremediabilmente condenados al dolor que están. Son fantasmas vivos de personas cuya verdad es la muerte...

VELÁZQUEZ.— (*que le oyó con emoción profunda*). Esta tela os esperaba. Vuestros ojos funden la crudeza del bosquejo y ven ya al cuadro grande... tal como yo intentaré pintarlo. Un cuadro de pobres seres salvados por la luz... He llegado a sospechar que la forma misma de Dios, si alguna tiene, sería la luz... Ella me cura de todas las insanías del mundo. De pronto, veo... y me invade la paz. (p. 135).

El cuadro que revela *toda la tristeza de España* denuncia también el afán de ocultar con palabras falsas la verdad. El perro *León* es símbolo del león español del cual también queda *sólo el nombre*, y que Nicolasillo, el bufón, en vano trata de despertar: —*Nos conformamos ya con los nombres* (p. 135).

Las Meninas sugiere también que la verdad está en la sencillez de lo cotidiano:

REY.— ¿Qué intención encierra ese cuadro?

VELÁZQUEZ.— Representa... una de las verdades del Palacio, señor.

REY.— ¿Cuál?

VELÁZQUEZ.— No sé cómo decir... Yo creo que la verdad... está en los momentos sencillos más que en la etiqueta... Entonces todo puede amarse... el perro, los enanos, la niña... (p. 131).

Entre los personajes hay otro, además de Pedro Briones, que puede relacionarse con Velázquez por su afán de despertar, de salir de un mundo de fantasmas y de hipocresías y de conocer *la verdad*. Es la infanta María Teresa, tierna, anticonvencional, que frecuenta el trato con el pintor a quien admira y defiende.

Los demás personajes cortesanos disfrazan sus pasiones, sus celos, sus envidias, sus motivaciones secretas, sus debilidades.

En el juicio al que se somete a Velázquez éste logra, en una especie de careo, enfrentar a cada personaje con su *verdad*, desmascararlos.

De ese juicio sale Velázquez triunfante. Aquí conviene recordar una vez más las teorías dramáticas expuestas por Buero Vallejo. En su ensayo sobre la tragedia aclara que no siempre el destino de los héroes ha de ser catastrófico, que la función purificadora de la tragedia —que produce en el espectador una personal superación— puede ser experimentada por el mismo protagonista siempre que la catarsis derive de una difícil y personal elección, de un acto libre en el cual el héroe arriesga perderlo todo⁷.

En *Las Meninas*, esta elección se produce cuando el Rey pide a Velázquez una palabra de fidelidad, como condición para el perdón. El pintor, conmovido por el sacrificio de Pedro Briones —hecho que actúa como elemento desencadenante, como factor excitante de la acción— *elige la verdad*, en un momento de gran tensión dramática:

VELÁZQUEZ. — ... Comprendo lo que vuestra majestad me pide. Unas palabras de fidelidad nada cuestan... ¿Quién sabe nada de nuestros pensamientos? Si las pronuncio, podré pintar lo que debo pintar y vuestra majestad escuchará la mentira que desea oír para seguir tranquilo...

REY. — (*Airado*.) ¿Qué decís?

VELÁZQUEZ. — Es una elección, señor. De un lado, la mentira una vez más. Una mentira tentadora: sólo puede traerme beneficios. Del otro, la verdad. Una verdad peligrosa que ya no remedia nada... Si viviera Pedro Briones me repetiría lo que me dijo antes de venir aquí: "Men-

⁷ ANTONIO BUERO VALLEJO, *La tragedia*, en Op. cit., p. 73.

tid si es menester. Vos debéis pintar". Pero él ha muerto... (*Se le quiebra la voz.*) El ha muerto. ¿Qué valen nuestras cautelas ante esa muerte? ¿Qué puedo dar yo para ser digno de él si él ha dado su vida? Ya no podría mentir, aunque deba mentir. Ese pobre muerto me lo impide... Yo le ofrezco mi verdad estéril... (*Vibrante.*) ¡La verdad, señor, de mi profunda, de mi irremediable rebeldía! (p. 177).

También el Rey debe enfrentarse con una elección: castigar al pintor o perdonarlo. Aceptar la lucidez y la verdad o *desterrar del Palacio a su conciencia* (p. 178), simbolizada en Velázquez. Lo perdona, pero la motivación en este caso —no así en el del pintor— queda desdibujada en la ambigüedad: no se sabe si hay una aceptación del reto o simplemente debilidad de carácter (cf. p. 179).

Es probable que Buero Vallejo haya tomado algunos rasgos del Velázquez elaborado por Ortega y Gasset en sus ensayos sobre el pintor: el artista cortesano, víctima de envidias, solitario, diferente de sus contemporáneos, que pinta lo que ve, que reproduce la realidad cotidiana y la instantaneidad de una escena o un fragmento de vida, que añora la vida libre de Italia...

Tal vez los ensayos orteguianos le hayan brindado además aspectos ambientales⁸.

Pero hay que destacar las diferencias existentes entre el Velázquez del ensayista y el del dramaturgo. El primero lleva una vida monótona (p. 472), el palacio real le sirve de fanal protector contra las tensiones de la existencia (p. 473) y contra los roces con los compañeros de oficio (p. 470, p. 627); su alma es *distante y displicente, de índole apática* (p. 478). Estos rasgos no coinciden con los del rebelde protagonista de *Las Meninas*.

Si la interpretación de Ortega sirvió a Buero en algunos aspectos como incitación o le brindó elementos, éstos fueron seleccionados, reelaborados, reinterpretados, completados e integrados en la línea directriz de su preocupación ética, en su sistema de valores.

⁸ Cf. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, op. cit. p. 463, 465, 466, 472, 477, 478, 479, 483, 484, 485, 486, 495, 502, 503, 504, etc.

Conclusiones: Integración de LAS MENINAS en la obra total de Buero Vallejo.

En *Las Meninas* se recrean y adquieren nueva modulación motivos, procedimientos y símbolos que aparecen desde la primera creación dramática del autor —*En la ardiente oscuridad* (1946)—.

El motivo de *ciegos y videntes*, con su simbolismo, se da encarnado en todos los personajes, particularmente en Velázquez y Pedro Briones y se relaciona con *el problema de España*. Ese conflicto entre verdad y engaño no sólo se señala sino que, en algunos personajes, se supera. Velázquez, Pedro, la infanta María Teresa, vencen en la lucha por realizar su personalidad y descubrir un sentido al mundo aunque, para ello, Pedro deba morir.

Si comparamos *Las Meninas* con *En la ardiente oscuridad*, notamos que, en el juego entre negatividad y esperanza que caracteriza a la obra de Buero, se ha producido una evolución que da más cabida a la esperanza. Sin embargo la *ambigüedad* que reconoce Buero en la realidad permanece en la actitud del Rey, en la muerte de Pedro y en el final de la obra, ya analizado.

El motivo de *locos y cuerdos* se reitera en Martín el mendigo, cuya locura no está exenta de agudeza y penetración. También lo encontramos en la tierna comprensión con que la enana Mari Bárbola —que vive otra de las formas de debilidad o desamparo— trata a Nicolásillo (Cf. p. 117-118).

El motivo del *sueño* aparece como medio para conocer la realidad en Felipe IV⁹ y como evasión y compensación en los ensueños de las meninas¹⁰.

⁹ Cf. el relato que hace el rey de su sueño: “... Yo iba medio desnudo pero me veía pasar ante las lunas ataviado con el manto real y la corona... Cuando ya estaba cerca vi que la altura de mi pintor de cámara era enorme... Al fin, levantó una mano de coloso y dijo: ‘Nicolásillo y tú tenéis que crecer...’ (p. 144).

¹⁰ Cf. p. 90, 141, 181...

Otra característica que se reitera es la cuidada arquitectura dramática, el entrecruzamiento y superposición de escenas, con la función significativa ya anotada; la proyección hacia espacios invisibles, interiores (el lugar donde se encierra *La Venus...*).

La materia dramática se estructura en forma analítica en el primer acto y las situaciones confluyen en la segunda parte, en torno a la figura de Velázquez y de sus dos cuadros, todo ello englobado en el juicio del Santo Oficio, que constituye la situación sintetizadora.

Como en *Un soñador para un pueblo* (1958) —obra con la que tiene muchos puntos de contacto—, Buero se apoya en la historia para elevarse al símbolo y al planteo ético. Indaga en *el problema de España* con tono amargo pero amante. No es la crítica de un *desligado*, sino la de un español. Hace decir a Velázquez: —...*Y a España se vuelve siempre, pese a todo. No es tan fácil librarse de ella.* (p. 96).

Buero se manifiesta como un autor teatral muy consciente y cuidadoso. Una prueba más de ello es la concordancia entre sus teorías y sus obras dramáticas. En *Las Meninas* puede reconocerse la encarnación de sus teorías sobre la permanencia evolucionada del coro (Martín), sobre la presencia de la música (en este caso, composiciones de los vihuelistas españoles del siglo XVII), que, además de tener una función evocadora de la época, *late tras la poética belleza de las palabras como factor emotivo que se sutaliza sin huir y en cuanto puede revive...*¹¹.

Pueden reconocerse también sus teorías sobre el efecto catártico de la tragedia, relacionado con un acto libre del héroe.

En cuanto a la relación entre el Velázquez de Buero Vallejo y el de Ortega, observamos que —como sucede con los autores que han logrado crear un mundo artístico coherente y personal—, la comparación con las fuentes permite destacar la originalidad del autor.

Las Meninas es teatro social y moral: Velázquez lucha contra sus contemporáneos para que descubran la verdad de España, y habla a

¹¹ ANTONIO BUERO VALLEJO, *La tragedia*, en op. cit., p. 82.

los españoles de hoy. Lucha consigo mismo para ser fiel a su verdad, e incita a los actuales espectadores a ser auténticos y a lograr su personal superación.

El autor lo intenta por la fuerza ejemplar del argumento y sus pasiones, por impresiones estéticas y no discursivas¹².

Buero Vallejo, a semejanza de Velázquez, por medio de su arte mira y descubre la realidad. La palabra y el arte son para él, modos de conocimiento, de revelación y de elevación.

¹² *Ibid*, p. 67.

IMPRESA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
Santa Fe & Argentina