

El teatro en el *Libro de estampas* de Antonio Buero Vallejo

Mariano de Paco
Universidad de Murcia
mdepacom@um.es

Resumen

Libro de estampas, publicado en 1993, recoge un centenar de imágenes (dibujos, acuarelas, óleos...) de Antonio Buero Vallejo que muestran una vocación pictórica que dejó paso más tarde a su dedicación literaria. En muchas de ellas está muy presente su temprana afición por el teatro, tanto por preocupaciones temáticas y técnicas coincidentes como por elementos y situaciones que guardan relación, más o menos directa, con algunos de sus textos. Este volumen presenta, por ello, gran interés para el mejor conocimiento de la vida y de la obra del gran dramaturgo español contemporáneo.

Palabras clave: Buero Vallejo, teatro, pintura, *Libro de estampas*.

Abstract

Libro de estampas, published in 1993, contains hundreds of images (drawings, watercolors, oils...) of Buero Vallejo which show a pictorial vocation that later gave way to his literary commitment. In many of them his early fondness for the theatre is present, as for technical and thematic concerns as for elements and situations that are more or less directly relevant with some of their texts. This volume presents, therefore, wide interest for the better understanding of the life and work of the great Spanish contemporary playwright.

Keywords: Buero Vallejo, theatre, painting, *Libro de estampas*.

La relación directa entre la pintura, la vida y el teatro de Antonio Buero Vallejo ha sido ampliamente considerada por sus estudiosos (Dixon, 2001; Serrano, 2003)¹, pero con la publicación en 1993 de *Libro de estampas* quedó amplia constancia gráfica de una actividad entonces conocida sobre todo a través de dos exposiciones que no tuvieron suficiente proyección en los correspondientes catálogos. Tuvo lugar la primera de ellas en el Teatro Español de Madrid, en 1986, coincidiendo con el montaje de *El concierto de San Ovidio*, dirigido por Miguel Narros, y presentó 78 obras, dibujos en su mayoría, firmados

¹ La convivencia de estas inclinaciones no es extraña en autores españoles del siglo XX (Irizarry, 1990).

entre 1931 y 1974. Algo después, entre abril y junio de 1987, la Biblioteca Nacional acogió la exposición sobre la persona y la obra del autor, al que se le había concedido el año anterior el Premio Miguel de Cervantes. Junto a fotografías, documentos y libros se presentaban 71 obras, de 1932 a 1974, de las que el catálogo recogía 9, en blanco y negro². En *Libro de estampas* Buero Vallejo comentó los dibujos y pinturas publicados, por lo que en él figuran 102 textos inéditos, de distinta extensión, que en las páginas pares explican lo que en las impares aparece. Esas palabras acrecientan el gran valor que posee el centenar de imágenes. Éstas, fechadas entre 1931 y 1986, presentan diversas técnicas (dibujos a lápiz y pluma, acuarelas y óleos) y una sorprendente variedad, desde apuntes y estudios a conseguidos logros. El conjunto constituye, por ello, una inapreciable muestra del mundo personal, literario, dramático y pictórico de Antonio Buero Vallejo del que nos proponemos destacar ahora los ejemplos que guardan relación con el mundo de la escena³.

Cuando presentó *Libro de estampas*⁴ el dramaturgo se refirió al parentesco claro entre lo que quiso conformar a través de la labor pictórica y lo que había ido plasmando en las obras teatrales: “Asuntos tratados en el teatro estaban ya en tempranos o no tan tempranos dibujos”; de sus siete años son los primeros, guardados en los dos álbumes inéditos “amorosamente preparados y encuadernados” por su padre, como se indica en la página introductoria de *Libro de estampas*; de los nueve, un dibujo cervantino del que nos habla en su “Apunte autobiográfico” (Buero, 1994:II, 305); y de esa misma edad es una copia del autorretrato de Velázquez en “Las Meninas” (O’Connor, 1996: 86)⁵.

Teatro y pintura se funden en una acusada sensibilidad que se expresa de modo insólitamente precoz⁶. Porque ambos se manifestaban en los preparativos, los pormenores

² Un buen reflejo de su obra pictórica contiene el catálogo de la exposición que, con posterioridad a la muerte de Buero Vallejo, en el verano de 2003, tuvo lugar en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Almagro, comisariada por Manuel Lagos.

³ Puede verse una información completa del conjunto de *Libro de estampas* en De Paco (2015: 183-200).

⁴ La Presentación del volumen se celebró en Murcia en noviembre de 1993; fue grabada pero su texto no se ha publicado y es muy posible que no se conserve completo.

⁵ En *Conversaciones con Francisco Torres Monreal* (Buero, 1993a: 7) este le pregunta si sus profesores del Instituto, de los que el dramaturgo guardaba muy buen recuerdo, pudieron estar en las raíces de su dedicación posterior, a lo que él contesta: “Las raíces de la literatura sí pudieron estar, en parte, en esos profesores. Pero las de la pintura eran anteriores. Recuerdo, y hasta los conservo, dibujos de mis cinco o siete años, muy malos evidentemente. Era un chico que, tumbado en el suelo, o sobre una mesa, no paraba de hacer monigotes. Como los hacía, dentro de mi escasa edad, con una intuición plástica algo mayor de lo habitual, pude ir para pintor.

⁶ En el citado “Apunte autobiográfico”, Buero (1994:II, 307) relaciona desde su infancia teatro y pintura: “¿Qué diré del teatro? Sorprende considerar cómo la vocación definitiva nos trabaja también desde la niñez sin que reparemos en ello. El pintorcete que yo era había obtenido ya de los Reyes Magos, hacia sus nueve años, uno de aquellos preciosos teatrillos de juguete, tan bobalicones en los libretos de sus comedias como encantadores por su ingeniosa construcción y sus bellísimos decorados. Ayudado por mi hermano Paco y por amigos, dirigí en él ingenuas representaciones y ahuequé voces diversas para los menudos personajes de cartulina que me tocaban en el reparto”.

y las actitudes de sus juegos infantiles, como Buero ha contado en diversas ocasiones y reconocía al poco de haber obtenido sus primeros éxitos teatrales; a la primera cuestión de una entrevista de Juan del Sarto, en 1952, respondió:

Yo he sido uno de los niños más fantochescos que haya podido haber. En mis recuerdos más lejanos me veo con el pecho cubierto de medallas de lata, sable al costado y tricornio en la cabeza. O con la tapadera de un puchero en la mano, a guisa de escudo; al acecho desde la esquina del pasillo de mis invisibles enemigos. O con un viejo flexible de mi padre, adornado con plumas de un sombrero de mi madre; casaca de papel de seda y escena de gavilanes en el cinto, creyéndome Artagnan. Y, también, recitando en voz alta Un castellano leal, y otras mil poesías. Representando, en suma, me veo de niño; y ese es el comienzo verdadero de mi vocación escénica. Leer, monologar y dialogar incansablemente eran mis juegos...

Además, la preparación de los utensilios y aditamentos plásticos necesarios eran contruidos por los propios participantes, como recuerda en una de las primeras muestras de Libro de estampas, el dibujo a pluma *El esclavo y la princesa*⁷:

*Hacia 1931 algunos chicos nos reuníamos todas las tardes para engolfarnos en los fascinadores juegos de que he hablado más de una vez. Los primeros fueron de simple competición entre soldados o barquitos contruidos por nosotros con variantes en las reglas de tiro: los juegos sucesivos fueron adquiriendo creciente complejidad en los argumentos enriquecidos por las sorpresas que cada jugador reservaba, desde sus personajes, a las intenciones de los demás. Dejando atrás el inolvidable teatrillo de encantadoras decoraciones e ingenuos libretos disfrutado en mi infancia, teatro eran también estos juegos, pero mucho más libre: colectivo y casi improvisado. Todo lo diseñábamos: los diminutos y numerosos personajes recortados en cartulina conforme a modelos muy variables para cada juego; los edificios, los objetos, los caballos... Preparar cada una de estas diversiones llevaba largos días y en ellos, como si fuesen sugestivos ensayos, disfrutábamos no menos que con el juego mismo.*⁸

Uno de los compañeros de entonces, con el que mantuvo siempre gran amistad, el escritor Ramón de Garciasol (1963: 26), lo recordaba así ejerciendo como demiurgo en unas historias que se presentaban realizándose, en movimiento, de modo teatral o, incluso, cinematográfico:

⁷*Libro de estampas* no está paginado; por ello, para su identificación en este trabajo, las citas van acompañadas del título que el autor puso a los textos correspondientes a las imágenes.

⁸Y en otro lugar: "Éramos directores, actores, figurinistas, decoradores e improvisadores de diálogos; movíamos con las manos aquellas incontables figuritas, pero no veíamos nuestras manos. Fuimos emocionados demiurgos..." (Buero, 1994:II, 308-309).

Tus dibujos eran biográficos, sucesos que se desarrollaban temporalmente, contextos circunstanciales de unos personajes. Tu hermosísimo don de fabulación se expresaba en aquellas líneas que cobraban cuerpo, que nos presentaban realidades a los ojos, mágicamente, viéndolas llegar de la nada al ser, en dibujos que nos maravillaban a todos, alguno de los cuales andaré perdido entre libros juveniles en algún pueblecito de la Alcarria. Y mientras dibujabas ante el primer público fiel que éramos tus condiscípulos, hablabas de la historia, del vestuario, del tiempo y peripecia de tus criaturas...

La atracción por la pintura estaba, pues, unida a la teatral, pero lavocación pictórica ocultó durante mucho tiempo a la literaria. Al terminar el bachillerato, Buero cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, que se interrumpieron con el inicio de la Guerra Civil; durante ella, participó con otros estudiantes de Bellas Artes en las labores de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico y, ya en el frente, escribió y dibujó en las sucesivas etapas del periódico *La Voz de la Sanidad* (Buero, 2007). En las prisiones por las que pasó tras ser condenado, al finalizar la contienda, realizó numerosos dibujos de sus compañeros, reproducidos algunos en *Libro de estampas*, entre ellos el conocidísimo de Miguel Hernández (De Paco, 2008: 286-288). A la salida de la cárcel en libertad condicional, en 1946, publica algún dibujo y sigue pintando; sin embargo, había advertido que, después de tantos años de no practicarla a fondo, la pintura “ya no me atrapaba” y vuelve a escribir, ahora como primera dedicación⁹.

En una entrevista de 1952 confiesa a Fernando Castán Palomar:

La pintura la he dejado totalmente hace aún poco tiempo. Pero el momento íntimo en que deduje que yo sería escritor y no pintor fue en 1945. Hasta entonces venía pintando retratos y con ellos ganaba algún dinero. Más no veía claramente un porvenir en tal ejercicio y me encontraba desanimadísimo. En cambio, mis primeros ensayos teatrales me alentaban poderosamente para ser escritor de comedias.

Es la duda, y quizá el desánimo, que el autor había reflejado en dos excelentes dibujos de 1946: “Soledad” y “Por las calles”. En el texto del primero indica Buero: “Realicé esta

⁹ En la citada Presentación del *Libro de estampas* señaló el autor: “Después de mi primer y mi segundo estreno, advertí que tenía que dejar a un lado la pintura y decidí hacerlo. Fue un proceso lento en el que la literatura fue ascendiendo y descendiendo la pintura”. Ese cambio fue para él tan importante que en varios de sus dramas recuerda el paso (autobiográfico) de la pintura al teatro, así sucede en *Hoy es fiesta*, en *Las Meninas*, o en *Las trampas del azar* (De Paco, 2001: 159-160). No es, pues, extraño que, poco después del estreno de *Historia de una escalera*, Buero señalase que en ella proyectaba al tiempo una mirada de pintor y de escritor, con el mismo sentido trágico que nos habían proporcionado “las más sobrecogedoras obras hispánicas”, en pintura y literatura: “Había yo intentado mirar la vida de mi ‘escalera’ con la misma serena mirada –inhábil en mi caso– con que Velázquez vio a sus bufones y a sus infantas; Solana a sus prostitutas; Benavente y Lorca a sus campesinos, o Baroja a sus parias” (Buero, 1994:II, 577).

lámina con inquieto y perplejo estado de ánimo ante el futuro incierto. ¿La pintura? ¿La literatura dramática ya iniciada?”. En el que comenta el segundo: “Otra soledad [...] Si hubiese incluido en el dibujo [las invisibles farolas] que iluminan a sus personajes bien podría haberlo titulado ‘Farolas en la noche’. Pero sí las hice aparecer en algunas obras mías del teatro más tarde realizado: una recurrencia escenográfica que me es grata”.

Las referencias al teatro son muy numerosas en las imágenes recogidas en *Libro de estampas*. Lo hemos apuntado ya en algunas y lo mostraremos ahora en las restantes, reproduciendo los textos más significativos que las acompañan y esclarecen.

Obras, actores y autores teatrales aparecen muy pronto en los dibujos: de 1932 es “El Marqués de Bradomín”, fundido con su creador, que aparece tras su capa, y puede representar muy bien la afición adolescente a la literatura: “Dibujo apresurado y con descuidos de un noble anciano: el que aparece al final de *Luces de Bohemia*. Valle-Inclán y otros grandes escritores españoles eran ya mis ídolos...”¹⁰. También, la admiración por nuestro teatro áureo, como “Ricardo Calvo en el papel de Pedro Crespo”: “Recuerdo muy bien que Don Ricardo nos ofreció en Guadalajara parte de su repertorio clásico y que me encantaron sus interpretaciones, presenciadas por Garciasol y por mí desde el gallinero del Teatro Ateneo”. Y personajes de la escena universal, como Oswald, al final de *Espectros*, “cuando le pide a su madre el sol”; o el “Poderoso señor” que “podría ser Falstaff pero no lo es”.

Bernard Shaw se presenta en dos “Caricaturas”, una de ellas junto a las de Dickens e Ibsen, que, trazadas en la cárcel, “procedían de la nostalgia de relecturas difíciles entonces”; la otra, anterior, combina acuarela, papeles blanco, negro y de plata sobre papel crema, “collage” que se le ocurrió “en años de admiración por el gran autor y de interés por su curiosa personalidad”. En una “Caricatura” había aparecido ya Unamuno, autor que tan honda huella dejó más tarde en el teatro bueriano: “Poco sabía aún de nuestro insigne escritor en 1931, pero algo ya había leído. Me interesaba su rostro y me arriesgué a esta expresión memorística, poco fiel, aunque no carente de expresión”.

En *Libro de estampas* abundan los comentarios que nos permiten observar que el cine se encontraba también en el origen de su creación pictórica: “Con sus vaqueros, sus mosqueteros, sus escenas de misterio o de terror, el cine inspiró a menudo mis dibujos desde la infancia” (De Paco, 2002: 91-93). De 1931 son varios de estos dibujos a pluma. En

¹⁰ Junto a él aparece “La churrera”: “O la castañera. O simplemente la ‘señá Generosa’. Madrid me empezaba a atraer con sus tipos, entre realistas y esperpénticos. Un Madrid entrevisto todavía a través de Valle-Inclán, Arniches y otros saineteros, así como en dibujos y fotos de la época”. Recordemos que Generosa es el personaje que, con el Cobrador de la luz, inicia la acción en *Historia de una escalera*.

“El esclavo y la princesa”, se refiere a esos “fascinadores juegos” para los que se inspiraban “en lecturas y en películas”. En el comentario de “El caballero ronda a su dama” se indica: “Misteriosas aventuras discurridas por uno de nosotros e inspiradas en cierta película que yo no vi, titulada, creo, *Jaque a la reina*”. En el mundo del cinematógrafo está basado, con extensa indicación que refleja nada superficiales observaciones, “El fantasma de la ópera”:

A los muchachos de aquellos años nos impresionaban fuertemente las tremebundas caracterizaciones de Lon Chaney. Cuando vi en 1930 El fantasma de la ópera, fijé en un par de toscos dibujos dos momentos de la película y al año siguiente aún compuse, con mayor elaboración, su situación más estremecedora; sustituí sin embargo la espantosa cara con que el famoso actor presentó al personaje de Erik por otra más cercana a la de una calavera, siguiendo la novela de Leroux, también leída entretanto”.

Esas “truculencias”, añade, en este caso insertas en el mito de la Bella y la Bestia se han vuelto clásicas en las letras y en el cine (hasta *King Kong* o *El hombre elefante*) y “muchos años después aún resonaría la reminiscencia del mito antedicho en mi obra *Casi un cuento de hadas*, inspirada en mis lecturas infantiles de Perrault”.

El motivo que más atraía a Buero en esos juegos era el de los mosqueteros. Tuve ocasión de ver, hace ya algún tiempo, varias de las figuras de cartulina, trazadas y coloreadas con primor y cuidadosamente conservadas, que evocaban aquellos años cuya imagen se conservaba en ellas (Serrano, 2003: 38). A propósito de “Mosquetero del rey”, escribió: “Dibujé de memoria docenas y docenas de mosqueteros. Este sería probablemente Athos, con quien me identificaba más aún que con D’Artagnan”. Durante toda su vida mantuvo el dramaturgo una gran admiración hacia Douglas Fairbanks (padre), relacionada sin duda con su intervención en películas del género.

No sólo lo lúdico impregna estos precoces ensayos juveniles. Una preocupación que será constante en toda la producción dramática bueriana y que se advierte en muchos de sus textos (*La tejedora de sueños, Aventura en lo gris, El tragaluz, El sueño de la razón, Llegada de los dioses, Misionál pueblo desierto...*) se percibe en “Evocación de la gran guerra” (1932), sobre la que comenta en *Libro de estampas*:

Antes de que los horrores de la segunda guerra mundial nos hiciesen olvidar los de la primera, las escenas de ésta ejercieron larga impresión general a través de fotos, películas y novelas. A mis 14 y 15 años imaginé y dibujé algunas de esas posibles escenas [...] Puse en primer término a los alemanes porque sus cascos me gustaban más, pero me sentía más aliadófilo que germanófilo dentro de la repulsa hacia la guerra que mis dibujos conllevaban.

De “No entres”, curioso dibujo del año siguiente, en el que una misteriosa sombra gigantesca detiene a un mendigo que se propone llegar a la ciudad, declara: “Escenificación y fantasmagoría de mi teatro interior bajo la carga de preocupaciones sociales”.

Junto a tales cuestiones, se reiteran también las de carácter técnico, ahora en lo pictórico como lo serán después en lo dramático. Así, a propósito de “Ginerés en el Penal de Ocaña”¹¹, de 1945, hace el autor una de sus frecuentes reflexiones con la mirada puesta en Velázquez:

El pintor que vea este dibujo –y otros míos– notará preocupaciones que siempre me acompañaban: los efectos de luz difusa en los barrotes, los casi perdidos contornos al trasluz... El código de señales ópticas propio de la pintura realista desde Velázquez que para mí, por entonces firme creyente en la pintura o el dibujo como exploraciones visuales objetivas y no sólo como originalidad subjetiva, revestía fundamental importancia.

Y en “El problema del sol”, que elegimos entre otros posibles, por la importancia que tuvo la luz en su teatro:

No obstante otras anteriores y posteriores tentativas estilísticas más libres, al pintor que quise ser le importaba sobremanera el aprendizaje del oficio, incompleto si no se abordan los problemas de la realidad cromática y lumínica. Y entre ellos, el problema máximo es el del sol. Problema nunca soluble del todo, consistente en suscitar la impresión de luminosidad directa de este astro incluyendo su imagen en el interior del cuadro.

La voluntad de Buero de experimentar, de “perfeccionar” su creación, se advierte en las varias versiones de un mismo tema o de una misma obra. En *Libro de estampas* se dan varios casos, uno de los cuales es el titulado “Homúnculus”, que recrea “un pasaje del Fausto de Goethe”. En la prisión de El Dueso, en 1941, hace una acuarela de la que apunta: “Premeditadamente opté por pintar a un viejo Mefistófeles germánico, robusto y señorial, contra la habitual figura asténica que suele darse al diablo. Al discípulo Wagner, el hombrecillo por él creado no duda en sacarle la lengua, mientras Fausto descansa, al

¹¹ Es este uno de los “innumerables” dibujos de sus compañeros realizados en la cárcel, entre ellos el conocidísimo de Miguel Hernández. En el texto que lo acompaña se refiere Buero, junto a la celebridad alcanzada por el dibujo, a su mantenida negativa a retratar a los funcionarios, a pesar de la insistencia de algunos de ellos. En el de “un excelente compañero en Conde de Toreno”, Francisco Garrido Faz, escribe que fue, después, “de los que recibieron con alborozo mis pasos iniciales en el teatro, tan inesperados como recusables para muchos otros”.

fondo, de su viaje”¹². Aunque no toca directamente el asunto central de este trabajo, creo de interés reproducir las líneas con las que Buero finaliza su comentario porque se refieren a una interesante cuestión, la del porqué de las labores artísticas, de esta índole y de otras, en tan penosas circunstancias:

El lector podría pensar acaso, de aquellos trabajos carcelarios, que serían escapes, huidas de la dureza del penal. Tendría que haber vivido tales experiencias para comprender que no eran eso exactamente, sino expansiones motivadas por el deseo de preservar nuestro acervo estético y cultural; por la decisión de no mutilarnos ni de que nos mutilasen.

En la parte final de este trabajo me centraré, con una ordenación cronológica, en aquellos comentarios del dramaturgo que inciden de modo más evidente en la conexión entre Buero-pintor y Buero dramaturgo. En “El mundo de Goya”, de 1931, el aficionado adolescente realiza una asombrosa síntesis de las distintas facetas del genial pintor, que en *Libro de estampas* se comenta así: “Abundan las 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...”. De 1932 es “Don Quijote y Sancho” (donde “el hidalgo soñador intentaba ganar con sus fantasías a un Sancho algo receloso”) y, dos años posterior, “Don Quijote”, “personaje que se tornaba más complejo cuanto más a él me acercaba” y que evoca elementos esenciales de la obra dramática bueriana y el recuerdo de *Mito*, libro para una ópera escrito en 1967.

Caso similar al del dibujo sobre Goya es el de “El mundo de Homero”, de 1934, del que se indica: “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”.

Fecha de 1939 es la acuarela “El crítico”, de arte, sin duda, “por la cerámica vidriada de la pared y por ser entonces la crítica de Arte la más interesante para el pintor que yo aún quería ser. Pasarían cuarenta y cinco años antes de volver a tomar el tema en una obra de teatro: *Diálogo secreto*”.

Conocidas son algunas experiencias personales de Buero en su tránsito por distintas prisiones (De Paco, 2008: 286-288) que pasaron a la escena, por ejemplo en *El tragaluz*, en

¹² De 1948 es la versión, con el mismo título, a tinta china y mucho más elaborada, de la que indica: “La expresión del ‘aprendiz de brujo’ Wagner revela aquí más claramente su necedad. Sus manos, con apunte previo del natural”.

Diálogo secreto y, sobre todo, en *La Fundación*, donde se recrea un “lejano intento de fuga en Conde de Toreno...” (De Paco, 94: 21)¹³. De ello queda constancia en la acuarela “Espera del rancho en el Dueso”, de 1941, reelaborada años más tarde en el dibujo a tinta china “La hora del rancho en el Dueso”, de 1946. A propósito de aquella evocó el autor:

Muéstrase aquí la dureza que también asumíamos. Si los tipos de esta acuarela no son retratos concretos, el conjunto sí es un fiel retrato. En el departamento llamado de Período, donde algunos permanecemos sin embargo el período entero de nuestra estancia en el penal, así veía yo la celda de enfrente en nuestra galería cuando nos abrían las puertas para recibir el rancho. [...] Con tales vivencias y con las de la anterior prisión donde estuve condenado a la última pena –además de otras muchas– intenté universalizar el tema, pasados los años, en mi obra La Fundación.

De la “Enana velazqueña”, un dibujo a pluma y lápiz rojo de 1945, escribe Buero pensando en su obra *Las Meninas*: “No repetí este diseño de Ocaña, pero en él latía ya probablemente, sin yo saberlo, la obra de teatro dedicada quince años después a nuestro pintor máximo”. De ese mismo año es el “Boceto para una talla”, dibujado porque un compañero del Penal de Ocaña quería tallar una figura femenina y le pidió que le ayudase con un boceto, el que aparece en *Libro de estampas*. Fue este “el mismo compañero – Fernando Orea, hoy pintor– que, según relaté en otro lugar¹⁴, me dio las primeras luces para mi futura obra *En la ardiente oscuridad* al contarme pormenores de la educación de un hermano suyo en un colegio de ciegos. [...] Corría el año 1945”.

El dibujo a pluma “En la escalera”, de 1947, guarda sorprendente parecido con algunas imágenes fotográficas del montaje de *Historia de una escalera* estrenado en 1949 y de él apuntó Buero: “No puedo recordar si había escrito ya la obra con la que me di a conocer; que la tenía pensada es seguro. Esta escalera no pretendía, sin embargo, mostrar la misma estructura que la del proyecto teatral. Dos años faltaban para mi primer estreno; ni remotamente preveía yo su proximidad”. Mucha mayor distancia hay entre “Dos

¹³Los diálogos sobre pintura traen también a la memoria otros de la prisión “Yo daba clases de arte –¡sin libros, sin reproducciones apenas!– en el patio [de la cárcel]”, (Buero, 1994: II, 522).

¹⁴ En un artículo-entrevista de Carlos Fernández Cuenca (1953: 12), éste escribió: “Hacía más de un año que sintió Buero Vallejo la primera intuición de la ceguera humana como elemento dramático. Algunas veces, por entonces, un amigo que tenía un hermano ciego hablóle de los procedimientos pedagógicos empleados para su educación. Todavía considerábase Buero como pintor ante todo, aunque inclinado a veces a las tentaciones literarias, con la vaga intención de componer una novela. Las leves noticias sobre el problema íntimo y humano de los ciegos, captadas a través de las conversaciones con su amigo, le llevaron a pensar que fuera ese el tema de su primer ensayo de ficción”. Más adelante añade que “al esbozar un concreto plan narrativo dióse cuenta de que la contextura del asunto y de los conflictos en que se traducían resultaba mucho más propicia para el teatro que para la novela”.

ventanas” y *Música cercana*: “Veintiocho años separan este dibujo del estreno de mi música cercana, obra donde se da argumento a la situación descrita en la estampa”.

Para concluir, mencionamos unos dibujos que Buero Vallejo realizó plasmando posibles decorados de dos de sus textos. De “Apuntes para el decorado de *Hoy es fiesta*” señala:

Emilio Burgos introdujo en el boceto definitivo por él realizado oportunas modificaciones, pero se mantuvo bastante fiel a mi idea. La obra se desarrolla en un solo día: mis dos apuntes muestran cómo cambiaría la luz de la mañana a la tarde. Era el año 1956 y yo intimaba con Victoria, damita joven de la tragicomedia y actriz que obtendría aquel año el premio Nacional de Teatro a interpretación femenina.

Y del “Bosquejo para el decorado de *La Fundación*”: “El bello escenario de Vicente Vela superó con creces este esquema trazado por mí, sin ninguna pretensión estética, como una especie de plano aclaratorio de mi propia acotación y de las necesidades de la acción dramática”.

“Me reconozco igual en este libro que en el conjunto de mi teatro” afirmó el dramaturgo al presentar *Libro de estampas*. Este volumen, con sus numerosas imágenes teatrales, nos permite ver, en efecto, la estrecha unidad de pintura y teatro en la vida y en la obra de Antonio Buero Vallejo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Buero Vallejo, A. *Libro de estampas*. Mariano de Paco (ed.), Murcia: Fundación Cultural CAM, 1993.

_____. *Buero por Buero. Conversaciones con Francisco Torres Monreal*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1993a.

_____. *Obra Completa*. I y II, Luis Iglesias Feijoo y de Mariano de Paco (eds.), Madrid: Espasa Calpe, 1994.

_____. *Buero antes de Buero*. Luis Iglesias Feijoo (ed.), Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2007.

Castán Palomar, F. “Buero Vallejo ya no pinta retratos, actividad en la que se iniciara cuando no había resuelto de manera formal dedicarse a escribir comedias”. *Dígame*. 29 de abril de 1952, 16.

Dixon, V. “Pintar de otra manera’: Art in the Life and Work of Antonio Buero Vallejo”. *Estreno*. 2001, Vol. XXVII, N. 1, P. 13-21.

Fernández Cuenca, C. “El autor y su obra preferida. En sólo una semana escribió Buero Vallejo la primera versión de *En la ardiente oscuridad*”. *Correo Literario*. 1 de abril de 1953, 12 y 10.

Garciasol, R. de. “Antonio Buero Vallejo”. *Cuadernos de Ágora*, 79-82, 1963, 26-27.

Irizarry, E. *Escritores-pintores españoles del siglo XX*. Sada-A Coruña: Edición do Castro, 1990.

O'Connor, P. W. *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Madrid: Fundamentos, 1996.

Paco, M. de. “Buero Vallejo y el teatro” (entrevista). *De re bueriana*. Murcia: Universidad de Murcia, 1994, 11-35.

_____. “Buero será su obra...”. Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga(eds.), *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*. Murcia: CajaMurcia Obra Social y Cultural, 2001, 149-164.

_____. “Buero Vallejo y el cine”. José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 2002, 91-106.

_____. “El expediente carcelario de Antonio Buero Vallejo”. Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Fundamentos, 2008, 85-289.

_____. “Buero Vallejo, pintor: *Libro de estampas*”. *ALEC*, 2015, Vol. 40, N. 2, P. 183-200.

Sarto, J. del. “Buero Vallejo considera que el segundo ‘rubicón’ de los premios es que el público diga ‘no’ donde los jurados dijeron ‘sí’”. *Correo Literario*. 15 de julio de 1952, 3.

Serrano, V. “Antonio Buero Vallejo, la pasión de dibujar”. Manuel Lagos (coord.), *El tiempo recobrado. La historia a través de la obra de Antonio Buero Vallejo*, Ciudad Real: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Caja Castilla-La Mancha, 2003, 37-41.