

## **HISTORIA DE UNA ESCALERA E IL SUO RITORNO SU UN PALCOSCENICO MADRILENO**

MARTA CERVI

*“Y la palabra española de Buero se convierte en  
palabra universal, en conciencia universal”<sup>1</sup>.*

Il 14 maggio del 2003 i battenti del teatro María Guerrero di Madrid si aprono nuovamente al pubblico<sup>2</sup>. La famosa scala bueriana, madrina ufficiale dell'importante evento culturale, fa ritorno dopo circa trentacinque anni di assenza dalla scena teatrale spagnola<sup>3</sup>.

Sullo stesso palcoscenico che rese omaggio al suo autore il 29 aprile del 2000, l'opera rivive con un cast di attori<sup>4</sup> diretto da J.C. Pérez de La Fuente, attori senza i quali il “miracolo teatrale”, come lo definisce lo stes-

---

<sup>1</sup> Conversación con el director [disponibile online all'URL: <<http://cdn.mcu.es>>. 10/12/2003].

<sup>2</sup> Il teatro María Guerrero, del 1885, viene chiuso nel giugno del 2000 per mettere lo stabile a norma di sicurezza, i sei mesi di lavoro preventivati si prolungheranno fino al 2003 a causa della scoperta di termiti all'interno dell'edificio. A questo punto si opta per un completo restauro del teatro rendendo al massimo del suo splendore passato quello che era considerato, nel XIX secolo, “el teatro de provincias más cercano a Madrid”, perché si trovava in periferia rispetto al centro urbano. La messa in scena di *Historia de una escalera* prevista dal 14 maggio al 13 luglio del 2003 è stata ripresa poi dal 10 settembre al 9 novembre per ripartire successivamente con la stagione teatrale del 2003-2004.

<sup>3</sup> La prima rappresentazione in Spagna di *Historia de una escalera* risale al 14 ottobre del 1949 al Teatro Español di Madrid (regia di José Osuna), l'ultima viene invece messa in scena il 31 marzo del 1968 al teatro Marquina di Madrid (regia di Cayetano Luca de Tena).

<sup>4</sup> Tra il cast dei 18 personaggi ricordiamo almeno Victoria Rodríguez, moglie di Buero, nei panni di Generosa, Vicky Lagos che dà vita al personaggio di Paca, Cristina Marcos che interpreta il personaggio di Elvira, Moncho Sánchez-Diezma e Alberto Jiménez rispettivamente nei ruoli di Fernando e Urbano, Yolanda Arestegui nelle vesti di Carmina e infine i giovani Bárbara Goenaga e Nicolás Belmonte nel ruolo di Carmina hija e Fernando hijo.

so regista, non potrebbe mai realizzarsi. Miracolo nel riuscire a far rivivere in scena emozioni e significati attraverso un graduale processo di catarsi e di presa di coscienza.

Il valore attuale e universale del testo, risultato il libro più venduto di tutti i tempi con circa 1.200.000 copie nel 1992, viene confermato dalla scelta di J.C. Pérez de La Fuente di riproporlo all'interno di un nuovo contesto storico-sociale senza che vada persa la grande carica espressiva.

“Se trata simplemente de recuperar la memoria para reflexionar sobre el comportamiento humano, que tanto hoy como ayer es siempre misterioso e inescrutable”<sup>5</sup>.

Non ci resta allora che vedere nel concreto come viene realizzata questa nuova messa in scena con la fortuna di poter contare su una visione diretta, comodamente seduti nella sala ristrutturata del María Guerrero con uno splendido soffitto in stile neomudéjar.

Mentre le luci cominciano lentamente a calare lasciando la sala nella penombra, la voce fuoricampo dà il benvenuto alla platea ricordando l'importante evento culturale che la serata rappresenta. In un secondo momento l'attenzione dello spettatore viene attirata da uno schermo da cinema, diviso verticalmente in tre sezioni, sul quale vengono proiettate le immagini di candide nuvole che scorrono con un cielo di un azzurro intenso come sfondo. Il movimento rapido e verso l'alto accentua la percezione del cambiamento e del continuo rincorrersi delle nuvole che vanno, vengono, ritornano; una simbologia evidente che lo spettatore avrà modo di cogliere nel corso della rappresentazione. Le tre sezioni nelle quali è diviso lo schermo si distinguono per la tonalità: nella sezione centrale i toni sono azzurri e bianchi mentre nelle parti laterali una gradazione color giallo-seppia falsa il tono reale dell'immagine. I toni seppia sono quelli che il regista associa al primo atto, un chiaro riferimento al *passato* dei personaggi che si sono dati il cambio sui gradini della famosa scala, scala che al contrario è rimasta *presente* mentre i loro progetti e vissuti si sono spenti tra le frustrazioni e il generale appiattimento. La parte centrale potrebbe servire al contrario per risaltare la tecnica del finale aperto in Buero rappresentando la speranza nel futuro di Fernando hijo e Carmina hija, i colori chiari, veri, come simbolo

---

<sup>5</sup> Conversación con el director [disponibile online all'URL: <<http://cdn.mcu.es>>. 10/12/2003].

della verità, del bene e dell'amore, valori che possono essere conseguiti se si lotta per farlo.

L'idea dello schermo con il rincorrersi delle nuvole viene ripresa in corrispondenza della fine di ogni atto; non ci sono pause e questi tre stacchi, correlati a variazioni musicali differenti, sono parti integranti dell'allestimento scenico. Questa scelta originale e ad effetto precede l'entrata dei personaggi in scena, anticipando ciò a cui saremo chiamati a prendere parte: il fluire del tempo, il succedersi di generazioni, personaggi, corpi, azioni ('subir', 'bajar', 'cerrar', 'salir', 'meterse') desideri, frustrazioni che continueranno ad intrecciarsi e ritornare all'interno dello stesso spazio; la scala con i suoi gradini, i suoi piani, il suo corrimano in ferro... proprio perché

"Vivir es ver pasar: ver pasar, allá en lo alto, las nubes. Mejor diríamos: vivir es ver volver. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver volver todo – angustia, alegrías, esperanzas –, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables"<sup>6</sup>.

Le nuvole rappresentano le vite umane e il vivere, il "ver pasar" azoriano. L'esistenza, si chiede Azorín "¿Qué es sino un juego de nubes?"<sup>7</sup>. Non è forse un continuo gioco di rimandi temporali, spaziali ed esistenziali la vita sulla scala bueriana? Si potrebbe affermare allora che se le nuvole sono l'immagine del tempo in Azorín, la scala lo è del tempo in Buero e questo è ben suggerito ed evidenziato dalla scelta tecnica di cui si avvale il regista. Le nuvole si spostano continuamente, è difficile distinguerle, proprio per questo motivo sembra che si ripresentino al nostro sguardo che scruta il cielo, infinito, in un ciclo perpetuo, "Vanno, vengono, ogni tanto si fermano [...] certe volte sono bianche e corrono [...] vanno, vengono, ritornano..."<sup>8</sup>.

L'idea di movimento è data molto significativamente anche dai versi del profeta Michea "Porque el hijo deshonoró al padre, la hija se levanta contra

---

<sup>6</sup> Azorín, *Castilla*, Madrid, Edaf, 1996, pp. 86-87. Si tratta di un frammento del racconto di Azorín *Las Nubes* che ritroviamo nell'opera *Castilla* al quale non si può non far riferimento dato che lo stesso Buero dichiara di essere stato influenzato da questo racconto: "Indiqué yo dos influencias españolas: la de Azorín, por su breve y maravilloso relato *Las Nubes*, y también la influencia parcial de Claudio de la Torre; concretamente la del primer acto de su *Tic Tac* [...] el problema de las nubes [...] es en el fondo idéntico al de la escalera". Antonio Buero Vallejo (et. al.), *Teatro Español actual*, Fundación Juan March, Madrid, Cátedra, 1977, p. 72. Questo frammento compare inoltre sul programma di sala distribuito all'interno del teatro.

<sup>7</sup> Azorín, *Castilla*, op. cit., p. 86.

<sup>8</sup> Fabrizio De André, *Le nuvole*.

la madre, la nuera contra su suegra: y los enemigos del hombre son los de su casa”<sup>9</sup>, scelti da Buero per introdurre il testo, che vengono fatti scorrere tenendo come sfondo le immagini delle nuvole. Il dinamismo che si crea sin dal primo momento lascia poi spazio, con lo schermo che sale, a una sensazione di staticità e viene svelata la scena nonché unico personaggio muto: la celebre scala bueriana con la sua imponente presenza<sup>10</sup>.

La scala occupa l'intero palcoscenico, si eleva per quanto è possibile da un punto di vista tecnico con un risultato estremamente espressivo, viene paragonata da Pérez de La Fuente a un “monolito indestructible”<sup>11</sup>. La struttura, pur nella sua semplicità, occupa con imponenza lo spazio rispettando quella che è l'indicazione di Buero nel testo. Una prima rampa di scalini, sulla destra rispetto al pubblico in sala, sale fermandosi al primo pianerottolo sul quale si affacciano due porte, una seconda rampa si snoda sulla sinistra per terminare con un secondo ripiano con altri due ingressi. L'andamento dell'intera struttura risulta avvolgente, come se i personaggi rimanessero intrappolati in una spirale di movimenti, parole, pensieri e sentimenti e a questo proposito è interessante la descrizione che l'attrice Cristina Marcos, Elvira in scena, fa della scala:

“La escalera funciona como un torbellino que te envuelve y no te expulsa hacia fuera, sino siempre hacia dentro. Es una metáfora con la que Buero nos plantea qué hacemos con nuestra vida”<sup>12</sup>.

L'immagine del mulinello, di un vortice che trattiene e dal quale non si riesce a venire a galla richiama una lettura simbolica del testo, privilegiata e sottolineata dal regista nel dar vita alla sua rappresentazione:

“Precisamente esta nueva lectura [...] quiere trascender estos componentes realistas y costumbristas [...] valorando y potenciando los aspectos simbólicos”<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Michea, cap. II, vers. 6.

<sup>10</sup> A proposito dello status della scala come attore vedi Antonio Sánchez Trigueros, “Naturalismo y simbolismo escénicos en Historia de una escalera” in *Actas*, pp. 110-111: “La escalera está callada, pero la escalera dice”.

<sup>11</sup> Conversación con el director [disponibile online all'URL: <<http://cdn.mcu.es>>. 10/12/2003].

<sup>12</sup> Isabel Quirós, Entrevista. *Cristina Marcos un enigma por descubrir*, “Teatro”, núm. 30, mayo 2003, p. 23.

<sup>13</sup> Conversación con el director [disponibile online all'URL: <<http://cdn.mcu.es>>. 10/12/2003].

Con “*estos componentes realistas y costumbristas*” J.C. Pérez de La Fuente fa riferimento nel concreto alle due precedenti messe in scena, quella del 1949 e quella del 1968, rappresentazioni più realiste e di costume che lasciano posto a una nuova lettura del testo che ne valorizza maggiormente gli aspetti simbolici.

Le scelte scenografiche confermano tale chiave di lettura, viene proposta una scena<sup>14</sup> molto suggestiva con l'idea di prigionia data dall'altezza delle strutture metalliche che delimitano lo spazio entro il quale si svolgerà l'intera vicenda. In alcuni momenti, attraverso giochi di luce, la proiezione delle ombre dei pali suggerisce l'idea di vere e proprie grate, questo proprio perché metaforicamente la delimitazione dello spazio risponde all'esigenza di rappresentare la limitazione della libertà delle esistenze che su di essa gravitano. L'effetto è accentuato ancor di più dalla sensazione di linee che si snodano, un movimento che nonostante tenda verso l'alto, non porta da nessuna parte<sup>15</sup>. Le pareti richiamano una costruzione in muratura, fredda che rimarrà tale per tutti e tre gli atti. A questo proposito è interessante notare, osservando le foto della prima rappresentazione (1949), come la struttura apparisse più statica, rimandando l'immagine di una tipica, realistica rampa di scale con linee più marcate e geometriche che contribuiva a sottolineare quell'aspetto “*saineteril*” che alcuni critici si ostinano a ritenere caratterizzante dell'opera. La simbologia della scala è evidente, ma sicuramente il senso di slancio verso l'alto è meno percepibile, la staticità della struttura rende meno evidente la tensione dei corpi verso una potenziale via di uscita e il significato ultimo di un “*agire per...*”.

Il senso di staticità viene reso in entrambe le rappresentazioni, nonostante nel caso dell'ultima potrebbe sembrare una contraddizione. Abbiamo fatto riferimento alla sensazione avvolgente, a un andamento a spirale nella messa in scena di Pérez de La Fuente, ma non dobbiamo dimenticare che la sua scala occupa uno spazio fisico imponente riuscendo, proprio in questo modo, a sottolineare la forte opposizione che si crea tra ideale e reale, azione e inerzia.

L'illuminazione è l'elemento che aiuta lo spettatore a percepire la staticità dello spazio contrapposto al tempo che effettivamente passa<sup>16</sup>, come afferma Pérez de La Fuente:

---

<sup>14</sup> La scenografia è di Oscar Tusquets Blanca.

<sup>15</sup> Fernando esclamerà nel suo incontro con Urbano nel I° atto: “*¡Sería terrible seguir así! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio...*”. Antonio Bue-ro Vallejo, *Historia de una escalera*, Ed. Virtudes Serrano, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 62.

<sup>16</sup> Ricordiamo che si succedono tre generazioni che corrispondono agli anni 1919, 1929 e 1949.

“Así, el primer acto se sitúa en una primavera optimista y esperanzada (tonos sepia); el segundo es un otoño más descarnado y decepcionante (tonos verdosos); y el tercero, un crudo invierno, metáfora de la hibernación española de la dictadura (tonos fríos)”<sup>17</sup>.

Alla luce si accompagna la musica, il potente e vigoroso ‘gong’, in corrispondenza dell’inizio del I° atto e il vivace suono delle campane lasceranno posto al suono più grave di un tamburo che introduce il II° atto e al suono a morto di una campana che anticipa la scena: uno dei personaggi, Gregorio, è morto.

Altri segnali che all’occhio attento dello spettatore indicano il tempo che passa vengono riproposti dal regista così come li prevede Buero nel testo, come i campanelli vicino alle porte e le targhe con i nomi a partire dal III° atto, accorgimenti non di puro adorno, ma simbolici del passaggio del tempo e di patetici tentativi di miglioramento. Non viene reso, probabilmente per questioni tecniche di illuminazione, l’effetto della piccola finestra con i vetri colorati a forma di rombo, voluta dal padrone di casa che, come possiamo leggere in didascalia, non riuscirà a camuffare la povertà non solo materiale che si respirerà fino alla fine della rappresentazione. Infine risulta estremamente funzionale la tromba della scala che rimane celata alla vista dello spettatore, ma suggerita ogni qual volta i personaggi vi si affacciano, una calamita che attrae gli sguardi, un’uscita non definita che non sappiamo dove porta e dalla quale gli attori fanno le loro comparse o le loro uscite<sup>18</sup>. Chi scende sembra essere inghiottito, sprofondare, ma tutti risalgono, ripercorrendo o in un senso o nell’altro quegli stessi gradini, ad eccezione ovviamente di chi muore e lascia definitivamente la scala stessa e dei due nuovi inquilini che compaiono nel III° atto.

Il testo e le indicazioni di Buero vengono nel complesso rispettate rappresentando in scena le vite di personaggi che abitano la scala, personaggi legati a uno spazio comune e dall’uguale incapacità di agire. Non abbiamo particolari tagli o scelte da parte del regista che si allontanino dall’idea originaria di Buero. Sicuramente la recitazione da parte degli attori riesce a smorzare, più che la semplice lettura, la gravità delle situazioni, suscitando

---

<sup>17</sup> Conversación con el director [disponibile online all’URL: <<http://cdn.mcu.es>>. 10/12/2003].

<sup>18</sup> Anche le porte degli appartamenti all’occasione servono come passaggi, ma i personaggi escono o scompaiono dietro la porta, l’occhio dello spettatore non andrà mai al di là dell’uscio.

in alcuni casi il sorriso da parte dello spettatore. In modo particolare è Paca, personaggio interpretato da Vicky Lagos, a rendere più vitale l'atmosfera sulla scala con il suo fare simpatico e allegro. Ogni personaggio con la propria intonazione, i propri comportamenti non è altro che una rappresentazione di caratteri, reazioni che in determinate situazioni accomunano il genere umano; le liti alle quali partecipiamo non sono fantascienza, come spiega Cristina Marcos riferendosi al personaggio che interpreta:

“la gente a veces hace esas cosas [...] Al principio me costaba porque tiene unos comportamientos muy sibilinos pero creo que es de tanto dolor que no puede sacar. Eso hace de ella un personaje apasionante, interpretarla es descifrar un enigma”<sup>19</sup>.

Ogni singolo personaggio è un mistero che “vomita sobre nuestra conciencia su verdad más íntima”<sup>20</sup> mentre la tragedia è ciò che ci dà quell'ossigeno che serve a purificare le nostre coscienze.

Nonostante la fedeltà al testo, un episodio in particolare merita attenzione. Si tratta della prima scena del III° atto. Lo schermo si alza e presenta la scena, buia. La luce comincia a penetrare attraverso la piccola fessura che funge da finestra sul lato destro. Comincia a distinguersi la voce di Paca che sta salendo faticosamente la prima rampa della scala. Terminato il suo monologo e percorsa lentamente la seconda rampa, apre la propria porta, entra e richiude. Dopo una breve pausa con la scala che rimane 'sola' in scena, due signori, che scopriamo essere i nuovi inquilini dello stabile, escono dalle rispettive abitazioni, simultaneamente e in sincronia si rivolgono un vigoroso saluto. I due signori sono ben vestiti, con un completo bianco, un cappello, ventiquattrore e ombrello; sicuri nel portamento, energici, dopo brevi battute sui vicini che disprezzano, scendono velocemente le scale. Sono i soli personaggi che non vedremo più risalire proprio perché sono il simbolo del progresso, della modernità che avanza, il mondo dei potenti in contrasto con il mondo degli umili che non hanno saputo uscire dalla miseria. Il colore bianco si oppone al contesto in cui sono inseriti, si oppone all'oscurità che avvolge i vicini in netto conflitto con il perbenismo che le due figure rappresentano. Nel testo non c'è nessun riferimento all'abbiglia-

---

<sup>19</sup> Isabel Quirós, Entrevista. *Cristina Marcos un enigma por descubrir*, “Teatro”, núm. 30, mayo 2003, p. 24.

<sup>20</sup> Conversación con el director [disponibile online all'URL: <<http://cdn.mcu.es>>. 10/12/2003].

mento dei due uomini, Pérez de La Fuente li rende in scena con giusta soluzione simbolica. Il fatto stesso di preferire un'uscita in contemporanea piuttosto che seguire l'indicazione di Buero (*Del IV sale un señor bien vestido. Al pasar frente al I sale de éste un joven bien vestido*) accentua maggiormente il valore dei due personaggi che, nonostante la breve comparsa in scena, rendono più pesante l'ambiente. Un aspetto ulteriore da non dimenticare sono le battute finali che i due si scambiano, significativamente in corrispondenza della terza rampa di scale che scende e non vediamo, con le quali i due attori lasciano la scala. I soliti discorsi tra vicini, le liti, gli ideali, i progetti lasciano posto a un discorso, solo accennato, sui nuovi modelli di macchine. Il 'moderno' non appartiene alla scala e ai suoi personaggi, appartiene al mondo esterno.

Le scene simultanee, in cui alcuni personaggi interagiscono in scena mentre altri sono presenti a loro insaputa e li ascoltano, vengono rese utilizzando una parete che rimane ad angolo, sul lato sinistro sempre rispetto al pubblico. Per quanto riguarda invece i momenti delle dichiarazioni tra i personaggi, Fernando/Carmina, Fernando hijo/Carmina hija, Urbano/Carmina e Manolín/Rosa gli attori si situano in primo piano, centrali rispetto al palcoscenico, esattamente di fronte allo spettatore con la struttura in ferro che sembra incorniciare e registrare il momento, imprigionando le parole tra le sbarre della ringhiera, parole che non si concretizzeranno e ritorneranno, a distanza di tempo, a ripetersi.

Un ultimo espediente tecnico del quale si avvale il regista è un sipario in tulle. All'inizio del I° atto quasi non ci accorgiamo della trasparenza che ci separa dal palcoscenico se non nel momento in cui viene sollevato. Ad ogni atto viene ripresa questa tecnica, un modo per avvicinarci gradualmente a ciò che verrà rappresentato. Il tulle si frappone suggerendo una visione distaccata e forse più oggettiva di quello che vedremo, successivamente quando viene sollevato è come se venissimo invitati a prendere parte della vicenda, non attraverso un'identificazione con i personaggi, ma immergendoci in quello che è il tema, il caso presentato. Pérez de La Fuente pare suggerire in tal modo quegli "efectos de inmersión" che R. Doménech e poi molta critica bueriana ha ritenuto particolari e significativi della tecnica scenica dell'autore. A proposito dell'efficacia e dell'effetto che l'uso del sipario può avere sul pubblico in sala possiamo prendere come esempio la scena finale del III° atto, sicuramente la più espressiva.

Le luci in scena si abbassano, dalla tromba della scala proviene l'eco del vento, un rumore che dà un senso di vuoto e segna uno stacco con la



lite furibonda che è terminata tra le due famiglie, contrarie, per passati rancori, al fatto che i rispettivi figli si frequentino. Fernando esce dalla propria abitazione e scende lentamente la scala fino a scomparire dalla vista del pubblico. Fernando/hijo si trova al primo pianerottolo e vedendo passare il padre, si nasconde. Carmina/hija esce timorosamente di casa e raggiunge l'amato. I due ragazzi si siedono in primo piano, di fronte al pubblico. Nel momento in cui Fernando/hijo comincia a parlare a Carmina/hija dichiarandole i suoi progetti, la voglia di diventare qualcuno, di abbandonare per sempre la vecchia scala e di vivere serenamente il loro amore, Carmina/madre lentamente apre la porta e si ferma davanti all'uscio senza essere vista dai ragazzi. Al tempo stesso Fernando risale a rilento la scala e non appena avverte la voce del figlio si ferma come paralizzato. L'immobilità dei due genitori è da ricollegare al fatto che entrambi vengono catapultati in un passato che vedono ripetersi nel presente dei figli attraverso l'uso di parole identiche. Le parole di Fernando/hijo sono esattamente le stesse che anni prima Fernando aveva utilizzato nella sua dichiarazione a Carmina, anche se poi nessuno dei due ha avuto il coraggio di lottare per se stesso e per gli altri; Fernando ha sposato Elvira per una questione meramente economica e Carmina si è legata a Urbano dopo la morte del padre. I due genitori si trovano a rivivere una situazione già sperimentata e in un attimo si rivolgono un lento e sfuggevole sguardo per poi tornare a contemplare l'immagine dei figli, persi nei ricordi e nel loro dolore/rancore. L'attenzione dello spettatore si concentra sulla coppia di giovani innamorati che si trovano nella stessa posizione e con le stesse aspettative dei genitori vent'anni prima. La scena si conclude, molto significativamente, con il tulle che questa volta cala dall'alto separando i genitori e la coppia di innamorati abbracciati e pieni di speranza, ma soprattutto con la volontà, apparente, di lottare per vedere concretizzati i loro sogni. In questo caso il tulle ha una carica espressiva maggiore e diversa rispetto agli altri momenti in cui viene utilizzato e sottolinea un elemento determinante delle tragedie di Buero, il finale aperto, il lasciare al pubblico le risposte alle domande che via via sorgono durante la rappresentazione. È lo strumento che divide il passato e il futuro dato che il presente sta avvenendo in scena. Proprio per il fatto che passato, presente e futuro si sono però ripetuti su quella stessa scala, senza alcun cambiamento, il separare Fernando e Carmina dai rispettivi figli diventa simbolo della speranza che il passato questa volta non si ripeta e che l'azione vinca l'inerzia e l'adeguarsi a una vita resa piatta dalle circostanze alle quali, spesso, ci ancoriamo. Così come il lettore, lo spettatore non sa se la scala porterà effettiva-

mente da qualche parte, i personaggi sul palcoscenico e quelli in teatro vengono lasciati nel loro "continuar viviendo"<sup>21</sup>.

Lo spettatore applaude e una volta che il sipario si chiude definitivamente lascia la propria poltrona verso l'uscita del teatro con le domande sospese di un finale aperto, forse un po' più consapevole che "*Cuando la acción termina, no termina el conflicto, sino la visión del conflicto*"<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Joaquín Verdú de Gregorio, *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*, Barcelona, Ariel, 1977, p. 13.

<sup>22</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Celebración y catarsis. Leer el teatro español*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro, Universidad de Murcia, 1988, p. 192.