

FRANCISCO  
**NIEVA**  
**TEATRO FURIOSO**

PRÓLOGO DE  
**PEDRO VÍLLORA**



**PUNTO DE VISTA EDITORES**

# Sumario

PRÓLOGO DE PEDRO VÍLLORA

*En un burdel de La Mancha... Francisco Nieva furioso* 9

OBRAS

*Pelo de tormenta* 35

*Nosferatu* 77

*Es bueno no tener cabeza* 137

*La carroza de plomo candente* 153

*El combate de Ópalos y Tasia* 193

*Los españoles bajo tierra o el infame jamás* 213

*El fandango asombroso* 275

*El rayo colgado y peste de loco amor* 295

*La Magosta* 347

*El paño de injurias* 385

*Coronada y el toro* 409

UNA RAZÓN DE SER TEATRO 467

PRÓLOGO

**EN UN BURDEL DE LA MANCHA...**  
**FRANCISCO NIEVA FURIOSO**

En un burdel de la Mancha...  
¡Hombre! Un sainete trágico.

F. NIEVA

El *Teatro Furioso* es la mejor entrada que pueda haber al universo literario y artístico de Francisco Nieva. Aquí apenas está la cuarta parte de su producción teatral, que en el primer volumen de la *Obra completa* (2007), con edición de Juan Francisco Peña e introducción de Jesús Barraón, supera las dos mil páginas (a ello habría que añadir las dos mil quinientas del segundo volumen, dedicado a la narrativa, las más de seiscientas de sus memorias, *Las cosas como fueron*, publicadas en 2002, y varios centenares más de artículos y textos posteriores o no recogidos en estos libros). A toda esta numerosa producción le conviene un lugar por el que comenzar a leer, y ese es la recopilación a la que él mismo denominó Teatro Furioso: obras escritas en su mayoría en la primera parte de su carrera como escritor (los años sesenta y setenta), cuando no sentía la presión del estreno comercial y apenas si se planteaba su publicación por la imposibilidad de sortear la censura y trabas de la época.

Precisamente por no tener en consideración ninguna necesidad escénica o de producción, se permite escribir con absoluta libertad un teatro que solo podría ser atendido y entendido en el futuro, ahora, pese a estar involucrado de manera tan clara con su presente. No es que el teatro que escribe sobre todo a partir de los años setenta, y que agrupará con el sobrenombre de Teatro de Farsa y Calamidad, sea menos audaz, pero sí que tiene en cuenta la posibilidad de su estreno, que en buena medida logra y con mucho éxito: son textos más largos, que pueden

representarse en sesiones de duración habitual, las tramas son más complejas, desarrolladas por menos personajes y con estructuras que se emparentan con las comedias clásicas (aunque en apariencia no lo sean), y hay más novelería, mayor articulación de los conflictos.

En tanto que el teatro es poesía dramática, el Teatro de Farsa y Calamidad muestra la vertiente más vinculada con el drama, mientras que el Teatro Furioso incide en la poética. No es de extrañar que las obras de este volumen fuesen alentadas desde un primer momento por algunos de los mejores poetas de la época: Francisco Brines, Carlos Bousoño, Claudio Rodríguez y, sobre todo, Vicente Aleixandre. Nieva fue visto por ellos y por su entorno como un dramaturgo artista. No era un notario de la realidad aunque no tuviese menos conciencia crítica que los dramaturgos realistas de su tiempo, pero tampoco era un escapista de la misma que se limitase a proponer fantasías, ensoñaciones e ilusiones tan coloristas como amables. Desde luego, no escribía con la aspereza del compromiso político, dogmático y didáctico, pero a la vez no incurría en adornos de alharaca y trompetería a base de frases henchidas de palabras rimbombantes. Lo cierto es que sí hablaba de la realidad, pero transformada y deformada por lo absurdo; creaba fantasías, mas vinculadas con un pasado histórico reconocible, decadente y degenerado; era políticamente inquieto, aunque no obvio; y hacía un uso desacostumbrado del lenguaje, si bien jugando antes con lo popular que con la pedantería.

Nieva se revelaba para sus compañeros poetas, ya en estos inicios, como un auténtico poeta escénico y el único comparable en la segunda mitad del siglo xx a lo que habían supuesto Valle Inclán y Lorca en sus primeras décadas. El Teatro Furioso está en la cima del teatro poético español del pasado siglo junto a las obras de estos maestros; fue tan distinto en su tiempo como lo fuese el *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente a finales del xix; anticipó la revuelta de identidades y sexualidades que caracterizaría al siglo xxi; se burló de cualquier imperativo, político,

religioso o social, y descreyó de cualquier frontera entre lo elitista y lo popular. Fue un teatro furioso y desaforado, sin preceptos, sin normas, sin límites; un teatro ceremonial, orgiástico, anticlásico e irracional, y no obstante muy consecuente con las formas clásicas, las estructuras de poder y los convencionalismos; un teatro transgresor, incómodo, dionisiaco, erótico y muy divertido; un regalo para la capacidad de asombrarse, un estímulo para todo tipo de emociones, un ejemplo de inteligencia y buen humor, una auténtica delicia.

\*\*\*

La primera vez que apareció en libro el Teatro Furioso había sido en una edición privada de 1972 que incluía *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos y Tasia*, *Es bueno no tener cabeza* (que un año antes había supuesto el debut de Nieva como dramaturgo al publicarse en la revista *Primer Acto* y representarse en la Real Escuela Superior de Arte Dramático) y *Pelo de tormenta*. En 1973, un volumen de *Cuadernos para el Diálogo*, que incluye obras de Luis Riaza y Juan Antonio Hormigón, recoge *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos y Tasia*, y *Es bueno no tener cabeza*, y añade *El fandango asombroso*. Poco después, en 1975 aparece una edición de Akal/Ayuso titulada *Teatro Furioso* donde se publican seis obras: *Pelo de tormenta*, *Nosferatu* y *Coronada y el toro*, consideradas en el índice como «Teatro Furioso (tres piezas apocalípticas)», y *El rayo colgado y peste de loco amor*, *El paño de injurias* y *El baile de los ardientes*, denominadas allí «Teatro de farsa y calamidad».

En 1991 se edita el *Teatro completo* en dos volúmenes, y aquí se reduce el «Teatro furioso» a *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos y Tasia*, *El fandango asombroso*, *El paño de injurias*, *El rayo colgado*, *Coronada y el toro*, y *Los españoles bajo tierra*, quedándose *Es bueno no tener cabeza* dentro de un bloque de «Teatro inicial» junto a *El maravilloso catarro de Lord Bashaville y Tórtolas, crepúsculo y... telón*; *Pelo de tormenta* y *Nosferatu* se reunían en el epígrafe común de «Dos

reóperas», y *La Magosta* se encontraba dentro del «Teatro de farsa y calamidad». En 2007, finalmente, el primer volumen de *Obra completa* estableció la relación última de obras pertenecientes al «Teatro furioso», que son las que aquí se incluyen: *Pelo de tormenta*, *Nosferatu*, *Es bueno no tener cabeza*, *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos y Tasia*, *Los españoles bajo tierra*, *El fandango asombroso*, *El rayo colgado y peste de loco amor*, *La Magosta*, *El paño de injurias*, y *Coronada y el toro*.

La diferencia entre una edición y otra, además de las que presentan con publicaciones parciales previas en revistas, recuerda que no es lo mismo estudiar algo ya terminado que mientras está en proceso, puesto que el autor es muy libre de variar sobre la marcha en función de sus intereses, sus resultados, o simplemente porque cambie de idea. Y asimismo demuestra que la mayor parte del Teatro Furioso se había realizado al margen de cualquier condicionamiento de producción, exhibición o publicación; no porque no se tuviesen en cuenta, sino porque se admitía su imposibilidad y se trabajaba sin pensar en la censura y mucho menos en la autocensura. Eran obras destinadas primero al cajón y después al futuro, como así ocurrió.

Además de artista extraordinario, Francisco Nieva es un excelente analista de sí mismo. Al entrevistarle se prestaba a contestar cualquier pregunta, fuese profesional o personal, y se remitía a vivencias propias para explicar personajes y situaciones de sus obras. Daba muchos detalles que precisaba y ampliaba de una entrevista a otra, haciendo de él una persona fascinante para hablar y de quien siempre se aprendía. Pero, además de sus muchísimas declaraciones, Nieva escribió multitud de artículos y notas a propósito de sus obras, facilitando sobremanera la labor de sus críticos, estudiosos y comentaristas. El carácter autobiográfico de varios de estos textos tuvo una culminación en *Las cosas como fueron* (2002), voluminosas y apasionantes memorias divididas en tres libros. El primero, «Funeral y pasacalle», muestra su infancia en Valdepeñas, donde nació en 1924 y pasó una niñez acomodada. Su culta familia le facilitaba el acceso a la literatura y la música, viajaban a Madrid a ver teatro, y accedía

a viejos caserones solariegos y un tanto misteriosos, al tiempo que, como era propio en cualquier pueblo manchego, conocía las miserias (y los encantos) de la vida popular. Hay algo muy decimonónico en la visión que ofrece de esos años y que lo familiarizará con el pasado para siempre; no porque le impida ser moderno sino, al revés, porque no sentirá la necesidad de seguir moda alguna y toda su creación estará poseída por el tiempo, contendrá todos los tiempos en su interior. Por eso le satisfará tanto ver cómo en los años noventa los jóvenes acogieron con entusiasmo los estrenos de *Nosferatu* y *Pelo de tormenta*, escritas treinta años antes y en absoluto desfasadas.

También en este primer libro de las memorias aparece una estancia en Sierra Morena (muy cerca de Venta Quemada, donde Jan Potocki sitúa parte de la acción de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, que mucho después Nieva transformará en obra teatral), al sur de la provincia de Ciudad Real, huyendo de la guerra civil y sus posibles consecuencias en la figura republicana de su padre, y cómo en ese mundo, aún más de otra época que Valdepeñas, aparecen sus primeros escauceos dramáticos que permanecerán ocultos casi en su totalidad hasta su publicación en los volúmenes *Centón de teatro* (1996) y *Centón de teatro 2* (2002). Viene también su aprendizaje con el poeta y paisano suyo Juan Alcaide, y su estancia en Madrid, donde se desarrolla como pintor y publica sus primeros cuentos: «El dueño de un almacén» en la revista postista Deucalión que dirigía el manchego de Alcolea de Calatrava, Ángel Crespo; y «El templo de la Gran Observación» en AMBO, un folleto autoeditado que pretendía ser mensual pero cuyo presupuesto solo dio para un único número de cien ejemplares hoy inencontrables. También comienza a trabajar en el cine aprendiendo del gran escenógrafo Enrique Alarcón (otro manchego, esta vez de Campo de Criptana) y hace vida bohemia y artística en el seno del Postismo con Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro hijo.

El segundo de los libros de las memorias, «Fragor y juventud», tiene una primera parte llamada «París»; una segunda, «Venecia», y la tercera titulada «La resurrección entre llamas».



Cuenta cómo en 1952 se desplaza a la capital francesa con una exigua y extraña beca, y allí hace carrera como pintor y se casa con Geneviève Escande, que tenía un alto cargo en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas. Ambas circunstancias, su condición de artista joven y las buenas relaciones de su esposa, le facilitan las conexiones artísticas, intelectuales y mundanas en un momento en que París todavía era la referencia cultural de Europa: asiste al estreno de *Esperando a Godot* de Beckett (que tanto le recordará a sus trabajos de adolescente influido por Gómez de la Serna y Jardiel Poncela), trata a Georges Bataille y Roland Barthes... Y desarrolla un erotismo bisexual del que se nutrirá buena parte de su teatro. De hecho, comienza a pergeñar obras como *Tórtolas, crepúsculo y... telón*, *El rayo colgado* y, especialmente, *El combate de Ópalos* y *Tasia*, con la que empieza a plantear el «Teatro furioso», al tiempo que publica en francés estudios sobre Lorca y Valle-Inclán.

En 1962 pasa un año en Venecia. Acaba de escribir las primeras versiones de *Nosferatu* y *El fandango asombroso* y comienza a pensar en su segunda reópera, *Pelo de tormenta*, donde al fin encontrará el sentido artístico que estaba buscando: una obra breve, coral, erótica, libre, donde lo dionisiaco reclama su lugar frente a lo apolíneo, sin sumisión al realismo, con la temporalidad propia de la ópera en que es la música la que marca el ritmo escénico (que puede alargarse o comprimirse artísticamente) y no la mimesis de la cotidianidad, con un sentido que no depende de la verdad de la vida, sino de la verdad escénica (pero no del escenario, porque no se prevé su representación en un espacio convencional, sino en un lugar donde se rompa la relación jerárquica entre un actor que muestra y un espectador que observa). Un teatro furioso, ceremonial y desafortunado; voluntariamente dieciochesco, en tanto que el siglo XVIII es aquel que viene del Barroco y conduce al Romanticismo a través de una sobredosis de Razón, Ilustración y Neoclasicismo que diseccionan saberes y sentimientos para etiquetarlo todo, dominarlo todo, sin advertir que se están abriendo huecos y grietas por donde se cuelan fantasmas, aparecidos, imaginería gótica, deseos insatisfechos,

pulsiones vitales, locuras fecundas y una abundante proliferación de erotomanías. Ese siglo de contrastes extraordinarios, tan antiguo, es el que le vale a Nieva para hacer una crítica del presente tan poderosa que no hay la menor posibilidad de estrenar y aun publicar. En esa Venecia de Casanova y Peggy Guggenheim (como también en Roma y Sicilia), este Nieva de treinta y siete años se decide a ser por fin escritor e imagina un mundo muy decadente, huysmaniano y wildeano, y al mismo tiempo muy español, muy de leyenda negra, inquisiciones y anticlericalismo, de ingenio, picardías y enfrentamiento con las autoridades, y, ante todo, de muchísimo humor; un humor, en efecto, muy español: el de la *Celestina*, el *Lazarillo*, el *Quijote* o Quevedo, enraizado en lo local y popular y por ello mismo incompatible con la solemnidad de algunas élites circunspectas del momento.

La tercera parte es la del regreso a España en 1964, tras un divorcio traumático que supone asimismo el alejamiento del entorno cultural de su esposa. Todavía tiene grandes experiencias creativas en Roma, Palermo y Berlín, pero al instalarse en un estudio cercano al parque del Retiro de Madrid (justo debajo del piso de otro artista que treinta años antes triunfase en París como figurinista: José de Zamora) y comenzar a colaborar como escenógrafo con José Luis Alonso y Adolfo Marsillach, Nieva consolida su propio mundo de relaciones artísticas y profesionales que, si bien por un lado lo catapultan de inmediato a la cúspide de la escenografía española junto a un pequeño grupo de creadores (Siegfried Burmann, Vitín Cortezo, Emilio Burgos...), por otro le dificulta dar a conocer su trabajo como escritor que permanece oculto salvo para sus pocos amigos poetas y sin que sea de interés para los directores y productores que sí, en cambio, reclaman su ayuda para la construcción visual de sus espectáculos. Pareciera que el sistema cultural solo permitiese que se hiciese una sola cosa, sobre todo si se hacía bien.

El tercer libro de *Las cosas como fueron*, «Residencia en “el otro”», merecería formar parte de las bibliografías oficiales de cualquier escuela de arte dramático. Son unas auténticas «Memorias del teatro» —así titula su primer capítulo— en las que

plasma su programa artístico y relata pormenorizadamente su labor como dramaturgo ya no escondido, sino estrenado a partir de mediados de los años setenta. Vemos ahí una condición de creador total que escribe y dirige, pero que también se abre a las interpretaciones ajenas de unas acotaciones que reflejan el clima estético y moral de las obras, no la precisión exigente de cómo ha de ser su acabado plástico.

En este periodo comienza a escribir la novela *El viaje a Pantaélica*, que tardará dos décadas en quedar lista para su publicación y en la que se desarrollan situaciones y personajes de varias de sus obras teatrales. En los años noventa se sucederán novelas y relatos, pero sin que eso suponga que abandone el teatro. Esa condición esencial de dramaturgo se reconoce en este tercer libro de las memorias, donde además hace explícito su deseo de seducir y gustar al espectador, como es propio de quien ha conocido, disfrutado y estudiado los géneros populares: «De toda mi labor literaria, el teatro ha sido mi vínculo fundamental, y en su composición y en sus técnicas he seguido la más consecuente exigencia del público. “Si usted pretende que crea en sus obsesiones y fábulas personales, antes debe usted seducirme con todos los medios a su alcance”. No solo la palabra —que es el eje fundamental del teatro—, sino la imagen, el sonido, la luz, la música... Todo ha sido objeto de cálculo, con el mismo designio embaucador que, luego, me permitiera decir lo más personal e íntimo de esas obsesiones, enfatizarlas, mitificarlas y convertirlas finalmente en un artefacto lo más depurado y sólido, a ser posible, como fondo y forma». Pero seducir no implica abaratar-se, al contrario: «Mi intento parecía ser el de un “teatro poético” que tenía parientes de la más alta talla en Yeats, en Claudel, en Ghelderode, en Cocteau, en T. S. Eliot, en Singer, en Christopher Fry y en tantos otros, todos ellos poetas francotiradores, ninguno proveedor asalariado de la industria del espectáculo. Y había antecedentes de la medida de Valle-Inclán y Lorca. ¿Que esto era de una desmedida ambición? De acuerdo (...) Competir con poetas de un estro superior solo es una forma de amarlos y admirarlos,

en la confianza de que ese amor y esa admiración nos ilumine igualmente a nosotros».

Frente a quien pudiese confundir «teatro poético» con el teatro en verso que no mucho antes practicasen Eduardo Marquina o José María Pemán, Nieva se hace la pregunta de qué es «lo poético» en teatro y se responde: «Creo que muy bien puede ser la facultad de enfatizar simbólicamente toda realidad, cualquiera que ella sea, de elevar todo lo que concierne a nuestra percepción al poderoso cuanto complejo y ambiguo plano de los símbolos, la creación de estos símbolos, que son concentrados emocionales e intuitivos del pensamiento y la sensibilidad». Y esa elevación al mundo de los símbolos se corresponde con lo que ya hacía el más antiguo teatro popular en Occidente: «Con los años y de manera quizá inconsciente, se fue formando en mí ese sistema que enlazaba espontáneamente con la arcaica fórmula aristofanesca: poesía satírica, religiosa, ditirámica, poesía teatral en todos sus términos. Tal cosa no suponía ningún tipo de limitación ni de carencia, porque en un poema cómico-dramático, tan abierto de forma cuanto yo lo quisiera, cabía todo y de todo».

Dentro de esa falta de límites está, por supuesto, el rechazo de la mimesis realista: «Yo hube de adoptar con franco entusiasmo aquella forma informal que nace como mezcla de géneros, aquella forma libre, la más libre que cabe darse en el nacimiento del teatro, pero he de señalar que, para mí, antes de saber nada en profundidad ni de Aristófanes ni de Brecht, lo más genuinamente teatral no era la verosimilitud ilusionista, sino todo lo contrario, que los espectadores no perdieran en ningún momento el sentido de estar asistiendo a la materialización de un poema escénico —de un sueño— y no a la imitación de una realidad objetiva».

Esa libertad a la que se entrega es la de la poesía, ajena a las sujeciones de la práctica teatral de sus coetáneos: «Y así fueron escritas aquellas piezas, con la muy subjetiva libertad de un poema. Un poema como resumen de la experiencia sensorial de muchos años. Algo en el fondo muy juvenil, pero que jamás

hubiera podido llevar a cabo en la juventud. Solo fui verdaderamente joven en ese momento, tutelado por Vicente Aleixandre, y abordando ya la plena madurez».

El grueso del tercer libro de *Las cosas como fueron* habla de las circunstancias en que se produjeron cada uno de sus estrenos y, por tanto, de su evolución como creador teatral y la relación con los diferentes componentes del hecho escénico (intérpretes, producción, equipos artísticos y técnicos...). Pero también aparece la reflexión sobre su programa dramático y el vínculo entre caracteres, acciones y vida personal del autor: «Yo deseaba un teatro de personajes fijos, que pasaran por toda clase de aventuras o desventuras, pero siempre los mismos. Todos ellos arrancados de mis experiencias de vida». En la tipología de personajes que van a ir conformando su sistema hay cuatro que destacan: la «madre cenagosa», el «joven héroe», la mujer y el niño. Así se refiere a ellos:

1. «Estos personajes se fueron decantando al aire de lo rápido y convulso de mi escritura y pronto apareció “la madre”, que en este mi teatro es la presentadora y oficiante de la ceremonia, violenta, destructiva, creadora, sabia y obcecada. Nada se le puede oponer, el mundo solo es como su experiencia de siglos lo presenta, divino, e infernal. *Todo un drama*. La “madre cenagosa” —la humanidad terrena, sabia y pecadora, creadora y destructiva— es en mi teatro la muñidora de todos los dramas, la que orienta y la que involucra, la que salva y la que condena, la que se ríe como una bruja y no llora nunca. Ella está presente o asoma la oreja en todos mis dramas».
2. «Le sigue “el joven héroe”, que es una conjunción afectiva e íntima del muchacho que más me interesó en la vida y yo mismo (...). La “idea” de este joven héroe es la de que puede —debe— ser inteligente y crítico. Corporalmente fuerte y sano, pero siempre tiene un punto de fragilidad y, por donde quiera que vaya, siempre le amenaza algún peligro. Sin embargo, posee

una virtud, que puede no ser tan rara en los jóvenes, la posibilidad de cambiar y de ser cambiado».

3. «La mujer es, desde luego, otra cosa muy diferente, porque aparece más compleja y celadora de sorpresas. Puede ser también una víctima, pero es una “víctima superior” (Medea). Incluso víctima de su seducción. No cambia, es siempre la misma y decide con valentía cuál es su destino (...). Todas las mujeres importantes de mi teatro viven la posibilidad de morir o superar esa aventura decisiva, en la que se demuestra hasta qué punto saltan por encima de sí mismas y luego pueden volver a ser aquello mismo que antes fueron».
4. «Los niños me han interesado siempre como seres arcanos y difíciles de entender, que confunden, sorprenden, mitifican o desmitifican espontáneamente, y son como oráculos misteriosos, que pueden llevar siempre la razón».

Nieva concluye que «con una vieja sabia y profética, un joven romántico y perdedor, una mujer que ignora su fuerza y un niño que todo lo puede subvertir y ponerlo en cuestión —o en ridículo— se pueden hacer infinitas combinaciones y solo necesitan cambiar de nombre». Pero no le basta con ello y a esos personajes se añaden «la pareja unánime» —«unos personajes que fuesen como una pareja de payasos, que amenizasen la función, una pareja complementaria y contradictoria a la vez»—; un «coro que interviene y, a la vez, comenta y clarifica», junto a «un corifeo músico o acompañante que, igualmente, se puede involucrar en la acción»; también «un dios monstruoso y providencial», que es un «personaje desmesurado y divino, que toma diferentes formas de sobreimpresión en un ser humano —un conde, un viejo esteta, un predicador o misionero religioso, una mendiga perseguida por la Guardia Civil— y son, al fin, las que considero más logradas, en el sentido de haber podido transmitir escénicamente buena cantidad de ideas abstractas, de uso y discurso más

bien novelesco y reflexivo». Y finalmente «el enemigo», que «es siempre el opresor, ya puede ser la policía como el más honrado pequeñoburgués, ya puede ser un cura bienintencionado como un valiente militar, todos ellos “constrictores” y enemigos y persecutores de cualquier “irregularidad” individual».

Al final de este volumen de *Teatro Furioso* hay un apéndice titulado «Una razón de ser teatro» con una suerte de introducción homónima. Después hay un texto llamado «Breve poética teatral» donde Nieva se explaya acerca de esta tipología de personajes y sobre su concepción general del teatro. Le siguen unas «Apostillas al Teatro Furioso» en las que comenta las circunstancias de escritura de cada una de las obras. Son tan solo tres de los muchos textos teóricos de Nieva. Por supuesto, en su *Obra completa I* hay más, como las correspondientes «Apostillas al Teatro de Farsa y Calamidad» y sobre todo más de doscientas páginas de dramaturgia y teoría dramática a las que se pueden añadir muchos de los artículos aparecidos en *Obra completa II*, en recopilaciones anteriores como *En tela de juicio* (1988) o *El reino de nadie* (1996), o en libros editados después de las obras completas como *Teatro caliente* (2013) con una sugestiva «Breve analítica personal». Sería hermoso recopilar en un solo volumen todos los escritos de Nieva sobre teatro. Descubrir, por ejemplo, la lucidez de sus «Confesiones de un autor indigno» publicadas en 1977 en Pipirijaina, mostrando su inconformismo con unos y con otros: «Yo asumo estoicamente mi indignidad, pero no por eso voy a dejar de acusar un poquito a la sociedad que me ha hecho indigno. Por ejemplo, acuso a nuestra flamante democracia cuyas bases morales en el franquismo autoritario y chulón harán de ella una de las democracias más indignas de occidente. Si me tocara denunciar la chulería o indignidad marxista también lo haría. Pero yo me encuentro de este otro lado del telón y hablo de lo que veo y siento. España, con su excesivo instinto mimético, tratará —con ayuda del cine y la televisión— de incorporarse en modales al descarado capitalismo americano y a su coacción sobre toda dignidad humana». Finalizo con esta cita porque corresponde al momento en que el que está a punto de concluir el

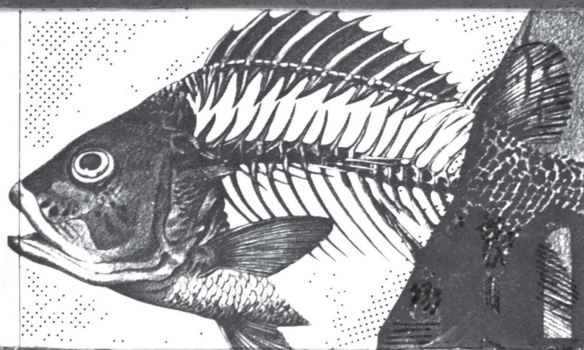
ciclo del Teatro Furioso con la escritura de *La Magosta*. Aunque volverá sobre los textos para corregirlos y hacer modificaciones, su talante ya va a ser otro. Está a un paso de convertirse, con mucha rapidez, en un «clásico en vida». Se le va a estrenar, editar y, sobre todo, premiar. Se erigirá en una figura pública, en un verdadero maestro y no solo por su condición de profesor de Escenografía. Va a ser demasiado clásico para algunas izquierdas y demasiado provocador para algunas derechas. Será incómodo e inaprensible, distinguido, exquisito, divertido, simpatiquísimo y encantador. Será admirado y reconocido, pero ya no tendrá que volver a escribir «a la greña de la censura», como dice en el volumen *Teatro Furioso* de 1977: «*Pelo de tormenta* y *Coronada y el toro* hacen liquidación irónica de la España negra, denunciando —o más bien exhumando— bajo su capa la existencia de una España embrujada gustosamente por un alegre instinto dionisíaco, germen de todas las fiestas. La España que fue de Quevedo y de Gracián ya está enfrentada, mal que le pese a muchos, al nuevo humanismo, a la intuición de una nueva mística, al descubrimiento de nuevos símbolos y valores (...) Ninguna de las dos obras mencionadas son un “dossier” de quejas ni reclamaciones, sino una burla sin escrúpulos de lo que por desgaste ha de terminar resultando arbitrario y obstaculizador para la marcha y el goce de la vida».

Francisco Nieva nos trae en este libro una puerta a la liberación de la furia y de las furias, estimula la rabia y el deseo, favorece el coraje y la provocación. Y lo hace sin didactismos ni moralinas discursivas, sino con asombros, diversión y una elegante vulgaridad refrescante de los instintos. El *Teatro Furioso* es la obra de un maestro, acaso el último o penúltimo gran creador teatral del siglo xx.

PEDRO VÍLLORA  
Julio, 2024



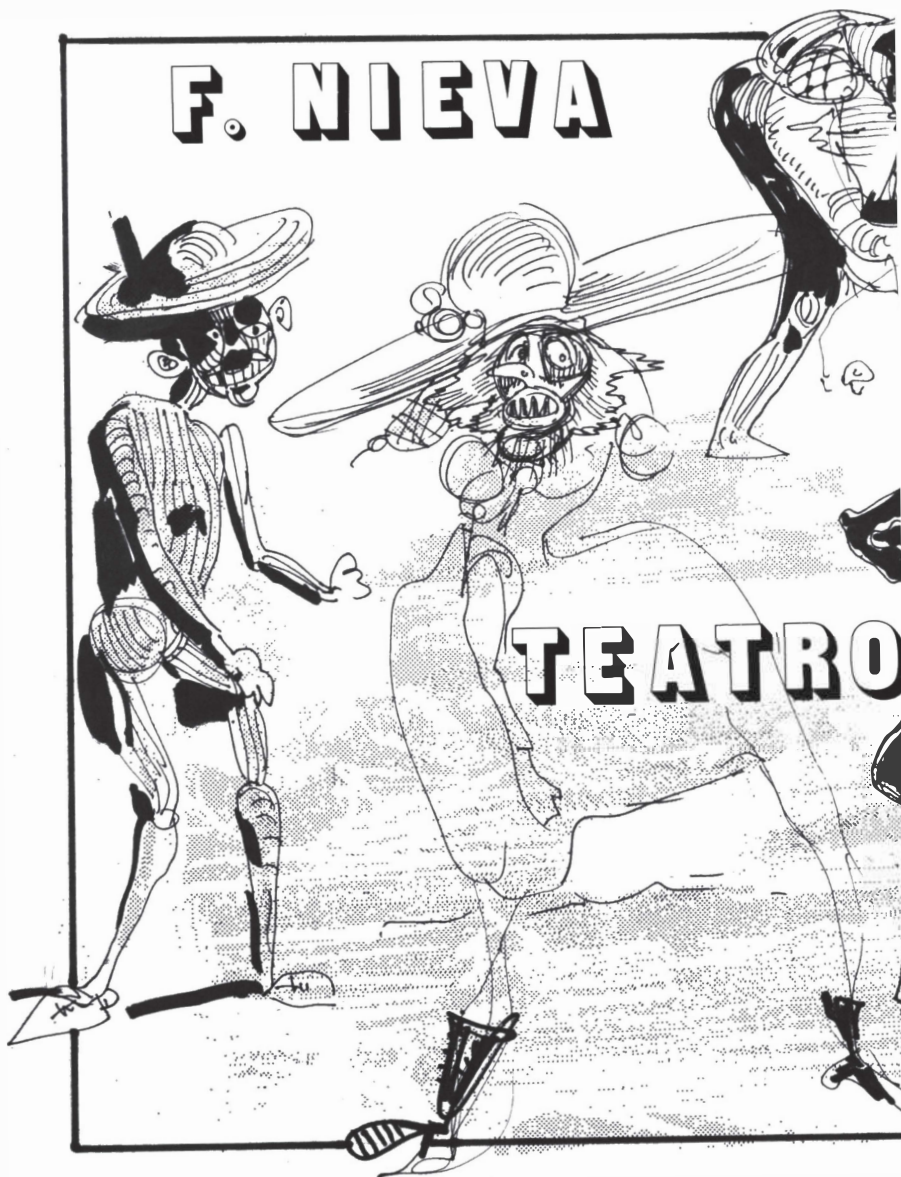
FRANCISCO  
NIEVA  
TEATRO FURIOSO



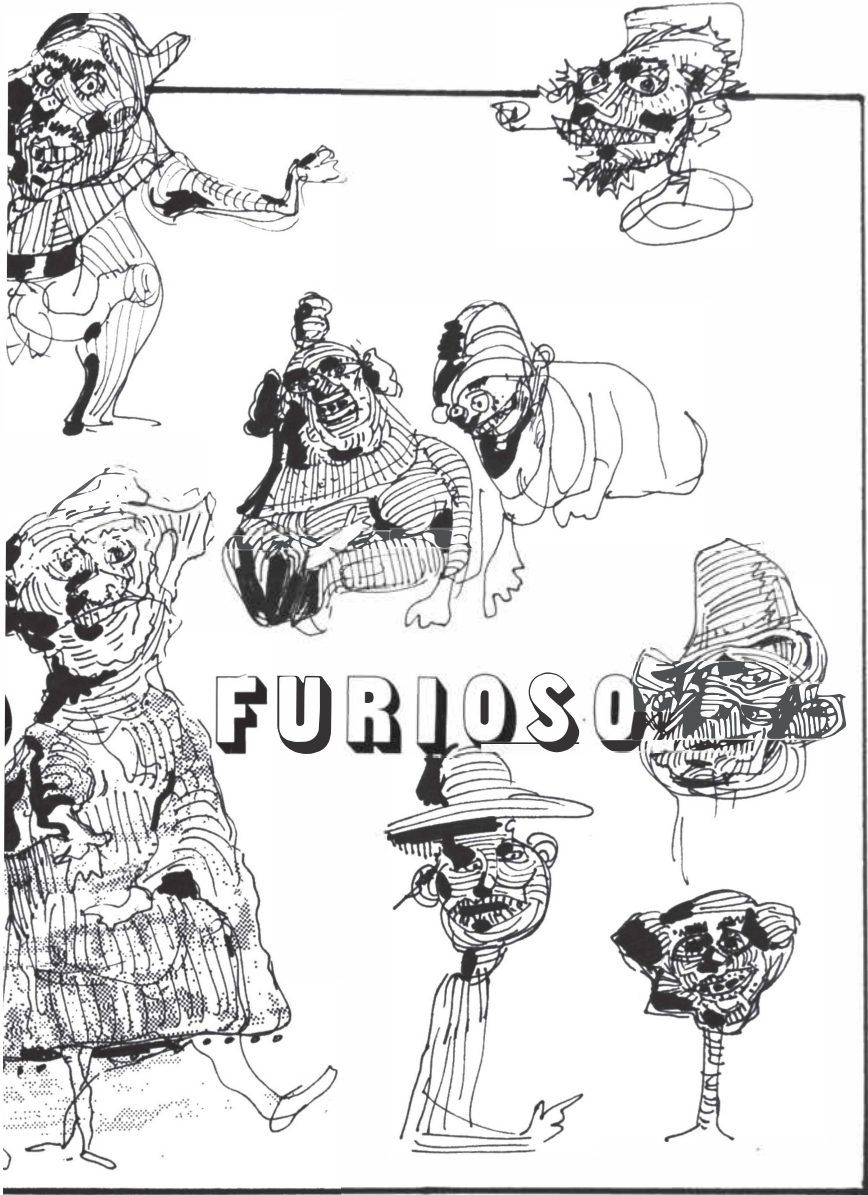
**TEATRO  
FURIOSO**



**F. NIEVA**



**TEATRO**



**FURIOSO**