

LA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE FRANCISCO NIEVA A TRAVÉS DE SUS MEMORIAS

THE INTERTEXTUALITY IN THE WORK OF FRANCISCO NIEVA THROUGH HIS MEMOIRS

Juan Carlos Romero Molina

Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED)

jc_romerom72@hotmail.com

Resumen: Las memorias de Francisco Nieva son una importante fuente bibliográfica para el estudio de su obra literaria dramática y no dramática. Revelan, por ejemplo, la relación entre las obras del dramaturgo y textos de otros autores y también la conexión entre textos de diferentes géneros del mismo autor. Es un interesante ejemplo de lo que la crítica ha llamado *intertextualidad*.

Abstract: Francisco Nieva memoirs are an important bibliographic source for the study of its dramatic and non-dramatic literary work. They reveal, for example, the relationship between the works of the playwright and texts by other authors and also the connection between texts of different genres by the same author. It is an interesting example of what critics called Intertextuality.

Palabras clave: Memorias. Francisco Nieva. Teatro español contemporáneo. Intertextualidad.

Key Words: Memoirs. Francisco Nieva. Contemporary Spanish Theatre. Intertextuality.

Francisco Nieva publicó a principios de este siglo sus memorias, *Las cosas como fueron* (Nieva, 2002b)¹. Éstas, junto con varias más de otros dramaturgos y algunos diarios, han sido el objeto de nuestra tesis doctoral, *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales*, dirigida por el profesor José Romera Castillo, inserta dentro de las actividades del Grupo de Investigación del SELITEN@T de la UNED, dirigido por el mismo José Romera Castillo. Una de las líneas de trabajo del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) la constituye el estudio de la escritura autobiográfica -en diferentes géneros (narrativa y poesía), muy especialmente, por lo que nos interesa, en *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera, ed., 2003)-, del que su director es uno de los pioneros en España². Un compendio de esa prolongada labor la tenemos en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Romera Castillo, 2006a). En el prólogo a esta obra (Romera Castillo, 2006b), escribía el director del SELITEN@T: "La escritura del yo ha sido centro intenso de nuestra atención, dentro de la serie de investigaciones sobre lo biográfico y autobiográfico en España, fundamentalmente, desde 1975, que estamos llevando a cabo" (Romera Castillo, 2006b: 11)³.

Nuestra investigación estudia la escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales tomándola como fuente bibliográfica para la reconstrucción de la vida teatral. Uno de los anticipos vio la luz en la ponencia, titulada "Narración e imagen: fronteras de lo dramático en Francisco Nieva" (Romero Molina, 2008), presentada en el XVII Seminario Internacional del SELITEN@T, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, celebrado en la UNED en diciembre de 2007, cuyas actas se publicaron con edición del director del Centro (Romera Castillo, 2008). Decíamos allí que:

las transferencias argumentales entre el teatro y la novela de Francisco Nieva merecerían un tratamiento más amplio en el marco de un estudio sobre lo que la crítica nieviana ha dado en llamar la "intertextualidad", que comprendería no sólo la relación de su obra dramática con su propia narrativa, sino también la de ambas con

1 Véanse Caballé (2003a), Conte (2002) y Elwess (2003a). De las memorias de Francisco Nieva en relación con el teatro, trataron Caballé (2003b), Elwess (2003b) y Rubio (2003) en el XII Seminario del SELITEN@T, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Romera, 2003b), celebrado en la UNED en junio de 2002.

2 En palabras textuales suyas de 2006: "Puedo decir con gran complacencia que he sido uno de los pioneros españoles en estudiar la escritura autobiográfica en España. Desde hace más de veinticinco años, una de las líneas de investigación que he mantenido se ha centrado en este campo de trabajo" (Romera Castillo, 2006b: 14).

3 Para una relación detallada del trabajo del Centro en este campo, véase de José Romera Castillo "Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia", en Vicente Granados Palomares (ed.), *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura y Sociedad* (Romera Castillo, 2003), así como la ampliación posterior (Romera Castillo, 2010), publicada en la revista *Signa*.

*la obra literaria ajena y, en general, con la producción cultural de varias épocas, con particular atención a las versiones teatrales de obras de otros autores por parte del dramaturgo manchego*⁴ (Romero Molina, 2008: 251, n. 16).

Esto ha sido llevado a cabo en nuestra tesis doctoral. Y es que el estudio de las adaptaciones teatrales de Francisco Nieva resulta inseparable del análisis de esa característica tan propia de la escritura del dramaturgo manchego que la crítica ha dado en denominar "la intertextualidad". Procede aquí ahora exponer el resultado de lo que expresa la cita.

El *Diccionario del teatro*, de Manuel Gómez García (1997), define *intertextualidad* como: "Práctica, propia de algunos directores y dramaturgistas, consistente en insertar en una obra textos de otra u otras. La intertextualidad provoca por lo común un efecto de distanciamiento y extrañamiento. En ocasiones, es usada como recurso o vía de adaptación teatral, con vistas a la apropiación de los derechos de autor" (Gómez García, 1997: 425). Sin embargo, no se trata de un fenómeno exclusivamente teatral. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Marchese y Forradellas, 1989: 217), acuden a la definición de Michel Arrivé: "conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado". Continúan: "estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se pueden hacer referencia". Según los autores, el término procede de la teoría de Mijaíl Bajtín y lo puso en circulación Julia Kristeva, quien escribió: "Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*". En palabras de Leyla Perrone-Moises, "el escritor entabla un diálogo, a veces tácito, a veces haciendo un guiño al lector, con otros textos anteriores". Roland Barthes deslinda el concepto de *intertexto* de la antigua noción de *fuentes o influencias*:

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo forma más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidas, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y a su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto

4 De algo de esto se trató en el XV Seminario Internacional del SELITEN@T, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Romera, ed., 2006), celebrado en la UNED en junio de 2005, concretamente en la ponencia presentada por Raquel García Pascual (2006).

es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas (Marchese y Forradellas, 1989: 217-218).

Los autores se hacen eco de la crítica de Claudio Guillén de tal definición por su absolutismo teórico. Opinan que en ella se mezclan dos conceptos distintos: el de texto y el de código. En este sentido se orientan Michael Riffaterre, Jonathan Culler y Cesare Segre, quien diferencia en la intertextualidad dos campos bien diferenciados: las interrelaciones comprobables entre los textos y los arquetipos. Cesare Segre se decanta por emplear la palabra *intertextualidad* para las relaciones entre textos escritos literarios; para el resto, propone *interdiscursividad*. Si “la especificidad de una obra sólo puede ser reconocida por medio de la confrontación, el conocimiento o la reminiscencia del texto al que se refiere”, nos hallamos en el terreno de la *transcodificación*”. Distinguen los autores entre la “intertextualidad general o externa (relaciones intertextuales entre textos de diferentes autores) e intertextualidad restringida o interna (relaciones intertextuales entre textos del mismo autor)” (Marchese y Forradellas, 1989: 218).

Por su parte, Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios* (Estébanez, 1999: 570) define así *intertextualidad*:

Término utilizado por una serie de críticos (J[ulia] Kristeva, A[l]girdas J[ulius] Greimas, R[oland] Barthes, G[érard] Genette, J[ean] Ricardou, L[ucien] Dällenbach, etc.) para referirse al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc.

Según explica el autor, “J[ulia] Kristeva concibe la escritura como una ‘lectura de un corpus literario anterior’, y el texto literario como ‘absorción y réplica’ de textos previos, de los que sería, al mismo tiempo, reminiscencia y transformación”. Recoge también la distinción entre los diversos tipos de intertextualidad señalados por la crítica: la *general* —entre textos de diversos autores—, la *restringida* —entre textos de un mismo autor— y la *interna* o *autotextualidad*, “reduplicación interna que desdobra el relato, todo o parte, bajo su dimensión literal —la del texto entendido estrictamente— o referencial, de la ficción” (Dällenbach, 1976).

En *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Greimas y Courtés, 2006: 226-227), se atribuye el concepto a Mijaíl Bajtín. La idea interesó en Occidente, pues parecía servir de recambio metodológico a la teoría de las “influencias”, en la que se fundaban las investigaciones de la literatura comparada. Sin embargo, el concepto se

reveló impreciso por mezclar la intertextualidad interna del texto con la externa —las viejas “influencias”—. Se remontan los autores a la afirmación de André Malraux de que la obra de arte no se crea a partir de la visión del artista, sino de otras obras, para reconocer “la existencia de semióticas (o de “discursos”) autónomas en cuyo interior se prosiguen procesos de construcción, de reproducción o de transformación de modelos, más o menos implícitos”, dejando fuera las reiteraciones de “estructuras semánticas y/o sintácticas comunes a un tipo (o a un ‘género’) de discursos”.

Por *intertextualidad*⁵, la crítica nieviana entiende el hecho de recurrir el autor —no única ni exclusivamente— a materiales literarios de diversa procedencia para componer sus obras a modo de *collage*⁶. El propio Francisco Nieva admite conscientemente esta particularidad de su teatro justificándola por sus iniciales contactos con el Postismo. Así, cuenta en sus memorias (Nieva, 2002b: 44) que ese movimiento literario utilizaba el pastiche y reciclaba los residuos mecanizados de la cultura dando un resultado

5 En el estudio de Carlos Bousoño (1991) que precede a la edición del «Teatro Furioso» de Francisco Nieva en su *Teatro completo* (Nieva, 1991b), hay una sección, “Dirección y texto” (Bousoño, 1991: 272-273), que se refiere a la relación en el dramaturgo entre la dirección teatral y el texto dramático. Según Carlos Bousoño, el autor revalorizó el texto después del descubrimiento de la dirección a partir del conocimiento de las doctrinas de Antonin Artaud. El texto había perdido el favor de la dirección y de la escenografía y, curiosamente, el escenógrafo Francisco Nieva lo revalúa creando una especie de libreto de ópera, lo que el dramaturgo manchego denomina “la reópera”, la cual permite al director escénico hacer todo lo que quiera con el texto. Jesús María Barrajión Muñoz, al exponer en esa misma edición del *Teatro completo* (Nieva, 1991b) las características del “Teatro de Farsa y Calamidad”, de Francisco Nieva (Barrajión, 1991), considera como una de ellas la intertextualidad (Barrajión, 1991: 596). Al referirse a las versiones libres del autor —*La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nieva, 1980a; 1991b, II: 965-1003; y 2007d, I: 1463-1503); *El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva, 1991b, II: 1005-1051), reeditada como *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva, 2003; y 2007d, I: 1591-1639); y *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica* (Nieva, 1991b, II: 1053-1135; 1999; y 2007d, I: 1505-1589), sobre la narración de Joanot Martorell— lo reitera: “Con estas tres versiones libres se evidencia un fenómeno de intertextualidad que no sólo afecta a estas obras sino a la totalidad del teatro de nuestro autor. El día que cada una de ellas sea estudiada con el detenimiento que merecen, se comprobará que, a veces, Nieva se inspira, como tantos grandes escritores, en obras de autores diversísimos, de las que extrae un dato, un gesto, una palabra, un personaje, que hace suyo para distorsionarlos y adoptarlos a su poética personal; el resultado sorprende por su originalidad” (Barrajión, 1991: 602). También en la edición del *Teatro completo* de Francisco Nieva (1991b), en el estudio de Phyllis Zatlín Boring (1991) sobre su “Teatro de Crónica y Estampa” y su “Teatro en Clave de Brevedad”, se observa acerca de éste último, formado por siete piezas: “Casi siempre son obras metateatrales que mantienen un diálogo intertextual con otras obras o movimientos literarios o artísticos, sobre todo los del siglo XIX” (Zatlín, 1991: 1139).

6 No obstante, en un nivel más profundo del análisis crítico, el concepto de intertextualidad podría quedarse corto —dependiendo de la noción de texto que se maneje—, puesto que en el *collage* se incluyen géneros literarios distintos en general, y dramáticos en particular, además de artes diferentes, tales como las plásticas o el cinematógrafo. Y aunque quizás haría falta otra palabra para definir tal característica de su teatro, preferimos seguir los precedentes ya citados.

completamente nuevo, especialmente en Eduardo Chicharro y en Carlos Edmundo de Ory. También refiere el dramaturgo que su madre, de pequeña, había visto en el teatro Heras de Valdepeñas representaciones de zarzuela grande, como *La bruja*, del maestro Chapí⁷. Mucho más tarde, comprobó que el libro había sido fusilado del francés. Según Francisco Nieva, a finales del siglo XIX casi nada se representaba en España que no tuviera la misma procedencia (Nieva, 2002b: 100).

En la casa de Valdepeñas, la familia poseía un anexo en cuyo desván se escondían libros de distintas procedencias para evitar consecuencias políticas. Allí encontró el joven Francisco Nieva su refugio infantil (Nieva, 2002b: 112). Entre su hermano Ignacio y él existía un nexo indestructible formado por el arte y por el problema de la expresión artística. Se sentían intrigados por los géneros y las formas. Deduce que, quizá, para obrar con libertad consciente, esto se haga necesario. Nada iconoclastas, ambos se veían dotados para el pastiche. El dramaturgo se ha encontrado nidos argumentales ya hechos, como ciertos animales parásitos. “Pero no de otro modo obraron los grandes clásicos en otros tiempos” (Nieva, 2002b: 128).

Más adelante (Nieva, 2002b: 506), insiste nuevamente en esta idea: “La cultura es incesante continuidad y no incesante ruptura, como lo entiende la barbarie actual”. Eso lleva al autor a hacer suyos argumentos previos desarrollándolos y terminándolos de forma imprevista. Ese sistema lo ha usado incluso en adaptaciones, que resultaron libérrimas, y algunas de ellas se convirtieron en obras totalmente separadas de su inicio. “Ese es el fresco principio del clasicismo”, y cita como ejemplos *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica* (Nieva, 1991b, II: 1053-1135; 1999; y 2007d, I: 1505-1589), *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de “No más mostrador”)* (Nieva, 1976b; 1990: 69-133; 1991b, II: 1155-1207; y 2007d, I: 1401-1454), *La Paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes* (Nieva, 1980a; 1991b, II: 965-1003; y 2007d, I: 1463-1503), *El manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica en dos partes basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva, 1991b, II: 1005-1051), reeditada como *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki* (Nieva: 2003 y 2007d, I: 1591-1639)⁸, *Salvator Rosa o El artista. Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988: 113-193; 1991b, II: 871-931; y 2007d, I: 1019-1078) y *La señora Tártara* (Nieva, 1980b; 1989b; 1991b, II: 675-739; 1996c: 103-204; y 2007d, I: 817-882).

Revela Francisco Nieva que encontró en una librería de viejo de Madrid unos nueve tomos de melodramas franceses de moda en el segundo cuarto del siglo XIX. Estaban anotados por algún autor español que fusilaba del francés, como ha sido de lo más corriente aquí y en todas partes. En concreto, un melodrama romántico lleno de peripecias

7 De 1887, con música de Ruperto Chapí (1851-1909) y libreto de Vital Aza (1851-1912).

8 Sobre esta adaptación, véanse Aszyk-Bangs (2005) y Granda (2005).

dio pie a las primeras escenas de *La señora Tártara*. En lo único en lo que su obra se parece al original es en el protagonista, un médico de una pequeña villa alemana, y en la personalidad de este personaje. Se puso a escribir los diálogos volviéndolos del revés al traducirlos, con la idea “totalmente picassiana” de que “si salía con barbas, era San Antón y, si no, la Purísima”. Y se justifica: “Eso lo hicieron mucho los postistas, que tomaban un bastidor clásico —por ejemplo, *La derrota de los pedantes*, de Moratín⁹— y lo ‘enderezaban’, es decir, que lo bordaban de surrealismo epigonal hasta dejarlo menos que maltrecho, desconocido” (Nieva, 2002b: 506-507). Se extiende el autor acerca de esta cuestión:

Sin duda, la inspiración no es más que esa urgencia y necesidad de volcar un contenido, del que parece que se nos va insuflando “desde fuera”, aunque se genere en nuestro interior con materiales muy varios de la realidad y su percepción por nuestros sentidos. Todo ese contenido anímico es una fábrica de mitos personales y esa es “la respiración del artista”. No más.

Si el poeta dramático quisiera ordenar racionalmente todos los materiales a su disposición, no conseguiría nada que mereciese la pena, se sentiría abrumado y no sabría cómo empezar. Mas hay una parte del cerebro que ya lo ha hecho de forma muy sutil y compleja, aunque nuestros sistemas racionales lo ignoren aparentemente. El subconsciente —o “preconsciente”— guarda con celo ese tesoro y es preciso “desvariar” con una “voluntad de abandono” para que aparezca la muy sutil tela de araña, orgánicamente estructurada en nuestras espaldas, a la sombra de nuestra conciencia.

¿Que hacía falta una trama dramática? Pues no había que pensarlo mucho, se tomaba una cualquiera como tallo del que se generan otras ramas y hojas que hacen al árbol bien frondoso. Árbol en el que luego se puede tallar y elegir la forma deseada. Un simple juego libre y desinhibidor. Tampoco se debe creer que un solo drama lo exprese a uno de un modo total. Trabajo de cocina: “ropa vieja”. La trama de un drama para hacer una pieza cómica y al revés. Los procedimientos surrealistas del collage y el frotage [sic] me eran muy familiares (Nieva, 2002b: 507).

En la “Nota previa” de Francisco Nieva (2007c) que precede a *Catalina del demonio* (Nieva, 2007a), afirma el autor:

Catalina del demonio, [sic] es una suerte de compleja parodia —o «pastiche»— del género melodramático popular y costumbrista del siglo XIX. ¿Por qué este capricho? Hacer teatro sobre el teatro, me ha tentado siempre como un juego exquisito al que

9 Leandro Fernández de Moratín (2009).

me aficionaron mis viejos amigos los postistas, con sus “enderezamientos” de los textos clásicos. Me tentó abordar —siempre a mi modo porque no tengo otro— un melodrama como aquellos. Ya lo había hecho con otros géneros. Es fácil deducir, por mi fecha de nacimiento, que jamás pude ver representado ninguno de ellos y sólo eran para mí letra y polvo de biblioteca, de viejas revistas ilustradas, con los que viajaba el tiempo. También “quise pintarlo”, ilustrarlo con el mismo lenguaje de la novela o el teatro españoles de la Restauración, hacer que sonara lo mismo.

Se trata, pues, de un pretérito teatral y novelesco reciclado por un autor contemporáneo (Nieva, 2007c: 23).

En definitiva, si tuviéramos que elegir una autodefinición en pocas palabras del autor en este terreno, escogeríamos sin duda la siguiente, tomada de sus memorias: “Yo soy así, literario, museal y rinconista” (Nieva, 2002b: 623).

El mismo Francisco Nieva ha proporcionado en sus memorias (Nieva, 2002b) abundantes testimonios de lo que venimos denominando intertextualidad. En cuanto a su teatro, de mayor se topó con el melodrama francés en su auténtico venero de origen, el llamado *boulevard du crime*. Su imaginación se desató como si hubiera vuelto a la infancia mezclando toda aquella imaginería romántica a otro tipo de lógica poética y plástica más o menos deudora del surrealismo. Y afirma textualmente: “En los *collages* de Max Ernst para *Una semana de felicidad*, el empleo de los antiguos grabados como material forma la misma unidad contradictoria y ambigua que el melodrama o las viejas zarzuelas en una gran parte de mi teatro”. Esta forma de transposición le parece muy corriente en el arte. Recuerda que Georges Braque incorporó a su cubismo las cenefas que aprendió de su padre, un pintor decorador, y tales cenefas le resultaban tan entrañables como a él *La bruja*¹⁰ “contada-cantada por mi madre” (Nieva, 2002b: 101). Siempre que empezaba una obra, desdeñaba someterla a un género, porque todas las formas lo obligaban a seguir u obedecer un programa y a saber lo que se vería obligado a escribir, sainete o tragedia. Él quería obras sin género que los englobasen todos, como algo vuelto hacia la esencia primitiva de lo teatral, algo inmodificado. Esto lo vivió como una liberación, puesto que las formas ahogan (Nieva, 2002b: 455).

Cierta experiencia en la sierra de Gredos lo llevó a pensar que vivía lo mismo que Eugenio Noel¹¹ y que José Gutiérrez Solana¹²: “Esta impresión la quise interpretar a mi

10 Véase la nota 7.

11 Eugenio Noel (Madrid, 1885-Barcelona, 1936): “Autodidacto, bohemio, republicano, anticlerical, obsesionado por regenerar a los españoles a través de la cultura, [...] no cejó [...] de atacar, de forma vehemente, el flamenquismo, la afición a las corridas de toros y el caciquismo” (Gullón, 1993, II: 1105).

12 José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-1945), además de pintor, autor, entre otras obras, de *La España negra* (Gutiérrez, 1998).

modo y era todo aquel telón de fondo con el que doté la rapsodia española de *Coronada y el toro*¹³ (Nieva, 2002b: 545). Continúa:

En Coronada y el toro, la comedia larga escrita en clave de "Teatro Furioso", hay también como una rapsodia de los géneros más característicos del teatro español: auto sacramental, comedia de costumbres, entremés cervantino, zarzuela, vieja revista. Un pericón lleno de temas españoles exaltadamente deformados: la gitana, el torero, el alcalde cacique, el toro con un sentido religioso de Minotauro, la justicia y Dios en persona. Una descarada regresión a los principios de la comedia arcaica, otra vez la comedia griega y aristofánica, con trozos líricos, grotescos o revisteriles (Nieva, 2002b: 546).

En *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017) aparece un personaje inspirado en el hermano Juan, el referente de la obra teatral homónima de Miguel de Unamuno (1975: 51-144), también retratado por Pío Baroja en *El árbol de la ciencia* (Baroja, 2001). Dice de *La Magosta* (Nieva, 1990: 134-169; 1991b, II: 933-963; y 2007d, I: 465-496): "Mucho tiene esta obra de sátira de antrujey y de zarabanda medieval, unida a un deje o nota 'modernista' finisecular del siglo XIX. La estética de d'Annunzio [sic] y Valle-Inclán, unida al sainete de Arniches" (Nieva, 2002b: 588). *Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991b, II: 1255-1276; y 2007d, I: 1101-1124) está inspirada en una corta obra teatral de Juan Valera, *Asclepigenia: diálogo filosófico amoroso* (Valera, 2012). "Argumentalmente no tiene nada que ver con ella, pero aquella especie de pastiche culto y gracioso, andaluz y ático, ha debido parecer siempre a los curiosos de Valera chistosa exquisitez". Para él, Juan Valera ha sido siempre el rincón más elegante quizá de la literatura española (Nieva, 2002b: 595). Cuenta la génesis de *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* (Nieva, 1975b: 87-155; 1991b, I: 207-257; 1994c; 2000; y 2007d, I: 237-288): al principio pergeñó para su hermano músico, Ignacio, un libreto de ópera llamado *La noche apocalíptica de José Tomé*, que sucedía en el Madrid isabelino como reflejo de la temática valleinclanesca. Bastantes años después, encontró algo positivo y no deudor de Ramón María del Valle-Inclán, su íntima estructura. Si quería aprovechar parte de su trama, tendría que cambiar por completo de clima. Lo substituyó por el de las guerras europeas del siglo XX. Descubrió así un acento propio y la obra renació bajo este nuevo título. Confiesa acerca de *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972a; 1973a; 1975b: 43-86; 1991b, I: 173-204; 1997; y 2007d, I: 201-235): "Después del éxito que recababa en su simple lectura [...], me hubiera gustado

13 *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974; 1975b: 157-226; 1986: 97-167; 1991b, I: 419-466; y 2007d, I: 515-565).

producir otras obras por el mismo patrón, algo que era como un auto sacramental, con exposición abreviada de ideas e impresiones y carácter de ‘álbum escénico’ (Nieva, 2002b: 633).

No son las memorias (Nieva, 2002b) el único lugar donde el dramaturgo detalla los pormenores de la intertextualidad de su teatro. Declara expresamente el autor en la introducción (Nieva, 1975a) a una edición de *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974; 1975b: 157-226; 1986: 97-167; 1991b, I: 419-466; y 2007d, I: 515-565) que el personaje de H. M. está basado en el auto sacramental, y encarece la pertinencia que tiene recurrir en nuestra época a esta fórmula (Nieva, 1975a: 160). En otro texto introductorio, reconoce la influencia de *El hermano Juan*, de Miguel de Unamuno (1975: 51-144), en *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017): “un personaje, el hermano Juan, entresacado de menciones que de él hacen Baroja y Unamuno” (Nieva, 1991a: 829-830). Sobre *La señora Tártara* (Nieva, 1980b; 1989b; 1991b, II: 675-739; 1996c: 103-204; y 2007d, I: 817-882), sostiene en una introducción: “fue vista por mí bajo especie de melodrama. Aprendí la técnica de base leyendo infinidad de melodramas franceses —algunos muy ilustres y famosos— en ediciones de la época del ‘boulevard du crime’, de las que poseo una gran colección” (Nieva, 1996b: 93-94). Y prosigue: “Al tiempo que me interesaba el melodrama, también me interesaba la ‘comedia bien hecha’ del siglo XIX, como despojo literario para reciclar irónicamente. Es decir, recuperarlo para trascenderlo” (Nieva, 1996b: 98). Precede a *La psicovenganza del bandido Nico Foliato. Drama en Calabria* (Nieva, 1996a: 35-49; 2002a: 65-80; y 2007d, I: 7-23) un texto introductorio en el que manifiesta el autor que, desde que leyó muy joven *La sobrina del cura*, de Carlos Arniches (1916), quería hacer algún sainete en el que figurasen esos personajes y ese ambiente rural y típico del mundo mediterráneo y aplicarle su propio estilo: “Era el prurito de rellenar el bote con un contenido distinto” (Nieva, 1996a: 35; 2002a: 66). En su opinión, estos juegos dieron luego buenos resultados, como *El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz* (Nieva, 1973b: 229-243; 1991b, I: 339-352; y 2007d, I: 405-419). Escribe el autor de su hermano músico, refiriéndose a *La piedra de sal. Paso de comedia* (Nieva, 1996a: 60-65; 2002a: 95-102; y 2007d, I: 43-50): “El músico Ignacio M[orales] Nieva ha convertido en ópera de cámara este argumento” (Nieva, 1996a: 60). En la breve introducción que precede a *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (Nieva, 1996a: 66-73; 2002a: 103-112; y 2007d, I: 51-59), asegura que le gustaban mucho de niño los sainetes madrileños de los años treinta y quiere imitarlos (Nieva, 1996a: 66). A propósito de *La prima sagrada. Alta comedia* (Nieva, 1996a: 77-87; 2002a: 151-162; y 2007d, I: 97-109), afirma que, de niño, cuando lo llevaban al teatro, nada lo aburría más que la alta comedia, en la que podía aparecer una monja de la aristocracia y la alta burguesía para contrastar con la vanidad del mundo

que la rodeaba, como en *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós (2002 y 2009). Él se propuso hacer algo de este tipo en esa pieza, pero invirtiéndolo (Nieva, 1996a: 77).

La gama de sus influencias es amplia, así como su capacidad para asimilarlas a la cultura hispánica: “Es curioso, además, que yo tratara entonces de hacer lo mismo que Mishima respecto al *no*, que era tomar el viejo entremés español y conservarlo renovándolo, incluso el auto sacramental, el sainete de finales del siglo XIX, que entre nosotros es la periferia del teatro grande, pero de larga tradición. Bajo ese concepto están escritas *Pelo de tormenta*¹⁴, *Nosferatu*¹⁵ y algunas cosas más”. La impresión que le dejaron aquellas obras breves de Yukio Mishima se reflejó en una suerte de sainete metafísico que tituló *El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz* (Nieva, 1973b: 229-243; 1991b, I: 339-352; y 2007d, I: 405-419), donde lleva al extremo la muñequización emblemática de los personajes influenciado por los movimientos rituales del teatro Noh. Posteriormente, los presentadores de *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)* (Nieva, 1975b: 229-288; 1989a; 1991b, I: 373-417; y 2007d, I: 421-464) y *Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991b, II: 1255-1276; y 2007d, I: 1101-1124) adoptaron el subrayado musical del teatro japonés como vehículo de enfatización (Nieva, 2002b: 327). De esta última pieza comenta: “Era necesario que la obra fuese como un sainete con música, parecido a un vodevil mitológico de los tiempos de Valera en París, como para el Théâtre du Ballet Royal, en el París de Labiche¹⁶ y de *La belle Hellene*¹⁷ [sic]” (Nieva, 2002b: 598). Al referirse a *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975b: 313-387; 1988: 195-249; 1991b, II: 741-781; 1992; 1996c: 205-276; y 2007d, I: 923-963), revela que admira firmemente a los autores sicilianos Giovanni Verga¹⁸ y Luigi Pirandello¹⁹, de quienes aprende todavía (Nieva, 2002b: 604). Su reflexión sobre *Los españoles bajo tierra o El infame jamás (Función en tres actos)* (Nieva, 1988: 251-321; 1991b, I: 469-518; 1993; y 2007d, I: 351-403) le hace reconocer que, como toda su obra tiene componentes literarios, se llama así por haber leído *El teatro de Clara Gazul*, de Próspero Mérimée²⁰ (2013), una de cuyas obras se titula *Los españoles en Dinamarca*. En el fondo, sus españoles tienen mucho de caricatura que asocia hasta con los dibujos satíricos de los hermanos Gustavo Adolfo Bécquer y Valeriano Domínguez (Nieva, 2002b: 623).

14 *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972a; 1973a; 1975b: 43-86; 1991b, I: 173-204; 1997; y 2007d, I: 201-235).

15 *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* (Nieva, 1975b: 87-155; 1991b, I: 207-257; 1994c; 2000; y 2007d, I: 237-288).

16 Eugène Labiche (París, 1815-1888), considerado el iniciador del vodevil.

17 *La belle Hélène* (1864), *opéra bouffe* con música de Jacques Offenbach y libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy.

18 Giovanni Carmelo Verga (Catania, 2 de septiembre de 1840-27 de enero de 1922).

19 Luigi Pirandello (Agrigento, Sicilia, 28 de junio de 1867-Roma, 10 de diciembre de 1936).

20 Prosper Mérimée (París, 28 de septiembre de 1803-Cannes, 23 de septiembre de 1870).

En cuanto a los personajes característicos de su teatro, el de la madre —la oficiante de la ceremonia, violenta, destructiva, creadora, sabia, obcecada; la que orienta y la que involucra, la que salva y la que condena—, presente de algún modo u otro en todos sus dramas, se inspira en la *Celestina*, de Fernando de Rojas²¹ (Nieva, 2002b: 388). Éste es el primer personaje-idea —el gran hallazgo formal del auto sacramental del Siglo de Oro— de unos cuantos. El siguiente personaje, el joven héroe, sitúa al hombre en la misma vía de fragilidad que el teatro teológico español y el más decantado romanticismo (Nieva, 2002b: 389). El personaje de la mujer se lo inspira la *Juana de Arco* de George Bernard Shaw (Nieva, 2002b: 390)²². También necesitaba unos personajes que hicieran de pareja de payasos y que amenizasen la función. Una pareja complementaria y contradictoria a la vez. La llama “La pareja unánime”, femenina, masculina o mixta. Se la sugieren los dos fuegos fatuos de *La serpiente verde*, una novela esotérica de Johann Wolfgang von Goethe (2005); los dos ayudantes de K. en *El castillo*, de Franz Kafka (2003); y las castañeras que se pican entre sí o los majos amigachos o litigantes de Ramón de la Cruz, todos del mismo estrato social²³. El dios monstruoso y providencial, entre padre y Satán, fue la mejor solución para lo que no tenía solución lógica, sino poética. Nace de su temprano conocimiento de Friedrich Nietzsche, que obsesionaba a la generación del 98 y al que Pío Baroja citaba a menudo (Nieva, 2002b: 391).

Dentro de su propio teatro, los ecos y reflejos de unas obras en otras son abundantes. Los “frailes resignantinos” del convento de la Resignación Armenia están en *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975b: 313-387; 1988: 195-249; 1991b, II: 741-781; 1992; 1996c: 205-276; y 2007d, I: 923-963) y en *Tórtolas, crepúsculo y... telón (Variaciones sobre el teatro). Comedia en dos partes* (Nieva, 1972b), reescrita y reeditada como *Tórtolas crepúsculo y... telón. Sobrecomedia*²⁴ (Nieva, 2002b: 500). En *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017), el personaje que da nombre a la obra es la típica mujer ingenua de su teatro capaz de la mayor locura por amor, como le ocurre a La Viuda Reposada de la versión nieviana de la obra de Joanot Martorell²⁵ *Las aventuras de Tirante el Blanco. Farsa épica*²⁶ (Barrajón, 1991: 593).

El autor llega a veces a desilusionarse ante la incomprensión de sus influencias en su uso de la intertextualidad. Escribe en relación con *Malditas sean coronada y sus hijas* (Nieva, 1980c: 119-202; 1991b, II: 605-672; y 2007d, I: 587-656): “Comedias como aquella sólo las podían estimar algunos jóvenes listos y muy ‘puestos al día’, que entendiesen

21 Rojas (2000).

22 *Santa Juana*, de George Bernard Shaw (1985).

23 Véanse los sainetes de Ramón de la Cruz (1996).

24 Nieva (1991b, I: 119-168; y 2007d, I: 657-705).

25 *Tirante el Blanco* (Martorell, 1990), edición de Martín de Riquer reimpresa en Martorell (2006).

26 Nieva (1991b, II: 1053-1135; 1999; y 2007d, I: 1505-1589).

en aquel tiempo el ‘goticismo’ y el manierismo de *Malditas*, su doble influencia del melodrama romántico y el cinematográfico” (Nieva, 2002b: 463). *La señora Tártara* (Nieva, 1980b; 1989b; 1991b, II: 675-739; 1996c: 103-204; y 2007d, I: 817-882) tuvo una grandísima aceptación, las mejores críticas —parangonables a las de *La carroza de plomo candente*. *Ceremonia negra en un acto* (Nieva, 1972a; 1973b: 167-202; 1976e; 1981b; 1986: 49-96; 1991b, I: 289-323; y 2007d, I: 301-335)—, pero se sintió incomprendido. Nadie le dijo nada sobre el expresionismo irónico del decorado ni sobre muchas cosas intencionadas, despojos melancólicos y prestigiosos de la cultura reciclados por el hombre de hoy. Todo aquello sucedía en Europa: el melodrama romántico, las alusiones a Caligari, el expresionismo, el modernismo, las marionetas (Nieva, 2002b: 539). “*Catalina del demonio*²⁷ alude a cosas que no nos son familiares ya. No somos nostálgicos de ninguna etapa de la cultura, pasada o reciente. Entonces, ¿dónde está la verdadera cultura popular?” (Nieva, 2002b: 587). Igual ocurre con las influencias de *La Magosta* (Nieva, 1990: 134-169; 1991b, II: 933-963; y 2007d, I: 465-496): “Un tipo de mezcla culterana, que nunca he tenido empacho en reprimir. ¿Para qué, en honor de qué tengo que reprimirme nada? Piensen que, por dentro soy un muerto más de los míos, y ya me importa un bledo lo que pudiera decirse de mí” (Nieva, 2002b: 588). Con respecto a *Corazón de arpía*. *Farsa Atelana*. *Música de Tomás Marco*. *Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991b, II: 1255-1276; y 2007d, I: 1101-1124), afirma que escribía según los patrones que dejó en vilo la generación del 27. En ese sentido, se lo puede considerar un retrasado. Se sentía sumamente interesado en los estudios sobre Juan Valera de Manuel Azaña, cosas lejanas ya (Nieva, 2002b: 597).

La crítica se ha ocupado de estudiar casos concretos de intertextualidad en el teatro de Francisco Nieva. Jesús María Barraión Muñoz (1988: 52; 1991: 596) revela la obra que da pie al autor a escribir *Salvator Rosa o El artista*. *Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988: 113-193; 1991b, II: 871-931; y 2007d, I: 1019-1078): se trata de *Salvator Rosa*. *Drame en 5 actes et 7 tableaux*, de Ferdinand Dugué (1866)²⁸. El enfrentamiento entre el dogmatismo y la intransigencia del pintor José Ribera y la libertad de Salvator Rosa aparecen en la obra francesa (Nieva, 1988: 121, n. 6)²⁹. El crítico asume la tarea de encontrar los parecidos entre ambas obras (Nieva, 1988: 129, n. 19 y 20; 135, n. 26; 161, n. 46; 164, n. 49; 165, n. 51; 168, n. 53 y 54). Algunos de los personajes están tomados de ésta (Barraión, 1991: 590).

27 *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017).

28 Ferdinand Dugué (Chartres, 18 de febrero de 1816-París, 5 de diciembre de 1913). Jesús María Barraión Muñoz aclara que el texto de la obra de Ferdinand Dugué que él maneja se lo proporcionó el propio Francisco Nieva (Barraión, 1988: 52, n. 71). La edición que nosotros poseemos es de 1866. En la portada reza: “Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 19 Juillet 1851. — Repris en 1856 et 1866”.

29 Y en *Signor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988), como veremos.

No obstante, aunque Jesús María Barraji3n Mu1oz reconoce la intertextualidad, rechaza que la obra de Francisco Nieva sea una versi3n de la de Ferdinand Dugu3 (1866):

de Dugu3, [toma Nieva] la idea general y ciertas situaciones y personajes que, obviamente, varía y modifica a su antojo, al tiempo que les confiere una fuerza de la que el melodrama franc3s carece.

La obra de Dugu3 ofrece al Salvator de Nieva los siguientes elementos: los enfrentamientos de Rosa con Ribera y Masanielo; los personajes de Batuel y Cebadiás, y de Rubina y Floria (Marforio, Bamboccia, Madone y Hermosa en el melodrama franc3s); ciertos detalles concretos, como la posibilidad de escapar por un pasadizo secreto, así como expresiones iguales, las cuales serán se1aladas en las notas a la comedia.

Podría pensarse que la comedia de Nieva debe mucho a la de Dugu3 y que, en realidad, su Salvator Rosa es una versi3n de la obra francesa. En absoluto. Nieva se vale de ideas y personajes que aparecen en dicha pieza, pero construye una comedia nueva, con diversos fines, con distinta mentalidad. El objetivo de Dugu3 es la mitificaci3n de Rosa; Nieva se vale de Salvator para ofrecernos una idea del arte y del artista, en la que est3 presente su particularísima concepci3n po3tica. Nieva lo exagera todo, y, así, Salvator es vanidoso, orgulloso, frívolo, encantador. El amor entre Rubina y el pintor, que en la obra de Dugu3 es arrebatador, aparece lleno de gracia y humor en la de Nieva; y si Floria, en la primera no consigue a Salvator, en la segunda Nieva ingenia un trío aceptado por las dos mujeres. Nuestro autor se distancia de la acci3n, y juega. [...] El enfrentamiento con Ribera, grave y conflictivo en el melodrama, est3 lleno de humor en la comedia de Nieva, que presenta un Ribera negro, casi hist3rico, obsesionado con la obligaci3n de ser realista. Por otra parte, Masanielo, mitificado como héroe por Dugu3, a pesar de su locura final, pero carente de fuerza dramática, es dibujado por Nieva como un personaje críptico, dotado de un halo de contradicci3n y misterio, en el que luchan potencias contrarias. En nada permanece igual; todo cambia entre las dos obras. A un melodrama convencional le sucede una obra agresiva, en la que nuestro autor apuesta por una determinada idea del arte, deformando la realidad, distanciándose de ella, dibujando una situaci3n y unos personajes que son vislumbrados a trav3s del prisma del humor (Barraji3n, 1988: 54-55).

Y a1ade:

Salvator Rosa nace casi como una premonici3n de que tras ese hombre del siglo XVII se escondía su propia esencia. La premonici3n madura y se plasma en realidades. Cuando Nieva encuentra al Salvator Rosa de Ferdinand Dugu3, descubre que se

trata de una apoyatura perfecta sobre la que presentar su idea. Una apoyatura que necesariamente ha de volverse del revés para relativizar y distanciar cuanto se diga, por medio del humor y de la inversión de valores (Barrajón, 1988: 56).

Es cierto que aparecen en la obra de Ferdinand Dugué (1866) los personajes de Falcone y Spadaro; pero, mientras que en la obra de Francisco Nieva, *Salvator Rosa o El artista. Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988: 113-193; 1991b, II: 871-931; y 2007d, I: 1019-1078), Falcone es un matón de José Ribera, en la de Ferdinand Dugué (1866) pertenece al grupo de Salvator Rosa. Spadaro, que en un primer momento es presentado en la obra de Ferdinand Dugué (1866) como un prosélito de José Ribera, termina apoyando a Salvator Rosa (Barrajón, 1988: 64, n. 79). Sostiene Jesús María Barrajón Muñoz (1988: 66): “La mayoría de los personajes, excepto Pittichinaccio y Gezabel, son los del melodrama de Dugué, pero tan sólo en su conformación primera, esto es, en lo meramente superficial”.

Obras de otros autores están presentes, actuando de alguna forma en las piezas de Francisco Nieva, como el teatro de Ramón María del Valle-Inclán en *La Magosta* (Nieva, 1990: 134-169; 1991b, II: 933-963; y 2007d, I: 465-496), con imágenes surrealistas de cuño lorquiano (Barrajón, 1991: 596). Dice Angélica Becker (1991: 18) de *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972a; 1973a; 1975b: 43-86; 1991b, I: 173-204; 1997; y 2007d, I: 201-235) y *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera* (Nieva, 1975b: 87-155; 1991b, I: 207-257; 1994c; 2000; y 2007d, I: 237-288):

Se llaman «reóperas» por haberse apoyado en la técnica particular de escritura de los libretos de ópera, lo que no impide que se inspiren, asimismo, en el arte cinematográfico y en la reestructuración y reelaboración de toda una serie de «objets trouvés» en el amplio dominio de la refinada cultura europea por una parte, y de la castiza tradición autóctona por otra, lo que conduce a un teatro de suma originalidad, estilizado y de ritmo rápido (Becker, 1991: 22).

Angélica Becker, quien ha estudiado a fondo el teatro de Francisco Nieva, opina que, convertido éste en director de sus propias obras, ha ido por caminos muy parecidos a los que abrió para su teatro José Luis Alonso, aunque a su propia manera; y los mejores actores de todas las puestas en escena de todos los directores han seguido por este derrotero de una recreación burlescamente histriónica del código gestual típico de la tradición realista, tanto de la comedia clásica española como del género chico: “El contraste entre lenguaje ampuloso, bien dicho, poética y cómicamente ceñido e interpretación castiza, tiene una

‘doblez barroca’ pocas veces mostrada sobre un escenario moderno” (Becker, 1991: 22)³⁰. Phyllis Zatlin Boring (1991: 1140) recuerda que *Sombra y quimera de Larra* (*Representación alucinada de “No más mostrador”*) (Nieva, 1976b; 1990: 69-133; 1991b, II: 1155-1207; y 2007d, I: 1401-1454) es una versión de la pieza de Mariano José de Larra que se indica en el título (Larra, 2009). Informa de que habían invitado a Francisco Nieva a presentar una versión de esa farsa, la cual, a su vez, se basaba en *Les adieux au comptoir*, de Eugène Scribe³¹. Según Phyllis Zatlin Boring (1991: 1143), en el intercambio de papeles entre los personajes de *El corazón acelerado* (*Comedia en un acto*) (Nieva, 1979; 1981a; 1991b, II: 1209-1227; y 2007d, I: 739-755) hay ciertos ecos de Jean Genet y *Te quiero, zorra*. *Apunte dramático* (Nieva, 1987c; 1989c; 1989d; 1991b, II: 1241-1253; y 2007d, I: 909-922) tiene vagas reminiscencias de Eugène Labiche³² (Zatlin, 1991: 1145). Recuerda Phyllis Zatlin Boring (1991: 1148): “Para el crítico Eduardo Haro Tecglen, *No es verdad* es ejemplo de teatro melodramático francés ‘tocado de algo de novela gótica’”. Juan Francisco Peña Martín (2002: 20-21) compara a Mirtila, la monja de *La prima sagrada*. *Alta comedia* (Nieva, 1996a: 77-87; 2002a: 151-162; y 2007d, I: 97-109), con la Doña Inés del *Don Juan Tenorio* (Zorrilla, 1993) —y, ciertamente, en la obra, el propio personaje de Mirtila recuerda a José Zorrilla cuando le dice a sus primos que son unos donjuanes de pacotilla (Nieva, 2002a: 155)—. Escribe Juan Francisco Peña Martín (2002: 37):

El tono perverso, humorístico y juerguista del sainete se manifiesta, sobre todo, en dos de las obritas [...]: La uña larga³³ y La vida calavera³⁴. Pero donde se ve con claridad la imagen de lo trasgresor aplicado la estructura del sainete es en Las aventurillas...³⁵ La tía Barrientos recibe su nombre de los personajes del sainete [...]. Todo el primer diálogo entre la tía Barrientos y el Hijo es un ejemplo claro del

30 En una nota al final del estudio (Becker, 1991: 69, n. 4), aclara la autora que este concepto de “doblez barroca” le fue desvelado por Francisco Nieva en una conversación mantenida en febrero de 1991. El dramaturgo encontró una revelación en los autos calderonianos, un curioso contraste entre un elemento irreal, el proporcionado por unos personajes alegóricos, y una interacción completamente realista, la de dichos personajes alegóricos hablando como gente del pueblo. En este sentido, Pedro Calderón de la Barca se adelantó al teatro europeo.

31 Eugène Scribe (París, 24 de diciembre de 1791-20 de febrero de 1861), dramaturgo francés. Para Phyllis Zatlin Boring (1991: 1142), *No más mostrador*, de Mariano José de Larra (2009), guarda cierto parecido con *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín (1994), y Francisco Nieva reconoce la influencia de éste en su versión de la obra. La pieza que sirve de marco tiene reminiscencias de otra obra metateatral, *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus (1979).

32 Véase la nota 16.

33 *La uña larga*. *Comedia de costumbres perversas* (Nieva, 1996a: 106-110; 2002a: 185-191; y 2007d, I: 135-141).

34 *La vida calavera*. *Paso de comedia* (Nieva, 1996a: 119-125; 2002a: 203-210; y 2007d, I: 153-160).

35 *Las aventurillas menudillas de un hijillo de puta*. *Función para títeres malos* (Nieva, 2002a: 135-147; y 2007d, I: 83-94).

lenguaje del sainete, con construcciones del lenguaje coloquial y popular intercaladas de cultismos o extranjerismos sorprendentes.

También los personajes de *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (Nieva, 1996a: 66-73; 2002a: 103-112; y 2007d, I: 51-59) están sacados del sainete (Peña Martín, 2002: 38). Opina Juan Francisco Peña Martín (2002: 67, n. 1):

El teatro de Arniches, y en general todo el mal denominado «género chico» ha ejercido una fuerte influencia en el teatro de Nieva. Además de la obra indicada por el propio Nieva en este prologo, El fandango asombroso³⁶, se puede encontrar su influencia en otras obras como Pelo de tormenta³⁷, Coronada y el toro³⁸, etc., y, en general, en muchos de los personajes que pueblan su teatro.

El teatro nieviano ha recibido también influencia literaria de novelas, relatos y literatura prosística en general. Cuenta Francisco Nieva (1991a: 829-830; 2002b: 461) que *Delirio del amor hostil o El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna* (Nieva, 1980c: 203-274; 1991b, II: 783-827; y 2007d, I: 771-816) —su tercer estreno después de los éxitos de *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de “No más mostrador”)* (Nieva, 1976b; 1990: 69-133; 1991b, II: 1155-1207; y 2007d, I: 1401-1454), *La carroza de plomo candente. Ceremonia negra en un acto* (Nieva, 1972a; 1973b: 167-202; 1976a; 1981b; 1986: 49-96; 1991b, I: 289-323; y 2007d, I: 301-335) y *El combate de Ópalos y Tasia. Pequeño preludio orquestal* (Nieva, 1972a; 1973b: 203-215; 1990: 55-68; 1991b, I: 325-336; y 2007d, I: 337-350)³⁹— le fue inspirada por Ramón Gómez de la Serna. Escribió la pieza como evocación de sus mundos —entre ellos la vida popular de Madrid— (Nieva, 2002b: 461). Venía en *El novelista* (Gómez de la Serna, 2005b), “uno de sus libros maestros”, un relato llamado “El barrio de Doña Benita” (Gómez de la Serna, 2005a). Se refería a uno de esos barrios nuevos y extremos de hotelitos baratos que en la actualidad del dramaturgo ya iban desapareciendo. Afirma: “era una evocación melancólica⁴⁰, exaltada y acendrada de madrileñismo, pero no de un madrileñismo documental y preciso, sino disparado hacia la fantasía, hasta el punto de

36 *El fandango asombroso. Sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz* (Nieva, 1973b: 229-243; 1991b, I: 339-352; y 2007d, I: 405-419).

37 *Pelo de tormenta (Reópera)* (Nieva, 1972a; 1973a; 1975b: 43-86; 1991b, I: 173-204; 1997; y 2007d, I: 201-235).

38 *Coronada y el toro (Rapsodia española)* (Nieva, 1974; 1975b: 157-226; 1986: 97-167; 1991b, I: 419-466; y 2007d, I: 515-565).

39 Recuérdese que *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia* formaron parte de la misma función.

40 Recogido por Jesús Rubio Jiménez en “Francisco Nieva: los dramas del recuerdo” (Rubio Jiménez, 2003: 154).

que su lenguaje era casi un idioma inventado". Hacía de alma tutelar de todo aquello una mendiga —que ya sacó a colación en una de sus primeras comedias por mucho tiempo inéditas, *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (Nieva, 1996a: 66-73; 2002a: 103-112; y 2007d, l: 51-59)— a la que llamó "la Coconito" (Nieva, 2002b: 462). Pero fue escrita no sólo recordando a Ramón Gómez de la Serna, sino también a Antonio de Hoyos y Vinent⁴¹ y otros escritores decadentistas y cosmopolitas de los años veinte. Se rendía en la obra culto especial a la melancolía de los barrios extremos, como los aguafuertes de Ricardo Baroja, con la "collera de luces municipales" invocada por Ramón María del Valle-Inclán⁴². El autor se siente incomprendido: "Su origen era demasiado literario, en una España que leía poco y pretendía ser muy moderna. Y en la que Ramón había sido puesto en entredicho político —como Borges— por una izquierda depuradora, a pesar de su genio indiscutible, más bien abrumador" (Nieva, 2002b: 462-463).

En *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)* (Nieva, 1975b: 229-288; 1989a; 1991b, l: 373-417; y 2007d, l: 421-464), Francisco Nieva incluyó una deformación de un villancico popular (Nieva, 1991b, l: 392) anotado en una de las novelas de Fernán Caballero (Nieva, 2002b: 501). *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, ll: 829-868; 2007a; y 2007d, l: 965-1017) sucede en el Madrid de Pío Baroja, en el ambiente de *El árbol de la ciencia*⁴³ (Nieva, 2002b: 586). Como ha reconocido el autor en otra parte⁴⁴, uno de los personajes de la pieza dramática se inspira en el hermano Juan, un individuo misterioso de la vieja Facultad de Medicina que aparece en esta novela de Pío Baroja (2001) — además de ser el objeto de la obra teatral ya mencionada de Miguel de Unamuno (1975: 51-144)—, cuya vocación consistía en cuidar enfermos con una entrega que rozaba la perversidad. "El clima es de melodrama, de vieja estampa social y cuadro solanesco. Un mundo enterrado ya. A mí solo me llegaron los ecos. A Baroja tampoco se le lee mucho y Solana no tiene un museo donde se pueda apreciar una gran parte de su obra. Han desaparecido como referencias directas: 'Lo solanesco', 'lo barojiano'..." (Nieva, 2002b: 587). *Corazón de arpía. Farsa Atelana. Música de Tomás Marco. Dedicado al espectro de D. Juan Valera* (Nieva, 1987a; 1991b, ll: 1255-1276; y 2007d, l: 1101-1124)

*sucede en el tiempo del turbio helenismo en que se escribió El asno de oro*⁴⁵.
Con mis ganas de "viajar" románticamente escribiendo, en busca de exotismos y de todavía fragantes antigüedades, era como si un viejo universitario hiciera este

41 Madrid, 1885-1940.

42 En *El ruedo ibérico I. La corte de los milagros* (Valle-Inclán, 1990: 275).

43 Baroja (2001).

44 Véase lo ya dicho en la página 1038.

45 De Lucio Apuleyo (2012). El personaje del Músico-Relator menciona *El asno de oro* (Nieva, 1991b, ll: 1255).

atrevido pastiche para entretener a sus estudiantes, esta pochade greco-manchega pasando por el recuerdo de don Juan Valera (Nieva, 2002b: 596).

Fuera de las memorias (Nieva, 2002b), el autor manifiesta una de las claves de *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (*Variaciones sobre el teatro*). *Comedia en dos partes* (Nieva, 1972b), reescrita y reeditada como *Tórtolas crepúsculo y... telón. Sobrecomedia* (Nieva, 1991b, I: 119-168; y 2007d, I: 657-705):

existe una intriga dramática basada en una situación insólita y de un misterioso atractivo: los "palcos habitados". Esta impresión oscura, romántica, excitante, la tuve hace muchísimos años leyendo el relato de Hoffmann titulado Don Juan⁴⁶, en donde se habla de un dormitorio de albergue en cuya antecámara existe una puertecita que conduce a un palco de la ópera. En los viejos teatros era fácil concebir cada palco como un pequeño escenario individualizado, y eso es, en cierto modo, lo que espontánea y brillantemente concibe la imaginación de Hoffmann (Nieva, 1972a: 5).

Acerca del origen de *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017), informa: "Así como escribí *Delirio del amor hostil*⁴⁷ bajo la advocación de un escritor que siempre se ha pretendido olvidar, Ramón Gómez de la Serna, escribí *Catalina del demonio* bajo el perfume de los narradores realistas de finales de siglo: Galdós, Baroja..., y un poco también del clima fijado por la generación del 98" (Nieva, 1991a: 829-830). De *El hijo sin madre, Nacho Tozuelo. Corrido mexicano* (Nieva, 1996a: 55-59; 2002a: 89-94; y 2007d, I: 37-42), afirma Francisco Nieva en la breve introducción que la precede: "Valle Inclán me seguía gustando más [que la literatura tremendista], sobre todo en sus 'esperpentos'. La lectura de la novela *Tirano Banderas*⁴⁸, me hizo escribir esta obrita de burla, en donde no existe la menor copia de estilo" (Nieva, 1996a: 55; y 2002a: 90). Curiosamente, cuando, en esta pieza, Camacho, un teniente, le pega al cura Don Pito una paliza mientras recita unas frases de una cita textual, coloca entre paréntesis el autor en una acotación: "Este trozo fue entresacado al azar de una mala novela que estaba leyendo" (Nieva, 1996a: 57). En el comentario introductorio a *Tengo que contarte horrores. Sueño en un acto* (Nieva, 1996a: 99-105; 2002a: 177-184; y 2007d, I: 125-133), asegura: "Freud, Kafka y los sueños nos ocupaban obsesivamente" (Nieva, 1996a: 99)⁴⁹.

46 E. T. A. Hoffmann (2003: 79-98).

47 *Delirio del amor hostil* o *El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna* (Nieva, 1980c: 203-274; 1991b, II: 783-827; y 2007d, I: 771-816).

48 Ramón María del Valle-Inclán (2006).

49 Un ejemplo de utilización de prosa no narrativa lo encontramos al final de esta obrita: el personaje del Comisario declama un párrafo que, según una acotación, Francisco Nieva tomó al azar del catálogo de

Aquí también se siente incomprendido el autor en su uso de la intertextualidad: “Más tarde, cuando he escrito cosas del mismo tipo, como *Catalina del demonio*⁵⁰, donde se evoca otro pretérito literario y plástico como el de Baroja y Solana, ya sabía muy de antemano que solo habría de estimarlo una minoría irrelevante” (Nieva, 2002b: 463). Ha pergeñado dos comedias melancólicas de madrileñismo marchito: *Delirio del amor hostil* o *El barrio de doña Benita. Drama sin honor. Sugerido por un relato de Ramón Gómez de la Serna* (Nieva, 1980c: 203-274; 1991b, II: 783-827; y 2007d, I: 771-816) y *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017), barojiana y solanesca. Una no fue un éxito y la otra ni siquiera se ha llegado a estrenar (Nieva, 2002b: 465)⁵¹.

La crítica ha aclarado algunos aspectos de la intertextualidad nieviana de estirpe narrativa, al igual que ocurre con su teatro. Jesús María Barraji3n Mu3oz (1988: 48; 1991: 596) informa de que la fascinaci3n de Francisco Nieva por el personaje de Salvator Rosa nace de la lectura del cuento *Signor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988)⁵². Pero no s3lo se bas3 para su *Salvator Rosa* o *El artista. Comedia en 2 actos* (Nieva, 1988: 113-193; 1991b, II: 871-931; y 2007d, I: 1019-1078) en la obra de Ferdinand Dugu3 (1866) —como ya sabemos— y en el relato *Signor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988), sino que tuvo en cuenta tambi3n un trabajo del duque de Rivas, 3ngel de Saavedra, titulado *Sublevaci3n de N3poles capitaneada por Masanielo*⁵³ (Barraji3n, 1988: 53). Dice este cr3tico: “De los autores y obras mencionadas [*sic*], nuestro autor conoce directamente el cuento de Hoffmann, el drama de Dugu3 y el ensayo hist3rico del duque de Rivas. Del primero se vale para crear el car3cter y la personalidad de Rosa; de Rivas toma detalles particulares sobre el comportamiento y psicolog3a de Masanielo” (Barraji3n, 1988: 54). El enfrentamiento entre el pintor Jos3 Ribera y Salvator Rosa est3 en *Signor Formica*, de E. T. A. Hoffmann (1988) —adem3s de, como ya dijimos, en el *Salvator Rosa*, de Ferdinand Dugu3 (1866)— (Nieva, 1988: 121, n. 6), y de la misma fuente, donde aparece Pittichinaccio, ha sido tomado el personaje de Pittichina (Nieva, 1988: 139, n. 31). Como ya hizo con la pieza de Ferdinand Dugu3 (1866), el cr3tico rastrea la influencia del ensayo hist3rico del duque de Rivas

una exposici3n del Ministerio de Cultura para completar una pieza que en tiempos no supo acabar (Nieva, 1996a: 105).

50 Nieva (1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017).

51 Tambi3n se refiere en sus memorias Francisco Nieva (2002b) a otras obras teatrales relacionadas con textos narrativos. Comenta que Mar3a Fernanda d'Oc3n hab3a interpretado a la perfecci3n la *Misericordia*, de Benito P3rez Gald3s, en la feliz adaptaci3n de Alfredo Ma3as (Nieva, 2002b: 465).

52 Salvator Rosa era tambi3n poeta, m3sico y actor y hay testimonios de su afici3n a caracterizarse de Pascariello Formica y de Coviello Patacca, caricaturas partenopeas, hasta el punto de que E. T. A. Hoffmann centra su cuento *Signor Formica* (Hoffmann, 1988) en una de estas caracterizaciones de Salvator Rosa (Barraji3n, 1988: 122, n. 9).

53 Saavedra (1957 y 1999).

(Saavedra, 1957) en el trabajo de Francisco Nieva (1988: 127, n. 13 y 15; 152, n. 43; 164, n. 50; 165, n. 51; 170, n. 55 y 56)⁵⁴.

Jesús María Barraón Muñoz (1988: 77; 1991: 596) expone cómo, para *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* (Nieva, 1975b: 313-387; 1988: 195-249; 1991b, II: 741-781; 1992; 1996c: 205-276; y 2007d, I: 923-963), fue importante el descubrimiento por parte de Francisco Nieva del personaje real del príncipe de Pallagonia y de su palacio, de los que tuvo noticia a través de una antología de relatos de viajeros por Sicilia en el siglo XVIII, *La Sicile au XVIIIe siècle vue par les voyageurs étrangers* (Touzet, 1955), y, concretamente, gracias a uno de ellos, el *Viaje a Italia*, de Johann Wolfgang von Goethe (1956)⁵⁵. Coincide Jesús María Barraón Muñoz con Francisco Nieva en que, en *Catalina del demonio* (Nieva, 1991b, II: 829-868; 2007a; y 2007d, I: 965-1017), el ambiente le viene al autor, sobre todo al inicio de la obra, de la novela realista de finales del XIX y comienzos del XX, y, en concreto, de *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja (2001), obra de la cual toma las conversaciones iniciales entre los estudiantes sobre el decrepito ambiente universitario de esa época (Barraón, 1991: 593 y 596). Phyllis Zatlin Boring (1991: 1140) recuerda que *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de "No más mostrador")* (Nieva, 1976b; 1990: 69-133; 1991b, II: 1155-1207; y 2007d, I: 1401-1454) es una versión de la pieza de Mariano José de Larra que se indica en el título (Larra, 2009). Francisco Nieva entremezcló en su versión artículos de Mariano José de Larra, como "El Día de Difuntos de 1836: Fígaro en el cementerio", "El castellano viejo" y otros⁵⁶. Según ya vimos, para Phyllis Zatlin Boring (1991: 1143), *Te quiero, zorra. Apunte dramático* (Nieva, 1987c; 1989c; 1989d; 1991b, II: 1241-1253; y 2007d, I: 909-922) tiene vagas reminiscencias de *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas, hijo (2006), y de Eugène Labiche⁵⁷ (Zatlin, 1991: 1145). Recuerda Phyllis Zatlin Boring (1991: 1148): "Para el crítico Eduardo Haro Tecglen, *No es verdad* es ejemplo de teatro melodramático francés 'tocado de algo de novela gótica'. Lógicamente, en *Caperucita y el otro (Comedia en dos partes)* (Nieva, 1991b, II: 1229-1238; y 2007d, I: 759-770), está presente el cuento clásico de Charles Perrault⁵⁸ (Zatlin, 1991: 1148)⁵⁹. Juan Francisco Peña Martín (1996c: 14 y 2002: 28) destaca que, en *La señorita*

54 No olvida tampoco el crítico señalar diferencias: en cuanto al enfrentamiento entre Salvator Rosa y José Ribera, en *Signor Formica*, E. T. A. Hoffmann (1988) arremete contra este último sin motivo aparente (Barraón, 1988: 60, n. 77).

55 Hay otra edición (Goethe, 2001). Según los créditos de la misma, la traducción fue cedida por la Editorial Iberia. Por lo tanto, se trata de la misma versión en ambos casos, la de Manuel Scholz Rich. En la portada, se añade un entusiástico subtítulo: *Viaje a Italia. ¡Yo también en la Arcadia!*

56 Ediciones de sus artículos: Larra (1991a, 1991b y 1997).

57 Véase la nota 16.

58 Perrault (1991: 112-116).

59 La narrativa de Francisco Nieva hace gala del mismo uso de la intertextualidad que su teatro. Reconoce el autor en sus memorias (Nieva, 2002b) que sus relatos son absolutamente postistas, con influencias

Frankenstein (Nieva, 1996a: 88-98; 2002a: 163-175; y 2007d, I: 111-123), el dramaturgo juega con el tema de la gulliverización⁶⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APULEYO, L. (2012). *El asno de oro*, J. M.ª Royo (ed.). Madrid: Cátedra (*Letras Universales*, 43).
- ARNICHES, C. (1916). *La sobrina del cura*. Madrid: La Novela Corta.
- ASZYK-BANGS, U. (2005). "El manuscrito encontrado en Zaragoza: recreación e intertextualidad". En Francisco Nieva, J. M.ª Barraión Muñoz (dir.), 181-198. Madrid: Editorial Complutense (*Compás de Letras*).
- BAROJA, P. (2001). *El árbol de la ciencia*, P. Caro Baroja (ed.). Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 225), 17.ª ed.º
- BARRAJÓN MUÑOZ, J. M.ª (1988). "Introducción". En F. Nieva, *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad*, 9-102. Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 286).
- ____ (1991). "Teatro de farsa y calamidad y tres versiones libres". En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.), vol. II, 585-602. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- BECKER, A. (1991). "El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes". En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. I, 15-73. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

de Ramón Gómez de la Serna, de Franz Kafka y de algunos escritores raros, como Raymond Roussel — París, 20 de enero de 1877-Palermo, 14 de julio de 1933— (Nieva, 2002b: 66). Entre las anécdotas que le contaba su abuelo Ignacio, las había que parecían cuentos de Guy de Maupassant —Dieppe, 5 de agosto de 19850-París, 6 de julio de 1893—, luego convertidas en material literario de *Granada de las mil noches* (Nieva, 1994b), una de sus novelas (Nieva, 2002b: 86). En el "Nuevo prólogo a esta edición" (Nieva, 1994d) que incluyó en la edición del Círculo de Lectores de *El viaje a Pantaélica* (Nieva, 1994a), las tornas se invierten al ser ahora el teatro el que influye en la novela: "Realmente este texto debe empezar a leerse como si se 'continuara', sin saber cómo ni cuándo empezó. También en el teatro de Wilson 'se sigue estando' en el teatro recibiendo estimulantes y 'adventicias sorpresas', sin importarnos cómo y cuándo empezó. Ni de cuál va a ser su final, ni cuándo acabará, porque sus trabajos son largos y también proponen una forma distinta de pasar el tiempo en un espectáculo. Una totalidad de fragmentos con valor propio, más que inexpresivos fragmentos de una totalidad. / Como ejemplo baste poner a los dos más originales novelistas españoles del siglo, Valle Inclán y Gómez de la Serna, autores de una obra compuesta de fragmentos, de páginas o pequeños bloques de páginas que parecen de circuito cerrado. Las entregas del novelón 'interminable' de cada uno" (Nieva, 1994d: 7). Pere Gimferrer, en su prólogo a la novela (Gimferrer, 1994), subrayó: "No es, pues, ilegítimo leer *El viaje a Pantaélica* como un esperpento valleinclanesco" (Gimferrer, 1994: 12). Y también: "se trata (...) de un mundo proustiano descrito con la escritura jubilosamente bárbara de un Alfred Jarry, pues imposible es no acordarnos de Ubu rey y su corte burlesca y brutal" (Gimferrer, 1994: 12-13).

60 En realidad, el autor obtiene en la pieza dramática un híbrido de dos monstruosidades: la de *Frankenstein*, de Mary Shelley (2007), y la de los liliputienses de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift (1987).

- BOUSOÑO, C. (1991). "El teatro furioso de Francisco Nieva". En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.), vol. I, 261-288. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- CABALLÉ, A. (2003a). "Las serpientes y la vida". *Memoria. Revista de Estudios Biográficos* 1, 146-147.
- ____ (2003b). "Tres vidas y tres escenografías (Adolfo Marsillach, Albert Boadella y Francisco Nieva)". En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 159-170. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 69).
- CONTE, R. (2002). "Volver de las vanguardias". *El País-Babelia* (11 de mayo), 7.
- CRUZ, R. de la (1996). *Sainetes*, J. M. Sala Valldaura (ed.). Barcelona: Crítica (*Biblioteca Clásica*, 84).
- DÄLLENBACH, L. (1976). "Intertexte et autotexte". *Poétique* 27, 282-296.
- DUGUÉ, F. (1866). *Salvator Rosa. Drame en 5 actes et 7 tableaux*. Paris: Librairie Dramatique.
- DUMAS, A. (2006). *La dama de las camelias*, M. Armiño (trad.). Madrid: Akal (*Básica de Bolsillo*, 121).
- ELWESS AGUILAR, O. (2003a). "Las cosas como fueron. Memorias". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 685-687. También en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_57.html (15/02/2015).
- ____ (2003b). "Los dramaturgos". En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 245-255. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 69).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial (*Referencia*, 2) [1.ª reimp.; 1.ª ed.º 1996].
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1994). *La comedia nueva. El sí de las niñas*, J. Pérez Magallón (ed.). Barcelona: Crítica (*Biblioteca Clásica*, 90).
- ____ (2009). *La derrota de los pedantes*. Vigo: Trymar.
- GARCÍA PASCUAL, R. (2006). "Manuscrito encontrado en Zaragoza, versión y perversión de Francisco Nieva". En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 581-599. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 91).
- GIMFERRER, P. (1994). "Prólogo". En F. Nieva, *El viaje a Pantaélica*, 11-13. Barcelona: Círculo de Lectores [reed. en Gimferrer, 2007].
- ____ (2007). "Prólogo [a *El viaje a Pantaélica*]". En F. Nieva, *Obra completa. II. Narrativa*, J. F. Peña Martín (ed.), 95-97. Madrid: Espasa-Calpe (*Clásicos Castellanos. Nueva Serie*).
- GOETHE, J. W. von (1956). *Viaje por Italia seguido de otros escritos sobre Italia*, M. Scholz Rich (ed.). Barcelona: Iberia, 2 vols. [reed. *Viaje por Italia* en Goethe, 2001].
- ____ (2001). *Viaje a Italia*, M. Scholz Rich (trad.). Barcelona: Ediciones B.
- ____ (2005). *La serpiente verde y otros cuentos maravillosos*, J. Lleonart i Maragal (trad.). Barcelona: Obelisco.

- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2005a). "El barrio de Doña Benita". En *El novelista*, D. Ródenas (ed.), 86-88. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (2005b). *El novelista*, D. Ródenas (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 557).
- GÓMEZ GARCÍA, M. (1997). *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal (*Akal / Diccionarios*, 14).
- GRANDA, J. J. (2005). "Mi visión escénica de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* de Francisco Nieva". En *Francisco Nieva*, J. M.^a Barrajón Muñoz (dir.), 199-215. Madrid: Editorial Complutense (*Compás de Letras*).
- GREIMAS, A. J. y J. Courtés (2006). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión (versión española). Madrid: Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica V. Diccionarios*, 10), Madrid, 2.^a reimp. [1.^a ed.º 1982].
- GULLÓN, R. (dir.) (1993). *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 2 vols.
- GUTIÉRREZ SOLANA, J. (1998). *La España negra*, A. Trapiello (ed.). Granada: Comares.
- HOFFMANN, E. T. A. (1988). *Signor Formica*, C. Bravo-Villasante (ed.). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor.
- ____ (2003). "Don Juan". En *Cuentos de música y músicos*, J. Sánchez López (ed.), 79-98. Madrid: Akal.
- KAFKA, F. (2003). *El castillo*, D. J. Vogelmann (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 3.^a reimp. [1.^a ed.º 1998].
- LARRA, M. J. de (1991a). *Artículos*, E. Rubio (ed.). Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 141), 10.^a ed.º
- ____ (1991b). *Artículos varios*, E. Correa Calderón (ed.). Madrid: Castalia (*Clásicos Castalia*, 70), 4.^a ed.º
- ____ (1997). *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, A. Pérez Vidal (ed.). Barcelona: Crítica (*Biblioteca Clásica*, 92).
- ____ (2009). *Macías. No más mostrador*. Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 635).
- MARCHESE, A. y J. FORRADELLAS (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel (*Letras e Ideas*), 2.^a ed.º [1.^a ed.º 1986].
- NIEVA, F. (1972a). *Teatro furioso: La carroza de plomo candente, El combate de Ópalos y Tasia, Es bueno no tener cabeza, Pelo de tormenta*. Madrid: edición privada [reed. *La carroza de plomo candente* en Nieva, 1973b, 1976a, 1981b, 1986, 1991b y 2007d; reed. *El combate de Ópalos y Tasia* en Nieva, 1973b, 1990, 1991b y 2007d; reed. *Es bueno no tener cabeza* en Nieva, 1973b, 1991b y 2007d; reed. *Pelo de tormenta* en Nieva, 1973a, 1975b, 1991b, 1997 y 2007d].
- ____ (1972b). *Tórtolas, crepúsculo y... telón (Variaciones sobre el teatro). Comedia en dos partes*. Madrid: Escélicer [reescrita y reed. como *Tórtolas, crepúsculo y... telón. Sobrecomedia* en Nieva, 1991b y 2007d].

- ____ (1973a). "Pelo de tormenta". *Primer Acto* 153 (febrero), 26-36 [reed. en Nieva, 1975b, 1991b, 1997 y 2007d].
- ____ (1973b). "Teatro furioso: La carroza de plomo candente, Combate de Ópalos y Tasia, Es bueno no tener cabeza, El fandango asombroso". En L. Riaza, F. Nieva y J. A. Hormigón, *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, 165-243. Madrid: Edicusa (*Libros de Teatro*, 37) [reed. *La carroza de plomo candente* en Nieva, 1976a, 1981b, 1986, 1991b y 2007d; reed. *El combate de Ópalos y Tasia* en Nieva, 1990, 1991b y 2007d; reed. *Es bueno no tener cabeza* en Nieva, 1991b y 2007d; reed. *El fandango asombroso* en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1974). "Coronada y el toro". *Pipirijaina*, "Teatro Furioso: Coronada y el toro" 2 [volumen textos], 27-62 [reed. en Nieva, 1975b, 1986, 1991k y 2007bf].
- ____ (1975a). "La reópera es...". En *Teatro furioso*, 45. Madrid: Akal / Ayuso (*Colección Expresiones. Serie Teatro*, 1) [reed. en Nieva, 2007b].
- ____ (1975b). *Teatro furioso: Teatro Furioso (tres piezas apocalípticas) [Pelo de tormenta (reópera), Nosferatu (Aquelarre y noche roja de). Reópera y Coronada y el toro (Rapsodia española)] y Teatro de Farsa y Calamidad [El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable), El paño de injurias (Fracción de drama) y El baile de los ardientes (o Poderoso Cabriconde). Hechos de magia y aventura en el mundo latino]*. Madrid: Akal / Ayuso Editores (*Colección Expresiones. Serie Teatro*, 1) [reed. *Pelo de tormenta (reópera)* en Nieva, 1991b y 2007d; reed. *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de). Reópera* en Nieva, 1991b, 1994c, 2000 y 2007d; reed. *Coronada y el toro (Rapsodia española)* en Nieva, 1986, 1991b y 2007d; reed. *El rayo colgado y peste de loco amor (Auto de fe imperdonable)* en Nieva, 1989a, 1991b y 2007d; reed. *El paño de injurias (Fracción de drama)* en Nieva, 1991b y 2007d; reed. *El baile de los ardientes (o Poderoso Cabriconde). Hechos de magia y aventura en el mundo latino* en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1976a). "La carroza de plomo candente, Ceremonia negra en un acto". En J. Monleón, *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos*, 112-129. Granada: Universidad de Granada [reed. en Nieva, 1981b, 1986, 1991b y 2007d].
- ____ (1976b). *Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de "No más mostrador"*. Madrid: Fundamentos (*Cuadernos Prácticos*, 22) [reed. en Nieva, 1990, 1991b y 2007d].
- ____ (1979). "El corazón acelerado". *Nueva Estafeta Literaria* 6 (mayo), 14-27 [reed. en Nieva, 1981a, 1987b, 1991b y 2007d].
- ____ (1980a). *La paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes*. Madrid: Vox (*La Farsa*) [reed. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1980b). *La señora tártara*. Madrid: Ediciones MK (*Escena*, 22) [reed. en Nieva, 1989b, 1991b, 1996c y 2007d].

- ____ (1980c). *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, A. González (ed.). Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 119) [reed. *Malditas sean Coronada y sus hijas* en Nieva, 1991b, y reescrita en Nieva, 2007d; reed. *Delirio del amor hostil* en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1981a). *El corazón acelerado*. Granada: Universidad de Granada (*Pliegos Literarios [Curso de Estudios Hispánicos]*) [reed. en Nieva, 1987b, 1991k y 2007bf].
- ____ (1981b). "La carroza de plomo candente". En A. C. van der Naald, *Nuevas tendencias en el teatro español: Matilla, Nieva, Ruibal*, 91-117. Miami: Ediciones Universal (*Polymita*) [reed. en Nieva, 1986, 1991b y 2007d].
- ____ (1986). *La carroza de plomo candente. Coronada y el toro*, A. Amorós (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (*Selecciones Austral*, 146) [reeds. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1987a). "Corazón de arpía". *Cuadernos El Público*, "Viaje al teatro de Francisco Nieva" 21 (febrero), 72-80 [reed. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1987b). *Fantasia, humor y terror. Tres ejercicios dramáticos para jóvenes intérpretes: No es verdad (Melodrama rápido), El espectro insaciable (Comedia dramática) y El corazón acelerado (Comedia en un acto)*. Madrid: Julia García Verdugo (*La Avispa*, 24) [reeds. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1987c). "Te quiero, zorra". *Olvidos de Granada* 17 (mayo), 91-97 [reed. en Nieva, 1989c, 1989d, 1991b y 2007d].
- ____ (1988). *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad: Salvator Rosa o El artista, El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde y Los españoles bajo tierra o El infame jamás*, J. M.^a Barrajón Muñoz (ed.). Madrid: Cátedra (*Letras Hispánicas*, 286) [reed. *Salvator Rosa o El artista* en Nieva, 1991b y 2007d; reed. *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* en Nieva, 1991b, 1992, 1996c y 2007d; reed. *Los españoles bajo tierra o El infame jamás* en Nieva, 1991b, 1993 y 2007d].
- ____ (1989a). *El rayo colgado*. Madrid: Arnao [reed. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1989b). *La Señora Tártara*. En VV. AA., *6 dramaturgos españoles del siglo XX. II. Teatro en democracia*, 41-98. Girol Books Inc. (*Telón. Antologías*, VII)-Primer Acto (*Drama*, II), Madrid [reed. en Nieva, 1991b, 1996c y 2007d].
- ____ (1989c). "Te quiero, zorra". *Estreno: Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo* XV, 5-11 [reed. en Nieva, 1989d, 1991b y 2007d].
- ____ (1989d). *Te quiero, zorra*. Madrid: Ediciones Antonio Machado (*Biblioteca Antonio Machado de Teatro*, 35) [reed. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1990). *El combate de Ópalos y Tasia. Sombra y quimera de Larra. La Magosta*, P. Zatlín Boring (ed.). Madrid: Alhambra Longman (*Alhambra Literatura*, 9) [reeds. en Nieva, 1991b y 2007d].
- ____ (1991a). "Nota del autor [a *Catalina del demonio*]". En *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (ed.), vol. II, 829-830. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

- ____ (1991b). *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.). Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2 vols.
- ____ (1992). *El baile de los ardientes*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (*Teatro*, 1) [reescrita en Nieva, 1996c, y reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (1993). *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (*Teatro*, 31) [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (1994a). *El viaje a Pantaélica*. Barcelona: Círculo de Lectores [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (1994b). *Granada de las mil noches*. Barcelona: Seix Barral (*Biblioteca Breve*) [reed. Nieva, 2007d].
- ____ (1994c). *Nosferatu*. Madrid: Sociedad General de Autores de España (*Teatro*, 41) [reed. en Nieva, 2000 y 2007d].
- ____ (1994d). "Nuevo prólogo a esta edición". En *El viaje a Pantaélica*, 5-9. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ____ (1996a). *Centón de Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (*Revista Teatro [Textos / Teatro]*, 3) [reed. en Nieva, 2002a y 2007d].
- ____ (1996b). "La composición de *La señora tártara*". En *La señora tártara. El baile de los ardientes*, J. F. Peña Martín (ed.), 93-99. Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 392).
- ____ (1996c). *La señora tártara. El baile de los ardientes*, J. F. Peña Martín (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 392) [reeds. en Nieva, 2007d].
- ____ (1997). *Pelo de tormenta*. Madrid: Centro Dramático Nacional (*Cuaderno Pedagógico*, 3) [reed. en Nieva, 2007bf].
- ____ (1999). *Tirante el Blanco* [versión de la novela de Joanot Martorell]. Valencia: Institució Alfons el Magnànim (*Col·lecció Debats*, 3) [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (2000). *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. *Reópera*. Zaragoza: Libros del Innombrable (*Biblioteca Golpe de Dados*, 18) [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (2002a). *Centón de teatro 2*, J. F. Peña Martín (ed.). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (2002b). *Las cosas como fueron. Memorias*. Madrid: Espasa-Calpe (*Espasa Fórum*).
- ____ (2003). *Manuscrito encontrado en Zaragoza* [versión de la novela de Jan Potocki]. Madrid: Ediciones Irreverentes (*Colección de Narrativa*, 15) [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (2007a). *Catalina del demonio. Teatro de farsa y calamidad*. Madrid: Ediciones Irreverentes (*Colección de Teatro*, 1) [reed. en Nieva, 2007d].
- ____ (2007b). "La reópera es...". En *Obra completa. I Teatro*, J. F. Peña Martín (ed.), 203. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie).
- ____ (2007c). "Nota previa". En *Catalina del demonio. Teatro de farsa y calamidad*, 23. Madrid: Ediciones Irreverentes (*Colección de Teatro*, 1).
- ____ (2007d). *Obra completa. I Teatro. II Narrativa*. J. F. Peña Martín (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie), 2 vols.

- MARTORELL, J. (1990). *Tirante el Blanco*, M. de Riquer (ed.). Barcelona: Planeta (*Clásicos Universales*, 195) [reed. en Martorell, 2006].
- ____ (2006). *Tirante el Blanco*, M. de Riquer (ed.). Barcelona: Planeta (*Booket*, 9068).
- PEÑA MARTÍN, J. F. (2002). "Introducción". En F. Nieva, *Centón de teatro 2*, 11-46. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2002). *La loca de la casa*. En *La loca de la casa. La razón de la sinrazón*, 5-126. Madrid: Ediciones Rueda [reed. *La loca de la casa*, en Pérez Galdós, 2009].
- ____ (2009). *La loca de la casa*. En *Teatro completo*, R. Amor del Olmo (ed.), 243-348. Madrid: Cátedra (Bibliotheca Avrea).
- PERRAULT, C. (1991). *Cuentos de antaño*, J. Eyheramonno y E. Pascual (trads.). Madrid: Anaya, 6.ª ed.º.
- ROJAS, F. de y "antiguo autor" (2000). *La Celestina*. Barcelona: Crítica (*Biblioteca Clásica*, 20).
- ROMERA CASTILLO, J. (2003). "Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia". En *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura y Sociedad*, V. Granados Palomares (ed.), 205-220. Madrid: UNED.
- ____ (2006a). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 86).
- ____ (2006b). "Prólogo". En *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, 11-15. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 86).
- ____ (2010). "La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica". *Signa* 19, 333-369 (también puede leerse en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980181621332679/035521.pdf?incr=1>).
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo xx*. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 69).
- ____ (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 91).
- ____ (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 102).
- ROMERO MOLINA, J. C. (2008). "Narración e imagen: fronteras de lo dramático en Francisco Nieva". En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 247-263. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 102).
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2003). "Francisco Nieva: los dramas del recuerdo". En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, J. Romera Castillo (ed.), 141-157. Madrid: Visor Libros (*Biblioteca Filológica Hispana*, 69).
- SAAVEDRA, Á. de, duque de Rivas (1957). *Sablevación de Nápoles capitaneada por Masanielo*. En *Obras completas III. Teatro y prosa*, J. Campos (ed.), 121-266. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles [reed. en Saavedra, 1999].

- ____ (1999). *Subelevación de Nápoles capitaneada por Masanielo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1523> (15/01/2015).
- SHAW, G. B. (1985). *Santa Juana*, A. López Santos (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Universales, 26).
- SHELLEY, M. W. (2007). *Frankenstein o El moderno Prometeo*, I. Burdiel (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Universales, 230), 6.ª ed.º
- SWIFT, J. (1987). *Los viajes de Gulliver*, B. Gárate Ayastuy (trad.). Madrid: Alianza Editorial (*El Libro de Bolsillo*, 1262).
- TAMAYO Y BAUS, M. (1979). *Un drama nuevo*, A. Sánchez. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 109).
- TOUZET, H. (1955). *La Sicile au XVIIIe siècle vue par les voyageurs étrangers*. Strasbourg: Éditions P. H. Heitz.
- UNAMUNO, M. de (1975). *El otro. El hermano Juan*. Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 647), 4.ª ed.º [1.ª ed.º 1946].
- VALERA, J. (2012). *Asclepigenia: diálogo filosófico amoroso*. Alcobendas: Ediciones 98.
- VALLE-INCLÁN, R. M.ª del (1990). *El ruedo ibérico I. La corte de los milagros*, J. M. García de la Torre (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 108), 6.ª ed.º [1.ª ed.º 1961].
- ____ (2006). *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, A. Zamora Vicente (ed.). Madrid: Espasa-Calpe (*Austral*, 319), 22.ª ed.º [1.ª ed.º 1937].
- ZATLIN BORING, Ph. (1991). "Teatro de Crónica y estampa. Teatro en clave de brevedad". En F. Nieva, *Teatro completo*, J. Martín Rodríguez (coord.), vol. II, 1139-1153. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- ZORRILLA, J. (1993). *Don Juan Tenorio*, L. Fernández Cifuentes (ed.). Barcelona: Crítica (*Biblioteca Clásica*, 95).

Recibido el 12 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.