



UNIVERSIDAD DE JAÉN  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

**Tradición clásica en *La tejedora de sueños*  
(1952) de Antonio Buero Vallejo**

**Alumno: Ana Rodríguez Molero**

Tutor: Raúl Manchón Gómez  
Dpto: Lenguas y Culturas Mediterráneas

**Septiembre, 2015**

## ÍNDICE

|                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resumen y palabras clave                                                     | 2  |
| 1. Introducción y objetivos                                                  | 3  |
| 2. Tradición clásica en el teatro de Buero Vallejo                           | 5  |
| 2.1. Concepto de tragedia en el teatro de Buero Vallejo                      | 5  |
| 2.2. Elementos clásicos en el teatro de Buero Vallejo                        | 7  |
| 2.3. Influencia de temática clásica en tres dramas de Buero Vallejo          | 9  |
| 3. <i>La tejedora de sueños</i> (1952) de Buero Vallejo                      | 12 |
| 3.1. Presentación                                                            | 12 |
| 3.2. Obras dramáticas relacionadas con la <i>Odisea</i> durante la posguerra | 13 |
| 3.3. Análisis de <i>La tejedora de sueños</i>                                | 18 |
| 3.3.1. Análisis temático estructural                                         | 18 |
| 3.3.2. Análisis de los personajes                                            | 28 |
| a) Penélope, la tejedora de sueños                                           | 28 |
| b) Personajes secundarios                                                    | 33 |
| 4. Conclusiones                                                              | 36 |
| 5. Bibliografía                                                              | 37 |

## RESUMEN

Este trabajo analiza la obra dramática titulada *La tejedora de sueños* escrita por Antonio Buero Vallejo. Partiremos de la tradición clásica en la producción dramática de dicho autor, para posteriormente analizar de forma pormenorizada dicha obra, cuya base temática es el poema épico la *Odisea*. Asimismo, hablaremos de forma más extensa sobre la protagonista de la obra, Penélope, para ver los cambios que ha sufrido este personaje en este drama.

Palabras clave: Penélope, *Odisea*, drama español de posguerra, tradición clásica.

## ABSTRACT

This paper will explore the play titled *La tejedora de sueños* by Antonio Buero Vallejo. Firstly, I will study the classical tradition in Buero Vallejo's production. Secondly, I will analyze deeply the play, paying specially attention on its thematic root, the epic poem on Odyssey. In addition, I will deal with the main character Penelope, and I will show the changes that this character has suffered in this play.

Key words: Penelope, *Odyssey*, Spanish theatre of the postwar period, classical tradition.

## 1) INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Antes de comenzar con este estudio nos debemos plantear una cuestión importante. A lo largo del siglo XX se producen numerosas reinterpretaciones, no solo literarias, de clásicos griegos y latinos. Esto nos puede llevar a preguntarnos por qué la *Odisea*, escrita hacia el siglo VIII a. C., sigue interesando a numerosos autores. Posiblemente, la respuesta más acertada sea que el comportamiento de los seres humanos no ha cambiado durante el período que va desde los inicios de la literatura hasta nuestros días. Y es por eso mismo que un tema clásico sigue interesando. Al igual que no podemos negar que nuestras bases culturales provienen de Grecia y Roma y que nuestro arte se ve innegablemente influenciado por estas.

De este asunto nos ocupamos al comienzo de nuestro estudio. De manera introductoria veremos la tradición clásica en el teatro de Buero Vallejo. Primero, atenderemos al cambio del concepto de tragedia en la obra dramática de nuestro autor; seguidamente, nos ocuparemos de los elementos propios de la tragedia clásica que son heredados de forma directa por el dramaturgo; y por último, en este apartado, estudiaremos tres dramas de Buero Vallejo (*Diálogo secreto*, *Las meninas* y *El concierto de san Ovidio*) cuya temática se ha visto influenciada por la tradición clásica.

A continuación, procederemos al análisis de *La tejedora de sueños*. Este consta a su vez de varios capítulos. Para comenzar, presentaremos brevemente la obra que nos ocupa. Después, revisaremos las obras dramáticas relacionadas con la *Odisea* que se han escrito en la etapa de posguerra en España, época en la que también se sitúa el drama que analizamos. Y por último, estudiaremos de forma detallada el drama *La tejedora de sueños* (1952). El análisis se ha dividido a su vez en dos apartados: por un lado, un análisis temático-temporal, que consta de tres partes que corresponden a los tres actos del drama; y por otro lado, un análisis de los personajes, compuesto de otros dos apartados, uno dedicado a la protagonista, Penélope, y otro al resto de los personajes.

Son numerosos los estudios dedicados a la *Odisea* en nuestro tiempo. Como ejemplo podemos mencionar el trabajo de Hernández Miguel<sup>1</sup>, en el que analiza una considerable cantidad de obras que provienen de la tradición clásica en todas las lenguas romances. Sobre Buero Vallejo también hay incontables trabajos, pero posiblemente el estudioso más importante sea Ricardo Doménech<sup>2</sup>. No solo ha elaborado ensayos sobre el autor español,

---

<sup>1</sup> *La tradición clásica: la transmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculos occidentales*, Madrid, Liceus (2008).

<sup>2</sup> Como ejemplo tenemos el estudio *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española* (1973).

también ha dirigido ediciones de sus obras<sup>3</sup>. En cuanto a los estudios dedicados al personaje de Penélope podemos resaltar los artículos de Inés Calero<sup>4</sup> y de Aurora López<sup>5</sup>. Sobre la obra que hemos analizado en este trabajo, *La tejedora de sueños*, no hay tantos estudios. Destacamos la introducción elaborada por Luis Iglesias Feijoo<sup>6</sup> incluida en la edición de Cátedra.

Nuestro objetivo principal en este trabajo es elaborar un análisis de la obra de Buero Vallejo, *La tejedora de sueños*, y relacionarla con la tradición clásica. Asimismo, dentro de dicho análisis estudiaremos con más detenimiento al personaje protagonista, Penélope, y veremos las diferencias que hemos encontrado entre la Penélope homérica y la Penélope de Buero Vallejo. Previamente habremos establecido una contextualización del teatro de Vallejo y de la pervivencia de dramas basados en la *Odisea* de Homero.

A través de este estudio podremos ver la importancia que tienen los clásicos en la literatura española contemporánea, así como la necesidad que supone tener conocimiento sobre ellos para poder llegar a un conocimiento pleno, no solo de obras literarias, sino de cualquier manifestación artística.

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, *Las meninas* en la editorial Espasa-Calpe (1975) o *El concierto de san Ovidio* y *El tragaluz* en la editorial Castalia (1979).

<sup>4</sup> “Apariencia y realidad: doble perspectiva en los juicios sobre el comportamiento de Penélope” (2002).

<sup>5</sup> “El arquetipo de Penélope en el teatro” (1999).

<sup>6</sup> *La tejedora de sueños*, edición de Iglesias Feijoo, Cátedra (1980).

## **2) TRADICIÓN CLÁSICA EN EL TEATRO DE BUERO VALLEJO**

Desde sus comienzos, el teatro de Buero Vallejo ha tenido función social, es decir, ha sido utilizado como medio de expresión para reflejar los problemas del hombre moderno. Además, ha sido uno de los autores que más se ha preocupado por indagar en las aptitudes de la tragedia moderna pero siempre desde la tradición clásica.

A continuación, examinaremos la tradición clásica en este autor dentro de su producción dramática: primero, veremos cómo cambia el concepto de tragedia; luego estudiaremos algunos elementos de la tragedia clásica que han sido heredados por este autor; y por último, analizaremos tres dramas cuya temática está relacionada de forma u otra con la tradición clásica.

### **2.1. Concepto de tragedia en el teatro de Buero Vallejo**

A la pregunta de qué tema es el constante en su producción dramática, el propio autor responde “la preocupación trágica, la preocupación por el enigma de lo trágico en el hombre me parece que es, quizá, la constante principal”. Unida a ella, señalaba que la preocupación ética y estética también eran líneas capitales en su dramaturgia. Según Garrido (1990: 371) cualquier interpretación del teatro de Buero Vallejo ha de partir de la unificación de lo ético, lo estético y lo trágico.

Para comenzar a definir el concepto de tragedia en el teatro de Buero Vallejo vamos a partir de la definición aristotélica de esta: “Tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo”<sup>7</sup>.

El punto de partida de Buero Vallejo es aristotélico porque la mimesis está en la parte de ese proceso de representación de la realidad. Aunque la realidad de Buero Vallejo es más amplia y no solo representa un simple retrato: hay ambigüedad y pluralidad. Y una de las características más importantes que expone esa ambigüedad es la presencia de la esperanza dentro del discurso trágico: “La tragedia no es solo temor, sino amor. Y no solo catástrofe, sino victoria”.<sup>8</sup> No se ha de entender la tragedia como un universo cerrado, sino como algo abierto y en lo que tienen cabida visiones distintas.

Otro de los conceptos clásicos que se ha ligado a la idea de tragedia es el de catarsis, entendida como una especie de purificación del alma a través de la tragedia, puesto que es

---

<sup>7</sup> Garrido (1990: 374).

<sup>8</sup> Garrido (1990: 375).

capaz de suscitar emociones al espectador para llegar a liberarlas. A través del conflicto trágico nuestra alma se limpia, tal y como apuntaba la visión aristotélica en el mundo clásico. La tragedia nos ayuda a esa elevación de nuestra alma aunque, dice el autor, “no sólo puede llegar a promover depuraciones catárticas, que por serlo son la transformadora, sino además una crítica inquietante, una ruptura en el sistema de opiniones que hombres y sociedades se forjan para permanecer tranquilos”<sup>9</sup>.

Gómez Torres (1990: 212) pone como ejemplo de esta función catártica uno de los personajes de la obra *El concierto de San Ovidio*: Valentín Haüy. Ante una realidad claramente injusta, hay en él una transformación y esta da sentido a su vida. Además, se plantea la catarsis del propio personaje trágico y del público.

El autor propone a través del drama una pregunta al espectador y este se replantea sus propios conflictos y condiciones. Le interesa exponer interrogantes al público y que este sea capaz de reflexionar sobre ellos para que participe de forma activa y se produzca una total inmersión al mundo de sus personajes. El espectador se sorprende y toma conciencia del conflicto trágico que se está representando.

Él mismo lo dice en la obra *El teatro. Enciclopedia de arte escénico*:

“La cualidad esencial del género es la del planteamiento, todo lo esperado que se quiera, de una problemática sin soluciones concluyentes” pues, “lo que la tragedia plantea (...) no es una discusión de dichas soluciones, sino la condición humana de la duda y la fe en la lucha, en la que ellas misma se apoyan”<sup>10</sup>.

Conectado con el concepto de catarsis tenemos también la idea del *fatum* trágico, es decir, esa clásica unión de destino y tragedia. Sin embargo, esto es algo que Buero Vallejo abandona, pues, según él, es el ser humano quien elige y el destino no actúa de forma arbitraria sobre este:

“La tragedia no surge cuando se cree en la fuerza infalible del destino, sino cuando consciente o inconscientemente se empieza a poner en cuestión el destino. La tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se disfrazan de destino (...) Los hombres no son necesariamente víctimas pasivas de la fatalidad, sino colectivos e individuales artífices de sus venturas y desgracias (...) Pese a toda duda, creo y espero en el hombre”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Buero Vallejo (1958: 67).

<sup>10</sup> Buero Vallejo (1958: 77).

<sup>11</sup> Doménech (1973: 27-28).

El ser humano puede elegir, y a partir de esto, las consecuencias serán unas u otras, pero siempre tenemos elección y responsabilidad de nuestros actos. Por ejemplo, en *El tragaluz*, Vicente es acosado por el remordimiento puesto que sus actos no están basados en la verosimilitud y la dignidad por lo que acaba siendo castigado. Si por el contrario, los personajes en los dramas de Buero Vallejo llegan a reconciliarse consigo mismos, el espectador tiene esperanza y este drama adquiere un carácter más positivo. En la obra que analizamos en este trabajo, *La tejedora de sueños*, se menciona también el sentido de tragedia al dirigirse Penélope a Ulises de esta forma: “No culpes a los dioses. Somos nosotros quienes la labramos [la desgracia]” (pág. 203).

Buero Vallejo también habla sobre la función que tiene el destino en su drama en su obra *Tres maestros ante el público*:

“Las tragedias describen desde Esquilo el perenne conflicto entre los infortunios que nos acosan y la esperanza que los combate (...) No son las tragedias acatamientos al destino ineluctable, sino tensas discusiones de sus enigmáticas falacias. Y empezar a preguntarse por el destino es comenzar a vencerlo. Y a negarlo”<sup>12</sup>.

## 2.2. Elementos clásicos en el teatro de Buero Vallejo

Hay elementos fundamentales dentro de la tragedia griega como los coros, la música o las máscaras, que también están presentes en el teatro de Buero Vallejo.

Para el autor, el coro supone un personaje colectivo cuya función es idéntica a la del coro de la Antigüedad clásica: interviene en mitad de la acción y comenta lo sucedido para contribuir al mejor entendimiento por parte del público. Un ejemplo claro lo tenemos en la obra que analizamos en el presente trabajo, *La tejedora de sueños*.

“CORO. (Voces altas y sonoras)

Penélope es la estrella que luce en el palacio.

Los dioses la sonríen mientras, dulce, se afana,  
y premian con mercedes constantes sus desvelos.

Ella es la araña de oro que teje nuestra dicha.

La traspasa y sostiene la prudencia de Ulises  
y los vasallos gozan de su paz vigilante.

Porque la casa brille, mueve su lanzadera.

Artífice es de gracias, riquezas y alegrías”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Buero Vallejo (1973: 140).

<sup>13</sup> Buero Vallejo (1980: 108).

En cuanto a la música, Gómez Torres (1990: 217) habla de la obra *Diálogo secreto*, en la que el coro de las hilanderas se encarga de materializar en escena la obsesión del protagonista. El propio Buero Vallejo habla de la importancia de la música en sus obras: “Sabido es que mi teatro usa de ella a menudo, y no como mero adorno de las situaciones sino como ingrediente dramático significativo”<sup>14</sup>.

Como ejemplo, también podemos mencionar *La tejedora de sueños* o *El concierto de san Ovidio*, en las que el autor señala junto con el reparto de personajes a cargo de quien corre la música que sirve de acompañamiento al drama. En el caso de *La tejedora de sueños* es Manuel Parada<sup>15</sup> y en *El concierto de san Ovidio*, Rafael Rodríguez Albert<sup>16</sup>.

Las máscaras, un elemento clásico en la tragedia griega, también tienen cabida en el teatro de Buero Vallejo y son utilizadas de forma más moderna en *La denotación*.

“LARRA- Y este... ¿quién es? No lo sé. Ahora comprendo que también es una máscara. Dentro de un minuto la arrancaré... y moriré sin conocer el rostro que la esconde..., si es que hay algún rostro. (Permanece de espaldas. El bloque derecho se ilumina. CALATRAVA y DÍAZ están de pie en sus sitios, mirando al suicida. El bloque izquierdo se ilumina también. En él, de pie, el GENERAL CABRERA y el BRIGADIER NOGUERAS. Por ambos laterales del primer término aparecen MESONERO, BRETÓN DE LOS HERREROS, ANDRÉS BORREGO, EL PADRE FROILÁN, DON MONOBONOS. Todos, menos los dos militares, con la cabeza descubierta. Las caras, ocultas por sus caretas. [...])”<sup>17</sup>.

También hay oráculos, como en *Un soñador para un pueblo*, y sibilas, como en *Hoy es fiesta*, representada en este caso en el personaje de Doña Nieves, una vecina capaz de conocer el futuro a través de las cartas.

“DOÑA NIEVES. Corte con la izquierda. (TOMASA lo hace. DOÑA NIEVES distribuye boca abajo cuatro parejas de cartas alrededor de la sota y luego otra carta sobre esta.) Levante usted misma. (Le señala una de las parejas. TOMASA la levanta). Sorpresas cercanas... Fiesta en su casa. No le faltará el aquel... Papeles valiosos se acercan... por esquinas.

MANOLA. ¡Dios mío, qué misterio!

DOÑA NIEVES. (Cauta.) ¿Va bien con la pregunta?

TOMASA. (Muy contenta.) ¡Yo creo que sí!

---

<sup>14</sup> Buero Vallejo (1958: 75).

<sup>15</sup> Buero Vallejo (1980: 105).

<sup>16</sup> Buero Vallejo (1971: 72).

<sup>17</sup> Buero Vallejo (2009: 228).

DOÑA NIEVES. (*Señala otra pareja.*) Levante. (TOMASA *lo hace. La mira y medita.*) Dos de oros. Lágrimas y disgusto vienen por caminos cortos. Siete de espadas: discordias, decepción, peligro de cárcel”<sup>18</sup>.

### 2.3. Influencia de temática clásica en tres dramas de Buero Vallejo

A continuación, se presentarán tres obras de teatro de Buero Vallejo cuya temática está relacionada con la tradición clásica, especialmente con las *Metamorfosis* de Ovidio. En la primera, *Diálogo secreto*, se toma como base para el desarrollo de la obra dramática la historia de Atenea y Aracne; en las otras dos, *Las meninas* y *El concierto de san Ovidio* se hace referencia a personajes que aparecen en la obra del autor latino.

#### a) *Diálogo secreto*

Esta obra fue estrenada en 1984. Fabio es un crítico de arte que sufre daltonismo. Él intenta ocultar su enfermedad porque, de salir a la luz, perdería su trabajo. La presencia de la tradición clásica la vemos en el mundo de la pintura.

Ya desde la descripción del escenario aparece el cuadro *Las hilanderas*, en el que, como ya sabemos, se representa la fábula de Atenea y Aracne. Aracne alardeaba de ser mejor tejedora que la mismísima diosa Atenea, quien se ofende y reta a la mortal. Al no poder superarla, Atenea se enfurece y la convierte en una araña, condenándola a tejer de por vida. Este episodio aparece en el libro VI (vv. 1-145) de las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>19</sup>.

Durante toda la obra de teatro hay referencias a este cuadro y, por tanto, a este episodio mitológico. Buero Vallejo utiliza esta fábula clásica como pilar básico para todo el desarrollo de su obra dramática. Como ejemplo, tenemos uno de los diálogos entre el protagonista y su mujer, Teresa:

“FABIO. Se conoce el cuadro de ese tapiz y no hay tal figura. Aracne se está reduciendo y su brazo alargándose para convertirse en una pata. Ésa será una de mis aportaciones.

TERESA. Un castigo horrible... (*No puede evitar otra mirada hacia el pasillo*)

FABIO. Aracne era una implacable crítica.

TERESA. Vaya. Era de la familia. (*Fabio la mira y se sienta al otro lado de la mesa*)

FABIO. Tejía tapices donde revelaba las mezquindades de los dioses. Y es condenada a tejer por toda la eternidad como un insecto.

TERESA. (*Señala el cuadro*) Pero el ambiente es del siglo XVII.

---

<sup>18</sup> Buero Vallejo (2011: 108).

<sup>19</sup> La edición que se ha manejado en este estudio de las *Metamorfosis* es la de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias de Cátedra (2005).

FABIO. El pintor traslada la fábula antigua a su actualidad, o sea a todos los tiempos...Para confirmarlo, las dueñas del tiempo en el primer término: las Moiras. Es decir, las Parcas. Ortega lo apuntó y yo voy a unir los dos mitos. Velázquez no pudo dejar de pensar en las Parcas...Son las tres devanadoras oscuras, que hacen y deshacen nuestros hilos ante el fugaz espectáculo de la vida que se representa al fondo...Grandes. Cercanas. Inexorables”<sup>20</sup>.

Las referencias a Aracne son abundantes; insisten, de modo especial, en cómo se achica, pero no muere<sup>21</sup>.

#### b) *Las meninas*

Esta obra se estrenó en Madrid en diciembre de 1960. El marco de la acción es 1656 en Madrid, cuando Velázquez estaba pintando *Las meninas*. Resulta una pieza interesante ya que analiza la vida de Velázquez desde la intemporalidad de unos sucesos acontecidos en el siglo XVII pero narrados en nuestra época. En la obra, además, se producen varias alusiones a Marte y Venus, así como a otros personajes clásicos como Argos.

Mientras que Velázquez está pintando el cuadro *Las meninas*, se ocupa de otro cuadro: *La Venus del espejo*. Sin embargo, al artista no le faltan críticos y uno de ellos es el personaje de El Marqués. En una conversación que mantiene este personaje con el rey habla sobre las revueltas que podrían provocar una subida de impuestos:

“EL MARQUÉS. Los revoltosos nunca pueden tener razón frente a su rey. El descontento es un humor pernicioso, una mala hierba que hay que arrancar sin piedad. Y en eso sí que necesitaríamos ojos de Argos y ejemplar severidad. Por fortuna, vuestra majestad tiene vasallos capaces de advertir el aliento pestilente de la rebeldía..., aunque sople en el mismo Palacio”<sup>22</sup>.

Argos Panoptes es un personaje mítico que se ha caracterizado por tener innumerables ojos. Los autores no están de acuerdo en dicho número: cuatro (Hesíodo, *Fragmento* 294); cien (Ovidio, *Metamorfosis* I, 625); innúmeros, ya repartidos por todo el cuerpo (Apolodoro, 2.1.3), ya sin indicación expresa del lugar en donde están colocados (Esquilo, *Prometeo* 568, 677 ss.; Eurípides, *Fenicias* 11158; etc.); etc.<sup>23</sup>

Según la tradición clásica, Argos Panoptes, por orden de Hera, tenía que vigilar a Ío, que fue transformada en vaca por Zeus, para que nadie se acercara a ella. Él cumplió su

---

<sup>20</sup> Apud. López Férez (2008: 23).

<sup>21</sup> López Férez (2008: 26).

<sup>22</sup> Buero Vallejo (1975: 161).

<sup>23</sup> López Férez (2008: 14).

prometido hasta que Hermes lo mató por orden de Zeus. En las *Metamorfosis* de Ovidio (I, vv. 625), Hera recogió todos los ojos de Argos y los preservó en las colas de los pavos reales.

Otro de los personajes que intenta ridiculizar a Velázquez es Nardi, otro pintor. Este hace mención del cuadro de Marte diciendo que la representación de este es en realidad la de un soldado de Flandes y es mera burla. Se ha dicho que la actitud de Marte en este cuadro es melancólica o incluso que se ha retratado con rasgos sarcásticos. Lo más probable es que Velázquez recogiera el momento exacto en el que el dios fue sorprendido con Venus<sup>24</sup>. En las *Metamorfosis* también se narra ese relato (IV, 171). El Sol espía a Venus y Marte mientras están manteniendo relaciones adúlteras. Este se lo comunica al marido de Venus, Vulcano, quien los atrapa en el momento exacto con una red invisible.

### c) *El concierto de san Ovidio*

Esta obra se estrenó en 1962 y la acción en este caso se desarrolla en París en 1771. Se recrea un hospicio de la época en el que el protagonista del drama, Luis Valindín, va para llevarse a seis ciegos que le sirvan de músicos para las fiestas de san Ovidio. En dichas fiestas, uno de los ciegos, Gilberto, es caracterizado como el rey Midas, personaje famoso de la mitología clásica cuya historia fue desarrollada en las *Metamorfosis* (XI, 85).

En el relato clásico, Midas fue recompensado por Dionisio con el poder de convertir en oro todo lo que tocaba hasta el punto en el que no podía ingerir alimentos ya que todos se transformaban en este metal. En la obra de Ovidio se narra el episodio relacionado con Midas en el que el dios Febo le transforma las orejas en unas de burro por no aceptar a este dios como experto en tocar la cítara. Por ello, David le dice lo siguiente a Gilberto, ya que este último desconocía a quien correspondía la vestimenta que llevaba:

“DAVID- El rey Midas, a quien le nacieron orejas de asno por imbécil. Tú eres el rey Midas, Gilberto. Y lo que llevas en la cabeza son dos orejas de burro. (*Murmullos entre los ciegos. Gilberto se las toca*)”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Ibíd. pág. 15.

<sup>25</sup> Buero Vallejo (1971: 137).

### 3) LA TEJEDORA DE SUEÑOS (1952) DE BUERO VALLEJO

#### 3.1. Presentación

*La tejedora de sueños* se estrenó en enero del año 1952, aunque el autor la comenzó tres años antes. La abandonó durante un tiempo por su parecido con *El retorno de Ulises* de Torrente Ballester (1946), obra de la que hablaremos a continuación. Además, la crítica no fue homogénea: hubo opiniones positivas como la de Haro Tecglen en *Informaciones* o Juan Peñalver en *El Ciervo* quien la consideró como una de las mejores obras del autor; otros estudiosos, como Fernández Figueroa, le recriminaron que no se ciñera a la Penélope de la *Odisea* y que se mostrara solo una cuestión de adulterio; y para otros, como Alfonso Sastre, es sencillamente un “fallo”. En fin, opiniones dispares y heterogéneas<sup>26</sup>.

La obra de teatro está dividida en tres actos y tiene como base la historia de Ulises y Penélope, concretamente la espera de la esposa en Ítaca y el regreso del marido. Se produce un enfrentamiento entre dos personajes de sobra conocidos y tratados. Como ya harían otros autores coetáneos a Buero Vallejo, trata a dichos personajes a través de un proceso de desmitificación. Concepto con el que el autor no está totalmente de acuerdo, ya que para él es necesaria una renovación del mito, es decir una “remitificación”:

“Desmitificar es saludable y necesario, pero no es, creo, la fórmula definitiva... Desmitificar es relativamente fácil; la dificultad – y el hallazgo – del arte consiste en volver a mitificar (...) La destrucción de un mito solo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito..., lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea”<sup>27</sup>.

Podemos decir que si se produce esta “remitificación” es porque el autor ha podido indagar y ha descubierto nuevas interpretaciones y lecturas. Buero Vallejo toma este mito como base, lo respeta pero se encarga de mostrar “la irreductible oposición entre verdad interior de los protagonistas y la verdad histórica<sup>28</sup>”. Es precisamente esta verdad interior de los personajes la que causa discrepancias e interpretaciones.

Antonio Prieto llamó a este tipo de obras “fusión mítica” ya que hay doble desplazamiento temporal: el autor viaja al pasado, al momento mítico y la historia se renueva al momento presente. Este autor también señala que Buero utiliza la fusión con “un

---

<sup>26</sup> Iglesias Feijoo (1980: 38).

<sup>27</sup> Apud. Iglesias Feijoo (1980: 39); Buero Vallejo, “Comentario” a *La tejedora de sueños*, Madrid, Alfil, Col. Teatro 1952.

<sup>28</sup> *Ibíd.*

argumento mítico”<sup>29</sup> que puede ser manipulado. Luis Gil, en su célebre obra *Transmisión mítica*, habla de una “integración” ya que se superan los modelos anteriores por revalorizarse algún elemento del mito o por existir más coherencia dentro del conjunto de estos<sup>30</sup>.

Se trata de una tragedia y rompe con el final feliz que supone el reencuentro de nuevo de Penélope y Ulises. La acción se desarrolla en el mismo lugar que en el poema clásico, la isla griega Ítaca. Se narra en presente y podemos dividirla en dos: la acción principal que sería el conflicto ya conocido de Penélope y sus pretendientes y la historia de amor entre ella y Anfino; y la acción secundaria, en la que podríamos englobar los conflictos amorosos entre otros personajes, como veremos a continuación.

El paso de la narrativa épica al drama se puede explicar por el deseo del autor a mostrar personajes que pudieran manifestar de forma plena sus sentimientos.

Para el estudio de esta obra dramática de Buero Vallejo hemos manejado la edición de Luis Iglesias Feijoo (1980) de Cátedra, de la que proceden todas las citas que aparecen en este trabajo.

### **3.2. Obras dramáticas relacionadas con la *Odisea* durante la posguerra**

A continuación, y de manera introductoria al análisis de *La tejedora de sueños*, repasaremos algunas de las obras de teatro más importantes en la etapa de posguerra cuyo tema principal es el poema homérico. Como guion para desarrollar dicho apartado nos hemos apoyado en la obra de Hernández Miguel (2008) y el artículo de García Romero (1999).

Después de la Guerra Civil, el uso del mito clásico en la literatura y en concreto en el teatro es notablemente más abundante que antes del conflicto. Es necesario dividir esta etapa en dos: antes y después del Franquismo, ya que la dictadura influiría claramente en la forma de hacer teatro.

Durante el Franquismo, se quiere reforzar la ideología del estado por lo que el uso del mito está dirigido, principalmente, a la exaltación del pensamiento de la derecha. Hubo también representación de ideología izquierdista pero era limitada. La izquierda se sirve del tema griego “como metáfora de lo que quería expresar en realidad”<sup>31</sup>, para evitar la censura.

El viaje de Ulises es uno de los temas más prolíficos en la etapa de posguerra, ya sea para mostrar al protagonista heroico presentado en el poema homérico o para desmitificarlo por completo. Su historia lleva a ambigüedad y las interpretaciones son de lo más

---

<sup>29</sup> Prieto (1972: 172).

<sup>30</sup> Apud. Iglesias Feijoo (1980: 42).

<sup>31</sup> Hernández Miguel (2008: 397).

heterogéneas. Esta disparidad ya se daba en los autores clásicos: por ejemplo, en *Ayante* de Sófocles aparece un Ulises homérico más humano e ideal, mientras que el Ulises de Píndaro o de las tragedias de Eurípides se presenta como un villano<sup>32</sup>.

Relacionados con el tema de Ulises durante la dictadura podemos mencionar varias obras teatrales:

- *El retorno de Ulises* (1946) de Torrente Ballester.

No fue estrenada hasta 1989 con el título *¡Oh!, Penélope*. En este drama el protagonista es Telémaco, quien no cree a su padre cuando este vuelve tras veinte años ausente. Ulises goza de gran fama, pero esta es artificial. Ni en el ámbito bélico ni en el erótico se ensalza la figura de Ulises. Su propio hijo le dice:

“Si Calípso, Circe o Nausíca aseguraban que mi padre era un grande hombre, la hacían para justificarse de habérsele entregado a la ligera y por compartir un poco de aquella gloria que ellas mismas habían inventado. Y si el gigante Polifemo y los Titanes proclamaban su heroísmo, era por no pasar por la vergüenza de que alguien tan pequeño como Ulises los hubiera derrotado” (Torrente Ballester, 1982: 173).

Un suceso clave en esta representación es la prueba del arco. Ulises, ante la incredulidad de su hijo, tiene que demostrar su identidad y para ello ha de disparar con su arco a la manzana que se ponga Telémaco en la cabeza. Este no quiere, Penélope se ofrece pero entonces Ulises dice que es incapaz, declarándose así un farsante. Finalmente, Ulises y Penélope, ante el ansia de poder de su hijo, tienen que partir al exilio.

Se presenta un Ulises desmitificado y patético frente a un Telémaco pretencioso y calculador. El autor reflexiona sobre el poder en un periodo crítico para España.

- *Ulises y el retorno equivocado* (1958) de Salvador Monzó.

Juan Unger es Ulises, quien va a una guerra para probar su valentía. Tras pasar unos años encarcelado logra volver a su hogar. En esta pieza es él, el marido, quien sueña con la figura de su mujer, ya que es lo único que consigue que se mantenga cuerdo. Sin embargo, al regresar a su casa, se encuentra con que la figura de su esposa no es como él esperaba y termina asesinándola. La idealización de su mujer es lo que la lleva a la muerte. Penélope se convierte de esta forma en una víctima de Ulises.

---

<sup>32</sup> García Romero (1999: 282).

Esta obra se sitúa en la época contemporánea donde vemos el sufrimiento de España durante la Guerra Civil. El protagonista encarna el enfrentamiento entre sueño y realidad contraria, que rechaza a favor de aquél<sup>33</sup>.

- *La Odisea* (1965) de José Ricardo Morales.

Hay que decir que esta obra no fue publicada en España, sino en Chile, ya que su autor estaba exiliado. La acción de nuevo se sitúa en una época contemporánea y presentan a Pedro (Ulises) en un ambiente urbano y moderno. Igualmente el protagonista quiere regresar a su hogar y su mujer lo está esperando.

Las trabas para el regreso no son ahora personajes como el gigante Polifemo o la bruja Circe, sino la masificación consumista o la alienación humana, y el canto de las sirenas es el del llamado progreso<sup>34</sup>.

A finales de los años sesenta, el mito se sigue utilizando como base para la creación de obras dramáticas, pero al sufrir la sociedad cierta apertura, el uso de este mito cambia. El enfoque es totalmente distinto, así como la temática. Además, aumenta la transmisión.

- *El llanto de Ulises* (1973) de Germán Ubillos.

Según Hernández Miguel (2008: 403), se podría encuadrar dentro del teatro del absurdo. Además, plantea la duda de participar en la nueva sociedad de consumo ya que “proporciona comodidades pero a cambio de privar de la verdadera libertad”.

- *¿Por qué corres, Ulises?* (1975) de Antonio Gala.

El protagonista en este caso está más preocupado por narrar sus aventuras pasadas para seducir que en vivir el presente y regresar a su hogar. Penélope le reprocha que su marcha a Troya fuera una mera excusa para huir de su patria por lo que se muestra a un Ulises egoísta.

“Él echaba de menos su vida de soltero, sus amigos... cayera quien cayera. Yo era una intrusa que cuidaba la casa y a quien, de vez en cuando, se besaba sin saber bien por qué, antes de ponerse a roncar” (Gala, 1975: 192).

---

<sup>33</sup> Hernández Miguel (2008: 401).

<sup>34</sup> Hernández Miguel (2008: 409).

Ulises, a pesar de esto, sigue exigiendo a una esposa fiel y paciente, y aunque Penélope conoce a su marido, siguen juntos porque “el amor termina y a solas es más duro envejecer”<sup>35</sup>. De acuerdo con Hernández Miguel (2008: 404), en este drama se desmitifica la historia de Ulises mediante dos temas: el héroe está cansado y en consecuencia, ausente, además de la inutilidad que supone la espera tan larga y el regreso fallido.

Después del Franquismo nos encontramos las siguientes obras basadas en la *Odisea*:

- *Ulises no vuelve* (1983) de Carmen Resino.

En esta obra posiblemente se muestre el Ulises más cobarde ya que ni siquiera parte a la guerra: permanece escondido en el dormitorio de su esposa. Se mantiene impasible ante esta ridícula situación y ante el declive tanto de su familia como de su reino. Y una vez más, Penélope es la víctima, ya que aparte de tener un marido cobarde, tiene un marido ausente a pesar de estar escondido en su propia casa. Por ello, esta le reprocha así:

“Estás muy bien aquí metido, con todos los problemas solucionados: tienes comida, casa y mujer; y encima has creado una leyenda en torno tuyo que te hace gozar de una reputación envidiable” (Resino 1983: 37).

Una característica de los teatros modernos es dotar de más protagonismo a las personas que están esperando la vuelta de Ulises, así como de mostrar la historia desde su perspectiva. Así, la fiel esposa se convierte en el centro de atención de muchos dramas a través de los cuales este personaje consigue tener al fin voz, aunque hay que decir que no siempre se trata de un personaje positivo.

La Penélope de Carmen Resino es aburrida y estática, y se nos da a entender que realmente estaba manteniendo relaciones extramatrimoniales con algunos de los pretendientes, lo que explicaría que la criada Eurimena diga lo siguiente: “no bajan de cincuenta los pretendientes que han subido a esta alcoba”<sup>36</sup>. Penélope no se conforma con lo que le ha tocado vivir y es por ello que reprocha a su marido su comportamiento, y es, a fin de cuentas, una mujer triste que se lamenta de no conseguir nada de lo que ha deseado a pesar de que se ha comportado de forma modélica:

“Demasiados trabajos. No me dio tiempo a reír y ser amable. Cuidar la casa, vigilar el servicio, revisar las cuentas, dar de comer a mi hijo, defenderme de toda esa gentuza... y recibir además con palmas y con ramos a mi maridito, que volvía de madrugada oliendo a vino

---

<sup>35</sup> Ibíd. Pág. 221.

<sup>36</sup> Pérez Miranda (2007: 181).

agrio y eructando igual que un carretero... Esto es lo que se saca de tanta perfección. Quise ser una esposa modelo y aburrí a mi marido. Quise ser una madre modelo y mi hijo me encuentra mandona y absorbente. Quise ser una abandonada modelo y me obligan a casarme otra vez. Quise, por razones de estado, casarme otra vez y me dejan plantada... El embrujo no es tu fuerte, Penélope. Con tanta aparente honestidad, el milagro será que no te haya salido hasta bigote” (Resino 1983: 194).

- *El último desembarco* (1987) de Fernando Savater.

Aparece el protagonista, Ulises, en la playa como un hombre de nuestro tiempo. Este Ulises no está deseoso de vivir aventuras por los mares, es más, odia el agua salada. Sigue siendo un hombre cauto e inteligente, pero de ninguna manera es el héroe homérico. No es un villano, simplemente es un ser humano con sus defectos y virtudes. Al igual que tampoco se idealiza a Telémaco ni a Penélope. E incluso, la patria soñada, Ítaca, se muestra así: “Aquí gobiernan la avaricia, el miedo y la mediocridad. Ya te he dicho que es un país como cualquier otro”<sup>37</sup>.

- *Demasiado tarde para Filoctetes* (1989) de Alfonso Sastre.

Es una herencia directa del drama de Sófocles, *Filoctetes*<sup>38</sup>. Se muestra a un Ulises ruín, manipulador y tirano por lo que se podría decir que es una obra que rompe por completo con el prototipo heroico de Ulises.

El protagonista se llama Pepe Larrea pero utiliza el nombre de Filoctetes como pseudónimo para no ser descubierto durante el Franquismo cuando publicaba artículos y panfletos en contra de la dictadura. Se encuentra encerrado en una isla del norte de Europa por su ideológica contraria al régimen pero cuando se rumorea que su obra puede ser premiada con el Premio Nobel, el Ministerio de Cultura se interesa en su regreso.

El autor divide al personaje de Ulises en dos. Por un lado, tenemos al Dr. Benito Carrasco, hombre de confianza del Ministerio encargado de hacer regresar a Pepe Larrea. No duda en cometer acciones de dudosa moralidad con tal de lograr su objetivo. Y por otro lado, el Ministro de Cultura, quien vive inmerso en el recuerdo del pasado. Durante la guerra, está de parte de la lucha clandestina, pero es un hombre hipócrita y acaba traicionando a su gente.

---

<sup>37</sup> Savater (1987: 26-27).

<sup>38</sup> García Romero (1999: 293).

Larrea lo recuerda así: “Eras funcionario del partido y ahora eres funcionario de otra cosa... Siempre he sentido odio por Ulises y Ulises eres tú. La astucia del estado”<sup>39</sup>.

- *Las voces de Penélope* (1997) de Itziar Pascual.

La autora busca la personalidad de la esposa de Ulises poniéndola en diversas situaciones anímicas<sup>40</sup>.

La autora muestra en este drama el arquetipo de Penélope como la mujer que espera, poniendo en escena al personaje mítico, junto con una mujer actual que espera también, y una amiga deslenguada para quien “ellos [los hombres] son así. Así de cabrones”. Las tres mujeres sufren esperando, y construyen, en su soledad, su propia identidad<sup>41</sup>.

A través de esta breve revisión, podemos decir claramente que el carácter heroico de Ulises se ha reducido de forma notable durante la literatura contemporánea. Se caracteriza, en fin, a un Ulises más humano. Sin embargo, hay que decir que aunque esto se cultive más en épocas posteriores, ya en la Antigüedad se hace dudar sobre esa supuesta heroicidad de Ulises. Platón en su *República* habla del mito de la elección y de la reencarnación: Agamenón se reencarna en águila y Ayante en león; Ulises decide vivir de forma sencilla y humana<sup>42</sup>. Además, se dota de más protagonismo a otros personajes, como a Penélope, tal y como ocurre en la obra que analizamos en este trabajo.

### 3.3. Análisis de *La tejedora de sueños*

#### 3.3.1. Análisis temático-estructural

##### ACTO I

El primer acto presenta las circunstancias y a los personajes. Primeramente, se nos muestra el espacio teatral donde se desarrollará toda la obra. Es una galería dentro del palacio donde encontramos un foro. Ahí se localiza el aposento del telar de Penélope: es un templete cuadrado con la puerta al frente, lugar que adquirirá importancia durante todo el drama. De los lados hay una balaustrada desde la que se puede mirar al patio. En la pared del mencionado templete aparece ya el arco de Ulises, colgado, como símbolo del que está ausente y recuerda en todo momento a él.

---

<sup>39</sup> García Romero (1999: 294).

<sup>40</sup> Hernández Miguel (2008: 407).

<sup>41</sup> Pérez Miranda (2007: 271).

<sup>42</sup> García Romero (1999: 303).

Comienza la escena y se sitúa a Penélope tejiendo. Custodiando el lugar en el que la reina teje está la nodriza Euriclea. A lo largo de la grada hay cinco esclavas que están liando madejas de hilo. Aparece aquí también a la esclava Dione.

La primera intervención es del coro, que no son otras que las esclavas. Este elemento es heredado de la tragedia griega, como ya mencionamos con anterioridad, y se encarga de presentarnos la situación. Así, comienzan cantando versos como “Penélope es la estrella que luce en el palacio”, “Ella es la araña de oro que teje nuestra dicha” o “Artífice es de gracias, riquezas y alegrías” (pág. 108-109), lo que contrasta notablemente con la realidad, pues al ponerse la reina a reír a continuación, las esclavas comentan entre ellas:

“ESCLAVA 1ª. No tardará en gemir...

ESCLAVA 2ª. Si, al menos, gimiese por la leña desperdiciada...

ESCLAVA 3ª. Y por los carneros degollados...

ESCLAVA 4ª. Y por el palacio saqueado. Y por la miseria que nos ahoga” (pág. 109).

Hay que decir que en la *Odisea* se hace referencia a la actitud de los pretendientes, que se encargan de arrasar con todos los bienes de palacio, pero aún es un reino rico y próspero. En esta obra se presenta un panorama más desolador.

Se hace notar el conflicto interno que tiene Penélope, pues ríe y llora a la vez. Sobre esto mismo también opinan las esclavas y comentan entre ellas: “Si a la reina le importara la miseria del palacio, se habría vuelto a casar”, “También es por Ulises. Ríe cuando le recuerda joven”, “Pues yo creo que la reina espera todavía el regreso de Ulises” (pág. 110-111).

Además, se nos presenta la actitud rebelde de Dione, pues intenta en más de una ocasión ver el telar que está tejiendo la reina.

En las escenas que siguen, Ulises hace su aparición disfrazado de anciano<sup>43</sup> con Telémaco. Dice tener noticias de Ulises ya que ha estado en el palacio de Menelao, donde lo vio. Penélope se mantiene escéptica alegando que no es el único que ha pasado por Ítaca diciendo haber visto a Ulises. A lo que Telémaco le contesta a su madre “Tú nunca quieres creer” (pág. 118). Esta actitud negativa de la reina la podemos entender más adelante, cuando ya sabemos de quién está realmente enamorada. Penélope no desea en realidad que Ulises regrese.

En esta conversación que mantienen el Ulises disfrazado y Penélope se hace mención a otros personajes míticos como Menelao, Helena o Agamenón. En la *Odisea*, las muertes

---

<sup>43</sup> Recordemos que en la *Odisea* Ulises también hace su aparición disfrazado, por consejo de Agamenón y este le dice que no se fie de su esposa (XI, 455 y ss.).

tanto de Agamenón como de Clitemnestra son conocidas cuando el relato comienza. Sin embargo, Buero Vallejo prefiere que la muerte de Agamenón sea novedad ahora, y que la venganza de Orestes se mencione en el tercer acto, lo que ayuda a aumentar el dramatismo<sup>44</sup>.

Que se hable de la muerte de Agamenón tampoco es casualidad, pues se ha comparado la historia del hijo de este, Orestes, con Telémaco. Agamenón regresa a Micenas y es asesinado por Clitemnestra, su esposa (otras versiones apuntan a que fue el amante de ella). Unos años después, cuando Orestes regresa, venga la muerte de su padre asesinando al amante de Clitemnestra. Este episodio va a ser recordado en más ocasiones durante el drama, creando así un clima oscuro y de mal presagio.

Esto mismo justifica que Ulises le diga a Penélope que su marido no quiere volver a Ítaca:

“EXTRANJERO. Pues... Ulises quería partir para aquí dos lunas más tarde. Y me dijo que..., después de saber lo ocurrido con Agamenón al volver a su hogar..., tenía que pensarlo” (pág. 120).

En la obra de Homero también se produce este diálogo entre los esposos, pero las dudas que Ulises le transmite a su mujer no se presentan de igual forma, sino que dice que:

“Pero me dijo que él se había ido a Dodona, para escuchar, desde la encina de alta copa del dios, la voluntad de Zeus, sobre de qué manera debería de volver a la opulenta tierra de Ítaca tras tan larga ausencia, si de modo manifiesto o a escondidas” (*Od.* XIX, 296, pág. 434)<sup>45</sup>.

Penélope además le pregunta al extranjero por Helena, la causante de la guerra de Troya, y por tanto también de la partida de su marido. Se presenta a una Penélope superficial e insustancial cuando esta le pregunta a Ulises: “¿Cómo está Helena?”, “¿Estará ya vieja?” (pág. 122). Se preocupa más de la apariencia de esta que de saber si realmente el hombre con el que está hablando ha visto o no a su marido.

En la siguiente escena hacen su aparición los pretendientes de Penélope. Entran en escena gritando “¡Queremos ver a Penélope!” y “¡Y lo que teje Penélope!” (pág. 124), y además intentan agredir a Telémaco, como ocurría en la *Odisea*. Aparece también Anfinóo protegiendo al hijo de Ulises, al igual que en la versión homérica lo hace Anfinóo.

---

<sup>44</sup> Iglesias Feijoo (1980: 119).

<sup>45</sup> Todas las citas de la *Odisea* han sido extraídas de la edición de Mariano Benavente Barreda para la editorial Ediciones Clásicas (2007).

Al entrar estos, Penélope inmediatamente cierra la puerta del templete para que no puedan ver el telar y le dice al extranjero: “mientras estés aquí ¡nadie salvo yo, debe entrar en este aposento!” (pág. 125). Lo que acentúa el misterio de lo que está tejiendo la reina.

En esta obra aparecen tan solo cinco pretendientes: Antinoo, Pisandro, Eurímaco, Leócrito y Anfino. Todos aparecen en la *Odisea* con estos mismo nombres excepto Anfino que lo hace con el nombre de Anfínomo. El resto de pretendientes conserva sus nombres: “Antinoo, hijo del rey Eupites” (*Od. I*, 383, pág. 21), “Eurímaco, hijo de Pólibo” (*Od. I*, 399, pág. 22), “Leócrito, hijo de Evenor” (*Od. II*, 242, pág. 36) y “Pisandro, hijo de Polictor” (*Od. XVIII*, 299, pág. 416). Durante el drama se presentan como hombres ambiciosos e irresponsables y tan solo permanecen en Ítaca por el interés económico, no están realmente interesados en Penélope.

El número de pretendientes de Penélope es algo que ha variado de forma notable en cada obra que trata sobre este mito. En la versión homérica son ciento ocho pretendientes los que llegan al palacio de Ulises. En *La tejedora de sueños* los pretendientes que llegan son treinta, pero este número se reduce a cinco.

En la escena que sigue, Penélope abandona el lugar y se ven los enfrentamientos entre los pretendientes con Ulises y Telémaco. Estos intentan abrir el templete para ver el sudario que teje Penélope. Dudan de si realmente ella está tejiendo, pues gritan cosas como “Que hoy no la hemos visto trabajar”, “¡Estoy harto de ver que el sudario no avanza!” (pág. 130), ante lo que Anfino defiende la voluntad de Penélope: se nos muestra una figura diferenciada del resto de los pretendientes. Las relaciones entre ellos son tensas, sobre todo la que mantiene Anfino con el resto, pues ya se muestra cierta debilidad de Penélope por este pretendiente. Es el único respetuoso con ella y con el reino.

La escena que cierra el primer acto presenta una conversación entre Euriclea y Penélope. Volvemos a ver los conflictos internos de la reina, ya que desea estar viuda para rehacer su vida: “¡Viuda! ¿Por qué no me llamas viuda?” (pág. 140); aunque también le pregunta a la nodriza si su marido volverá algún día: “¿Volverá, nodriza?” (pág. 142).

Aprovecha el momento Penélope para maldecir a Helena (cosa que Penélope hace en varias ocasiones durante el drama), pues, como se ha mencionado antes, la señala como la culpable de la guerra de Troya:

“PENÉLOPE. No soy yo la culpable. Si durante años se desangran los ejércitos aqueos, ¿qué importa que aquí caiga la sangre de los rebaños? Si perdemos a nuestros esposos en plena juventud y nos vemos forzadas a quedar al frente de los hogares (*Con odio infinito.*), tan sólo

por un tonto le robó a otro tonto una cualquiera, ¿a quién hay que inculpar de todas las miserias?

EURICLEA. Le obligaron a partir... No culpes a Ulises.

PENÉLOPE. ¡Qué, a Ulises! ¡A Helena! ¡A esa mujerzuela, a esa perdida! Hace veinte años que se le ocurrió sonreír a otro que no era su esposo... ¡Allá fueron los jefes de Grecia entera! Nosotras no éramos nada para ellos” (pp. 140-141).

Además, defiende a la mujer de Agamenón, Clitemnestra, por haber matado a su marido ya que “¡Ella nos vengó a todas!” (pág. 141).

El recuerdo de Ulises está presente ya que Penélope hace mención a su arco (que está situado en la pared) y se acuerda de cómo él la conquistó tensándolo. La misma prueba que tiene lugar al final del mito, fue la que el padre de Penélope impuso a los pretendientes de esta en sus primeras nupcias.

Finaliza el acto de noche, por lo que Penélope ha de destejer el sudario para burlar a los pretendientes. Prefiere hacerlo a oscuras para, según ella, no querer ver qué figuras desteje. Se presenta el atormentado estado de la reina y se lamenta ya que toda su juventud ha sido “Destejer... Bordar, soñar...Y despertar por las noches, despertar de los bordados y de los sueños... ¡destejiendo!” (pág. 143).

En este primer acto podemos ver que hay igualdad entre las escenas dialogadas y las grupales.

## ACTO II

En el segundo acto podemos ver un predominio de escenas dialogadas. El centro de este es el descubrimiento del engaño de Penélope, que al fin y al cabo, no era más que un secreto a voces, ya que su esclava Dione y su pretendiente Anfino saben que desteje por la noche. Sin embargo, este descubrimiento por parte de los demás pretendientes no se desarrolla hasta la última escena, por lo que el resto presenta la acción secundaria del relato: Ulises mientras está escondido descubre los sentimientos de su esposa hacia Anfino; también los sentimientos de Telémaco hacia Dione y los de esta hacia Anfino.

Abren el acto Eurímaco y Ulises, aún disfrazado de anciano. Este último se esconde tras una cortina para poder espiar a Penélope. Aparecen en escena Dione, que va a buscar el sudario de Penélope tan solo para saber por qué la reina ríe y gime a la vez cuando teje. Llega Telémaco al lugar en el que Dione se encuentra. Dione le explica a Telémaco por qué está tan interesada en el sudario. Ante su explicación, Telémaco, lejos de sorprenderse, defiende que

su madre tenga aventuras con el resto de pretendientes. Además, esta esclava ya sabe que la reina desteje el telar por las noches.

“DIONE. ¿Tonterías de mujeres? ¿Por qué ríe y gime cuando borda? ¿Y por qué se lamenta por las noches cuando desteje?

(...)

TELÉMACO. Si eso es verdad, deber callártelo. Porque significa que... entretiene a los pretendientes... para dar tiempo a que llegue mi padre.

DIONE. ¡Imbécil! Eso sólo significa indecisión. Porque es una pobre mujer, que no sabe ser reina. Y tiene miedo del amor. ¡Pero sus risas y gemidos no engañan! ¡Quieren decir amor!” (pp. 148-149).

Telémaco intenta conquistar a Dione sin éxito, ya que ella está enamorada de uno de los pretendientes de Penélope: Anfino. Este último también aparece en escena y Dione le intenta disuadir para que se case con la reina y tenerle cerca en el palacio. Se descubre el amor de Penélope hacia Anfino al decir Dione: “Sí, Anfino, sí... Es a ti a quien quiere” (pág. 151). Se muestra aquí a una Dione vengativa y despechada, que intenta interceder entre el amor de Penélope y Anfino. Amor, por otra parte, platónico como veremos al final del acto tercero cuando Penélope le dice a Ulises que le ha sido fiel y este le recrimina que “¡Con el cuerpo solamente!” (pág. 196).

La siguiente escena forma parte de la acción secundaria pero es de gran importancia. Se trata de una conversación que mantienen Anfino y Penélope en la que se muestran los sentimientos de amor que se tienen ambos así como las intenciones de Penélope, pues no puede elegir entre su ausente marido y el joven que la pretende, es decir, entre su deber como esposa y sus sentimientos. Ella misma se censura al decir: “Tampoco soy buena. Deberías comprenderlo ahora, después de lo que te he dicho” (pág. 158) aunque le dirige a Anfino palabras de amor: “¡Tú me has hecho vivir!” (pág. 161).

Se mantiene firme al no querer elegir pretendiente, a pesar de que Anfino, como hemos mencionado con anterioridad, ya conoce el secreto de Penélope:

“ANFINO. ¿Vas a destejer esta noche?

(...)

PENÉLOPE. Es una añagaza; una añagaza para cansar a los pretendientes... a los demás pretendientes, Anfino” (pág.154).

Para Anfino, la única explicación posible ante esta actitud de Penélope es que en realidad sigue amando a Ulises: “Si puedes elegir, y optas por engañarnos con ese sudario,

solo hay una explicación. (...) Que amas a Ulises y estás dispuesta a esperarle hasta tu muerte” (pág. 156). Ella le explica que no quiere terminar el sudario porque de tener que elegir, le elegiría a él. Pero Anfino es un príncipe sin apoyo político por parte de otros reinos, y para protegerle, Penélope no quiere terminar el sudario: “¡Pero si lo elijo, a él, que es solo, a él, que no tiene detrás ningún pueblo que le defienda, me lo matarán” (pág. 159). Ella, consciente del daño que está causando su conflicto interno, califica su actitud de irracional: “Y para eso destejo por las noches... Viuda y sin pensar ya en Ulises... ¡Porque yo no sé razonar!” (pág. 159). La reina se alegra de la ruina de Ítaca ya que eso llevará al resto de pretendientes a abandonar, mientras que Anfino, enamorado sinceramente de la reina, permanecerá con ella.

En la siguiente escena aparecen las esclavas con Euriclea. Penélope manda a las esclavas entonar el canto para seguir tejiendo pero sus voces son trémulas y angustiosas lo que acentúa la sensación de peligro. La nodriza tiene un mal presentimiento y grita: “¡Ama, se acercan las Furias! ¡Las oigo!” (pág. 165). Y es en el momento en el que las esclavas se quedan calladas cuando uno de los pretendientes, Eurímaco, aparece y sentencia: “No destejas más, Penélope” (pág. 165). El inevitable momento en el que Penélope tiene que elegir un nuevo marido ha llegado.

A pesar de que el engaño ya está descubierto por todos los pretendientes, ella insiste en que no entren al templete donde se encuentra el telar. Comienzan a discutir entre ellos sobre quién debe ser el elegido por la reina para casarse con ella y ocupar el trono hasta que aparece el extranjero y sugiere una prueba. Dicha prueba consiste en tensar el viejo arco de Ulises y atravesar con él doce anillas con una flecha (tal y como hacía en antiguo rey) ante lo que todos acceden.

En la última escena se muestra a un Anfino fuerte y confiado, deseoso de tensar el arco para poder vengarse de sus rivales y poder unirse a su amada (“Ganaré la prueba. El dios de la guerra no negará sus fuerzas para esta causa justa. Pídeselo por mí”, pág. 176) en contraposición con un Ulises dudoso e inseguro, pues no tiene claro si podrá pasar la prueba con la que pudo conseguir casarse por primera vez con Penélope (“Antes podía con él, mas ya soy viejo, y...”, pág.177). Es más, vemos a Anfino mucho más honesto al rechazar los consejos de Penélope para poder tensar el arco: “Prefiero que lo hayas olvidado. No deseo ventajas.” (pág. 176), mientras que Ulises vuelve al lugar en el que se encuentra el arco a escondidas para practicar con él antes de la prueba.

### ACTO III

El tercer y último acto desarrolla la prueba del arco. En la primera escena aparecen los pretendientes intentando manipular el arco para poder tensarlo, tal y como le dice Penélope a Euriclea: “Lo han puesto al fuego y ahora lo engrasan, nodriza. Antinoo ha propuesto ablandarlo de esta manera por si los años lo habían endurecido” (pág. 178). En la *Odissea* también intentan lo mismo: “para que los jóvenes, calentando el arco y untándolo con grasa, probemos de armarlo” (*Od.* XXI, 176-180, pág. 473).

Comienza la prueba y ante el fracaso de los primeros pretendientes, Penélope no puede disimular su alegría al gritar: “No pueden, Euriclea”, “¡No sufro! ¡Gozo!” (pp. 180-181). De repente, una intervención de Ulises hace que intuyamos lo que va a ocurrir a continuación. La venganza de Ulises va a comenzar mientras que los pretendientes están disputando la prueba:

“ULISES. ¿Cerrasteis las puertas del palacio?

TELÉMACO. Sí, padre. Nadie podrá ya marchar.

ULISES. ¿Y los partidarios?

TELÉMACO. Miran la prueba desde las poternas y no saben que ya están encerrados. No podrán intervenir.” (pág. 182).

Entretanto, Penélope ríe y celebra que ningún pretendiente pueda superar la prueba y espera ansiosa la intervención de su amado Anfinoo. Aunque todo el desarrollo de la prueba no se ve, se intuye. Es el momento del preferido de Penélope e incluso ella intenta facilitar la prueba para que este pueda ganar: “¡Y por eso decido que la prueba de tender el arco es suficiente!” (pág. 186), ante lo que Euriclea le advierte de que “Las furias nos escuchan, reina... ¡Todo está perdido!” (pág. 187). El momento de la venganza se va acercando y el drama contribuye a ello con esta intervención de la nodriza, además se aumenta el dramatismo.

Cuando ninguno de los pretendientes es capaz de superar la prueba, Ulises se quita el disfraz y descubre su identidad. Buero Vallejo lo señala en un aparte de esta forma: “*Ulises se ha erguido; ya no es un anciano vencido por los años, sino un hombre maduro y corpulento*” (pág. 189). Consciente de que su mujer está enamorada de otro hombre, las primeras palabras que le dirige una vez descubierta su identidad son estas: “Terminaron tus sueños, mujer” (pág. 189).

Eumeo y Filetio se encargan de cerrar la puerta para que los pretendientes no se escapen mientras que el rey comienza su matanza. Estos dos personajes son campesinos de Ítaca y también aparecen en la *Odissea*. Son los primeros que reconocen a Ulises una vez que

este regresa a la isla. Ambos personajes pueden ser tratados como símbolo de la fidelidad hacia el monarca, pues confían en Ulises y le ayudan a conseguir su objetivo.

Ulises acaba con los pretendientes de una forma bastante cobarde: desde la parte de arriba de la balaustrada les lanza flechas mientras que ellos están abajo desarmados. Por ello mismo, Antinoo le grita: “¡Baja aquí, a luchar como un hombre!”. A lo que Ulises como justificación replica: “Yo no soy un hombre; soy un rey” (pág. 191). Mientras tanto, Penélope, satisfecha, instiga a Ulises para que termine con los pretendientes: “¡Mata! ¡Mátalos!” (pág. 192).

El último pretendiente que queda ya con vida es el “único valeroso. Tú no debes morir como una rata, sino como un héroe” (pág. 193), en boca del propio Ulises cuando se encuentra con Anfino, a lo que él responde que se ha forjado gracias a la orfandad y la pobreza. Sus últimas palabras antes de morir son de lo más descorazonadoras. Anfino se dirige a Ulises de esta forma:

“ANFINO. Me matas porque tú estás muerto ya; acuérdate de lo que te digo. La muerte es nuestro gran sueño. (...) la muerte es nuestro gran sueño liberador... Gracias por tus sueños, Penélope” (pág. 194).

Tras matar a Anfino y dar unas órdenes en palacio, se vuelve a su esposa y le apunta con el arco. Sin embargo, no la mata, le explica que ha vuelto a su patria para cuidar de su reino y de su familia. Se hace mención de nuevo de la historia de Orestes, pues Ulises dice haber vuelto para evitar que ocurriera lo mismo:

“ULISES. También tú me has traicionado, Penélope.

PENÉLOPE. ¡Mata!

ULISES. No he venido a matarte. He vuelto para cuidar de mi país y de mi mujer. He venido a evitar muchas cosas, no a desencadenarlas. Escucha, Penélope: vine a decirte una historia que me inquietaba. La historia de un rey asesinado por su mujer y el amante de ella. Aún no te conté el final. La historia no terminó así, porque el hijo de ambos..., Orestes..., volvió años después de sus correrías por el mundo y mató a su madre. ¡Sí! ¡A su propia madre mató y también al asesino de su padre!

PENÉLOPE. Tú ya has matado a Anfino... Puedes hacer de mí otra Clitemnestra.” (pág.195).

Ulises es consciente de que su hijo Telémaco ya empezaba a sentir odio por su madre porque ella estaba enamorada de otro hombre que no era su padre y además, este lo trataba como a un niño. De ahí de nuevo la comparación con Orestes.

Termina la escena y la obra con la conversación entre los dos esposos. Tras veinte años sin verse solo tienen palabras para el reproche y el rencor. Penélope le recrimina a su marido que se fuera durante tanto tiempo por una guerra, abandonándola. Ulises le reprocha que no le fuera fiel y que haya descuidado el reino. Además, le dice que ha envidiado inútilmente a Helena durante todos esos años ya que “está fea, y vieja” (pág. 197).

En cuanto a la benevolencia de Penélope hacia Dione, esta reconoce finalmente que lo hacía por Anfino. Ella dice que era porque “Él no era cruel, y no me hubiese perdonado la crueldad” (pág. 199), aunque Ulises le aclara que en realidad no quería ver a Anfino compadeciéndose de Dione.

La negatividad del personaje de Ulises ha ido aumentando por momentos en la obra y en esta última escena llega a su culmen. La famosa prudencia de este personaje se ha convertido aquí en cobardía: llega a Ítaca disfrazado, tal y como le aconseja Agamenón también en la *Odisea* (“Por ello jamás seas blando con tu mujer, ni tampoco le confíes todo designio que pienses, sino dile uno y otro, en cambio, que quede oculto”, *Od.* XI 441-443, pág. 263), y mata a los pretendientes con una clara ventaja, no se arriesga en la lucha como sí hizo el Ulises homérico. Ante este Ulises pusilánime se desata una Penélope furiosa y sincera. A continuación, tienen lugar las palabras más duras de este personaje en todo el drama:

“¡Cállate! Ahora debo hablar yo. Ahora debo decirte que tu cobardía lo ha perdido todo. Porque nada, ¡entiéndelo bien!, ¡nada!, había ocurrido entre Afino y yo antes de tu llegado..., salvo mis pobres sueños solitarios (...) Hubieras sido, a pesar de todo, el hombre de corazón con quien toda mujer sueña... El Ulises con quien yo soñé, ahí, los primeros años... ¡Y no este astuto patán, hipócrita y temeroso que se me presenta como un viejo ruin para acabar de destruirme toda ilusión posible! (pág. 202).

(...)

Y ahora te queda tu mujer, así, a los ojos de todos; pero teniéndome no tienes ya nada, ¿me oyes? ¡Nada! Porque él se lo ha llevado todo para siempre. Una apariencia; una risible... cáscara de matrimonio te queda. ¡Tú eres el culpable! Tú, por no hablar a tiempo, por no haber sido valiente nunca. Te detesto.” (pág. 203).

Ante esto, la única respuesta de Ulises es que se va a marchar de Ítaca, pero preocupado por la apariencia de este fallido matrimonio, le dice a Penélope que “Nadie sabrá nada de esto” (pág. 204). El destino al final es quien maneja la vida de los humanos y el destino de Ulises y Penélope era el de estar juntos, no importa que ella amara a otro hombre, puesto que había estado soñando y esperando a Ulises. Este ni si quiera está interesado en

saber lo que su mujer tejía y destejía en el templete, aunque lo más probable es que tejiera su vida e ilusiones junto con Anfino, sus sueños con el pretendiente al que amaba.

Mientras que el coro canta “Sonría la gloria a la prudente reina que nunca ha amado a otro hombre que su esposo”, Penélope grita “¡Mentira!” (pág. 206). Sin embargo, a Ulises no le interesa el interior de su esposa. Con un tono de lo más negativo terminan la conversación los esposos:

“ULISES. (...) Y ahora, a vivir... muriendo...”

PENÉLOPE. O a soñar que se muere... Porque ya no hay figuras que tejer, y el templete de mi alma quedó vacío. (...) Tú eres feliz ahora, mi Anfino, y yo te envidio... ¡Dichosos los muertos!” (pp. 206-207).

Se revela así el vacío que existe entre Penélope y Ulises. Seguirán siendo un matrimonio, pero en realidad son dos extraños que no tienen nada en común, excepto odio. Termina la obra con una intervención del coro aclamando, quizá de forma irónica, la fidelidad de la reina:

“CORO

Penélope es del nombre de la reina.

Ejemplo es para siempre de la esposa.

Ella teje sus sueños hogareños

Y en su modestia irradia lozanía...” (pág. 207)

El final sin duda es trágico. La escena se llena de desamor y apariencia. Penélope da rienda suelta en sus palabras al odio que siente hacia Ulises y éste muestra toda su horrible frialdad, el coro recita la versión oficial que hace de Penélope el ejemplo modélico de esposa<sup>46</sup>.

### 3.3.2. Análisis de los personajes

#### a) Penélope, la tejedora de sueños

La primera aparición del personaje de Penélope la encontramos en el poema épico la *Odisea*. El género épico se caracterizaba por presentar a un héroe, normalmente masculino, y narrar sus fantásticas y valerosas hazañas. Como héroe principal de este poema épico tenemos a Ulises, representado como un hombre tanto astuto como valiente, amante de su patria y protector de su familia. En contraposición a Ulises está su esposa, Penélope. Mientras él vivía aventuras a lo largo de todo el Mediterráneo, la paciente Penélope lo esperaba en casa

---

<sup>46</sup> Gallardo (1991: 252).

dedicada a las labores domésticas reservadas a la mujer griega de la época mientras que era asediada por un sinnúmero de pretendientes. En medio de la soledad y acompañada de su telar. Su función es modélica: no podía ser de otra manera en una sociedad patriarcal en la que la mujer está limitada al ámbito doméstico. Dentro de la *Odisea* es el personaje femenino que más trascendencia ha tenido en la literatura, y en el arte en general, en siglos posteriores, a pesar de tener un papel aparentemente pasivo, pues solo aparece en el canto I y en los cantos XXIII y XXIV.

Durante años, Penélope ha sido símbolo de la fidelidad conyugal y una modélica esposa que espera durante veinte años el regreso de su marido. Pero hay que decir que en la *Odisea* su imagen es más ambigua. Su propio hijo, Telémaco, reprocha a su madre que “ni rechaza la odiosa boda, ni fin puede poner” (*Od.* I, 249-250, pág. 16) o que “su corazón vacila en el pecho entre dos extremos, si se quedara aquí junto a mí o cuidará la morada respetando el lecho del esposo y la voz del pueblo, o si se irá ya con el mejor de los aqueos” (*Od.* XVI, 73-77, pág. 364). Que tardara en elegir a un pretendiente puede traducirse en fidelidad a su marido o en deseo de mantener a tantos hombres pugnando por ella. Penélope es un personaje prudente e inteligente, lo que no implica que no quisiera sentirse deseada durante la ausencia de su marido. La ambigüedad la vemos a través de los propios personajes, es decir, son los personajes femeninos y los que conviven con Penélope los que muestran sus aspectos positivos, al contrario que los personajes masculinos, quienes desconfían de ella<sup>47</sup>. Homero está interesado en mostrar a una mujer, no a un ideal, como se hizo posteriormente. Ovidio, en su obra *Cartas de las heroínas*, idealiza a Penélope y la convierte en una mujer más refinada, delicada e incluso romántica, ya que escribe una copia de la carta para cada viajante que pasa por Ítaca, por si tiene contacto con su marido. En ella le dice que su padre Icario le instiga para que se case de nuevo, pero ella dice “¡Que siga increpándome, si quiere! Tuya soy, preciso es que se me llame tuya; yo, Penélope, siempre seré la esposa de Ulises” (*Heroidas* I, vv. 82 y ss.<sup>48</sup>).

Es precisamente esta ambigüedad de la que acabamos de hablar la que ha permitido a autores posteriores jugar con el personaje de Penélope. A través de la literatura se perfilaban los cánones de la sociedad griega y se constituían prototipos de comportamientos femeninos. El cambio de estos comportamientos de las heroínas griegas va a depender, principalmente, de la época en la que se trate dicho mito o personaje; Penélope sufre un cambio potencial en el siglo XX. La tradición mítica ha representado comportamientos y figuras tanto masculinas

---

<sup>47</sup> Calero Secall (2002: 61-70).

<sup>48</sup> Ovidio (2008: 72).

como femeninas pero cada una de ellas limitadas a la estructura y conducta sociales de la época. Esto cambia cuando lo mítico se plasma en obras literarias, por lo que los personajes adoptan nuevos papeles y actitudes<sup>49</sup>.

Inés Calero (2002: 59), en su artículo *Apariencia y realidad: doble perspectiva en los juicios sobre el comportamiento de Penélope*, menciona a varios autores cuyas opiniones sobre la Penélope homérica son dispares. Para Marilyn Katz la ambigüedad se debe a la indeterminación del carácter de este personaje; Cantarella opina que la contradicción se da por intentar establecer un modelo femenino positivo frente a actitudes misóginas; por su parte, tanto Katz como Nancy Felson-Rubin opinan que Penélope es fiel pero también es capaz de traicionar a su marido.

Algo que sí queda totalmente diferenciado ya la *Odisea* es la división de sexos que existía en la sociedad griega del momento. Lo deja muy claro Telémaco al comienzo del poema cuando se dirige de esta forma su madre:

“Mas vete a tu cuarto y atiende tus propias labores, el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas aplicarse al trabajo; y el hablar será cosa para todos los hombres, y sobre todo para mí, que tengo el mando en casa” (*Od.* I, vv. 356-359, pp.20-21).

La mujer estaba destinada al ámbito doméstico y de esta forma se comporta Penélope. El telar es un objeto propio de la mujer griega y se puede relacionar la acción de tejer con su puesto en el engranaje social<sup>50</sup>. Es un instrumento ligado a este personaje y juega un papel importante. En la *Odisea*, el telar adquiere una carga positiva puesto que es utilizado por Penélope para ganar tiempo a la hora de elegir nuevo pretendiente. En contraposición a este símbolo femenino tenemos el arco, signo masculino y clave a la hora de resolver la historia.

Otras de las cosas que tenemos que pensar y que contribuyen a esa ambigüedad del personaje es que Penélope es quien se hace realmente cargo del país ante la ausencia de Ulises y la minoría de edad de Telémaco, aparte del rechazo a gobernar de Laertes. Ha de cumplir un papel que no le corresponde a una mujer de su tiempo. Se podría discutir también si este hecho se da por propia voluntad o puede ser interpretado como un gesto de obediencia.

Buero Vallejo, como hemos mencionado, se basa en la trama argumental del mito pero transforma en concreto al personaje de Penélope. Ella era en el poema homérico un espejo de

---

<sup>49</sup> Ruiz Sola (2005: 135).

<sup>50</sup> Ibáñez Chacón (2012: 16).

esposas abandonadas, en esta obra es una mujer que duda y que no ama a su marido<sup>51</sup>. Además se convierte en clara protagonista del drama de Buero.

Mientras que Homero nos presenta a una Penélope ambigua pero prudente, Buero Vallejo nos muestra a una Penélope sincera y rencorosa. Disfruta de la presencia de tantos pretendientes. Era su amarga recompensa por la crueldad de una guerra que había apartado a su marido de su hogar, como también le ocurre a las esposas abandonadas por otros maridos. Según María Dolores Gallardo (1991: 251) “era su pequeño resarcimiento contra la triste suerte que a ella y a tantas mujeres dejó solas por la falta que cometió Helena”.

La Penélope de Buero Vallejo es mucho más humana que la homérica, ya que se deja llevar realmente por lo que siente. Se permite estar enamorada de otro hombre y cuando su marido regresa es capaz de reprocharle lo que realmente piensa sobre él.

Cuando Ulises vuelve, trae con él la realidad: el tiempo ha transcurrido y ya no son los jóvenes que acababan de casarse. Helena no es tan bella como se recuerda (pág. 197), Ulises actúa de forma cobarde en la matanza de los pretendientes y su actuación, en boca de Penélope es la de “un astuto patán, hipócrita y temeroso, que se me presenta como un viejo ruin para acabar de destruirme toda ilusión posible” (pág. 202). La vuelta de Ulises significa tragedia para la reina que se ve obligada a refugiarse en sus sueños: “Ahora a soñar que se muere una porque ya no hay figuras que tejer... ¡Oh! Anímate, espérame” (pág. 207).

La acción de tejer, llena de connotaciones positivas en la *Odisea*, cambia por completo en *La tejedora de sueños*. En la obra de Buero Vallejo, Penélope miente al decir que está tejiendo un sudario para su suegro, no tiene esa utilidad. Es utilizado como medio de comunicación y transmisión de los sentimientos de la reina. Una actividad aparentemente inocente a la que se dedican las mujeres de la época, se convierte en un medio de fantasías y deseos ya que no hay posibilidad de expresarse de otra forma. Penélope, consciente de que no podría vivir de otra manera, imaginaba su vida con el hombre al que amaba realmente y tejía en el templete esos sueños. Por ello prohíbe terminantemente que alguien entre en el templete y vea dicho telar. Se tiene que expresar desde el lugar que ocupa en la sociedad, y este es el ámbito doméstico. El decorado contribuye a esa importancia del telar: se encuentra justo en medio de la escena<sup>52</sup>. Al final de la tragedia, lo único que le queda a la pobre Penélope son sueños porque “Ya no hay figuras que tejer, y el templete de mi alma quedó vacío” (pág. 206-207). De acuerdo con Iglesias Feijoo (1980: 56), el sueño durante la obra encierra dos sentidos distintos: el sueño-ilusión a través del cual alguien se imagina las cosas de otro

---

<sup>51</sup> Iglesias Feijoo (1980: 42).

<sup>52</sup> López (1999: 218).

modo, y el sueño-utopía que consiste en la esperanza de algo que hoy no podemos ver pero que puede llegar a existir. Tras esta reflexión, podemos ver que Penélope se sumerge en ambos sueños: el sueño-ilusión de ser como Helena y el sueño-utopía de su vida con Anfino. Y Ulises supone la destrucción de ambos.

La desmitificación también se produce al emplear la astucia de Penélope, no para defender a su marido, sino para proteger a su amado Anfino: “y cavilando, cavilando ahí dentro... Pensando en la necesaria prudencia, en la astucia conveniente para que no le matasen... Y ya que él, tímido y pacífico, no puede luchar contra ellos (...)” (pág. 157).

El uso de este personaje femenino por el autor y convertirlo en protagonista de su drama se puede explicar por el contexto en el que está datada la obra. En 1952 cuando se publica *La tejedora de sueños*, España estaba sumida en la posguerra. A través del personaje de Penélope podemos ver a una mujer que maldice la guerra porque, por esta, su marido ha tenido que salir del hogar, al igual que le ocurrió a cientos de mujeres, que se encontraban inmersas en la soledad tras la Guerra Civil Española. Esto justifica que el autor ponga en boca de Penélope las siguientes palabras:

“La vida que no he vivido... ¡Maldita, maldita y destruida por los dioses sea Helena! (...) Helena nos quitó a nuestros esposos. Por esa... puerca, las mujeres honradas hemos quedado viudas, condenadas a hilar y tejer en nuestros fríos hogares... A consumirnos de vergüenza y de ira porque los hombres... razonaron que había que verter sangre en una guerra de diez años, para vengar el honor de un pobre idiota llamado Menelao (...) Esperar... Esperar el día en que los hombres... tengan el corazón para nosotras y la bondad para todos: que no guerreen ni nos abandonen... ¡Cuando no haya más Helenas... ni Ulises en el mundo! Pero para eso hace falta una palabra universal de amor” (pág. 157).

Dentro de este drama es el personaje más complejo. Sus sueños se han ido rompiendo poco a poco. Han pasado muchos años desde que su marido se ha ido y los pretendientes han abandonado poco a poco el país al haberse empobrecido. Ella no está siendo valorada como mujer, sino como reina: “Durante cuatro años me he dicho: Helena me ha ganado la partida. Mi guerra de Troya es repugnante... No vienen por mí”. Tan solo el bondadoso Anfino la ama de verdad, por lo que la llegada de Ulises destruye sus sueños e ilusiones.

## b) Personajes secundarios

- Euriclea

Este personaje aparece en ambas obras. Fue tanto la nodriza de Ulises como la de Telémaco. En la *Odisea*, reconoce a Ulises cuando le está limpiando, al ver una cicatriz que se hizo en su juventud:

“Se le acercó en efecto e iba lavando a su propio señor, y en seguida conoció la cicatriz, que un día le dejó un jabalí con su blanco colmillo, cuando fue al Parnaso con Autólico y sus hijos.” (*Od.* XIX, 386 y ss., pág. 438).

Sin embargo, en *La tejedora de sueños* no se produce este reencuentro previo entre ambos personajes, sino que Euriclea descubriría a Ulises una vez que este se quita el disfraz de anciano.

Otra novedad en esta obra es que este personaje es ciego mientras que la Euriclea de la *Odisea* no lo era. Es un hecho importante ya que la ceguera en la obra de Buero Vallejo es un símbolo: el ciego es incapaz de percibir el mundo exterior, por lo que su realidad se limita a los sentidos que sí ha desarrollado. El mundo del ciego, en consecuencia, se halla limitado a las intenciones y significaciones que expresa la palabra oída y, prescindiendo del gusto y del olfato, al conjunto de resistencias materiales que nos ofrece el tacto<sup>53</sup>. Puede ser que por esa discapacidad sea la encargada de vigilar el templete donde trabaja la reina, puesto que esta no permitía a nadie ver lo que estaba tejiendo. Además, este personaje ciego nos puede recordar a Tiresias, célebre adivino invidente del ciclo tebano. Se le atribuyen numerosas profecías: revela a Anfitrón la identidad de su rival con Alcmena; es quien aconseja a Creonte que expulse al rey de Tebas; cuando la expedición de los Siete Jefes, profetizó que para salvar la ciudad habría que sacrificar al hijo de Creonte; etc. En la poesía romana y helenística predice la muerte de Narciso y el mismo Ulises emprende el viaje al país de los cimerios para consultarlo, y lleva a cabo la evocación de los muertos, por consejo de Circe<sup>54</sup>.

Además, ella es la única que percibe los pasos de las Furias vengadoras una vez que Ulises va a aparecer en escena o cuando los furiosos pretendientes van a buscar a Penélope una vez que estos se enteran de que la reina les ha mentado. Las Furias son en la mitología romana lo que se conocía en el mundo griego como “Erinias” o “Euménides”. Eran las personificaciones de la venganza y se encargaban de hostigar a quienes eran culpables de

---

<sup>53</sup> Laín Entralgo (1998: 52).

<sup>54</sup> Grimal (1981: 518).

ciertos actos. Al igual que las Euménides persiguieron a Orestes cuando mató a su madre Clitemnestra, estas aparecen para acosar a Penélope.

- Dione

Dione es una de las esclavas, pero la única que aparece con nombre propio. Este personaje no aparece en la obra original. Su nombre se debe a la diosa hija de Urano y Gea y madre de Afrodita. Aparece en la *Ilíada* cuando va a consolar a su hija, que ha sido herida por Diomedes: “La diosa Afrodita se refugió en el regazo de su madre Dione” (*Íl.* X, 363 y ss.)

Se presenta como una mujer ambiciosa, rebelde y manipuladora. Es la portavoz del grupo de esclavas y quien descubre a Penélope ante los pretendientes. La reina no la castiga precisamente porque no quiere ver a Anfinio compadecerse de ella (aunque diga que es por Telémaco). En varias ocasiones podemos ver además cómo Penélope entra en su juego banal de rivalidad.

No es un personaje esencial dentro de la acción dramática, por lo que se puede cuestionar su destacada actuación. Según Manuel Alvar, Dione es importante estructuralmente porque revela la originalidad de su planteamiento ya que no aparece en la *Odisea*. Sin embargo, desde el punto de vista estético no vemos necesidad a su actuación y este crítico habla del papel “de malo” típico de los cuentos<sup>55</sup>.

- Telémaco

Es descrito en la obra como “un adolescente atormentado por sus deseos de madurez, que el desvío de Dione y la burla de los pretendientes agrían” (pág. 117).

Telémaco está en conflicto con su madre en *La tejedora de sueños*, algo que no se manifiesta de forma explícita en el poema homérico, aunque sí hay indicios: “¡Madre mía, cruel madre!, que tienes obstinado corazón” (*Od.* XXIII, 97 y 103, pág. 511). Desde el comienzo conoce la identidad de su padre, y le ayuda a entrar a palacio y a superar la prueba del arco.

Mantiene enemistad con el pretendiente favorito de su madre, Antino, ya que su amada, Dione, está enamorado él. Ve en él un rival en su amor por Dione y como sustituto de su padre. Durante la obra se le vincula en más de una ocasión con Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra.

---

<sup>55</sup> Apud. Iglesias Feijoo (1980: 51).

- Extranjero/Ulises

Buero Vallejo nos muestra a un Ulises calculador y cobarde, pues no hay acción digna dentro del drama por parte de este personaje. Incluso Penélope se lo recuerda: “Sí, tú, prudente Ulises. Eso ha sido tu prudencia: cobardía y nada más” (pág. 201).

Y a pesar de que ha vencido a los pretendientes (y no de manera gloriosa como mencionamos en el apartado anterior) y ha recuperado a su esposa, no se trata de un hombre triunfador: Ulises es símbolo de fracaso pues ahora tiene que “vivir muriendo” (pág. 206).

Está interesado solo en aparentar normalidad de cara a la sociedad, no importa que su matrimonio con Penélope está muerto (“una apariencia; una risible... cáscara de matrimonio”, pág. 203).

- Anfino

Es el único pretendiente con rasgos positivos del drama. Su personaje existe en la *Odisea*, aunque con otro nombre: Anfínomo. También el poema homérico goza de buena reputación, e incluso se dice que “agradaba más a Penélope con sus palabras, porque tenía comprensivo corazón” (*Od.* XVI, 397-398, pág. 375). Anfino es el único pretendiente con sentimientos sinceros hacia Penélope: la quiere a ella y no está interesado en el reino de Ítaca.

Es el príncipe de Duliquio, aunque no tiene aliados ni apoyo político por parte de otros reinos, cosa que le impide a Penélope elegirle como futuro marido. No es pretencioso, al contrario que el resto de pretendientes, ya que se ha criado en la orfandad y la humildad. Es el único que recibe halagos de Ulises e incluso le incita a abandonar Ítaca para evitar que lo mate.

Cuando Ulises se despoja de su disfraz y se venga de los pretendientes, él es el único que aguarda a la muerte con prudencia y valentía. El mismo Ulises le dice que es el “único valeroso. Tú no debes morir como una rata, sino como un héroe” (pág. 193), además de ser el único enterrado con privilegios a petición del propio rey: “Anfino debe ser incinerado mañana con los honores de un gran jefe” (pág. 194).

Algunas diferencias respecto al poema homérico son que la pelea entre Anfino y Telémaco no aparece en la *Odisea* y que en el poema homérico es Telémaco quien mata a Anfínomo.

#### 4) CONCLUSIONES

En este trabajo hemos podido ver de qué forma está presente la tradición clásica en Buero Vallejo y en concreto en su obra *La tejedora de sueños*. Esta supone un nuevo tratamiento del poema épico de la *Odisea* y de sus personajes. Como ya hemos mencionado, el comportamiento de los seres humanos no ha cambiado a lo largo de todos estos siglos, por lo que nos podemos seguir sintiendo identificados al encontrarnos con una nueva reelaboración de un tema clásico.

Los conflictos que plantea Buero Vallejo con este drama son intemporales: los problemas de la guerra y la soledad que esta supone, así como el innegable paso del tiempo y los cambios que este produce en las relaciones de pareja. Tal y como señala Iglesias Feijoo (1980: 62): “Los sueños de Penélope son – debieran ser – los nuestros, del mismo modo que la violencia de Ulises es también la de hoy. En última instancia aún no hemos salido de Ítaca”.

Además, hemos visto el cambio que ha supuesto para uno de los personajes principales en la historia: Penélope. Han sido muchas las mujeres protagonistas en literatura clásica que han tenido transcendencia posterior como Fedra, Medea o Clitemnestra, quienes eran representadas como mujeres con ambición que no dudaban en realizar acciones drásticas para conseguir lo que buscan. En el lado opuesto está Penélope, quien posiblemente sea uno de los personajes femeninos más humanos de toda la mitología, puro símbolo del romanticismo anclado en el recuerdo de su ausente marido. Sin embargo, en la obra que hemos estudiado, la representación de Penélope cambia y se desmitifica. Proceso favorecido a su vez por la ambigüedad con la que se trató a este personaje en la *Odisea*, lo que ha llevado a numerosas interpretaciones y lecturas. En este estudio hemos visto cómo Penélope se transforma y se convierte en más humana. Ya no se presenta el ideal de esposa fiel y paciente, e incluso se permite estar enamorada de otro hombre. Y a fin de cuentas lo único que ella buscaba en este mundo lleno de guerra y sufrimiento era amor verdadero.

A pesar de que Penélope es el personaje principal y a quien hemos prestado más atención, es notable también el cambio que se produce en Ulises. Él ha dejado de ser el héroe griego que todos conocíamos para convertirse en un hombre cobarde e indigno. Y como antítesis de este tenemos al pretendiente Anfino, un muchacho noble y sincero. Además, no se desmitifica solo a los personajes, sino que la propia historia sufre un cambio: el final feliz tras el regreso de Ulises se convierte en *La tejedora de sueños* en una tragedia.

## 5) REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buero Vallejo, A. (1958) *El teatro. Enciclopedia del arte escénico* edición de G. Díaz-Plaja. Barcelona: Noguer.
- (1971) *El concierto de san Ovidio*, edición de Ricardo Doménech, Valencia, Castalia.
- (1975) *Las meninas*, edición de Ricardo Doménech, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1973) *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza.
- (1980) *La tejedora de sueños*, edición de Iglesias Feijoo, Madrid, Cátedra.
- (2009) *La denotación*, edición de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra.
- (2011) *Hoy es fiesta*, edición de Mariano de Paco, Madrid, Cátedra.
- Calero Secall, I. (2002) “Apariencia y realidad: doble perspectiva en los juicios sobre el comportamiento de Penélope”, en *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual* (ed. Calero Secall, Durán López y Capriglione). Málaga: Universidad de Málaga, pp. 59-86.
- (2008): “Del mito a la historia: Penélope, Artemisia y las transgresiones del modelo femenino en la literatura griega antigua”, en *Norma y Transgressao* (ed. Carmen Soares, Inés Calero y Maria do Céu Fialho). Coimbra: Universidad de Coimbra, pp. 10-28.
- Camacho Rojo, J.M. (2004) *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: bibliografía analítica*. Granada: Universidad de Granada.
- Doménech, R. (1973) *El teatro de Buero Vallejo*. Editorial Gredos: Madrid.
- Dowd, C. (1974) *Realismo trascendente en cuatro tragedias sociales de Antonio Buero Vallejo*. Valencia: Castalia.
- Gala, A. (1975) *¿Por qué corres, Ulises?*, edición de Enrique Llovet. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gallardo López, M. J. (1991) “Pervivencia del mito en tres autores actuales”, *Cuadernos de filología clásica*, 1, pp. 241-258.
- García Romero, F. (1999) “El mito de Ulises en el teatro del siglo XX” *Cuadernos de filología clásica*, 9, pp. 281-303.
- Garrido, A. (1990) “Una cuestión de género: un texto teórico de Antonio Buero Vallejo”, en *El teatro de Buero Vallejo: texto y espectáculo*, (editor Cuevas García). Barcelona: Anthropos, pp. 371-381.
- Gómez Torres, A (1990) “Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo” en *El teatro de Buero Vallejo: texto y espectáculo*, (editor Cuevas García). Barcelona: Anthropos, pp. 212-222.
- Grimal, P. (1981) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Hernández Miguel, L. (2008) *La tradición clásica: la transmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculos occidentales*. Madrid: Liceus.
- Homero (2007) *Odisea*, edición de Mariano Benavente Barreda. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Ibáñez Chacón, A. (2012) “La metíeta mudez de Filomena” en *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 14, pp. 11-26.

- Iglesias Feijoo, L. (1980) en Buero Vallejo: *La tejedora de sueños*. Madrid: Cátedra, pp. 9-62.
- Laín Entralgo, P. (1998) “La vida humana en el Teatro de Buero Vallejo”, en *Antonio Buero Vallejo, literatura y filosofía: homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*, pp. 51-56.
- López Férez, J. (2008) “En torno a los mitos y nombres míticos clásicos en Antonio Buero Vallejo”, *Revista de estudios clásicos*, 37, pp. 57-100.
- López, A. (1999) “El arquetipo de Penélope en el teatro” en *La dualitat en el teatre* (ed. Andresen). Valencia: Universidad de Valencia, pp. 207-225.
- Pérez Miranda, I. (2007) “Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito”, *Foro de Educación* 9, pp. 267-278.
- Pociña Pérez, Andrés (2007) “Motivos para el éxito de un mito clásico en el siglo XX” en *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (ed. Andrés Pociña y Aurora López). Granada: Universidad de Granada, pp. 159-174.
- Prieto, A. (1972) *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Barcelona: Planeta.
- Resino, C. (1983) *Ulises no vuelve*. Madrid: Centro Español del Instituto Internacional de Teatro.
- Ruiz Ramón, F. (2001) *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Ruiz Sola, A. (2005) “Las heroínas griegas: trasvase cultural”, en *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina* (ed. J. Nieto Ibáñez). León: Universidad de León, pp. 123-142.
- Savater, F. (1987) *El último desembarco*. Madrid: Espasa-Calpe, pág. 26-27.
- Torrente Ballester, G. (1956) *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- (1982): *El retorno de Ulises* (1946) en *Teatro II*, Barcelona.
- Verdú de Gregorio, J. (1977) *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*. Barcelona: Ariel.
- Ovidio (2005) *Metamorfosis*, edición de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra.
- (2008) *Cartas de las heroínas*, edición de Vicente Cristóbal. Madrid: Alianza Editorial.