

EL DESENCANTO EN EL TEATRO IBÉRICO  
DE MEDIADOS DEL SIGLO XX:  
JOSÉ RÉGIO Y ANTONIO BUERO VALLEJO

*Disenchantment in Iberian Theatre in the Middle of  
the 20th Century: José Régio and Antonio Buero Vallejo*

Ângela FERNANDES  
*Centro de Estudos Comparatistas,  
Faculdade de Letras,  
Universidade de Lisboa  
angfernandes@letras.ulisboa.pt*

Recibido: 16 de marzo de 2014; Aceptado: 15 de abril de 2014; Publicado: diciembre de 2014

BIBLID [0210-7287 (2014) 4; 47-57]

Ref. Bibl. ÂNGELA FERNANDES. EL DESENCANTO EN EL TEATRO IBÉRICO DE MEDIADOS DEL SIGLO XX: JOSÉ RÉGIO Y ANTONIO BUERO VALLEJO. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 4 (2014), 47-57

RESUMEN: El desencanto político, social y cultural vivido en los dos Estados ibéricos a mediados del siglo XX tiene importantes reflejos en la producción teatral de las décadas de 1940 a 1960. En este artículo se propone el análisis comparativo de dos textos dramáticos del escritor portugués José Régio (1901-1969) y del dramaturgo español Antonio Buero Vallejo (1916-2000). La lectura permite identificar algunos de los principales procedimientos artísticos que consustanciaron las estrategias de escritura de la meditación existencial y del cuestionamiento político en el teatro ibérico de la época.

*Palabras clave:* Teatro portugués, Teatro español, José Régio, Antonio Buero Vallejo, Desencanto.

**ABSTRACT:** The way both Iberian countries lived in a state of political, social and cultural disenchantment in the middle of the 20<sup>th</sup> century deeply affected the theatre written in those decades. This article presents the comparative analysis of two plays by the Portuguese author José Régio (1901-1969) and the Spanish playwright Antonio Buero Vallejo (1916-2000), and thus identifies some of the main artistic procedures that constitute the strategies adopted then to introduce existential thought and political questioning in Iberian theatre.

*Key words:* Portuguese theatre, Spanish theatre, José Régio, Antonio Buero Vallejo, disenchantment.

La percepción del desencanto como pérdida psicológica (pérdida de ilusiones o de convicciones, pérdida de la confianza o de la esperanza) será tema literario casi tan prolífero como el amor o el coraje. El éxito de tal tema se deberá no solo a ciertas constantes del pensamiento y del comportamiento humanos, sino también a circunstancias históricas que explican que ciertas épocas sean más propicias a la frustración colectiva o social. En su ensayo *Utopía e disincanto*, Claudio Magris analiza el binomio conceptual «utopía» y «desencanto» a propósito del final del siglo XX, y de los sentimientos de pesadumbre ante el cambio de siglo y de milenio. Sus propuestas sobre la importancia del desencanto en las historias individuales y colectivas invitan a considerar las potencialidades de una mirada desencantada, es decir, de la conciencia de que, aunque las utopías florezcan, «la salvación no llega una vez para siempre sino que está siempre en camino, hasta el final de los tiempos»<sup>1</sup> (Magris 1999, 13). Asimismo, el autor defiende el privilegio de las artes, y de la poesía en particular, en la expresión del desencanto:

El desencanto es un oxímoron, una contradicción que el intelecto no puede resolver y que solo la poesía puede expresar y custodiar, porque dice que el encanto no existe pero sugiere, en el modo y en el tono en que lo dice que, a pesar de todo, existe y puede reaparecer cuando menos se lo espera<sup>2</sup> (Magris 1999, 13).

1. «La salvezza non arriva una volta per tutte ma è sempre in camino, sino alla fine dei tempi» (MAGRIS 1999, 13).

2. «Il disincanto è un ossimoro, una contraddizione che l'intelletto non può risolvere e che sono la poesia più esprimere e custodiare, perché esso dice che l'incanto non c'è ma suggerisce, nel modo e nel tono in cui lo dice, che esso, nonostante tutto, c'è e può riapparire quando meno lo si attende» (MAGRIS 1999, 13).

Esta idea de que la esperanza (personal o social) está latente de una forma «irónica, melancólica y aguerrida» (Magris 1999, 14) en los retratos poéticos del desencanto nos permitirá leer con una nueva mirada algunas representaciones de mundos desencantados. En la historia reciente, las décadas de mediados del siglo XX constituyen, en el contexto ibérico, un período de desencanto y desesperanza, en el que dominan los sentimientos de pérdida y melancolía. En los regímenes autoritarios de Portugal y de España, la pobreza y la proclamación oficial de la mediocridad conviven con la represión política, social y cultural. No sorprende que las artes se hayan ocupado de la representación de la vida y de los problemas contemporáneos. En el caso específico del teatro, las poéticas empezaron a cambiar orientadas por una «vocación realista»; como explica Óscar Cornago, «a partir de los años cuarenta, como respuesta a un contexto histórico de depresión económica y social, se replantea la necesidad de una poética de carácter realista opuesta a un teatro de evasión» (Cornago Bernal 2003, 2648). Y la evolución del realismo en el arte teatral, aunque a menudo asociado a una fuerte dimensión simbólica, acaba por «desvelarse como una posición ética antes que formal, una actitud de desenmascaramiento y denuncia social» (Cornago Bernal 2003, 2649). Será pues pertinente analizar la introducción del tema del desencanto en propuestas teatrales de este nuevo realismo que combinan, de una manera ambigua, la denuncia de la pérdida de ilusiones y la sugerencia de alguna hipótesis de ilusión o encanto.

Así, en este artículo se propone una breve reflexión sobre la representación literaria del desencanto a partir del análisis comparativo de dos textos de teatro, uno portugués, otro español, estrenados respectivamente en 1947 y en 1949. No se trata de procurar ecos de un texto en el otro, ni de cuestionar influencias de un autor sobre otro. No tenemos noticia de que el dramaturgo español Antonio Buero Vallejo (1916-2000) conociera entonces la obra del escritor portugués José Régio (1901-1969), ni viceversa<sup>3</sup>. Lo que sí sabemos, y podremos comprender mejor a lo largo del análisis comparativo presentado en estas páginas, es que sus dramas revelan procedimientos artísticos semejantes, y esos procedimientos consustanciaron importantes estrategias de escritura del desencanto por relación con la meditación existencial y el cuestionamiento político en el teatro de su época.

En el panorama teatral español de mediados del siglo XX ocupa un lugar destacado *Historia de una escalera*, el «drama en tres actos» de Antonio Buero Vallejo que ganó el premio Lope de Vega en 1949, y luego se

3. Sobre la presencia del teatro de Buero Vallejo en Portugal, véase el artículo de Luis Francisco REBELLO (2002).

estrenó en Madrid, con éxito de público y crítica (Ruiz Ramón 2001, 340). El drama acompaña la historia de cuatro familias que habitan «en una casa modesta de vecindad» (Buero Vallejo 2011, 53): conocemos sus destinos a lo largo de treinta años solo asistiendo a lo que pasa en la escalera. El tiempo transcurre durante la vida de dos generaciones (la de los jóvenes de los años 1920 y la de sus hijos en el momento actual, es decir, 1949), y la historia muestra cómo los sueños y aspiraciones de los personajes se desvanecen con el paso del tiempo. Las lecturas críticas coinciden en la descripción de *Historia de una escalera* como «la historia de una frustración» al mismo tiempo individual y colectiva, puesto que «ningún personaje del drama escapará a un destino sórdido, tejido por sucesivas y graves claudicaciones» (Doménech 1979, 79-80).

La estructura del drama se basa en el mecanismo de la repetición, sea de gestos, palabras o situaciones, y así se plantea, de modo muy claro, la idea de tiempo circular, o de estancamiento. Hasta el recorrido de subida y bajada de la escalera contribuye a la representación espacial de la repetición, a la que los personajes no pueden escapar. Como nota César Oliva, la escalera se convierte «en objeto teatral, centro y protagonista de la historia, y lugar en donde el paso del tiempo tendrá el más dramático significado» (Oliva 2004, 184). No todos parecen conscientes (o recelosos) del paso del tiempo, pero alguno sí que expresa su insatisfacción, su intranquilidad y su temor. De un modo muy significativo, en el primer acto, el joven Fernando afirma:

FERNANDO.– No es eso, Urbano. ¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años..., sin que nada cambie. Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... ¡Y hace ya diez años! Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera, rodeados siempre de los padres, que no nos entienden; de vecinos que murmuran de nosotros y de quienes murmuramos... Buscando mil recursos y soportando humillaciones para poder pagar la casa, la luz... y las patatas. (*Pausa.*) Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado estos últimos..., ¡sería terrible seguir así! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio; haciendo trampas en el contador, aborreciendo el trabajo..., perdiendo día tras día... (*Pausa.*) Por eso es preciso cortar por lo sano (Buero Vallejo 2011, 64-65).

Efectivamente, el drama de Buero Vallejo confirmará la imposibilidad de salir de tal situación. En *Historia de una escalera*, nadie llega a «cortar por lo sano» (en palabras del propio Fernando) y las historias personales que acompañamos durante décadas solo parecen confirmar que nada cambia, aunque las personas envejezcan o se mueran.

Las responsabilidades por el estancamiento son a la vez individuales y colectivas (el trasfondo político de represión y miseria es también muy visible), pero el drama no cuestiona las causas, sino que dispone todos los elementos significativos para la representación de la incesante percepción de la pérdida de ilusiones, es decir, para la representación vívida del desencanto. Como ya ha sido referido, los mecanismos de repetición son aquí los principales instrumentos de la construcción retórica, y la escena final de *Historia de una escalera* será la más significativa a este propósito: Fernando y Carmina, ya mayores, asisten a una conversación entre sus hijos, sobre planes de futuro y esperanza de felicidad, que replica perfectamente otra conversación protagonizada por ellos mismos treinta años antes (y presentada en la escena final del primer acto del drama). Este será el momento culminante de la representación del tiempo circular y, al mismo tiempo, constituye el punto de llegada de un consistente planteamiento de la conciencia desencantada.

Sin embargo, la repetición dramática implica no solamente la constatación del fracaso de las vidas representadas, sino también la sugerencia de una salida que se deduce a partir de los juicios implícitos sobre esas mismas vidas. La historia de los personajes del drama de Buero Vallejo supone la derrota y la renuncia, sea de los sentimientos y de los sueños individuales (principalmente el amor de Fernando y Carmina), sea de las aspiraciones colectivas (como el proyecto de «solidaridad» social mencionado por el joven Urbano). Esta renuncia personal y colectiva significará el desistimiento de luchar por una vida auténtica y verdadera, lo que resulta en una existencia desencantada, conformada a la repetición y temerosa del cambio. Según propone R. Domenech, siguiendo la lectura de J. P. Borel, *Historia de una escalera* sugiere que la responsabilidad por el fracaso de los individuos y de la sociedad reside en la «inautenticidad» de las vidas presentadas (Doménech 1979, 83), lo que permitirá entender el drama como una representación del desencanto originado en la vida inauténtica, y como un implícito llamamiento a la elección de lo auténtico y genuino. Del mismo modo que otros autores españoles de mediados del siglo XX, como Camilo José Cela, Carmen Laforet o Gabriel Celaya, Buero Vallejo revelará así «un común espíritu de época, un compartido sentimiento de disconformidad y una apetencia de *auténticidad*» (Doménech 1979, 85).

Se puede admitir que, para el espectador teatral, la confrontación con la representación del desencanto abrirá camino al reconocimiento de la importancia de la ilusión, o del proyecto vital auténtico, entendidos como principal guía existencial sea en términos personales y sentimentales, sea en términos colectivos y políticos. En otras palabras, la conciencia del público se construirá a partir del enfrentamiento dramático con las imágenes

del desencanto. Según Francisco Ruiz Ramón, la mayor originalidad de Buero consiste «en la creación de una nueva relación *activa* entre drama y espectador, el cual, lo quiera o no, sale del teatro, pero no del drama, con un nuevo compromiso consigo mismo» (Ruiz Ramón 2001, 344). De acuerdo con esta lectura, en un artículo de 1950, Buero Vallejo presentaba su perspectiva sobre el funcionamiento de la «amargura» en *Historia de una escalera*: «Yo no creo que la falta de soluciones en la comedia implique que estas no existan; y creo, por el contrario, que en una obra de tendencia trágica es precisamente su amargura entera y sin aparente salida la que puede y debe provocar, más allá de lo que la letra exprese o se abstenga de decir, la purificación catártica del espectador» (Buero Vallejo 2005).

Algo semejante, aunque a partir de distintos matices dramáticos, sorprendemos en *Benilde ou a Virgem-Mãe* [Benilde o la virgen-madre], el drama en tres actos publicado por José Régio<sup>4</sup> en 1947. En noviembre del mismo año, la pieza se estrenó en Lisboa, en el Teatro Nacional D. Maria II, con puesta en escena de la Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, siendo recibida de un modo «tempestuoso y contradictorio», con «apoyos y repudio»<sup>5</sup> (Galhoz 1996, 128). También en el universo teatral portugués, la propuesta dramaturgica de Régio es novedosa en tanto que «exige que el teatro sea algo más que un pretexto para entretenimiento de ocios», o un «culto de la razón alienada»<sup>6</sup> (Rebello 1994, 201).

El drama *Benilde* transcurre en una sola tarde, y en un escenario rural, concretamente la casa de una familia acaudalada en la «soledad» de la vasta llanura de Alentejo («em qualquer solidão do vasto Alentejo», Régio 2005, 243). Benilde, la hija única de la familia, soltera, educada en el recato de su casa y dentro de los principios católicos más estrictos, espera un hijo, pero sin que lo sepa, sin que tenga consciencia de ello. Cuando, durante el primer acto, el médico le advierte de su estado, Benilde contesta que solo podrá ser «un gran milagro del amor de Dios» puesto que «no podría tener un hijo de ningún hombre, no conocía ningún hombre»<sup>7</sup> (Régio 2005, 260). Ante tal situación, las reacciones divergen: mientras que el médico

4. Para un resumen de la vida y obra del poeta y novelista portugués José Régio, véase e. g. el estudio de Eugénio LISBOA (2001).

5. Todas las traducciones de los textos (literarios y críticos) portugueses son de mi responsabilidad.

6. Explica Luis Francisco Rebello: «Régio sabia já então que não era fácil ser dramaturgo em Portugal – sobretudo quando se exige do Teatro que seja mais do que um pretexto para entretém de ócios, culto da razão alienada» (REBELLO 1994, 201).

7. Cuenta el Doctor Fabrício a la Criada y al Cura: «[Benilde] disse que, se era verdade que ia ter um filho, não podia deixar de ser isso um grande milagre do amor de Deus; pois

se propone tratar la «enfermedad» de Benilde y le pide una «confesión» que permita llegar a una explicación razonable del caso, el cura acaba por afirmar creer en la inocencia de la joven. Y con las palabras del padre Cristóvão termina el primer acto: «No sé explicar nada de lo que pasa, pero te creo» (Régio 2005, 263). La misma convicción en la pureza de Benilde será repetida por su primo y novio Eduardo, cerca del final del segundo acto: «A mí me basta oírte hablar para creer en ti, para aceptar tu inocencia a pesar de todo. Creo sin ni siquiera saber en lo que creo, porque te conozco mejor que nadie»<sup>8</sup> (Régio 2005, 279).

Hay que señalar, además, cómo en el nivel de la representación realista se introduce la cuestión social de la educación de las mujeres en el Portugal de mediados del siglo XX. Etelevina, la tía de Benilde que vive en la ciudad, no evita el comentario sarcástico:

ETELVINA (con una carcajada) – ¡Eso...! ¿Sabes que eres increíble? ¡En pleno siglo XX, una chica de 18 años aparece embarazada, y no sabe cómo se tiene un hijo, por qué se tiene un hijo! Y yo que ni me imaginaba que tenía tal fenómeno por sobrina<sup>9</sup> (Régio 2005, 269).

Sin embargo, no cabe duda de que el drama de José Régio se constituye fundamentalmente como una reescritura o una repetición actualizada del episodio fundador del cristianismo, tematizando así el dogma de la Inmaculada Concepción. Como señala Luis Franciso Rebello, el drama se basa en la relación ambigua entre dos planos: el plano «*inmediato* o *cotidiano*, en el que el embarazo de Benilde encuentra una explicación natural, y el plano *místico* o *trascendente*, en el que la explicación es de orden sobrenatural»<sup>10</sup> (Rebello 1994, 203). El público se confronta, así, con la doble posibilidad de interpretación, e incluso de juicio sobre la evocación religiosa. Por un lado, hay algo de blasfemo en la reescritura dramática del

---

não poderia ter um filho de homem nenhum, não conhecia homem nenhum» (RÉGIO 2005, 260).

8. Dice Eduardo: «Eu, basta-me ouvir-te falar para acreditar em ti; para aceitar a tua inocência a despeito de tudo. Acredito sem mesmo saber o que acredito, porque te conheço melhor que ninguém» (RÉGIO 2005, 279).

9. «ETELVINA (com uma gargalhada) – Essa...! Mas tu sabes que és espantosa? Em pleno século XX, uma rapariga de 18 anos aparece grávida, e não sabe como se tem um filho, por que se tem um filho! Eu é que nem sonhava que tinha tal fenómeno por sobrinha!».

10. «Todo o drama assenta numa dualidade de planos – o plano a que poderemos chamar *imediato* ou *quotidiano*, em que a gravidez de Benilde encontra um explicação natural, e o plano *místico* ou *trascendente*, em que explicação é de ordem sobrenatural» (REBELLO 1994, 203).

episodio cristiano, puesto que la ambigüedad de la historia (con la referencia al sonambulismo de Benilde y la sugerencia de la «culpa» de un mendigo idiota que rondaba la casa) cuestiona la lectura unívoca de la dimensión sobrenatural de la inocencia de Benilde. Pero, por otro lado, la replicación de la situación de la «virgen madre» ocasiona la reflexión sobre el lugar –o la pérdida de lugar– de la experiencia mística, del milagro y de la fe en la sociedad moderna. El desencanto aparece, así, por relación con la explícita presentación dramática de la dificultad (casi imposibilidad) de aceptar la replicación de la utopía cristiana. Nadie parece conseguir comprender el lenguaje de Benilde, es decir, su manera de ver y de explicar lo insólito y lo misterioso según una perspectiva religiosa. El diálogo con su padre, en el tercer acto, es muy revelador a este propósito:

BENILDE – Coraje; ¡pues ya voy aprendiendo que hasta las verdades más luminosas pueden no ser vistas! Hasta las más completas pruebas del poder y amor de Dios pueden ser malinterpretadas...

MELO CANTOS – Bueno, deja ese tipo de lenguaje.

BENILDE (ofendida) – ¿Hasta usted, padre, me manda hablar de otro modo?

MELO CANTOS (casi gritando) – ¡Quiero verdades concretas! Habla<sup>11</sup> (Régio 2005, 289).

Deviene así crucial la oposición entre las «verdades concretas» del mundo moderno y la verdad subjetiva, íntima y auténtica de Benilde, anclada en su fe. El drama de José Régio enfatiza el poder de la autenticidad de la «virgen madre»: se trata de una fuerza latente de subversión de «la dialéctica de la verdad natural»<sup>12</sup> (Galhoz 1996, 133) que ofrece una alternativa vivencial de insospechado vigor. Por eso, Eduardo afirma confiar en Benilde y, al mismo tiempo, temer las consecuencias de su singular postura: «Tengo

11. «BENILDE – Coragem; pois já vou aprendendo que até as verdades mais luminosas podem não ser vistas! Até as mais completas provas do poder e amor de Deus podem ser mal interpretadas...

MELO CANTOS - Bem, deixa essa linguagem.

BENILDE (magoada) - Até o pai me manda falar de outro modo?

MELO CANTOS (quase gritando) - Quero verdades concretas! Fala» (RÉGIO 2005, 289).

12. «O *pathos* de Benilde, condicionada embora pelo seu meio físico e, sobretudo, sequestro educacional, sobreleva as misérias que a tocam, subverte a dialéctica da verdade natural chocando-a com outra verdade, a sua, a da inocência, por um lado, e, por outro, a da palavra da confiança total em Deus» (GALHOZ 1996, 133).



miedo... ni sé bien de qué. Nadie puede comprender tu lenguaje ni tu caso...»<sup>13</sup> (Régio 2005, 292).

Para el público de *Benilde*, la principal cuestión se sitúa justo en la dificultad de entender semejante caso y de aceptar una «verdad» tan rara. Y la dificultad de comprender proporciona una inquietud que se puede convertir sea en el reconocimiento de las potencialidades de la «autenticidad» de Benilde, sea en una mirada desilusionada sobre su destino. En efecto, con la ambigüedad de la historia y la sugerencia de una explicación trivial para el embarazo de la virgen, queda dañada la promesa de «salvación» consustanciada en el episodio cristiano que el drama reescribe. Además, al final, la muerte de Benilde ofrece un cierre desencantado a esta repetición de la escena fundacional de la esperanza cristiana de encuentro con la Verdad.

Sin embargo, la pérdida de la esperanza encarnada en Benilde (y en su hijo) constituye también la reescritura contemporánea de las ambigüedades que parecen conllevar todas las ilusiones de salvación. Como afirma Caudio Magris, «sólo criticando un mito se pone de relieve la fascinación a la que se resiste»<sup>14</sup> (Magris 1999, 15), por lo que el desencanto plasmado en esta repetición dramática del mito cristiano podrá sugerir, al igual de lo que comentamos a propósito de *Historia de una escalera*, la posibilidad de un enfrentamiento del espectador con un plan de encanto o fascinación que no hubiera sospechado.

En conclusión, la lectura de los dramas *Benilde ou a Virgem-Mãe* e *Historia de una escalera* permitió identificar el modo como, sea en el universo urbano y proletario de Buero Vallejo, sea en el mundo rural y religioso de Régio, la representación de la repetición (estructural o intertextual) que no vence, que no introduce cambios y solo adensa los problemas y el dolor muestra el desencanto ante el ciclo ineluctable de la vida humana. El nuevo teatro que, a mediados del siglo XX, empezaba a introducir en los escenarios de Portugal y de España «un entendimiento del hecho escénico en términos cada vez más materiales, relacionados con la pragmática específica de la comunicación teatral» (Cornago Bernal 2003, 2643) ofrecía, así, una reflexión concreta y artísticamente anclada sobre las potencialidades comunicativas (y a lo mejor subversivas) de la representación del desencanto social y personal.

En estas obras, el eco diluido de las circunstancias históricas contemporáneas pone en relieve la dimensión artística de cada drama, y las virtualidades

13. Dice Eduardo: «Tenho medo... nem sei bem de quê. Ninguém pode compreender a tua linguagem nem o teu caso...» (RÉGIO 2005, 292).

14. «Solo criticando un mito se ne mette in evidenza quella fascinazione cui si resiste» (MAGRIS 1999, 15).

de los procedimientos repetitivos. Los retratos desencantados sugieren así su propia salida hacia la esperanza, o como afirma Claudio Magris: «Tras las cosas tal como son hay también una promesa, la exigencia de cómo debieran ser; está la potencialidad de otra realidad, que empuja para salir a la luz, como la mariposa en la crisálida»<sup>15</sup> (Magris 1999, 16). Así se afirma en estas piezas de dos autores ibéricos en el cruce cultural y político de mediados del siglo XX la característica primera del teatro, y de todo el arte: repetir, o reescribir, las historias primordiales y las escenas cotidianas para que, ante el espejo complejo de las repeticiones casi en abismo, algo siempre cambie, incluso el desencanto.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BUERO VALLEJO, Antonio. *Historia de una escalera*. 1.<sup>a</sup> ed. 1950. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Espasa, 2011.
- BUERO VALLEJO, Antonio. «Cuidado con la amargura». *Correo Literario*, 15 de junio de 1950. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuidado-con-la-amargura--0/html/0038e774-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuidado-con-la-amargura--0/html/0038e774-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)> [3 marzo 2014].
- CORNAGO BERNAL, Óscar. «Poéticas del teatro desde 1940». En HUERTA CALVO, Javier (dir.). *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, pp. 2641-2664.
- DOMÉNECH, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid: Editorial Gredos, 1979.
- GALHOZ, Maria Aliete. *Catorze Ensaio sobre José Régio*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- LISBOA, Eugénio. *O Essencial sobre José Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.
- MAGRIS, Claudio. *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*. S. l.: Garzanti Libri, 1999.
- OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2004.
- PACO, Mariano de. «Historia de una escalera, veinticinco años más tarde». En *Estudios sobre Buero Vallejo*. Murcia: Universidad de Murcia, 1984, pp. 195-214.
- REBELLO, Luis Francisco. «José Régio: Evocação do dramaturgo». En *Fragmentos de uma Dramaturgia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, pp. 201-204.

15. «Dietro le cose così como sono c'è anche una promessa, l'esigenza di come dovrebbero essere; c'è la potenzialità di un'altra realtà, che preme per venire alla luce, come la farfalla nella crisalide» (MAGRIS 1999, 16).

- REBELLO, Luis Francisco. «Diálogo ininterrompido». *Jornal de Letras*, 17 de mayo de 2000, p. 45. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-ininterrumpido--0/html/ff7451ac-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#l\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-ininterrumpido--0/html/ff7451ac-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_0)> [3 marzo 2014].
- RÉGIO, José. «Benilde ou a Virgem-Mãe». 1.<sup>a</sup> ed. 1947. En *Obra Completa. Teatro I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, pp. 241-303.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo xx*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.