

EL RECURSO A LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA *TRILOGÍA ITALIANA* DE FRANCISCO NIEVA

FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ
Universidad de Extremadura

0. Introducción

Resulta al tiempo difícil y grato escribir sobre la obra teatral de Francisco Nieva. Difícil porque la atención sobre su teatro no puede dejar de aportar alguna desazón a quien sobre éste reflexiona. Nos estamos refiriendo a la capacidad transgresora y, ante todo, lúdica que sus obras poseen, una capacidad que resulta difícilmente expresable las más de las veces, y menos aún exegetizable. De esta forma, nuestro estudio se entiende mucho mejor si desde un principio queda asociado a una vivencia real, a una experiencia teatral auténtica, surgido de la asistencia a una representación de un texto del dramaturgo. Es la parte gozosa, que explica el carácter eminentemente ensayístico que hemos conferido a nuestro capítulo de conclusiones.

De cualquier forma, a la hora de plasmar filológicamente este interés hemos optado por la posibilidad de abrir lecturas hasta el momento no abordadas¹. Ello tampoco debe entenderse como forma de justificar nuestro enfoque, sino que es un rasgo del carácter polisémico de los textos de Nieva. No falta un esfuerzo por nuestra parte por hacer una aproximación argumentada, aunque sea en sus líneas más básicas, al concepto de «tradición clásica» y, subsidiariamente, a la necesidad de la formación clásica para la

¹ La crítica hace particular hincapié en la dinámica percepción de España y la realidad española que justifica y explica el conjunto de la obra de Nieva. Se trata de algo que no abordamos en nuestro trabajo, como tampoco las fuentes de inspiración de los relatos, ni, en general, consideraciones estilísticas, tan ricas, ciertamente, en la técnica de Nieva.

comprensión de la literatura contemporánea; eso sí, siendo conscientes en todo momento de que el teatro de Nieva no es comprensible desde una única perspectiva. Solamente buscamos, en fin, un sentido a la creatividad del autor, a partir de una interpretación, concreta, que no excluye otras, pero que, en nuestra opinión, permite comprender algunas pautas de la técnica teatral de Francisco Nieva.

1. *El teatro de Francisco Nieva*

Es conocida la trayectoria literaria del dramaturgo Francisco Nieva (nacido en Valdepeñas, en 1927), quien comenzó siendo escenógrafo antes de asentar su condición de escritor, a pesar de que siempre le acompaña su otro papel teatral, o sus otros papeles teatrales, por no enumerarlos todos. Habitualmente la crítica ha clasificado sus textos con denominaciones ambiguas², a partir de las caracterizaciones que el mismo autor ha hecho en su «poética»³. Esa misma crítica, no obstante, estima que, de acuerdo a la misma poética del autor, el fenómeno teatral es único⁴, aunque parece olvidar que se trata, ante todo, de una experiencia nacida en el mundo clásico (de ahí también la utilidad de un estudio como el presente)⁵. De hecho, que la primera categoría de las tres más extendidas sea descrita como «teatro furioso» es ya indicio significativo de lo que estamos diciendo, además de ser la denominación más original de las establecidas por Nieva. De alguna forma, cabría decir que todo el teatro es «furioso», aunque no todo de «farsa» ni de «estampa».

De esta forma, la condición «furiosa» parece impregnar el conjunto de la obra teatral de Nieva⁶ a partir de una pauta reconocida por los estudio-

² Aparte de las habituales de «teatro furioso», «teatro de farsa y calamidad» y «teatro de crónica y estampa», establecidas por el propio Nieva, K. Gorna-Urbanska (en M. Pérez Coterillo ed., *Viaje al teatro de Nieva*, cuadernos EL PÚBLICO, nº 21, febrero de 1987) distingue entre: obras apocalípticas, sobre la libertad, sobre el joven héroe, sobre los snobs y variaciones formales.

³ Publicada en la edición de Antonio González de *Malditas sean Coronada y sus hijas y Delirio del amor hostil*, bajo el título de «Breve Poética Teatral» (págs. 93 a 117), y de obligada consulta para el estudioso de Nieva en general, y de la presencia de la tradición grecolatina más concretamente.

⁴ Vid. J.M. Barrajón, «Introducción a la edición de *Malditas sean Coronada y sus hijas y...*», págs. 23-25, y A. González, «Introducción a la *Trilogía Italiana*», págs. 75-78.

⁵ Dice expresivamente Nieva en su *Breve Poética Teatral*: «El olvido del sentido de tragedia nos llevaría estúpidamente a preguntarnos qué aplicación práctica podremos dar al carácter de Orestes sin parecer mezquinos» (pág. 105).

⁶ Si bien, en estricto sentido, sólo quedarían englobadas en dicha categoría un grupo específico de obras. De cualquier forma, según dice el mismo Nieva en su *Breve Poética Teatral*: «Pues hay que convenir que lo que llamamos "pueblo" en un sentido todo lo amplio que se quiera es el creador absoluto del teatro y de la tragedia.» (pág. 109).

sos: la hostilidad. Otra característica es, a este mismo respecto, una percepción de los personajes, no a través de su retrato psicológico, sino por la atracción y la repulsión que pueden despertar en cada uno de los restantes personajes⁷; de hecho, hay actos en determinadas obras que se construyen mediante una paulatina dialéctica con otros personajes⁸.

Ello es importante desde el momento en que los personajes nunca llegarán a tener entidad por sí mismos, o sea, nunca llegarán a ser símbolos, sino que son herederos de entidades ajenas, prestadas, de índole las más de las veces literaria. No de otra forma se entiende la tendencia del autor a versionar otros textos: *Tirant Lo Blanc*, o *Los Baños de Argel* de Cervantes, o a inspirarse en el Duque de Rivas, un artículo de Larra, o un relato de Gómez de la Serna; o, también, a intertextualizar textos de cualquiera de las literaturas occidentales, y, por supuesto, de los textos clásicos grecolatinos⁹. En fin, el objeto del teatro de Nieva es doble: destruir el mundo a partir de la devolución de personajes y situaciones al absurdo, al juego, a la infancia, o, también, a la literatura y la mitología, para reconstruirlo de nuevo desde esas premisas.

Es más, la condición «furiosa» terminará manifestándose en las obras que vamos a analizar a partir de una derivación «báquica», «menádica», de la trama, lo cual no deja de manifestar una herencia cultural, clásica (en el amplio sentido de todo lo relativo a lo grecolatino) más concretamente. Se trata de un preciso ejemplo también de la importancia de la sexualidad en el teatro de Nieva, una sexualidad observada desde la aleatoriedad de sus posibles manifestaciones, y, por ello mismo, remontable en todo momento a experiencias transmitidas por la literatura grecolatina.

2. Presupuestos metodológicos

El análisis que se propone exige una correcta identificación del concepto de «tradición clásica» y de otros conceptos asociados habitualmente a éste. El estudio de la tradición clásica consiste no sólo en la aparición de referencias a los ámbitos griego y latino en cualquiera de sus manifestaciones ar-

⁷ Nieva considera la psicología de los personajes como síntoma de aburguesamiento, de «sojuzgación positiva»; dice Nieva en su *Breve Poética Teatral*: «El teatro de la "sojuzgación positiva" —aquel que llevara su nombre y no lo fuera— trataría por todos los medios de dominar a las Furias, a las Erinneas, las Parcas... ¿No lo hace ya?», contra el teatro establecido.» (pág. 97). También en la cita recogida en la nota anterior se hacía manifiesto el rechazo del autor a una percepción burguesa del teatro y de la caracterización psicológica de los personajes dentro del teatro.

⁸ En *Delirio del amor hostil*, obra que consideraremos en páginas posteriores.

⁹ De Aristófanes, *La Paz*, *Celebración grotesca sobre Aristófanes* (representada en el Festival de Teatro Romano de Mérida, bajo la dirección de M. Canseco, en 1977).

tísticas, culturales, históricas, geográficas y de «realia», etcétera, sino también en el hecho de que dicha aparición resulte significativa para la obra, texto o pasaje donde se inserta. Ello es así porque, siendo las diversas culturas y literaturas occidentales herederas naturales de las culturas y literaturas clásicas, cualquier fenómeno podría ser susceptible de ser valorado en función de la tradición clásica, cuando no es necesario.

En otro orden de cosas, para que se pueda hacer un análisis desde la perspectiva de la «literatura comparada», se exige que entre los pasajes u obras sometidos a examen existan elementos contrastables, o se definan éstos de forma exacta. En el caso de las obras teatrales de Francisco Nieva sería difícil encontrar un elemento definible con exactitud, por cuanto lo que impera, entre otras cosas, es la transgresión del conocimiento cultural de lo clásico, de forma que, aun tratándose de tragedias, ni la poética, ni la recepción, ni la estructura son contrastables con las de autores griegos y latinos. De hecho, tampoco se puede hablar de identidad de género literario, por cuanto dicha identidad se da entre obras escritas en una misma lengua y susceptibles de ser analizadas en un «continuum» temporal.

Finalmente, cabría el análisis de la intertextualidad de obras clásicas; a este respecto hay que decir que, al igual que lo considerado en relación con la aproximación comparada, la transgresión, y, sobre todo, el juego lingüístico, deforma hasta tal punto los intertextos que los hace prácticamente irreconocibles, incluso considerando como intertexto la mera trama.

De esta manera, son las pistas dadas desde la perspectiva de la «tradición clásica» las que, debido a su carácter significativo, no sólo superan la deformación a las que las somete el dramaturgo, sino que, todo lo contrario, en muchas ocasiones constituyen los cinceles mediante los que se opera la transgresión. La obra *Corazón de Arpía* permite comprender las pautas de dicha transgresión, y explicar la imposibilidad del hallazgo de textos de comparación e intertextos concretos.

3. *La tradición clásica: el ejemplo de Corazón de Arpía*

Corazón de Arpía, subtitulada como «comedia corta», cuenta con tres personajes. Sus nombres son Dirce, Luciano y Creonte. La mención a las «arpías» del mismo título ofrece ya un primer referente clásico, aunque de forma vaga, sin concreción entre los dos o tres entes que ha transmitido la tradición como pertenecientes a tal especie monstruosa. Ciertamente es que la elección del título no tiene, en principio, por qué guardar relación con los monstruos mitológicos, sino que responde a una frase hecha; pero también es cierto que, desde su mismo enunciado, se expresa el carácter polisémico que tendrá la obra. Así, la palabra «arpía» se escribe sin la letra hache, y ello

permite una relación más estrecha con el término «arpa», de connotaciones completamente contrarias a las de «harpía», en forma de anátesis que anticipa también un desenlace inesperado de la trama. Es más, el hecho de que se trate de un nombre común supone también el establecimiento de una gradación llamativa si se pone en relación el término con los nombres propios de los personajes; y es que ni Dirce ni Luciano ni Creonte son harpías en el sentido mitológico.

Tampoco es posible establecer entre estos nombres relación de igualdad: mientras Dirce es un personaje mitológico que se identifica con un único rasgo, el de la «torturadora», y posee un relieve literario secundario, el personaje mitológico de Creonte posee una mayor trascendencia literaria: se trata de un nombre que aparece, por poner dos ejemplos, en el «Edipo Rey» de Sófocles, y en la «Medea» de Eurípides, si bien no se trata del mismo Creonte. De cualquier forma, lo que interesa destacar en las presentes reflexiones es el carácter múltiple, o, al cabo, polisémico del personaje.

En cuanto a Luciano, su nombre no responde a ningún referente ni mítico ni literario; se trata de un nombre que se inspira en personajes históricos, como es, fundamentalmente, Luciano de Samosata. De hecho, que en una de sus primeras intervenciones aluda a una «diosa siria», no hace sino confirmar que se trata del autor griego de los *Diálogos de los Muertos*. En definitiva, se ofrece una gradación entre lo monstruoso y lo literario, con dos intermedios, dados por lo mítico y por lo real; se trata, al cabo, de una metamorfosis continua, y, sobre todo, de carácter cíclico, pues lo monstruoso no existe sin lo literario.

¿Qué nos permite considerar que la elección de estos nombres no es casual, sino deliberada, buscando una gradación significativa como la expuesta? El aparte general que encabeza la obra dice: «En los tiempos en que Apuleyo escribía su *Asno de Oro*», el cual, además de poseer una llamativa sonoridad, no necesariamente ubica al lector no especialista en el siglo I después de Cristo, sino que funciona a la manera de la barroca expresión «érase que se era», en un tiempo inexistente, casi mítico, si no se conoce a Apuleyo; e igualmente mágico si se conoce al autor y, sobre todo, la obra que se cita. El oro aparece como elemento identificador de esa edad mítica para quien no sabe quién es Apuleyo, pero se trata de un mismo condicionamiento mítico para quien conoce el «*Asno de Oro*», o sea, el relato de una metamorfosis. Es más, ni el título de la obra de Apuleyo está exento de controversia crítica; hasta tal punto la parodia está presente que parece reconocerse que el título más difundido se debe al entorno de San Agustín de Hipona, es decir, a caballo entre el siglo IV y el V, centurias después de escrita la obra.

Nieva fundamenta su transgresión no sólo en un final imprevisto de acuerdo con una historia mitológica conocida (que, en el caso de *Corazón de Arpía*, ni siquiera existe; sí en las obras que analizaremos a continuación), sino en la hibridación de tres tiempos: —un tiempo monstruoso, o, tratándose de «harpías», nítidamente «furioso»; —un tiempo literario, o de personaje que adquiere entidad a partir de su presencia previa en textos de la tradición grecolatina; y, finalmente, —un tiempo metaliterario, desde el momento en que la aparición de un autor griego y la mención de otro latino condicionan la derivación última de la trama: un manifiesto sobre la libertad creadora del escritor como artista.

4. Consideraciones sobre la Trilogía Italiana

Tres son las obras que constituyen la llamada «trilogía italiana»: *Salvator Rosa o El artista*, *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* y *Los españoles bajo tierra o El infante Jamás*. Cada una de ellas tiene una cronología singular, aunque consideraremos su unidad una vez establecida por parte del autor su pertenencia a una trilogía. La trilogía, aparte de las connotaciones estilísticas expresadas por Nieva en su «poética», viene dada por una ubicación unitaria en el espacio (Nápoles, Sicilia y, en general, el Sur de Italia), y otra también más o menos precisa en el tiempo, entre los siglos XVII y XVIII. Por lo demás, todas las obras cuentan con un título desmembrado en dos partes, pero donde la conjunción disyuntiva «o» tiene un sentido de equivalencia, que no es raro en la sintaxis de la lengua española. Es importante, sin embargo, según destacaremos más adelante, la idea de «desmembramiento» que acabamos de apuntar.

4.1. SOBRE *SALVATOR ROSA O EL ARTISTA*

La obra muestra cómo en Nápoles, a mediados del siglo XVII, un pintor, Salvator Rosa, va a ser testigo de la sublevación revolucionaria y posterior tiranía política de Masanielo. Aparte de la trama propiamente dicha (la rivalidad de dos pintores que parece acompañar el ascenso y caída del dictador), el texto se abre con alusiones a una pintura de índole alegórico-mitológico¹⁰, cuyos personajes concretos no llegan a definirse.

La pintura, sin embargo, enfoca el carácter de la obra: una trayectoria política que únicamente un artista puede llegar a comprender y transformar en perenne¹¹. En este contexto, dado que se aborda la figura de un dictador, la inspiración temática resulta bastante nítida, a pesar de que dicha ins-

¹⁰ El diálogo inicial se limita a constatar cómo se trata de una petición de mano donde todos los personajes del cuadro están desnudos (págs. 115-116 de la edición manejada).

¹¹ Cf. J.M. Barraón, en M. Pérez Coterillo ed., *Viaje al teatro de Nieva*, cuadernos EL PÚBLICO, nº 21, febrero de 1987; págs. 63-64.

piración puede llegar a contar para el receptor con tres referentes simultáneos: —un característico ambiente revolucionario, —la literatura de «dictador» como género del siglo xx, y —la recreación clásica de una figura convertida en símbolo, como es la de Julio César. Y es que el proceso del pintor a la hora de acudir en defensa del tirano va a consistir en su paulatina identificación con un referente antiguo. Si hemos citado a Julio César es también por compartir una consideración de mártir, atribución que también tendrá Masanielo, una vez que el artista glose su figura en forma pictórica. No de otra forma se entiende una caracterización del pintor Salvator, capaz de haber aprendido «la lengua de los dioses y de los héroes»¹².

De hecho, desde ese momento, ya en el segundo acto de la obra, la ambientación trágica según los moldes clásicos se amplía con la presentación de «ménadas», como personajes de un cuadro que se han rebelado contra su pintor (contra Ribera, El Españolito, rival en la trama de Salvator Rosa), en un ambiente onírico que será común al conjunto de las obras que consideramos en las presentes páginas. El mismo personaje de Masanielo dice de sí mismo que se ha marchado con las «ménadas»¹³, una vez que la reacción de Ribera sea la victoriosa, tanto en lo artístico como en lo político. Es más, Nieva presenta la reacción pictórica que es metonimia de la reacción política, pues ambas se definen con el mismo adjetivo, «realismo», del que se aparta la grandeza de Masanielo y del pintor.

4.2. SOBRE *EL BAILE DE LOS ARDIENTES O PODEROSO CABRICONDE*

La obra se centra en las dificultades que envuelven a un joven que debe casarse con una de las tres hijas de un hombre extraño, en un palacio extraño, siendo, al cabo, el mismo padre de las muchachas el que le termine pretendiendo en matrimonio. El lugar es Nápoles; el tiempo, el siglo xviii; o sea, en principio, en un contexto semejante al de la obra considerada en el párrafo previo, pero aquí Nápoles, desde el mismo encabezamiento que sitúa la obra en el espacio, la ciudad es calificada como «sulfurosa», metonimia que anticipa claramente el carácter volcánico, además de montañoso, de la trama. Dicho carácter volcánico se hace patente desde el momento en que se puede considerar al Vesubio una de las puertas del infierno; y, de hecho, la obra presentará un descenso, una «catábasis». Y es que uno de los elementos más característicos de las obras de Nieva es la presencia, en algún momento de cada una de sus obras, de camas que se convierten en grutas, y que, en lo que se refieren al espacio, pueden ocupar perspectivas diferentes, como una cama que se pone en pie, de cara al espectador, o que se abre,

¹² Vid. pág. 174 de la edición seguida.

¹³ Vid. pág. 185 de la edición seguida.

al tiempo que se hunde, estando de forma vertical en el escenario. Esta constante tiene una lectura simbólica evidente. La presencia de esa cama que se abre a una gruta, o de una cueva, omitiéndose salvo en la escenografía, el carácter de cama que se hunde, posee en la trama la condición de puerta del infierno, de iniciación en un descenso a la manera dantesca; se trata del recurso de la «catábasis» o descenso a los infiernos, de evidente raigambre virgiliana.

La trama no se define, sin embargo, como odiseica, sino «digna acaso de los argonautas»¹⁴, pero aquí el joven, cual Hipólito, no quiere casarse, frente a lo que sucedía con Jasón (personaje que nos ocupará a propósito de *Delirio del amor hostil o El barrio de Doña Benita*). Al cabo, terminará aceptando una relación imprevista —cuya caracterización homosexual se confirma con la definición y denominación del protagonista como Ganimedes—. Se trata de una relación que supone una transgresión de los mitos de Jasón y de Hipólito, para centrarse en la condición «báquica» del Cabriconde, del segundo título de la obra. Es más, dicha connotación «báquica» está prefigurada en el título primero, como «baile de los ardientes». Por lo demás, la caracterización del padre y, al cabo, pretendiente, como sátiro viene dada por su propio nombre, «Cabriconde».

4.3. SOBRE *LOS ESPAÑOLES BAJO TIERRA O EL INFAME JAMÁS*

La trama es sencilla: un joven llega a Sicilia en el siglo XVIII procedente de Perú. Se trata de un esquema idéntico al que se aprecia, de nuevo, en *Delirio del amor hostil o El barrio de Doña Benita*, con relación además a Jasón. Sólo que, tratándose de Sicilia y de los siglos XVII y XVIII, la impronta mitológica subyacente no es tanto la del Vellocino de Oro o ciclo argonáutico cuanto la de la Odisea o ciclo homérico. Perú es una Troya de la que regresa hacia una patria extraña, patria por pertenecer a España, y extraña por encontrarnos en el Sur de Italia.

El mismo título de la obra dicta a las claras su caracterización como «catábasis», presente también en *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde*; el volcán es ahora el Etna, como boca del infierno. También al igual que en la obra anterior, las mujeres acechan al personaje, y, siendo en principio dos, Locosueño y Cariciana, su paralelismo siciliano con Escila y Caribdis (prácticamente homofónica en el segundo caso con Caribdis), permiten postular que la perspectiva mitológica es la historia de Ulises/Odiseo. Que en líneas posteriores se denomine a sendas pretendientes como «sirenas» no hace sino confirmar esta perspectiva. Es más, una de las claves está en el hecho de que los conquistadores procedentes del Perú, son dos, tío y sobrino, con una mi-

¹⁴ Vid. pág. 200 de la edición seguida.

sión ignota, ridiculizados por su parentesco en esa «catábasis» en la que desciende como Eneas y la Sibila o como Virgilio y Dante.

5. Consideraciones de la Trilogía Italiana a partir de otros textos

Antes mencionábamos la condición «furiosa» del teatro de Francisco Nieva, en su variante «báquica» o «menádica»; ejemplo significativo de dicha condición son las obras tituladas *Malditas sean coronada y sus hijas* y *Delirio del amor hostil o El barrio de Doña Benita*, que, insistimos en ello, son útiles además para entender la *Trilogía Italiana*.

5.1. SOBRE *MALDITAS SEAN CORONADA Y SUS HIJAS*

Silverio, el personaje que sirve de hilo, llega a un albergue —de nuevo, una llegada, como en *Los españoles bajo tierra o El infante Jamás*—. Se trata de un lugar de paso, donde será objeto del deseo de las mujeres del lugar, de forma paulatinamente más onírica. Así, mientras en la primera parte de la obra se lo disputan criadas y madres, en la segunda parte se convierte ya de forma definitiva en presencia de un cuadro estático, de una pintura (o sea, el albergue se ha convertido en destino definitivo), en manos de mujeres poliédricas: el mismo nombre, distintas mujeres. De alguna manera, la obra parece un anticipo, invertido, de *Salvator Rosa o El artista*.

Si hay un campo léxico que defina la obra, en virtud del número de sus referencias, éste es el pastoril. Se trata de un referente abundante, que opera en tres niveles: —un nivel religioso-cristiano (el hombre es un «cordero de Dios», o, en el presente caso, de «cordero de Coronada y sus hijas»); —un nivel literario-bucólico (o sea, lo arcádico con todas las connotaciones que ello supone); y —un tercer nivel trágico-mitológico.

El tema «lanar» que impregna lo «pastoril» sugiere un paralelismo diferente: el del «vellocino de oro». En efecto, la presencia de un forastero en un entorno bárbaro que topa con mujeres reproduce en esquema la peripecia de Jasón (de forma significativa, nombre del protagonista de la obra complementaria de ésta, de *Delirio del amor hostil o El barrio de Doña Benita*), y connotación presente también en *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde*.

5.2. SOBRE *DELIRIO DEL AMOR HOSTIL O EL BARRIO DE DOÑA BENITA*

En un barrio de un Madrid sugerido por Gómez de la Serna (según se informa como subtítulo de la obra), pero de aires galdosianos (de acuerdo con el segundo título, que, ciertamente, trae al recuerdo *Misericordia*), se adentra el personaje hilo, de nombre Jasón, quien, tras topar con diversos personajes marginales, no volverá a salir del barrio, pues allí encuentra la

muerte, tras haber sido objeto de un amor hostil y delirante. El ambiente esacrónico: primisecular y contemporáneo simultáneamente —como revela la convivencia de zarzuelas con televisiones—, además de mitológico, como es indicio significativo el nombre del protagonista.

La obra, según hemos descrito sintéticamente, muestra bien a las claras su condición de «catábasis», de descenso a los infiernos de Jasón, pero también de relectura de su viaje cuando no hay ya ningún vellocino que buscar, ni una Medea (por múltiple y multiforme que ésta pueda presentarse, como en *Malditas sean Coronada y sus hijas*), que hallar.

Lo que permite asociar sendas obras con la *Trilogía Italiana* es la presencia de una constante que podríamos denominar «báquica», donde termina subyaciendo el mito de Dionisos o el de Penteo.

6. Conclusión

En parágrafos anteriores definimos la «tradición clásica» no a partir de la mera presencia de referentes grecolatinos (no se trataría de «tradición clásica», sino, en general, de cultura europea), sino en virtud del uso significativo que un autor determinado pueda hacer de dicha presencia; es decir, cuando la mención no es neutra. Desde luego, cualquier lector o espectador de las obras de Francisco Nieva, por apresurados que sean, descubre fácilmente que las referencias a la tradición clásica pueden ser cualquier cosa excepto neutras. Es más, la maleabilidad con que el dramaturgo es capaz de combinar mitos, personajes y episodios, alterándolos en su resultado final, es una de las características que mejor permiten identificar la poética del autor a este respecto. Pero es que la misma consideración abstracta del hecho teatral surge de una percepción eminentemente trágica, en su sentido antiguo, de su objeto. No es de extrañar pues el carácter catárquico que desprenden unos personajes a los que se ha ido desprendiendo de toda personalidad.

Y es que tampoco es el corpus mitológico antiguo o clásico el que opera en el teatro de Nieva, sino cuatro o cinco referentes, catalogables en dos tipos, épicos y trágicos. Los referentes épicos aportan la trama, en sus dos procedimientos básicos: el de conquista de un territorio desconocido (o conquista del lado desconocido del propio personaje) y el de retorno al lugar originario o de los ancestros, pero que se acaba revelando desconocido (para sorpresa del propio protagonista, que se encuentra desplazado incluso en el que consideraba que era su lugar propio, y, al cabo, desplazado de sí mismo). Esta es la razón por la que cabe la fusión del ciclo argonáutico, o de Jasón, y odiseico, o de Ulises. Se puede decir que los referentes épicos definen externamente al personaje, abocándolo a un viaje donde no se encuentra

tanto indeciso en las etapas que ha de cubrir, cuanto desconcertado de si está conquistando o siendo conquistado. Es la «catábasis» el recurso que mejor define la ambigüedad, el desconcierto entre el ser conquistador y el ser conquistado.

Los referentes trágicos, por su parte, son los que definen psicológicamente al personaje, de forma, lógicamente, prestada, pues no llegan a tener individualidad al margen de los paralelismos que portan. Hipólito, Penteo, Dionisos... aparecen fundidos no porque sus historias lo permitan, sino por la condición imprevista de su devenir trágico, y por la transgresión que representan, aunque sea desde posiciones opuestas (la castidad de un Hipólito frente al desenfreno representado por un Dionisos). La idea de desmembramiento les hace, al cabo, converger en la propuesta de Nieva. En líneas anteriores hemos señalado la importancia de los títulos desmembrados en el teatro de nuestro autor.

Si algo sintetiza y podríamos decir que unifica formalmente el teatro «furioso», o, en general, el teatro es, desde una perspectiva exterior la «catábasis» y desde una perspectiva de acción lo «báquico» o «menádico». Se trata de elementos fácilmente constatables en el tratamiento de Nieva. Y, de alguna manera, también se trata de una especie de remolino donde el personaje cae de una forma y reaparece de otra, produciéndose la metamorfosis básica, elemental, necesaria para que opere la necesidad teatral.

Y es que el teatro es metamorfosis, capacidad de devolver lo literario a lo monstruoso, para volver a comenzar un ciclo, de percepción de la realidad, donde el mismo sexo es algo aleatorio, metamórfico, o, en definitiva, sometido a una reconstrucción literaria. No otra cosa, creemos, es la *Trilogía Italiana* de Francisco Nieva.

Bibliografía

- NIEVA, F., *Malditas sean coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, edición de A. González, Madrid (Cátedra), 1980.
- NIEVA, F., «*Corazón de Arpia*», edición de M. Pérez Coterillo, *Viaje al teatro de Nieva*; Cuadernos EL PÚBLICO, 21; Madrid, 1987; págs. 71-80.
- NIEVA, F., *Trilogía italiana*, edición de J.M. Barrajon, Madrid (Cátedra), 1988.

Literatura secundaria

- CAMACHO ROJO, J.M., «La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico», *Florentia Illiberritana*, 2, 1991, págs. 33-92.
- DÍEZ DEL CORRAL, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, 1974 (2).
- FRENZEL, E., *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, 1980.

GÓMEZ CANSECO, L. (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, 1994.

GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1960.

HIGHET, G., *La tradición clásica*, México, 1978 (1ª ed., 1949).

LIDA DE MALKIEL, M.R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975.

PÉREZ COTERILLO, M. (ed.), *Viaje al teatro de Nieva*, cuadernos EL PÚBLICO, n.º 21, febrero de 1987.