

## Rito taurico y tragedia a través de las representaciones de *Coronada y el toro*, de Francisco Nieva

### Bullfighting rite and tragedy through the stagings of *Coronada y el toro*, by Francisco Nieva

---

SERGIO SANTIAGO ROMERO

Universidad de Alcalá de Henares

[sergio.santiago@uah.es](mailto:sergio.santiago@uah.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7797-9443>

Recibido/Received: 08/05/2024. Aceptado/Accepted: 03/08/2024.

Cómo citar/How to cite: Santiago Romero, Sergio, “Rito taurico y tragedia a través de las representaciones de *Coronada y el toro*, de Francisco Nieva”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 543-577.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.543-577>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** El presente artículo analiza la obra *Coronada y el toro*, de Francisco Nieva, como ejemplo de tragedia dionisiaca, de acuerdo con la propuesta teórica de Nietzsche. En ella, el rito taurino se presenta como hilo conductor de un dionisismo latente que solo puede consumarse en la materialidad escénica. Es por ello por lo que exploramos cómo la plástica dramaturgica de los dos principales montajes de la obra —el que dirigió el propio Nieva en 1982 y el más reciente de Raket Camacho en 2023— dialoga con estos elementos de la obra.

**Palabras clave:** *Coronada y el toro*, tragedia dionisiaca, rito taurico, Francisco Nieva, Raket Camacho.

**Abstract:** This paper analyzes *Coronada y el toro*, by Francisco Nieva, as an example of Dionysian tragedy, according to Nietzsche's theoretical proposal. In this theatre piece the bullfighting ritual is presented as the guiding thread of a latent Dionysianism that can only be consummated in scenic materiality. Therefore, we explore how the dramaturgical aesthetics of the two main productions of the work —the one directed by Nieva himself in 1982 and the more recent one by Raket Camacho in 2023— interact with these elements of the work.

**Keywords:** *Coronada y el toro*, dionysian tragedy, tauric rite, Francisco Nieva, Raket Camacho

**Sumario:** Introducción. 1) Lo taurico-dionisiaco como raíz trágica. 2) *Coronada y el toro*: de comedia bárbara a tragedia dionisiaca. 3-) Francisco Nieva (1982) y Raket Camacho (2023): dos modelos de representación de la tragedia taurica. Conclusiones.

---

**Summary:** Introduction. 1) The tauric-Dionysian as a tragedy root. 2) *Coronada y el toro*: from comedia bárbara to dionysian tragedy. 3-) Francisco Nieva (1982) and Rakel Camacho (2023): two performative models fort auric tragedy. Conclusions.

---

## INTRODUCCIÓN

Nada más lejos del propósito de este trabajo que abordar el fenómeno de la tauromaquia mediante el análisis de una pieza teatral, *Coronada y el toro*, de Francisco Nieva, que de algún modo enarbola este género de espectáculo como herramienta dramaturgica. Los toros y el toreo constituyen un motivo teatral de honda raigambre en nuestra tradición ya desde los Siglos de Oro, y así lo acreditan piezas tan diversas como *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara (1613), donde encontramos a Gila como *torera* frente a la Reina Católica, o el entremés *El toreador*, de Calderón de la Barca, protagonizado por el actor Cosme Pérez, Juan Rana, que fue representado ante Felipe IV en la Plaza Mayor de Madrid antes de una corrida. En el trabajo panorámico de Reus i Boyd-Swan (2007) se contabilizan más de doscientas piezas de título o tema taurino, entre las que no encontramos las ya citadas, de manera que no se trata de una relación exhaustiva. El siglo XX atesora piezas de esta índole firmadas por figuras tan señeras como Miguel Hernández, que escribió *El torero más valiente* en 1934, al calor de la muerte de Ignacio Sánchez Mejías (Rodríguez Pequeño, 2010). El propio Sánchez Mejías es autor de una tragedia taurina notable, *Zaya*, estrenada en el Teatro Pereda de Santander en 1928 (Reus i Boyd-Swan, 2007: 288). *Coronada y el toro*, escrita en 1974 y estrenada en 1982, continua esta estela que en el franquismo había tenido también su recorrido, como atestigua *La cornada* de Alfonso Sastre (1960). Los estrenos en 2023, con pocos meses de diferencia, de un nuevo montaje de la obra de Nieva, dirigido por Rakel Camacho, y de la última obra de Angélica Liddell centrada en la figura del torero Juan Belmonte, *Liebestod (solo te hace falta morir en la plaza)* hacen pensar que este tropo poético se mantiene vigente en el siglo XXI a pesar del general decaimiento de los espectáculos taurinos como fenómeno social<sup>1</sup>. Sin embargo,

---

<sup>1</sup> Quisiera agradecer, en el comienzo de este artículo, a Rakel Camacho todo el material que ha puesto a mi disposición para poder llevarlo a cabo —fotografías, figurines, versión del texto—, así como a Daniel González, del CDAEM, por hacer lo propio con el material referido al estreno de 1982.

ninguna de estas dos obras constituye una defensa de los toros como espectáculo, si bien se detienen a explorar el potencial dramático de la fiesta taurina como raíz profunda de lo trágico. Esto último sí tiene algo que ver con el objeto de este artículo, que tratará de vincular lo taurico con las raíces dionisiacas de la tragedia hispánica contemporánea. Dentro de esa amalgama de fuerzas subyacentes a la teatralidad trágica que Nietzsche denominó con el concepto de lo dionisiaco juega un papel especial lo animal, lo bestial y lo sacrificial, expedientes que ya desde Creta se han venido quintaesenciado en la figura de ciertas criaturas: la pantera, el macho cabrío y el toro. Se trata de tres animales heráldicos de Dioniso que han tenido una gran fortuna en nuestra tradición teatral: el Trasgo Cabrío de *Divinas palabras*, el Macho-Cabrío de *Yerma*, etc. Así pues, estudiaremos lo taurico como una manifestación de lo aurático, es decir, como un elemento dotado de la potencia para convertir una fábula en tragedia.

El trabajo se estructura en tres partes. En la primera, a modo de marco teórico, expondré algunas ideas sobre lo taurico-dionisiaco. A continuación, me detendré en el texto de Nieva, y en su contexto también, para explicar por qué me refiero a esta pieza como una *tragedia dionisiaca*, alineado con el concepto valleincliniano de *comedia bárbara*. Finalmente, analizaré cómo se encarnó esta concepción de lo taurico-dionisiaco en los dos principales montajes de la obra: el que dirigió en 1982 el propio autor, y la nueva propuesta escénica de Rakel Camacho de 2023<sup>2</sup>.

## 1. LO TAURICO-DIONISIACO COMO RAÍZ TRÁGICA

Señalar la vinculación del teatro de Nieva con lo festivo, lo folclórico y lo dionisiaco ha sido una constante en la crítica que se ha ocupado de su obra (Huerta Calvo, 2016; 2017; Santiago Romero, 2018a). Sus piezas acostumbran a concitar un conjunto de prácticas ritualizadas —bailes, procesiones, mascaradas, cánticos— que contribuyen a generar un tono de alegría festiva que Becker (2005) englobó bajo el marbete genérico de *poliparodia*. Mas este componente popular y celebrativo se da la mano con una cierta solemnidad trágica a través del sacrificio ritual, que dota a sus obras de una energía similar a la de los autos sacramentales y a la de la

---

<sup>2</sup> Este montaje, muy elogiado por la crítica, recibió el Premio Godot 2023 al mejor elenco y mejor música original, e Ikerne Giménez obtuvo el Premio Talía 2024 al mejor diseño de vestuario.

tragicomedia valleinclanesca, por ejemplo, la que puede detectarse en el cuadro final de *Divinas palabras*<sup>3</sup>. Esa feliz conjunción de lo solemne-sacrificial y lo festivo-popular que encontramos en la obra de Nieva es la que hace que sea oportuno leerla desde el horizonte filosófico de Friedrich Nietzsche, una de cuyas aportaciones principales fue, precisamente el redescubrimiento del sentido festivo del rito trágico. El pensador de Röcken vislumbró en *El nacimiento de la tragedia* que, por debajo de la realidad heroica, sublime y mítica de la fábula trágica originaria —todo eso que queda condensado en el libreto de las grandes piezas griegas—, existía un fondo de genuino goce y de canalización de oscuras pasiones que no ha llegado hasta nosotros más que velado y oculto pero que tal vez constituía un elemento al menos tan importante como el *récit* de las obras. Al orden racional, ético y moral expresado en el texto lo llamó Nietzsche *lo apolíneo* y, por el contrario, caracterizó el principio *dionisiaco* como el conjunto de elementos que constituían la realidad subyacente del rito trágico. Lo dionisiaco, dice Nietzsche, aflora en la tragedia a través de la música, del canto y de la danza del coro —la puesta en escena griega era musical y, por ende, más parecida a la ópera que al moderno *teatro*—, y también en las expresiones de desmesura y crueldad que protagonizan el pecado de los héroes. “La desmesura se desveló como verdad”, señala el filósofo en alusión al concepto griego de *hybris* (2012: 72). Nietzsche se preocupó de explorar las más que posibles vinculaciones del origen de la tragedia con el ditirambo dionisiaco —forma poética parateatral griega entonada por un coro de sátiros danzantes—, los *phallica* e incluso el drama satírico o satiricón, forma de teatralidad no menos primitiva que la tragedia y que normalmente suponía la parodia de una fábula mitológica. Así las cosas, en el origen de la tragedia tendrían un papel muy destacado, por un lado, el rito festivo y celebrativo a través del canto y el baile de tono, diríase, carnavalesco, y por otro el sacrificio ritual de una víctima —en puridad un animal totémico como el cabrón o *tragos*— que es entregada a los dioses como ofrenda por la liberación espiritual que toda tragedia persigue. Lo importante para nuestro caso es que el teatro español del siglo XX se construyó en buena medida al calor de la hipótesis apolíneo-dionisiaca (Santiago Romero, 2024), dando lugar a teatralidades dispares que, sin embargo, coinciden en el esfuerzo de articular una tragedia en la

---

<sup>3</sup> Komla Aggor ha comparado la fuerza ritualizadora de la ceremonia eucarística con la que concluían los autos sacramentales con el papel que desempeña el sacrificio dionisiaco en obras de Nieva como *Pelo de tormenta* (2009: 108-109).

que tengan cabida el expresionismo, la crueldad festiva y una suerte de risa trágica emparentada con el absurdo. Las farsas y esperpentos de Valle-Inclán son una de las más acabadas manifestaciones de esta tragedia carnavalizada, pero su herencia más notable tardó medio siglo en sentirse, en dramaturgos de los 60 y 70 como Lauro Olmo, Fernando Arrabal, José María Rodríguez Méndez y, por supuesto, Francisco Nieva.

Fiesta y sacrificio animal forman un binomio ya presente en la espuria etimología de *tragedia* como *tragos odé*, el canto del carnero, que sin mucho más comentario nos permite situar, como ha señalado Huerta Calvo (2022: 29 y ss.) el espectáculo taurino en el terreno de lo predramático, de las formas primitivas de teatralidad, lo cual explica que tantos autores, de Valle-Inclán a Liddell, pasando por García Lorca y Nieva, hayan explorado el rito taurico como expresión de un relicto de *tragedia viviente* en la que el sacrificio no se ve, como en el teatro, suplantado por la representación, sino acometido con crudelísima intensidad en el espectáculo, pues el toro muere en la plaza de una forma más violenta que la del animal sacrificial.

Hasta aquí hemos esbozado dos cuestiones que nos importan para adentrarnos en el sentido trágico de la pieza de Nieva que nos ocupa: la del sacrificio y la de la crueldad. Sobre la primera hay que preguntarse, con prontitud, quién muere en el sacrificio trágico. El animal, sí, pero sería erróneo considerar que el sacrificio a Dioniso es equivalente al que se consagraba a cualquier otro dios. Prueba de ello es que el sacrificio al resto de los dioses nunca se vio *suplantado* por una forma estética sublimada como la tragedia. Si los sacrificios a Zeus nunca evolucionaron hacia un sacrificio ritual *representado* fue, entre otras cosas, porque la idea de *representación*, es decir, de *suplantación*, es consustancial a la naturaleza dionisiaca. Frente al resto de los dioses, adorados en sus templos a través de gigantes esculturas crisoelefantinas —la de Zeus en Olimpia, la de Atenea en el Partenón—, Dioniso era honrado bajo la forma de la máscara cultural, del tótem: una máscara suspendida sobre un pilar oportunamente adornado con vestidos. Que el dios fuera honrado mediante el método primitivo de la máscara cultural demuestra hasta qué punto la esencia de Dioniso es el disfraz, la ausencia; es, en puridad, el dios que no está, la máscara vacía, la herida trágica misma. Las decenas de nombres con que Dioniso era conocido —Adoneo, Dendrites, Bromio, Iacco, Lieo, Egóbolo, Faleo, Evio, y así hasta más de una veintena— nos hablan de la congénita alteridad de esta divinidad (Vernant, 2002: 44). Dioniso es el señor que habita los nombres y se sustrae como cuerpo en la medida que

posee el cuerpo de los otros: de las bacantes, que danzan en frenesí poseídas por el señor oscuro, pero también del carnero, del toro, de la pantera, que no son los animales de Dioniso, sino Dioniso mismo. Sabemos, además, que la mitología del dios es la de un relato sacrificial, pues Dioniso, exótica divinidad llegada de la India —Tracia— fue descuartizado violentamente por los Titanes, que se comieron su cuerpo, más tarde recompuesto y resucitado —las resonancias crísticas y eucarísticas del dios son innegables— por Apolo. Fue entonces cuando Dioniso fue admitido como uno de los doce olímpicos. Tras ser descuartizado por los Titanes, Dioniso fue incorporado por Apolo al panteón patriarcal de la ciudad-estado, un gesto —dar nuevo cuerpo, transustanciar a Dioniso en un dios de la polis— en el que Nietzsche presiente la salvación de Grecia. Francisco Nieva participa plenamente de esta idea de la tragedia cuando afirma que es “contemplación de una realidad insoluble” (1999: 100).

Así pues, en la tragedia no es el animal —tragos, toro, héroe, heroína— quien muere: es Dioniso mismo. Y es clave que el dios-animal sea la víctima sacrificial, porque la herida trágica es la escisión humana frente a lo animal, lo salvaje, la tierra. La herida que la tragedia trata de restañar —la grieta que Apolo y Dioniso, unidos, tratan de cerrar— es la que distancia ciudad y bosque, hombre y animal, civilización y barbarie. Y por ello no existe mejor símbolo de la tragedia —género consustancialmente mixto, híbrido, entreverado— que el monstruo, por ejemplo, el minotauro, criatura que gravita en el imaginario de *Coronada y el toro*, y no solo porque Nieva dedicara a esta figura un magnífico dibujo. Nótese que en la cartelería de las dos piezas táuricas de las que he hablado —la de Nieva y la de Liddell— se dialoga abiertamente con la mitología, presentando a la heroína-Ariadna abrazada al toro [Fig. 1]<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Como es sabido, la conexión del mito del minotauro y Dioniso se establece a través del episodio de Ariadna en la isla de Naxos, en la que es abandonada por Teseo y rescatada por Dioniso. Así, en el triángulo amoroso Minotauro-Ariadna-Teseo, Dioniso interviene para ocupar el lugar del monstruo, una vez este ha sido asesinado por Teseo.



Fig.1 Cartelería de *Coronada y el toro* y *Liebestod* para sus respectivas piezas del año 2023.

Fiesta y sacrificio animal. Es decir, crueldad festiva. Porque la tragedia dionisiaca es, efectivamente, un teatro de la crueldad, como lo son, en cierto sentido, las fiestas de toros, al igual que los espectáculos de fieras de los romanos, presididos por el otro animal dionisiaco, la pantera, el león. Fiestas todas ellas de la crueldad, violencias-espectáculo. Cuando Nietzsche o Artaud hablan de una legitimación del placer de la crueldad no debe entenderse en el sentido de una propuesta moral programática, sino de un *reconocimiento* de la naturaleza humana. Ninguno de los dos nos invita a disfrutar con la crueldad en la vida ordinaria, sino a reconocer la existencia de una parte oscura de nuestra condición humana a la que es preciso dar salida, al sublimarla, a través del arte, asumiendo con el Nietzsche de *La genealogía de la moral* que “ver sufrir produce bienestar” y que “sin crueldad no hay fiesta” (2013: 96). Nietzsche, que ya había confirmado hacía tiempo las raíces populares de la tragedia, ve en la crueldad un signo de continuidad de lo dionisiaco-popular en la alta cultura. Ya en *El nacimiento de la tragedia* había apuntado la idea de que la descarga dionisiaca provocaba el colapso de la moralidad, liberando al hombre a través de la embriaguez, del éxtasis sexual o del placer de ver sufrir (2012: 286). La crueldad trágica está para Nietzsche íntimamente relacionada con la barbarie y la desmesura, por un lado, y con la risa trágica, por otro, pues “la risa es originariamente la expresión de la crueldad” (2010: 231). Una vez más, y pese a que esto rompe con muchos estereotipos del género, el teatro del siglo XX recupera la risa y la parodia para el acervo trágico, como ejemplifican el esperpento de Valle y la obra

de Nieva, para quien “el humor sería una dimensión más de la tragedia” (Nieva, 1999: 101).

Este entramado de cuestiones aboceta un nuevo modelo trágico que reinventa a Aristóteles en un sentido farsesco, el de la farsa trágica o tragedia en la que lo ridículo [*das Lächerliche*] y lo sublime [*das Erhabene*] se dan la mano como equivalentes —o sustitutos— del terror y la piedad de los clásicos, con el fin de producir no ya una catarsis —una purga—, sino un consuelo metafísico [*Metaphyschen Trostes*], consistente en ver cómo “pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera” (Nietzsche, 2012: 93). Así se manifestará de forma paradigmática en una pieza como *Coronada*, en la que el toro-monstruo se esgrime como símbolo de que, pese a toda la fuerza civilizatoria, la naturaleza sigue incólume, dominando, condicionando, recordándonos el origen salvaje del ser.

## 2. *CORONADA Y EL TORO: DE COMEDIA BÁRBARA A TRAGEDIA DIONISIACA*

Llegados a este punto, comenzaremos a trazar el linaje discursivo de la obra de Nieva que nos ocupa, *Coronada y el toro*, conectándola con la poética general del autor, que ha sido estudiada de forma panorámica por Barrajón Muñoz en su ya clásico libro (1987), y por Rubio Jiménez (2002), entre otros. Ambos críticos coinciden en señalar que en el teatro de nuestro autor la alianza de lo festivo y lo trágico encuentra una de sus expresiones más consumadas. El rito teatral se concibe como una liberación de potencias habitualmente forcluidas que, puestas en juego, adquieren una dimensión catártica en lo personal y revolucionaria en lo colectivo. En palabras de Rubio Jiménez:

El teatro es una ceremonia que descubre los estratos más profundos del ser humano, que las modernas sociedades han inhibido, suprimiendo su carácter orgiástico. Nieva defiende la vuelta a un teatro perturbador, que asuma los riesgos del pensar en una sociedad represiva. Traspasar las prohibiciones sociales es el gran reto, pensarlo todo. La transgresión social fascina, pero crea también conciencia de culpa. En ese espacio fronterizo sitúa Nieva su dramaturgia, buscando en el humor una dimensión conciliadora (2002: 153).

Es esta una búsqueda que va de la mano de lo popular, es decir, de lo carnavalesco como expresión socializada de la alteridad, la deformidad, el



pecado y la inversión moral, de manera que lo orgiástico se convierte en un elemento “revolucionario, por su rebeldía frente a lo socialmente admitido” (Amorós, 1994: 7). Para comprender cómo se proyecta este entramado de conceptos en *Coronada*, merece la pena traer a colación la muy citada “Breve poética teatral” en verso con la que Nieva trató de sintetizar su concepción dramaturgica:

El teatro es vida alucinada e intensa.  
No es el mundo, ni manifestación a la luz del sol,  
ni comunicación a voces de la realidad práctica.  
Es una ceremonia ilegal,  
un crimen gustoso e impune.  
Es alteración y disfraz:  
actores y público llevan antifaces,  
maquillajes,  
llevan distintos trajes...  
o van desnudos.  
Nadie se conoce, todos son distintos,  
todos son “los otros”,  
todos son intérpretes del aquelarre.  
El teatro es tentación siempre renovada,  
cántico, lloro, arrepentimiento, complacencia y martirio.  
Es el gran cercado orgiástico y sin evasión;  
es el otro mundo, la otra vida,  
el más allá de nuestra conciencia.  
Es medicina secreta,  
hechicería,  
alquimia del espíritu,  
jubiloso furor sin tregua (Nieva, 1999: 94; 2007: 1861).<sup>5</sup>

La poética, de urdimbre postista, se cimenta sobre conceptos fragmentarios, soltados en el vacío, concatenados en una suerte de asedio expresivo que trata de asir la ambivalente naturaleza de la teatralidad: alucinación, tentación, crimen, *otro* lado, medicina, hechicería, alquimia... El poema se conforma como un collage de elementos que alternan la

---

<sup>5</sup> Señalamos aquí las dos principales ediciones de la “Breve poética teatral” de Nieva, publicada por primera vez en 1980 al frente de *Malditas sean Coronada y sus hijas*. En adelante solo la referenciamos a través de la versión contenida en la *Obra completa* (2007).

influencia nietzscheana y el molde tragicómico de Valle-Inclán<sup>6</sup>. Este texto teórico se encabeza, no en vano, con un lema de *La genealogía de la moral*: “Nada es verdad, todo está permitido”. El propio Nieva hablaría años después, en sus memorias, del temprano conocimiento que tuvo de Nietzsche a través de Baroja (2002: 391), una lectura de la que derivarán conceptos nievianos tan importantes como el de *contravalor*, al que aludiremos enseguida. Consideraremos, antes, la visión nieviana del espacio escénico, de gran importancia para la obra que nos ocupa.

### 2.1. “El gran cercado orgiástico y sin evasión”: un escenario-albero

De la poética se colige que lo dionisiaco en Nieva está íntimamente ligado con la expresión carnavalesca y orgiástica de la fiesta colectiva, razón por la que críticos como Francisco Peña han conectado su obra con las pinturas de El Bosco, “donde domina la tentación, la magia, lo irracional”<sup>7</sup>. En prosecución de Artaud, el teatro de Nieva busca constituirse como una “orgía barroca en la que exploten las fuerzas primitivas y primarias y todo se convierta en una fiesta” (Peña, 2010: 16). En términos muy semejantes describió el crítico Haro Tecglen el encuadre general de *Coronada* tras su estreno en 1982: “Zarzuela loca, esperpento esperpentizado, charivari popular” (Haro Tecglen, 1982) Para alcanzar semejante pretensión, al menos en las llamadas “reóperas”, Nieva imagina, en el plano espacial-escenográfico, la configuración de un “espectáculo envolvente” (Nieva, 1975: 45) que fomente en los espectadores la experiencia de un convivio real, alejado de la aséptica expectación *a la italiana*. En palabras de Pérez Coterillo:

---

<sup>6</sup> Sobre la cuestión de las conexiones entre el esperpento y la obra de Nieva, ya insinuada por Pérez Coterillo (1975: 21-22), contamos con algunos trabajos de singular importancia. Destacamos el más clásico, de Rubio Jiménez (1994), que aborda el asunto desde las propias reflexiones que realizara Nieva sobre el teatro de Valle, y el más reciente de Matteo de Beni (2006), en el que se comparan la concepción escénica de los dos autores, las temáticas y tipologías comunes a ambos, así como las herencias de Valle en las estructuras y el lenguaje de Nieva. A pesar de estas serias aproximaciones, coincidimos con De Beni en que “manca tuttavia un approfondito studio comparatistico dei due autori, che acquisirebbe maggior spessore con una rilettura dell'opera di Nieva attraverso i suoi testi critici dedicati a Valle” (2006: 74).

<sup>7</sup> Rakel Camacho mantuvo viva este universo de referencias en su puesta en escena de 2023, pues el diálogo con las pinturas del Bosco y Brueghel el Viejo: cuerpos desnudos en una orgía de dolor y placer, seres monstruosos que ordenan los castigos, el caos, en una palabra, de la expansión física frente al *ordo ritualis* de lo cotidiano.

Los espacios teatrales pensados por Nieva para sus obras piden las plazas de los pueblos, los marcos de las fiestas y de los circos, los patios de vecindad..., cualquier lugar que haga posible que una colectividad festiva pueda entrar en la acción, participar en el juego, reventar con la interjección que más le pique sus verdaderas ansias de expandir su personalidad individualizada o de congratularse por el respaldo que le ofrece verse inmerso en una comunidad, con la que comparte unas mismas expectativas y con la que está dispuesto a realizar las reivindicaciones que incidan en el cambio social (1975: 27).

Algunos montajes nievianos han seguido a pies juntillas esta tesis de convertir el escenario en una plaza de espectáculos públicos. Lo lograron con especial maestría el director Juan Carlos Pérez de la Fuente y el escenógrafo José Hernández en el estreno absoluto de *Pelo de tormenta* (1997). Al convertir el escenario del María Guerrero en una especie de coso taurino, se obligaba al público, convertido ya en *pueblo*, a rodear la escena, a *con-cernirla*, a abrazarla como asamblea, igual que en el edificio teatral griego<sup>8</sup>. La misma inspiración creemos encontrar en el diseño de José Luis Raymond para el montaje de *Coronada y el toro* de Rakel Camacho. Aunque esta última responde a una estética más *underground* y brutalista, ambas propuestas persiguen la configuración de ese “gran cercado orgiástico y sin evasión” que describe el poema-poética [Fig 2.].



Fig. 2. Disposición escénica circular en *Pelo de tormenta* (1997), a la izda., y en *Coronada y el toro* (2023), a la dcha.

<sup>8</sup> Sobre las tipologías del escenario en la obra de Nieva, es de obligada consulta el trabajo que le dedicó a la materia Francisco Peña (2006), en el volumen *Francisco Nieva, artista contemporáneo*.

Para Nieva, el teatro es un cerco del que no tenemos salida, como el toro de la arena: no hay salida, porque frente al teatro de la evasión, el de Nieva es un teatro-ágora, que a fuer de ser violento concierne, obliga, somete e interpela. Al igual que la dramaturgia de Liddell, clara heredera de la de Nieva, este es un teatro que nos obliga a habitar la diferencia, por más que eso conlleve que actores y director zarandeen, incluso galvanicen al espectador con toda suerte de provocaciones visuales y verbales, porque la lengua de Nieva, arcana, estilizada, profética e imposible, también violenta, desde lo intelectual, como la fábula y su performance lo hacen desde lo corpóreo y visual. En su *Tratado de escenografía*, concretamente en el momento en que se analizan las prácticas performativas medievales al aire libre, Nieva desliza la sugestiva oportunidad que brindan en el siglo XXI las viejas teatralidades colectivas:

Este teatro más gregario y primitivo nos descubre un nuevo mundo de emociones estéticas, algo paralelo paradójicamente a los macroconciertos de rock o a los desfiles deportivos —olimpiadas, certámenes internacionales— en su parafernalia sensorial. Necesariamente, las formas clásicas, convertidas en fórmulas desactivadas —los despojos del teatro burgués decimonónico— Irán cediendo conforme nos adentremos en el nuevo siglo. Cambiarán los públicos y puede ser posible que la fórmula de un teatro abierto, que vuelve la espalda a los distanciados espacios a la italiana, adquiera mayor importancia de la que goza ahora. Mucho va del teatro-fiesta al teatro de sosegada reflexión, aunque todo pueda convivir a la vez (1998:34).

## 2.2. “Una estética del delito”: culpa y contravalor

*Coronada* no solo es un buen ejemplo de los planteamientos nievianos en cuanto al espacio escénico, sino que también responde a la perfección a la apuesta moral que encierra la poética del autor. Su reflexión al respecto probablemente toma como punto de partida el tratado segundo de *La genealogía de la moral*, dedicado al análisis de la culpa [*Schuld*] y la mala conciencia [*schlechte Gewissen*]. Así, Nieva consagra todo un apartado, “Una estética del delito”, a describir la nuestra como una sociedad basada en la culpabilización del conocimiento: “La culpa es la frontera que atravesamos o dejamos de atravesar cuando se trata de ir más allá hacia una totalización del ser, o quedarse más acá, preservando al hombre de su acabamiento y destrucción” (2007: 1884). Se hace por ello necesario un

regreso a la “forma originaria” del teatro, es decir, a un teatro “que libere entera e impunemente el pleno sentido trágico con el que pudiera expresarse toda la luz y la sombra del corazón del hombre” (2007: 1884). Para combatir la culpa y alcanzar la contemplación de la aporía trágica primordial Nieva vuelve a echar mano de *La genealogía de la moral* y acuña el concepto de “contravalor”, traducción un tanto *sui generis* de la nietzscheana “transvaloración” [*Unwertung*]. El *contravalor* es “el envés de los valores tenidos por positivos”, dice Nieva. Se trata de llevar a término el proyecto nietzscheano de demostrar que lo que hasta ahora hemos llamado *bueno* es en realidad *malo*, y viceversa (Nietzsche, 2013: 7-11). Detrás de cada valor tenido por malo Nieva cree que se esconde un aspecto positivo —aristocrático, en términos nietzscheanos— que ayuda a trascender una frontera del conocimiento. Así, Zebedeo y otros habitantes del imaginario pueblo en que sucede *Coronada* sirven de espejo deformante en el que la protagonista puede mirarse para, superando su mala conciencia, provocar un cambio social. En definitiva, la culpa invierte la polaridad de los valores, y de ella extrae Nieva aquella “payasada” tras la cual late la tragedia. Coincido con Barrajón-Muñoz en la idea de que Nieva siempre trata de plasmar en su teatro una “tentación delictiva”, es decir, una ventana a lo prohibido a través de la inversión de lo convencional —contravalor— y del ofrecimiento de diversos modos de transgresión sexual, moral, etc. [2007: LIV-LV]. Así, *Coronada* presenta el placer de la crueldad de las fiestas de toros —mostradas en el paroxismo de su potencial violento— como “ceremonia ilegal”, “crimen gustoso e impune”, en la medida que su celebración —y solo, diríamos, a través de esta— puede erigirse un sentido ético superior, contrario a esa misma violencia. Esta “tentación siempre renovada”, por seguir parafraseando el poema-poética, sirve de punto de fuga para que la obra se contagie de algo que podríamos llamar “el virus de lo dionisiaco”. Ese veneno de la alteridad discrepante —“todos son «los otros»”—, es lo que el protagonista de la reópera *Nosferatu* (1975 publicación, estreno en 1993), un peculiar vampiro inspirado en el de Murnau, trata de inocular en toda la Humanidad, y es el mismo que parece haber poseído a los habitantes de Farolillo de San Blas, localidad donde acontece la obra que nos ocupa.

### 2.3. “España en conserva”: de lo bárbaro a lo dionisiaco

*Coronada y el toro* arranca con una indicación sobre el lugar donde acontece la escena —el imaginario pueblo serrano de Farolillo de San

Blas— y la época en que esta se desenvuelve: “tiempo de España en conserva” (Nieva, 1986: 98)<sup>9</sup>. Se apunta con esto a una suerte de encapsulamiento del tiempo atravesado por la categoría *España*, apuntando con ello hacia un pasado eternizado, un pasado que vuelve presentes sus atrasos, sus arcaísmos folclóricos, su salvajismo y, en una palabra, su barbarie. Como señalara el propio autor: “Aquella España y su inefable «tiempo en conserva» eran el meollo de *Coronada y el toro*, hecha con un sentimiento muy extraño de ceremonia, amor-rencor, lirismo y sátira” (2002: 543). Entronca esta España de *Coronada*, al igual que la de otros textos nievianos —*Pelo de tormenta*, *Malditas sean Coronada y sus hijas*, y un largo etcétera— con la Galicia mistificada de Valle, también en cierto modo puesta “en conserva”, enrarecida en su lengua y asilvestrada de forma goyesca en su tenebrismo costumbrista. Llamen la atención, en este sentido, los grandes paralelismos que se dan entre las opiniones vertidas por la crítica en el estreno del año 82 y en el de 2023. Si en la primera puesta Pérez Coterillo habló de “liquidación irónica de la España negra” (1982), cuarenta años después Marta García Miranda hizo suya una expresión de Nieva en el programa de mano del 82 para titular su crítica: “Exaltación lírica y crítica de la España que llevamos dentro”. Sea lo que sea lo que se oculta detrás del sintagma —“la España negra” o “la España que llevamos dentro”—, parece que la pieza de Nieva no perdió, en este casi medio siglo, su capacidad para acicatear un cierto atavismo barbárico que los españoles siguen reconociendo como parte de su ser. Y ello a pesar de que, según Javier Vallejo, crítico de *El País*, “el texto resuena hoy de manera diferente a hace cuatro décadas: la España rural y castiza de ciertas fiestas populares no parece más atávica que Polonia vista de cerca o que la Francia sureña” (Vallejo, 2023). Es importante tener en cuenta que, según relata el propio autor en sus memorias, la escritura de *Coronada* estuvo conectada con esas experiencias de la mal llamada *España profunda*:

Algo que dejó en mi memoria una impronta imborrable fue una tarde de toros en la Puebla de Monbeltrán, en las estribaciones de Gredos. Era una tarde sombría, con unos nubarrones plomizos, como los pintaba Zuloaga. Comenzaban a descargar algunas gotas. Descuartizaban un toro al lado del coso, formado por carros y tablas. Se escuchaba un pasodoble ratonero y el latir del público. Unos chicos miraban el descuartizamiento de la bestia. Se formaban reguerillos de sangre acuarelada. Un guardia civil, con su capa y

<sup>9</sup> En adelante, y para evitar redundancias inútiles, citaremos el texto a través de la edición crítica de Andrés Amorós con la abreviatura *CyT*, seguida de la página del texto.

su tricornio charolado, bromeaba y mantenía a raya a los chavales. En el horizonte culebreaban dramáticos rayos y rondaba el trueno lejano. Realmente estaba viviendo las mismas experiencias que Eugenio Noel, que José Gutiérrez Solana. Esa impresión la quise interpretar a mi modo y era todo aquel telón de fondo con el que doté la rapsodia española de *Coronada y el toro* (2002: 545).

Pertenece *Coronada* al llamado “Teatro Furioso” del autor; aquel que es, como ha señalado Huerta Calvo, “teatro de una furia nada escolástica [...], donde pugnan en ameno y desigual combate —a favor del segundo— las huestes de Apolo y Dioniso” (2017: 9). Como señala con acierto Barrajón Muñoz (2006: 6), la división nieviana entre teatro furioso y teatro de farsa y calamidad puede mantenerse vigente a pesar de que con el tiempo el autor estableciera en este criterio dual algunas subdivisiones. Así, *Coronada* y el resto del teatro furioso terminaría siendo separado de las llamadas “reóperas” —*Pelo de tormenta, Nosferatu*— sin que deje de existir, en el fondo, una cierta unidad de estilo y voluntad entre ambos grupos de piezas. Lo furioso en *Coronada* se manifiesta, como en las otras obras del grupo, en forma de “furios escénica”, al presentar el texto como invitación a la apertura de un canal performativo prácticamente ilimitado (2007: 1884). Como señala Antonio González, “la lectura de un texto de Nieva invita [...] a dejar libre la imaginación para la creación de un espacio sonoro y un aparato escénico donde no hay límites para la invención” (1999: 54). El texto ha de tomarse como un libreto de ópera, es decir, como un mero bosquejo sobre el que el director, como verdadero creador, puede proyectar su universo<sup>10</sup>.

La obra fue escrita entre el año 1973 y el 1974, pero fue estrenada finalmente el 27 de abril de 1982, en el teatro María Guerrero. Es este un estreno importante no solo por ser el absoluto, sino también por haber contado con la dirección escénica y la artística del propio Nieva —figurines y escenografía también suyos—, si bien José Luis Alonso, a la sazón director del CDN donde se estrenó la pieza, intervino en la elección del elenco y en otras decisiones (Nieva, 2002: 547-549)—. Las fotografías muestran que se trató de un montaje de estética barroquizante —escenarios

<sup>10</sup> Señala Nieva en su “Breve poética” que “ningún director, compañía o grupo se propusieron hacer nada de esto con mi Teatro Furioso, hasta ahora” (2007: 1885). Posiblemente la propuesta de Camacho de 2023 es la que más lejos ha llevado la pretensión de Nieva de entender sus obras como una mera insinuación escénica, como invitación hospitalaria a la creación puramente teatral.

en bastidor, cielo tormentoso lleno de volutas y seres mitológicos, etc.—, con dejes folclórico-populares [Fig.3]. También es importante este estreno por los actores de excepción que lo protagonizaron, pues contó con Esperanza Roy en el papel de Coronada, José Bódalo como el alcalde Zebedeo y José María Pou como el Hombre-Monja.



Fig. 3. Fotografía panorámica del montaje de *Coronada y el toro* en el estreno de 1982 en el Teatro María Guerrero.

En lo que se refiere a la escritura del texto propiamente dicha, existen, según documenta Andrés Amorós (1986: 34; 1994: 7), dos precedentes textuales inéditos de *Coronada* que no llegaron a pasar de la fase de borrador: un cuento titulado *Apuntes de feria* —relato más tenebrista que la obra teatral, con evidentes ecos de Solana— y un esbozo de zarzuela sorda —¿sin música?— con el mismo título que la obra definitiva del que solo se llegó a escribir el cuadro 1, que sirve de prólogo.<sup>11</sup>

La obra sucede en un “pueblo serrano” —es decir, de montaña—, llamado Farolillo de San Blas —en el cuento precedente se llamaba Vigilia

<sup>11</sup> Sobre el cuento *Apuntes de feria* señala Nieva en sus memorias que se lo dio a leer a Eduardo Chicharro, que lo devolvió con muchos comentarios. En el mismo lugar, nos dice el autor que escribió la obra, ya en su forma teatral, con la rabia latente por la censura de *Pelo de tormenta*, un rencor que explica la virulenta ironía que se descarga en sus páginas: “Voy a hacer del «hombre-monja», ridículo y afeminado —un pobre «mariquita de pueblo»—, la propia figura de Dios, desconocido y maltratado” (2002: 543).



de los Condes y en el esbozo de zarzuela *Linterna de San Blas*—. El nombre del pueblo ya indica una degradación esperpéntica —*farolillo* en vez de *farol*— teñida de aire popular, pues el santo, además de ser milagrero y patrón de quienes padecen de la garganta, evoca un ambiente barrio, pues San Blas es el nombre de uno de los vecindarios más populares de Madrid. Resulta que, como en tanto pueblos de España, los habitantes de Farolillo, “pueblo sin luces, despeñadero serrano...”, como lo describe el *Hombre-Monja* (*CyT*, 116), celebran las fiestas del santo con espectáculos taurinos. Se opone a ellos Coronada, la hermana del alcalde Zebedeo, una mujerona que rompe los estereotipos de su género — demasiado grande, demasiado inteligente, demasiado habladora— y con las sagradas tradiciones de su tierra, pues está manifiestamente decidida a terminar con el sangriento espectáculo:

CORONADA. (*Muy hipócrita y modestera.*) El corazón dolorido y bañado en Alacoques y Sulpicios de nuestra santa religión, eso tengo yo. Sí, señores. Pido clemencia para tanto desafuero animal como se comete aquí. [...] Y entre tanto, cada toro que aquí se lidia trae varias muertes en sus cuernos. Si algún error hemos cometido, para la fiesta estamos sentenciados. A ser valientes nos condenan y aquí torea todo el mundo. Torean los niños en brazos de sus abuelas, que tanto los miman. Torean la banda de música, por gusto de ver saltar el bombo. Torean las viudas para vengar a sus maridos. La religión se tergiversa y ya no hay dignidad ni sentimientos favorables. Hemos dejado de ser chinos, como mandaba la urbanidad española y las antiguas costumbres que heredamos de Hernán Cortés. Todo se pierde y se va por un albollón (*CyT*, 100-101).

Para Coronada “esto no es fiesta, sino un puro revolcadero”, y por ello defiende el término de los festejos y de la crueldad animal: “Ponen bragas a los toros para que mueran en ridículo y les entorchan el rabo con pez ardiente para que iluminen la fiesta por la otra punta. ¿Así bordas tú sobre la tradición, hermano?” (*CyT*, 101). La aspiración de la heroína, enunciada más tarde en el monólogo con el que se cierra la primera parte de la obra, es una convivencia pacífica entre el lado salvaje y el civilizado:

CORONADA. ¡Mueran de una vez las fiestas del miedo y de la pena carcelera y hágase con otra voluntad En España donde ya no existan más hermanos que tengan su honra entre ceja y ceja y en donde se den por ley toros blancos que coman en la mano de los toreros y no estos malos bichos de carbón con cuerpo de botijo grande! (*CyT*, 136).

El bárbaro espectáculo con el que Coronada espera acabar tiene, además, un componente de rito de paso de la masculinidad, pues al igual que en Creta, la exposición de los jóvenes ante el toro tiene algo de liturgia sacrificial de la hombría y de discriminación de los *verdaderos* hombres. Como señaló con gran acierto Lamartina-Lens a este respecto: “The men who are successful *toreros* are praised and rewarded with sexual favors. Those who cannot live up to the standards or image of the macho, like Marauña, are ostracized from society and condemned to live a life of psychological humiliation and physical torture” (1989:18). Nadie en el pueblo, poseído de furor dionisiaco, se suma a las locuras antitaurinas de Coronada, a excepción de este torero roto, Marauña, la próxima víctima del toro que va a llegar al pueblo desde la dehesa a través de la *manga*, túnel que conecta el espacio salvaje con la ciudad. Por tanto, el rito táurico adquiere un doble simbolismo sobre cuya plasmación escénica volveremos en la tercera parte del trabajo. Por un lado, define el campo de batalla para las regulaciones del género, pues distingue al hombre de la mujer y al hombre *varonil* del afeminado. Coronada se instituye como “antithesis of the feminine ideal” (Lamartina-Lens, 1989: 17) porque desafía la fiesta, y será la propia *manga* la que ofrezca una solución híbrida a la crisis de esas mismas leyes del género, al traer no a un toro sino al Hombre-Monja, figura andrógina que “recaptures some of the ancient qualities of the Great Mother” (1989: 18). Por otro lado, el rito táurico facilita, en *Coronada*, la pugna —y, por ende, la posible reconexión— del orden civilizatorio con la barbarie, encarnada por el toro que llega del monte y, de algún modo, *posee con su furia* a todo el pueblo. Es este el punto en que la obra adquiere su sesgo trágico, en sentido nietzscheano, al trazar una oportunidad insoluble para el reingreso de lo dionisiaco. Si a la pieza se le acomoda muy bien, por su hechura formal, el marbete valleinclaniano de *comedia bárbara* —por el espacio mítico rural, por el salvajismo recalitrante de sus personajes, por la naturaleza arcana de su lengua, etc.—, esta categorización está sometida al mismo juego de máscaras que las tres comedias bárbaras de Valle, que son en realidad, tres tragedias dionisiacas (Santiago Romero, 2018b). Lo bárbaro, tanto en Nieva como en Valle, no es puro salvajismo desmesurado, sino una estructura de reapropiación, pues existen instancias civilizatorio-apolíneas —en este caso, el personaje de Coronada es el más señero— que permiten el establecimiento de un verdadero *canal* de comunicación entre la ciudad y el bosque.

La naturaleza de Coronada como mediadora, esto es, como auténtica sacerdotisa báquica, se nos pone en primer plano casi desde su aparición. De ella dice la acotación primera que es una “supermoza”, término que, según el propio Amorós reconoce en su edición, supone un doble paródico del ultrahombre nietzscheano (1986: 99, nota 9). En su monólogo del final de la primera parte de la obra *Coronada* se nos presenta, al tiempo, como bruja celestinesca que invoca un conjuro demoníaco, y como bacante-Ariadna, dispuesta al matrimonio con el toro —“un toro en mi propia casa” (*CyT*, 134)—, que irrumpe en su hogar como respuesta, diríase, al sortilegio dionisiaco que Coronada acaba de pronunciar:

CORONADA. [...]. Española y bruja nací, para no quedarme atrás en las filas del gran baile, que se organiza cada noche, sin que tú lo sepas, en los dominios de mi fantasía. Chico es el agujero de culo prieto, a través del que he visto pasar las tentadoras sombras del mundo, pero aun así las he visto columbrarse entre fognazos. [...] Apenas cierro la puerta, ya soy la que se da miedo a sí misma... Y la lengua se me escapa y se me vuelve serpentina... Y las palabras me salen como titiriteras desnudas que blasfeman en el columpio... Y la trenza se me deslía, porque la tengo tejida de musarañas vivas que me gritan y me colean... (*Desafiante, lo mismo hacia las alturas que a los abismos, despatarrada y báquica.*) ¡Ojo que miras arriba, ojo que miras abajo, miradme ahora vosotros y ved de lo que es capaz la Coronada cuando empieza el sinfín de cada noche! (*CyT*, 131).

Considero que, en este caso, la propuesta de Rakel Camacho y de Ikerne Giménez para el personaje de Coronada subrayaba mucho más que el de 1982 el componente dionisiaco del personaje. Si el figurín de Nieva para Coronada [Fig.4.], con sus peinetas y rodetes, ahondaba en los rasgos más carpetovetónicos y folclóricos de la obra —es decir, en su carácter *bárbaro*—, en la puesta de 2023 la actriz Nerea Moreno afrontaba este monólogo con “un vigor tauromáquico” (Vallejo, 2023), pues aparecía ataviada solo con un mantón de manila del que pronto se desprendía, para realizar su sortilegio con la desnudez de una bacante de las Grandes Dionisias [Fig. 5].



Fig. 4. Figurín de F. Nieva para el personaje de Coronada



Fig. 5. Monólogo de Coronada en el montaje de Rakel Camacho

### 3. FRANCISCO NIEVA (1982) Y RAKEL CAMACHO (2023): DOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN DE LA TRAGEDIA TÁURICA

Para favorecer la claridad explicativa en la dilucidación de nuestra hipótesis, me centraré en comparar tres momentos de las propuestas escénicas de Francisco Nieva en 1982 y de Rakel Camacho en 2023 que, por su peculiar articulación, muestran cómo la materialización escénica de un texto puede contribuir a modificar la intensidad de alguno de sus parámetros, concretamente, el dionisismo asociado con el rito taurico.

En términos generales, podemos señalar que el montaje de 1982 estaba más impregnado de tonalidades folclóricas y barrocas que el de 2023, enfundado en tornasoles de modernidad —luces de neón, realce de la dimensión corporal—, transparentados tras la maraña castiza. Frente a la proliferación, en la versión nieviana, de trajes regionales, manolas, peinetas, rodetes y decorados entregados a una estética rococó, ahíta de volutas y querubines, la puesta de Rakel Camacho —que no renunciaba, en absoluto, a lo anterior— resultaba más farsesca y transgresora en lo visual, al poner en primer plano la carnalidad, el cuerpo desnudo y, por ende, lo orgiástico y telúrico. Asimismo, apostaba por conciliar el ambiente de fiesta popular tradicional con elementos que asociamos con una feria de pueblo actual, por ejemplo, un coche de choque. En el caso de esta propuesta de Camacho debemos tener en cuenta que asumió plenamente la caracterización del texto de *Coronada* como una partitura o libreto sobre cuya base podían proyectarse toda suerte de materiales

musicales —en especial los números de cante flamenco de Álvaro Romero— y coreográficos que acentuaban el componente dionisiaco de la función. La versión del texto acometida por Camacho principia con una acotación muy explícita que no está en el original de Nieva: “MÚSICA POPULAR-TRADICIONAL CON DESENFRENO DIONISIACO Y AIRES DE PROCESIÓN. Combinación de herencia ancestral y actualidad, de pasado y de presente”<sup>12</sup>. Con todo, no puede decirse que el montaje de 2023 rompiera por completo con el de 1982, como demuestra, por ejemplo, la caracterización de Marauña, el mal torero, muy similar en ambos casos —taleguilla desvencijada, chaquetilla sin camisa, etc.— [Fig. 6], o la inclinación por un escenario elíptico en torno al cual se situaba el público, como ya apuntamos en el § 2.1.

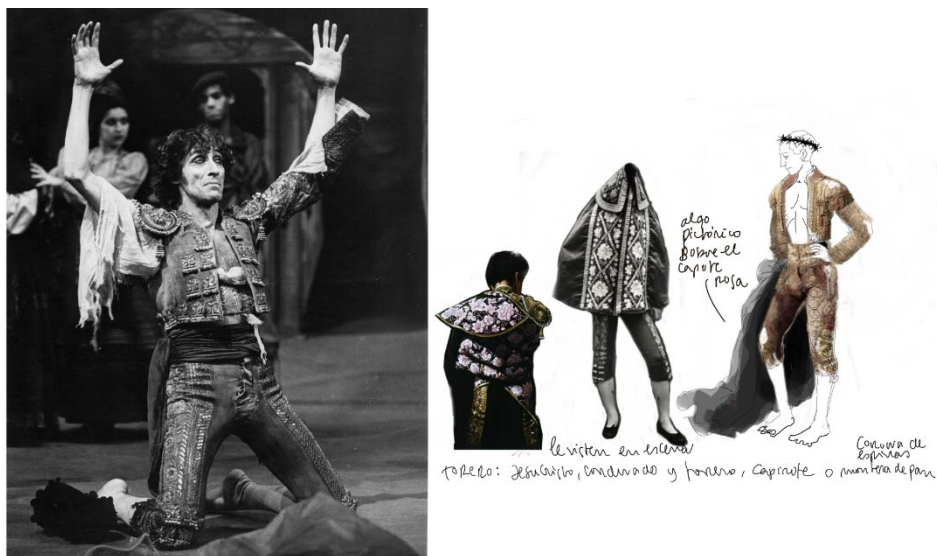


Fig. 6. A la izda. Juan Llaneras como el torero Marauña en la versión nieviana de 1982. A la dcha., figurines de Ikerne para el mismo personaje en 2023.

### 3. 1. “El otro mundo, la otra vida”: la *manga de toros*.

No existe un elemento escénico en *Coronada y el toro* que represente mejor el interin entre lo apolíneo y lo dionisiaco que la *manga de toros* por

<sup>12</sup> La versión del texto realizada por Camacho no está publicada, pero nos ha sido facilitada por la propia directora.

la que los morlacos llegan desde el monte —denominado, por ello mismo, Sierra de Mangatoros— hasta la plaza del pueblo para enfrentarse con los jóvenes y reos. La manga, como puente entre mundos, conecta el bosque y ciudad, y anticipa la llegada de lo dionisiaco, desde arriba hacia abajo, al igual que en la ladera del teatro ático, que era, según esgrimiera el propio Nietzsche, una invitación a sumergirse en Dioniso. La entrada de la manga en escena viene, en el texto, acompañada de un solemne introito por parte del alcalde Zebedeo, hermano de Coronada y gran tirano de Farolillo, en el que se la describe como “cañería sanguinosa” que trae al toro “ambicioso de tragedia” a la ciudad:

ZEBEDEO. (*Mostrando la manga de toros.*) Esta es la cañería sanguinosa por donde el toro nos entra, ambicioso de tragedia desde la dehesa, y es de tan capaz desarrollo que la podemos llevar a cualquier lugar en donde sorprenda y haga estrago. El mejor modo de servir los toros a domicilio. Es el tubo de la risa de la hombría y el desplante. Escuchad ya si no se oye por ahí algún trote que ponga los pelos de punta. ¡Y traigan a Maraúña, que quiero verle y darle a que se limpie la honra con alguna buena oportunidad!

(*El PUEBLO se anima fatalísticamente, husmeando la tragedia. Van por el preso los dos alguaciles.*) (CyT, 110).



Fig. 7. José María Pou, como el Hombre-Monja, tras salir de la manga de toros en el montaje de 1982.

En la versión de 1982 la manga se insinuaba de forma oblicua desde la derecha del escenario [Fig. 7]. Estaba constituida por un conjunto de telas que se perdían entre bambalinas y una embocadura de madera sobriamente decorada como una puerta de toriles. En cambio, en la propuesta de Camacho de 2023 la manga solo era insinuada a través de un aro rojo que, sobrepuesto a la negrura de un ángulo ciego del escenario, sugería un túnel que se perdía en las profundidades de la sierra. Con este sencillo dispositivo —consistente en convertir la manga en una *tubería de oscuridad*— se dotaba al elemento de una polaridad primitivista, casi de canal de parto, de auténtico portal que transita de la vida a la muerte.

Una de las cuestiones más notables vinculadas con la manga es que esta inicia el juego de suplantaciones dionisiacas en que se articula la pieza. A pesar de que lo que se espera es la llegada del animal sacrificial, quien aparece por ella es el Hombre-Monja, ser híbrido —y, por ende, tan intersticial como la propia manga— cuya misión es, precisamente, dar una salida al fatal clima de crueldad y salvajismo en que vive Farolillo. Al final de la pieza serán Coronada, Marauña, la Dalga y la Melga quienes sean simbólicamente sacrificados, muriendo, de alguna manera, la muerte ritual que, al secuestrar al toro, Coronada le negó al animal. La sustitución

dionisiaca del tótem—remedo del primitivo remplazo del *tragos* por el héroe de la tragedia ática— adquiere, en la pieza de Nieva, una dimensión crística a través del personaje redentor del Hombre-Monja, que resucita a los condenados por Zebedeo y los saca de la tumba con un aura de gloria tan estrafalaria como hermosa: “Emerge la gloriosa compañía transfigurada, con pelucas blancas y sumaria vestimenta revisteril, todos muy guapos y alegando sus derechos a participar por una eternidad en el carnaval de Río” (*CyT*, 165). El montaje Nieva del 82 fue estrictamente respetuoso con esta acotación —incluyendo la música y baile de samba brasileira—, pues el Hombre-Monja, con la acostumbrada salmodia profética de que le dotó Pou, lanzaba a la tumba una llamarada que ardía en su mano, efecto especial que representaba el “chorro seminal” del que habla el texto nieviano. La propuesta de Rakel Camacho de 2023 trocaba la espectacularidad del montaje precedente por una escena de ejecución en la que el propio Hombre-Monja participaba. En ella, los sacrificados, con una capucha blanca, eran colocados en un ara oportunamente decorada con flores. A continuación, eran envueltos por un vaporoso plástico blanco traslúcido que era llenado con humo, para figurar la idea de que habían sido gaseados. Desde dentro de la burbuja escénica que se presentaba al espectador, el Hombre-Monja comenzaba su postrer monólogo, el de la resurrección. Así, la piel blanca que rodeaba a los sublevados de Farolillo evocaba al “Toro de Nieve” del texto de Nieva, metáfora del propio toro de lidia ahora resucitado como el Zeus del rapto de Europa para que los inocentes monten en su grupa: “Llega el toro de Nieve, inmenso como una carroza compuesta de cendales de una sutileza nebilosa. Va coronado de flores blancas y de sus inmensos cuernos cuelga una guitarra emblemática” (*CyT*, 166). Cabe remarcar que esta aparición del Toro de Nieve también fue sometida a la suplantación dionisiaca en el montaje de 1982, pues ahí venía marcada por una transformación del Hombre-Monja en una suerte de druida immaculado. Dioniso, dios máscara, padre del teatro, como el toro, siempre aparece remplazado, mostrado de forma oblicua y deformada a través de un sustituto. Tales ídolos —del griego εἶδωλον, figuras, imágenes— representan la ambivalente naturaleza de la ceremonia teatral: toro negro y toro blanco, Apolo y Dioniso celebrando la reconciliación de la ciudad con la Gran Madre:

El mismo toro que el alcalde emplea como evasión y escamoteo de la realidad, se va a convertir en el causante de la liberación final de los personajes. La fuerza instintiva, emocional y salvaje, de la lidia taurina se



desata y transforma en una alegoría irracional y mágica en la que el toro muerto revive en forma de Toro de la Nieva para generar la esperanza de libertad (Peña, 2016: 231).

La suplantación del animal trágico es una constante en los dos montajes, si bien se vio ampliada en el de Camacho. En 1982 Nieva solo hacía aparecer al toro a pedazos: su cabeza y patas delanteras, en una esquina, entre bambalinas y, luego, tras un negro rápido, sus cuartos traseros, al otro lado del tablado, figurando que había cruzado la escena. En el montaje de Camacho, por su parte, el toro nunca aparecía, y solo era aludido metonímicamente —por ejemplo, unos churros evocaban sus orejas cortadas, aunque en escena también aparecían orejas y rabos reales de toros—, muy especialmente a través de un enorme cuerno, gigante símbolo fálico que domina el espacio y que representa el poder patriarcal frente al cual Coronada se rebela [Fig. 5].

### 3. 2. “Ceremonia ilegal”: escena de toreo de salón.

En la segunda parte de la obra Nieva nos presenta una “demostración torera de salón” (*CyT*, 148) de Marauña para Coronada, el Hombre-Monja y la Melga y la Dalga, seguidoras de la protagonista. La conversación se da en un clima distendido, “sentadas en un largo sofá y con aire de plácida tertulia”, que contrasta con la grave situación que se está viviendo tanto en la casa —con el toro *secuestrado* por Coronada para evitar la consabida violencia— y en el pueblo —con Zebedeo y sus secuaces saliendo en búsqueda de los insurgentes tras descubrir que son ellos quienes han reventado las fiestas patronales—. La conversación, por lo demás, es una lección esperpentizada de lidia en la que se cambian, con tono paródico, tal y como apunta con acierto Amorós (1986: 148, notas 95 y 96) términos taurinos técnicos como la media verónica —aquí “media concordia”— o el pase de desprecio —aquí “«pase de ingratitud» y el «ahí te pudras»”—. La conversación ilustra bien la llamada estética del delito que caracterizamos someramente en el epígrafe § 2.2. Así, el Hombre-Monja termina afirmando la tauromaquia como *contravalor*: “Es todo un arte. Reprobable, pero un arte” (*CyT*, 148).

La forma de la escena recoge, a su vez, una modalidad de lidia, el toreo de salón, definida —una vez más— por la suplantación del toro mediante un carretón o unas astas que *figuran* la hipotética embestida del unglado. Se trata, entonces, de una escena aparentemente burguesa que

ilustra la dimensión representativa del teatro —torear como si fuera verdad pero sin serlo—. En la propuesta de Rakel Camacho de 2023, esta reflexión sobre las posibilidades mismas del rito taurico como mera representación —alejada de la *lidia real* de un toro— se convierte en una orgía dionisiaca pero castiza, en la que el vino es sustituido por chocolate y las orejas del toro por churros, que también eran esgrimidos, a veces, a modo de banderillas. Al comienzo del cuadro, el Hombre-Monja, con el torso descubierto y vestido solo con un slip dorado —viva imagen de Dioniso azuzando el *thyasos*—, alzaba una copa de oro que recordaba el cáliz de una bacanal y vertía su contenido —el vino quedaba suplantado por chocolate— sobre su cuerpo. Durante un largo rato —unos diez minutos, de acuerdo con la grabación del espectáculo que hemos manejado para la elaboración de este estudio— los actores retozaban sobre cojines dorados, rebozándose en el chocolate con jolgorio festivo y refocilándose entre sí, de manera que el texto de Nieva —que no pasa de ser una conversación muy bien escrita sobre el arte de la lidia— adquiriría unos tintes eróticos que para nada correspondían con el carácter que tenía la escena en el montaje del año 82, en el que veíamos a las mujeres y al Hombre-Monja, sentadas de forma recatada, como manolas dieciochescas de un cuadro de Goya, escuchando con atención las lecciones de Marauña [Fig. 8]. Se trata de un nuevo ejemplo de cómo la propuesta de Rakel Camacho se alejaba de la letra nieviana para acercarse a su espíritu, subrayando el componente festivo-orgiástico de la pieza, que en la propuesta del propio Nieva quedaba, al menos en lo relativo a esta escena, un tanto desvaído<sup>13</sup>. Debemos notar la sutileza del razonamiento escénico que impulsa el montaje de 2023: si el toreo de salón es a la lidia lo que la tragedia a los ritos sacrificiales predramáticos, así el espíritu de lo dionisiaco puede ser desvelado —verbo que, en un sentido griego, está muy vinculado con la idea misma del enmascaramiento<sup>14</sup>— precisamente cuanto más sublimado

<sup>13</sup> No es la única escena orgiástica que introdujo Camacho en su propuesta. Durante el monólogo del Hombre-Monja con el que se cierra la primera parte de la obra, Camacho hizo aparecer a Marauña, con su desvencijada taleguilla, y a otros cuatro actores desnudos, coronados de grandes cuernos y con aspaviento de criaturas infernales. La luz verdosa que inundaba la escena, y la extraña música, con dejes tribales, que la enmarcaba representaba una suerte de posesión demoniaca de Coronada por parte de las fuerzas telúricas invocadas por el Hombre-Monja.

<sup>14</sup> En el ámbito teatral griego la máscara no es una forma de ocultamiento, sino de exhibición, pues permitía que el rostro del sujeto, realzado, se viera desde una gran distancia. La palabra griega para ‘máscara’ —*πρόσωπον*— señala lo que hay *delante* de la cara y no, precisamente, esa cara que se oculta para mostrar el rostro del personaje.

se manifieste. Paradójicamente, lo dionisiaco es más verdad cuanta menos verdad haya.



Fig. 8. La escena del toreo de salón en el montaje de 1982 (izda.) y en el de 2023 (dcha.)

### 3. 3. “Nadie se conoce”: el Hombre-Monja y la noción de *entreverado*.

Como ya hemos visto en el §3.1., en este carrusel de suplantaciones dionisiacas en que consiste *Coronada y el toro*, la más importante de todas es la que concierne al propio animal, pues cuando todo el pueblo espera su llegada quien irrumpe en la ciudad es El Hombre Monja, ser que sustituye al monstruo y que es, en sí mismo, una suerte de monstruo, no solo porque sea un andrógino, sino porque, al reemplazar al toro, es, él mismo, un hombre-toro, un minotauro. La descripción que nos da el texto de este personaje —encarnado en 1982 por José María Pou y en 2023 por Jorge Kent— resulta francamente sugestiva: “Entra por la manga el hombre monja vestido con unos andularios, toca y velos negros, pero su apariencia y sus modales femeninos se desmienten o ponen en duda a causa de una larga barba castaña” (*CyT*, 115).

El personaje del Hombre-Monja es en el que se proyecta con mayor claridad este ámbito intersticial en el que se quiere situar la obra, y de ahí que su caracterización resulte tan fundamental en cualquier puesta de la pieza. De él/ella se nos dice que pertenece a la “orden entreverada”, lo cual reincide en la noción de hibridez y mezcla, pues *entreverado* es, según el DLE, aquello “que tiene interpoladas cosas varias y diferentes”. *Entreverado*, frente a otros términos como “híbrido”, “travesti”, “andrógino” o, directamente, “monstruo”, apunta a una realidad uniforme y no a una mezcla informe. Lo *entreverado* es el uno que se deja permear por lo múltiple, es decir, que se presenta atravesado por la alteridad. Que

sea presentado con tintes religiosos, por otra parte, anuncia un sentido místico para ese *dejarse habitar por lo otro*. No en vano, el Hombre-Monja adquiere en la obra un rol mesiánico, como redentor que encarna la posibilidad de una superación de la violencia no sublimada en el arte: “Soy el rescate insensato y glorioso, soy el ardiente entusiasmo de la mezcla y el entrevero, el alegrón de lo imposible y la candonga de los funerales de apagaluz” (CyT, 165).

Por todo ello, lo *entreverado* constituye una posición moral para el artista, de manera que la obra entera está *entreverada*, de alguna manera, como apuntara Gortari (1982: 52) y explicara con más detenimiento Andrés Amorós en su edición crítica. Para este autor, si el género *entreverado* alude a la “unión de contrarios, rechazo del maniqueísmo”, debe considerarse que “entreverado es, también en general el arte de Francisco Nieva: mezcla épocas, ambientes, niveles culturales y lingüísticos” (1986: 42). Lo *entreverado* es, asimismo, la síntesis o encrucijada de los caminos de la diversidad, un territorio de encuentro entre Apolo y Dioniso y, por ello mismo, símbolo paradigmático de la nueva forma de tragedia esperpéntica celebrada en nuestro siglo XX.

Este conjunto de significados se concita y acrisola en el personaje del Hombre-Monja, que, por ello mismo, exige, en su caracterización, un cierto barroquismo que mezcle atribuciones femeninas y masculinas, apolíneas y dionisiacas, animales y humanas, terrenales y divinas. Una vez más, el análisis comparativo de la plasmación escénica de este personaje en los montajes de 1982 y 2023 nos permite vislumbrar caminos diferentes para engendrar, a través del rito táurico, una tragedia carnavalizada. La propuesta de Francisco Nieva [Fig. 7] tiene, como el resto del montaje, un mayor anclaje en lo popular-español, y también una mayor condensación del sentido religioso del personaje y su misión de apostolado antitaurino y protáurico. José María Pou se presentaba ante los espectadores con elementos propios del monjío —una túnica blanca de base con escapulario marrón oscuro, como en el hábito de la orden jerónima, además de velo, sandalias y las maximangas propias de algunas órdenes, como la benedictina— y otros característicos del sacerdocio masculino, como la hermosa dalmática roja con bordados en oro que portaba sobre el hábito o el tono de salmodia, imitando el canto gregoriano, con el que el actor iniciaba su actuación. A estos elementos se suman un emblema de la naturaleza prometeica que evoca el personaje —la rosa que trae del monte— y uno de divinidad, pues porta un rostrillo blanco de encaje, como muchas advocaciones marianas en España. Por lo que respecta a la

propuesta de vestuario de Ikerne Giménez, en ella merece la pena tener en cuenta las diferencias entre el figurín inicial y la ulterior ejecución de este, pues tanto uno como otro ofrecen valiosa información sobre el lugar desde el que debe de ser leído el montaje [Fig 9]. En este caso, podemos apreciar que las referencias, aunque paganas, no son menos ricas, y que ellas ponen el acento en el sentido dionisiaco del personaje, más que en su faceta salvífica. La diseñadora se inspiró, inicialmente, en los diseños de Henri de Gissey para el personaje de Apolo que encarnó Luis XIV en el *Ballet de la Nuit* (1653), incluyendo un amplio tocado de plumas que nunca llegó a aparecer en escena. La sobrefalda —rígida en el figurín de Gissey para evocar los rayos del astro rey— iba a estar compuesta, en el diseño de Giménez, por granadas y piñas, que, como ella misma anota, son “frutas [de] Baco”. El diseño final suprimía también esto y retomaba la rigidez de la falda de Gissey —acortándola mucho, hasta permitir que se entrevea la ropa interior masculina— y sus mangas abullonadas, aunque con una paleta de color azul eléctrico que, junto con una peluca rubio platino de tajante flequillo, dotaba al conjunto de un aire de superheroína de manga. Un elemento que se mantuvo en el figurín y en la ejecución posterior del mismo fue la exhibición, a modo de corpiño de carne, de un conjunto de varios pechos femeninos que recuerda a la iconografía de la estatua cultural de Artemisa en Éfeso, tótem de la abundancia. Este guiño a la diosa de la tierra encierra, naturalmente, un componente de telurismo que subraya, una vez más, el profundo dionisismo del personaje de Nieva.

## CONCLUSIONES



Fig. 9. Figurín de Ikerne Giménez para el Hombre-Monja (izda.) y materialización de este vestuario sobre el cuerpo del actor Jorge Kent.

Francisco Nieva trató de engendrar una tragedia dionisiaca en la que pudiera sentirse el pulso predramático de ese rito totémico originario que es la liturgia táurica. Pensar el teatro como una hecatombe —como el sacrificio del animal dionisiaco— no era un afán novedoso, pues es exactamente la misma aspiración que había formulado Valle-Inclán en el prólogo de *Los cuernos de don Friolera*: “Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido soportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Iliada*” (Valle-Inclán, 2021: 772-773)

Aquella pieza de Valle Inclán conforma un ejemplo de lo que sucede cuando el teatro se ve desposeído del impulso primitivista: a falta de los cuernos heráldicos del minotauro y el cabrío, los cuernos que quedan son los del botarate don Friolera, que no llega jamás a rayar la dignidad de un héroe trágico. Muy otro es el vibrante poderío de la protagonista de *Coronada y el toro*, una pieza que logra tener aquel temblor táurico sin reproducir la violencia de un espectáculo de toros. Por ello, consideramos que nada más lejos del espíritu de esta obra que entenderla como una exaltación de la tauromaquia. Muy al contrario, como ya hemos dicho, lo protáurico —en última instancia, lo trágico— es, de suyo, antitaurino.

Se ha hecho famoso, gracias a la biografía de Belmonte acometida por Chaves Nogales, la anécdota, tal vez espuria, según la cual Valle-Inclán le dijo al torero que solo le hacía falta morir en la plaza para que quedara consumada la tragedia más pura, la del animal empitonando al hombre para quedar ambos fusionados en la mezcla perfecta de lo apolíneo y lo dionisiaco. La muerte de Belmonte en los cuernos de la bestia sería una tragedia pura, y por ello mismo híbrida, monstruosa y entreverada: un perfecto minotauro. Es improbable, a pesar de sus ínfulas bohemias, que Valle estuviera animando a su amigo al suicidio, lo cual no dejaría de ser una triste ironía sabiendo cuál fue, a la postre, el final de tan notoria figura del toreo. En todo caso, creo más bien que Valle-Inclán apuntaría, con ese comentario a Belmonte, hacia ese imposible teatro capaz de hacer vibrar como una corrida de toros. Un teatro que, tal vez, Francisco Nieva hizo posible en algunas de sus más redondas piezas. A la luz de nuestras indagaciones, *Coronada y el toro* devuelve lo táurico al redil de la sublimación teatral, el cuasi ser del arte cuya verdad brota, precisamente, de su irrealidad. Propuestas escénicas como la de Rakel Camacho resitúan la cuestión del sacrificio trágico en la afortunada ínsula de la teatralidad. Tanto en la propuesta nieviana de 1982 como en la más reciente de 2023 encontramos un desfondamiento de los instintos más primarios, crueles y

salvajes. Se trata de sendos festivales dionisiacos: dos teatros de la crueldad que recuperan el sentido auténtico que perseguía Artaud, a saber, que suceda en el teatro lo que jamás debería suceder en las calles, en la vida. El ámbito del rito teatral, desde esta perspectiva, es el único donde pueden pronunciarse las palabras de Belmonte que recuperó Angélica Liddell al comienzo de *Liebestod*:

Querer morir, es lo único que hace falta para torear. [...] esta triste cornada que yo he deseado siempre con ferviente anhelo ha sido lo que me ha librado de muchas cornadas. Hay que ofrecerle gallardamente al destino el sitio por donde pueda herirnos. No es para divertirse la fiesta. No es para divertirse. La fiesta es para ponerle nombre a los dolores, nos matamos de puro amor. Lo que se quiere es la herida, el que mata es el que sufre, y el que muere resucita a los tres días. [...] ¿Quién me prohíbe salir en busca de una muerte hermosa? Sed de espanto, sed de horror y sed de piedad, ansia de ser nada. [...] La voluntad no puede nada. No se enamora uno a voluntad ni a voluntad se torea. Se torea como se es. Se torea como se ama (Liddell, 2021: 16).

Estas palabras conectan hondamente con el sentido profundo de la fiesta total que es el teatro de Nieva. Tal sucede en esta obra rara y curiosa que hemos explorado. En ella se acomete la más violenta y furibunda de las muertes sin que esta suceda y, al mismo tiempo, sin que pierda un ápice de su verdad. El teatro hace verdades las mentiras y no podría hacer otra cosa en la medida que la mentira es la única materia de su verdad.

## BIBLIOGRAFÍA

Aggor, Komla (2009), *Francisco Nieva y el Teatro posmodernista*, Madrid, Fundamentos.

Amorós, Andrés (1986), “Prólogo”, en Francisco Nieva, *La carroza de plomo candente. Coronada y el toro*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-48.

Amorós, Andrés (1994), “El toro entreverado de Coronada”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 566, pp. 7-8.

- Barrajón Muñoz, Jesús María (1994), “Sobre la clasificación del teatro de Francisco Nieva”, en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 566, pp. 5-6.
- Barrajón Muñoz, Jesús María (1987), *La poética de Francisco Nieva*, Ciudad Real, Diputación.
- Barrajón Muñoz, Jesús María (2007), “Introducción”, en Francisco Nieva, *Obra completa. I Teatro*, Juan Francisco Peña (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, pp. XLV-LXXX.
- Becker, Angelica (2005), “La poliparodia. Una nueva modalidad teatral de Francisco Nieva”, en *Francisco Nieva*, Jesús Barrajón (coord.), Madrid, Universidad Complutense, pp. 235-255.
- De Beni, Matteo (2006), “Francisco Nieva e l'eredità di Valle-Inclan”, *Quaderni di Lingue e Letterature*, 31, pp. 73-86.
- García Miranda, Marta (2023), “*Coronada y el toro*: exaltación lírica y crítica de la España que llevamos dentro”, *El Confidencial*, 24 de marzo, disponible en red: <  
[https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-03-24/coronada-toro-francisco-nieva-teatro\\_3598371/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-03-24/coronada-toro-francisco-nieva-teatro_3598371/)> [ref. 15/04/24].
- González, Antonio (1999): “Introducción”, en Francisco Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, Madrid, Cátedra, pp. 11-91.
- Gortari, Carlos (1982), “*Coronada y el toro*, de Francisco Nieva. Los milagros se hacen solos y son científicos”, *Pipirijaina*, 23, pp. 52-54.
- Haro Tecglen, Eduardo (1982), “El sueño del teatro total”, *El País*, 1 de mayo, disponible en red: <  
[https://elpais.com/diario/1982/05/01/cultura/389052009\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/05/01/cultura/389052009_850215.html)  
 l> [ref. 30/04/24]
- Huerta Calvo, Javier (2016), “Francisco Nieva, o el teatro era una fiesta”, *Leer*, 278, pp. 16-17.



Huerta Calvo (2017), “Francisco Nieva: todo el teatro es carnaval”, *Campo de Agramante*, 26, pp. 5-26.

Huerta Calvo (2022), “Apuntes valleinclanescos sobre lo trágico. Tragedia, tauromaquia y esperpento”, en Sergio Santiago Romero (ed.), *Cien años de Luces. Ensayos en torno a Luces de bohemia*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 25-47.

Lamartina-Lens, Iride (1989), “Masculine, Feminine and Androgynous Sex Roles in Nieva’s Theater:: The Case of *Coronada y el toro*”, *Estreno: Cuadernos del Teatro español contemporáneo*, 15.2, pp. 17-19.

Liddell, Angélica (2021), *Solo te hace falta morir en la plaza. Liebestod. El olor a sangre no se me quita de los ojos. Juan Belmonte*, Segovia, La Uña Rota.

Nietzsche Friedrich (2010), *Fragmentos póstumos (1882-1885)*, vol. 3, (trs.) Diego Sánchez Meca & Jesús Conill, Madrid, Tecnos.

Nietzsche, Friedrich (2012), *El nacimiento de la tragedia*, tr. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

Nietzsche, Friedrich (2013), *La genealogía de la moral*, tr. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

Nieva, Francisco (1975), *Teatro furioso*, ed. Moisés Pérez Coterillo, Madrid, Akal-Ayuso.

Nieva, Francisco (1986), *La carroza de plomo candente. Coronada y el toro*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Espasa-Calpe.

Nieva, Francisco (1999), “Breve poética teatral”, en Francisco Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, Antonio González (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 93-117

Nieva, Francisco (2002), *Las cosas como fueron. Memorias*, Madrid, Espasa-Calpe.

Nieva, Francisco (2007), *Obra completa. I Teatro*, Juan Francisco Peña (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.

Nieva, Francisco (2011), *Tratado de escenografía*, Madrid, Fundamentos.

Peña Martín, Francisco (2006), “Los escenarios de Francisco Nieva”, en *Francisco Nieva: artista contemporáneo*, Madrid, Iberautor, pp. 49-66.

Peña, Francisco (2010), “No sé cómo decirlo, o la práctica del teatro de la crueldad”, en Francisco Nieva, *No sé cómo decirlo; Malditas sean Coronada y sus hijas*, Madrid, Huerga y Fierro, 15–17.

Peña Martín, Francisco (2016), *Francisco Nieva: un teatro en libertad*, Madrid, Ediciones Antígona.

Pérez Coterillo, Moisés (1975), “Introducción”, en Francisco Nieva, *Teatro furioso*, Madrid, Akal-Ayuso, pp. 7-38.

Pérez Coterillo, Moisés (1982), “Liquidación irónica de la España negra”, *ABC*, 29 de abril, pp. 94-95.

Reus i Boyd-Swan, Francesc (2007), “Los toros y el teatro”, *Garzoa: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 7, pp. 273-291.

Rodríguez Pequeño, Mercedes (2010), “Aspectos contextuales y referenciales en la tragedia *El torero más valiente* (1934) de Miguel Hernández”, *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 19, disponible en red: <https://www.um.es/tonosdigital/znum19/secciones/estudios-21-torero.htm> [ref. 12/04/24].

Rubio Jiménez, Jesús (1994), “Prolegómenos para un estudio de las relaciones entre Francisco Nieva y Valle-Inclán”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 566, pp. 14-15.

Rubio Jiménez, Jesús (2002), “La poética teatral de Francisco Nieva”, en Salvador Montesa Peydró (coord.), *Teatro y antiteatro: la vanguardia del drama experimental*, Málaga, Aedile, pp. 127-154.

Santiago Romero, Sergio (2018a), “Tres trágicos dionisiacos: Valle-Inclán, Nieva y Arrabal”, en Sergio Antoranz & Sergio Santiago (eds.), *La recepción de Nietzsche en España. Literatura y pensamiento*, Nueva York, Peter Lang, pp. 75-106.

Santiago Romero, Sergio (2018b), “Las *Comedias bárbaras* como antecedente del teatro dionisiaco de Valle-Inclán», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 43.3, 2018, pp. 49-78.

Santiago Romero, Sergio (2024), *El renacimiento de la tragedia. Nietzsche y el teatro español del siglo XX*, Valencia, Tirant lo Blanch.

Valle-Inclán, Ramón del (2021), *Farsas y esperpentos*, ed. Sergio Santiago Romero, Madrid, Verbum.

Vallejo, Javier (2023), “*Coronada y el toro*: Francisco Nieva y el género entreverado”, *El País*, 7 de abril, disponible en red: <[https://elpais.com/babelia/2023-04-07/coronada-y-el-toro-francisco-nieva-y-el-genero-entreverado.html?event\\_log=oklogin](https://elpais.com/babelia/2023-04-07/coronada-y-el-toro-francisco-nieva-y-el-genero-entreverado.html?event_log=oklogin)> [ref. 30/04/24].

Vernant, Jean-Pierre (2002), *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (vol. II), Barcelona, Paidós.