**FRANCISCO NIEVA, LOS TÍTERES Y EL HIJILLO DE PUTA**

**El complejo Nieva**

"Toda rareza puede convertirse en un canon académico", dijo Francisco Nieva al academizarse de la lengua en abril de 1990, sentándose en el sillón J mayúscula. Y para demostrar que sabía que algunos le miraban "raro" tuvo la rareza de disertar en su discurso de académica recepción sobre *Esencia y paradigma del género chico*. Travesuras churriguerescas del epatante Nieva, dijo un labio a una oreja, ambas académicas, que estaban sentados en sus sillones mayúsculos y minúsculos del salón donde se limpia, fija y da esplendor a la lengua castellana. Es probable que no quisiera tanto "epatar" como "sentar" una forma dramatúrgica ─la de la zarzuela breve y por ende la de otros géneros menores del teatro─ que la burguesía teatral, entonces ya en proceso de estúpida funcionarización, había menospreciado sistemáticamente. Una forma literaria y teatral en la que Nieva navegaba muy a gusto, refundándola con una lengua elaborada y faltona, con la óptica disparatada y caprichosa de Goya, y el espejismo cóncavo de Valle-Inclán salpimentado con pizquitos, y a veces puñados, de Ramón de la Cruz o Carlos Arniches.

Puso sobre el atril académico un teatrito de cartón como ejemplo de lo chico, de lo mínimo:

El cartón del teatro es un elemento mágico y mediador. También los intérpretes del género chico tuvieron su voz de cartón, su voz única de género chico, irreproducible en la actualidad. Todos los intérpretes del género tenían voz de cucurucho, nada entonada ni realista, pero eminentemente original y teatral. No imitaban una realidad, sino que la creaban o la recreaban en un acartonamiento mágico.[[1]](#footnote-2)

Esa voz de cucurucho y ese acartonamiento mágico fue una constante en la producción teatral del antinaturalista Nieva, el dramaturgo que arremetió como un miura contra el método pregonado por Stanislavski. A Nieva le gustaba mezclar carne y cartón tal cual hizo en 1976 con *La carroza de plomo candente*, la obra dirigida por José Luis Alonso que rajó de arriba a abajo la cortina de la crítica teatral madrileña, donde exhibió la espalda y el culo de Rosa Valenti enfrentada como un símbolo a la gigantesca cama ceremonial donde se revolcaba la España Negra.

"Sus personajes carecen de psicología, son prototípicos", escribió Moisés Pérez Coterillo. Como lo son las máscaras de la Comedia del Arte o el alma de las marionetas, añadiría yo. Nieva conduce a sus personajes por la comedia, o por la tragicomedia, con hilos de alambre. Tal como quería conducirlos Edward Gordon Craig cuando estableció la teoría de la *über-marionette* (muy mal traducida al español como super-marioneta, cuando debía traducirse como supra-marioneta, por encima de la marioneta, superando a la marioneta). Nieva en su labor de director de escena obliga a sus actores y actrices a dejarse llevar como marionetas pero una vez conseguido les sugiere: y ahora, sin dejar de serlo, superad a la marioneta. Y ellos se mueven como personas-artilugios y gritan y hablan con voz de cucurucho en un ejercicio interpretativo pletórico de arte y libertad.

El camino había sido largo. Nieva había estudiado artes plásticas en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir de 1945 y abrazado el postismo con Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro. A finales de década acude a París para ganarse la vida como pintor y dibujante. De muy joven había leído *La Celestina*, en París lee *Ubú Rey* de Alfred Jarry, toma conocimiento de las teorías de Edward Gordon Craig, de las soluciones expresionistas de Meyerhold y de los tortuosos escritos de Antonin Artaud. En 1953 asiste al estreno de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, y en 1954 a una representación de *Madre Coraje*, del Berliner Ensemble, dirigida por el propio Bertold Brecht.[[2]](#footnote-3) En España la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad había dictaminado una calificación de los espectáculos que iba del 1, para todos, al 4, gravemente peligrosa. París o Madrid, esa era la cuestión.

Expone su obra pictórica pero también, en plena ebullición mental y epidérmica, iba escribiendo los primeros trazos de algunas de sus obras más emblemáticas, que pasarán años en la cómoda del dormitorio. Poco a poco va ganando terreno la escritura sobre la plástica. Vuelve a España en 1964 donde comienza a colaborar en algunas escenografías. Trabaja durante meses con el director Walter Falsenstein construyendo la puesta en escena de la *Cenicienta* de Prokofiev para la Ópera Cómica de Berlín y ese mismo año de 1968, tras casi dos de preparación, monta la espectacular escena de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, dirigida por Adolfo Marsillach. La crítica se entrega al escenógrafo Nieva y le concede el Premio de El Espectador y la Crítica de 1968.[[3]](#footnote-4)

En 1969 presenta a censura su obra *Es bueno no tener cabeza*, que es machacada sin concesiones. Algunos de aquellos censores eran conocidos nombres de la cultura española: el garcilasista Federico Muelas (que coquetearía con el postismo que había profesado Nieva), María Nieves Sunyer (de la Sección Femenina de Falange, fundadora de la sección española de la ASSITEJ, Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud), María Luz Morales (pionera del periodismo cultural y primera mujer que dirigió un diario nacional, La Vanguardia, en la republicana Barcelona de 1936-1937, lo que le costó detención e inhabilitación durante el primer franquismo) o Juan Emilio Aragonés (crítico teatral y poeta, director del Aula de Teatro del Ateneo de Madrid y subdirector de La Estafeta Literaria), entre otros. El importante trabajo de mi admirada Berta Muñoz Cáliz sobre la censura teatral aporta resumen de cada uno de los informes emitidos por los censores, destaco aquí el de Florentino Soria (actor y guionista ─colaboró entre otros en el guión de *Calabuch*, de Berlanga─, director de la Filmoteca Española entre 1970-1984): "Hay un juego intelectual pero suficientemente explícito de perversiones sexuales planteadas con un fondo de amoral cinismo, muy acorde con ciertas teorías sexuales que quieren abrirse camino en la actualidad." [[4]](#footnote-5)

Pasados que sorprenden y mosquean. Turbulentas sombras con las que las personas caminan por la vida pretendiendo que no se descubran. Las sombras que Nieva, conocedor de los ambigús sociales donde se fraguan puestos y distinciones, iba a descarnar sobre los escenarios españoles. Si los censores esgrimían argumentaciones pornográficas otros, muchos escritores de teatro, se encontraban molestos con que un "decorador" pretendiera acceder a la supra-categoría de dramaturgo.

¿Cuál es para ti más interesante, el trabajo como escenógrafo o como autor?

Mi trabajo de autor teatral debo de llevarlo con el tacto y la modestia que a uno le impone el vivir en un país en donde reina el "ningüinismo". Nadie somos nada y todavía hay que "achantarse" un poco más para que nos dejen trabajar en paz[[5]](#footnote-6).

En 1971 *Es bueno no tener cabeza* pudo representarse en sesión privada en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, con la solución escénica de que solo se vieran las sombras de los actores actuando ante una gran sábana blanca. Así las dificultades de actores que han de despojarse de su cabeza, las desnudeces y erecciones presentes en el guión solo existían en calidad de sombra. Moisés Pérez Coterillo (luego fundador de la revista *Pipirijaina*, director del Centro de Documentación Teatral y de su añorada revista *El Público*) le sugirió en 1973, durante un ciclo de teatro español en La Sorbona donde volvió a representarse, la utilización de grandes marionetas para resolver los intrincados problemas de puesta en escena de esta obra.[[6]](#footnote-7)

A Nieva le interesaba escribir un teatro de "absoluta relajación del instinto" en el que no esté prohibido nada de lo que coarta moral o culturalmente a nuestra sociedad. Y así irían cayendo todas las obras que llevaba escribiendo y guardando para su estreno: *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos y Tasia* (1976), *Delirio del amor hostil* (1978), *La señora Tártara*, *El rayo colgado* (1980), *Coronada y el toro* (1982*), Malditas sean Coronada y sus hijas* (1987), *No es verdad*, *El paño de injurias*, *Te quiero, zorra* (1988), *Corazón de arpía*, *La paz* (1989), *El baile de los ardientes* (1990), *Los españoles bajo tierra* (1992), *Nosferatu* (1993), *Pelo de tormenta*, *Caperucita y el otro* (1997), *El fantasma del Novedades* (2003), *Tórtolas, crepúsculo... y telón* (2010), *El maravillosos catarro de Lord Bashaville* (2011), *Salvator Rosa o el artista* (2015). Quedan sin mencionar sus adaptaciones y versiones libres, que son Nieva puro. Y todo lo escrito y no representado. El tacto y la modestia ya no hacían demasiada falta. Nieva podía relajarse y escribir artículos, ensayo, novelas y su grueso libro de memorias, *Las cosas como fueron* (Espasa, 2002), donde no cuenta todo pero sí claves fundamentales para entenderle.

Según Javier Huerta Calvo, director de una fundamental *Historia del Teatro Español* (Gredos, 2003) donde por fin se analiza el texto y su representación, y no solo el texto, hay cuatro nombres imprescindibles en la dramaturgia española del siglo XX: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo y Nieva. Resulta curioso que salvo Buero Vallejo los otros tres han mantenido una importante relación con el teatro de marionetas o con la marionetización de los actores (algo que Buero parece rozar en una de sus obras más simbolistas y maeterlinckianas: *Casi un cuento de hadas*, estrenada en enero de 1953 en el teatro Alcázar de Madrid).

**Nieva y los titiriteros**

Estando el teatro de Nieva repleto de género chico, fantasmagorías, voces de cucurucho, resonancias ubuescas, decorados que se convierten en personaje, figurines de artilugios y maquinarias humanas, no es de extrañar que extendiera una afectuosa mirada hacia el mundo del títere y los titiriteros. Y que colaborara con ellos en diversas ocasiones.

En abril de 1970 realizó los decorados y figurines de *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán, dirigida por Miguel Narros en el Teatro Español de Madrid. Colaboró con el actor y marionetista Gonzalo Cañas que construyó algunas marionetas para su estreno. Ambos iban a intervenir en un interesante curso propuesto por Carlos Aladro y organizado por la RESAD, donde Nieva ejercía de profesor de Escenografía, dirigida entonces por un impetuoso Hermann Bonnin. El curso tenía una duración de dos años y perseguía capacitar a los maestros y maestras tanto para el juego dramático como para dirigir obras con sus alumnos. Nieva impartía clases de Escenografía y Cañas de Títeres y Marionetas. En el cuadro de profesores también se encontraban Carlos Aladro, Antonio Malonda, Ana Lázaro, Jesús Sastre y Ricardo Domenech.

En noviembre de 1970 se estrenó *Romance de lobos*, también de Valle-Inclán dirigida por José Luis Alonso en el María Guerrero de Madrid. Nieva realizó los bocetos de decorados y figurines mientras que las marionetas fueron confeccionadas por Manuel Meroño, marionetista activo pero más reconocido como constructor de marionetas para múltiples obras de teatro y televisión, así como para diversos profesionales de los títeres y la ventriloquía. Parte de su obra puede contemplarse en el Museo Iberoamericano del Títere de Cádiz, entre ellas marionetas para *El retablo de Maese Pedro* dirigido por Odón Alonso en 1964 y diecisiete figuras para la libidinosa serie televisiva *El jardín de Venus*, dirigida por el aragonés José María Forqué, en concreto para el episodio *La princesa de Babilonia*, sobre un cuento de Bocaccio, emitida en 1983.[[7]](#footnote-8)

En mayo de 1980 se celebró el IV Festival de Títeres organizado por la UPROMA (Unión Profesional de Marionetistas), que comandaban Gonzalo Cañas, Antoni Al∙lés (Albahaca Teatro) y Alberto Urdiales (Teatro de la A), apoyada por el Ayuntamiento de Madrid. Entre las diferentes actividades programadas en el Teatro de Lavapiés y en el Teatro de Títeres del Retiro se celebró una mesa redonda con la participación de los dramaturgos Alfredo Mañas, que había también empleado títeres en algunas de sus obras, y Francisco Nieva, el titiritero Alberto Urdiales y la pintora y constructora de títeres Viví Escrivá sobre "El teatro de títeres hoy".[[8]](#footnote-9) Francisco Porras, que estaba muy enfadado por haber quedado alejado de la organización, publicó un número de su particular y esforzada revista *Títere* casi monográficamente dedicado al Festival.[[9]](#footnote-10) En él introdujo el interesante texto de Francisco Nieva, "Fascinación de la marioneta", que volvería a publicar en el número 38 de diciembre de 1991 para celebrar el estreno de *Aventurillas menudillas de un hijillo de puta*.

En noviembre de 1982 el TPMM (Teatro Popular de Máscaras y Muñecos) presentaba la versión libre de Francisco Nieva de *Ubú Rey* en la Sala Olimpia, Centro de Nuevas Tendencias del Centro Dramático Nacional, dirigido entonces por José Luis Alonso. Nieva empleó como base los textos de *Ubú Rey*, *Ubú Encadenado* y *Ubú Cornudo* para realizar su interesante propuesta. El TPMM fue una compañía fundada en 1962 por la ecuatoriana Carmen Heyman y el gaditano Servando Carballar que realizaron una impagable labor de recuperación de la poesía y el teatro desde el Romancero, Berceo, Juan Ruiz, hasta pasos y entremeses de Juan del Enzina y Lope de Rueda, aunque ya en esa fecha inicial de su fundación representaron *El retablillo de don Cristóbal,* demostrando que iban más allá del renacimiento y el aúreo siglo. En 1985 recuperaron este *Ubú* para su gran proyecto: la Sala Mirador.[[10]](#footnote-11) En esta versión además de los fundadores actuó una muy joven Blanca Portillo, luego destacada actriz y directora de cine. Aunque Carmen Heymann era el motor principal, la Sala Mirador dependía de la Asociación Linterna Mágica que encuadraba a otras cuatro notables compañías de los títeres madrileños y el grupo musical Los Iniciados. Las compañías de títeres eran Libélula de Lola Atance y Julio Michel, fundador luego del más importante festival español, el Titirimundi de Segovia; Los títeres de Horacio, de Horacio Casais y Herman Koncke; La Gaviota, de los argentinos Adriana Cardone y Luis Ghiringhelli y las Marionetas de Francisco Peralta y su familia. Muchas e importante compañías de títeres en la Sala Mirador, junto al Teatro Malic de Barcelona las primeras salas estables cuya programación giraba, sin llegar a ser exclusiva, sobre el teatro de títeres.

**El marionetista Jaime Usano**

Pero sin duda la amistad más mantenida de Nieva con un titiritero fue con Jaime Usano. Desconozco cómo llegó a fraguarse esa amistad pero sospecho que tuvo que ver con la zarzuela. Usano fue uno de los promotores del Club de la Zarzuela y esporádicamente hacía segundos papeles con la Compañía Lírica Española que fundara el gaditano Antonio Amengual.

Jaime Usano (1943-2011) cursó estudios de Magisterio pero sobre 1975-76 abandonó la profesión para seguir estudios de interpretación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, donde pudo iniciar su relación con Nieva, al que le atraían de forma magnética los individuos raros. Y Jaime Usano lo era.

Pero quien tanto ha vivido, como yo, ha conocido personajes rarísimos. A decir verdad, siempre he tenido como un imán que atraía a todo tipo de seres extraños, divergentes. Uno de ellos fue Jaime Usano, un tipo bien singular, que tenía el propósito de escribir un libro para demostrar lo ignorante y lo cutre que era; y como, a pesar de ello, se sentía muy a gusto consigo mismo y vivía muy feliz. Pretendía una reivindicación del estilo de vida cutre y aseguraba haber inventado toda una moda y una filosofía bien argumentada de lo cutre. Jaime –entre otras cosas, ya que era hiperactivo– era un bululú, un actor solitario que iba por ahí representando sus funciones para títeres, construidos por él mismo. Para ello se compró una pequeña furgoneta con la que anduvo recorriendo durante algún tiempo los pueblos de España, sin que fuera impedimento el hecho de no haber pasado por ninguna autoescuela y no tener carné de conducir. Allí por donde iba entablaba relaciones con enorme facilidad. Sobre todo en ambientes marginales, pero también con empresarios, políticos, artistas o escritores.

En cierta ocasión nos llevó a Gloria Fuertes y a mí a la cárcel de Carabanchel, aunque no presos, no se vayan a creer. No sé cómo había conseguido allí un trabajo, escasamente remunerado, para organizar actividades culturales destinadas a los presos comunes y había formado un grupo de teatro. Me pidió que escribiera una función para ellos, y lo hice con mucho gusto. La obrita se llamaba «La importancia de ser Lechuga» y sucedía en el patio de la cárcel, entre delincuentes de poca monta y camellos ocasionales. La representación fue un éxito y Gloria recitó poemas que divirtieron mucho a los reclusos. Al despedirnos, nos regalaron unas pegatinas para poner en la puerta de casa que advertían a los posibles ladrones de no robar, ya que allí vivía «un amigo de los presos». Todo un detalle.[[11]](#footnote-12)

No era la única vez que sacaba a Usano en sus escritos pues también lo hizo en una de sus habituales "página tres" de ABC, sobre el tema de los payasos. Usano comenzó a trabajar de forma más o menos profesional, difícil término para un "rarísimo" pues lo compaginaba con otras actividades musicales o variopintas, sobre 1980-1981, utilizando el nombre de los "Minitíteres de Jaime", que luego sobre 1986-87 compaginaría con "Jaime y sus marionetas" o a "Bululú de Marionetas". Utilizaba tanto el clásico guiñol de guante como sencillas marionetas de hilo. En su repertorio se encontraban tradicionales sesiones de "curritos" (nombre castizo y bastante madrileño para designar los títeres de guante), con sus dosis de cachiporra, como cuentos tradicionales, versiones de obras clásicas y modernas como *El Principito*, *Don Quijote y Sancho*. Quizá se encontraba más a gusto con sesiones de números cortos de circo, cuplés y otras variedades: chulapas, esqueletos, cómicos, interpretados con marionetas de hilos.[[12]](#footnote-13) En las celebraciones zarzuelísticas de los Veranos de la Villa en La Corrala de Mesón de Paredes era habitual la presencia y colaboración de Jaime Usano. Así para la celebrada durante el verano de 1994 en torno a *La Revoltosa*, de Ruperto Chapí, construyó dos grandes muñecos que representaban a los dos personajes principales, el Felipe y la Mari Pepa.[[13]](#footnote-14)

Pero sin duda será el hecho de haber solicitado a Nieva la escritura de un texto para títeres, el que Nieva le hiciera caso y su posterior estreno en Madrid, lo más notable de su obra como marionetista. Con el original en la mano Jaime Usano la estrena el 29 de agosto de 1991 en el modesto e incomparable marco del Teatro de Títeres del Retiro, regentado por otro personaje capaz de poner a Nieva en inspiración dramática, el inefable investigador y titiritero Francisco Porras. Tiene lugar el estreno en el marco del XIII Festival de Títeres para adultos, otra más de las cosas que hay que agradecer al señor Porras, que se acuerde de los mayores. En prensa va a aparecer anunciada como *Desventuras del hijo putilla*[[14]](#footnote-15), desconociendo si esto se debe a trasunto del periodista o a intención de Jaime Usano.

**Aventurilla menudillas del hijillo de puta.**

Se trata de una obra breve, cuya representación rondará los veinte minutos, escrita por Francisco Nieva y estrenada con rapidez, algo que era una excepción en la obra de su autor. Apareció publicada tras su estreno en la revista *Títere[[15]](#footnote-16)*, dirigida por Francisco Porras, con bastante probabilidad sin el necesario concurso de su autor. Porras no solía pedir permiso a nadie.

Nieva le debió de coger cariño tras una segunda lectura pues la incorporó a su *Centón de Teatro*, esa especie de cajón de sastre donde introdujo piezas breves escritas en sus primeros tiempos, inflamado por las ideas postistas. La Universidad de Alcalá de Henares publicó en 1996 una primera edición con doce piezas y una segunda en 2002 con diecisiete, donde Nieva introduce cinco obras escritas posteriormente, entre ellas estas *Aventurillas*.

Presenta a tres personajes: La Tía Barrientos, el Hijillo y el Tío Frankenstein. La obra transcurre "en un lugar espantoso de los bajos fondos", un lugar sin ley ni razón. El Hijillo es un joven navajero cuya única pretensión es hacerse el dueño de ese territorio y para ello intentará pactar o, si no es posible, acabar con los otros dos personajes, calificados como "inmortales" y viejos colegas de maldades y lujurias. La Tía Barrientos es una tía asquerosa en cuyas venas no corre sangre sino mierda líquida. Frankenstein es un pedazo de carne que no tiene vida y va escupiendo veneno.

Sorprende la habilidad de Nieva para introducirse en el papel de autor de títeres de guante pues emplea diálogos cortos y ágiles que puedan acoplarse al ritmo y los movimientos de los muñecos. Nieva no es un especialista en títeres y recurre por ello a fuentes literarias reconocibles en el texto y que el autor no oculta

Imbuido por su estética de lo cutre [se refiere a Jaime Usano], escribí también una funcioncilla para títeres de cachiporra, bajo el llamativo título de «Aventurillas menudillas de un hijillo de puta». Para ello me inspiraría en Lorca y el Ubú de Alfred Jarry.[[16]](#footnote-17)

Mauro Armiño señaló en su crítica el que Nieva había escrito un texto que seguía la tradición, el hijillo de puta es pariente de los cristobitas por el uso de la escoba como estaca, pero "es, a la vez, absolutamente moderno en su concepción, porque, como no podía ser menos en Nieva, se trata de un divertido malvado salido del cómic".[[17]](#footnote-18)

Dentro de la tradición, tal como hacían Lorca y los viejos titiriteros populares, la obra se abre con la Tía Barrientos presentándose al público: "soy una tía malísima y ésta es mi escoba de matar". Dentro de la tradición emplea palabras o juegos de palabras que solo muñecos pueden pronunciar para captar la atención del público y hacerle reír: "no me afezzzta". Esa triplicación de la "z" debe acompañarse con el gesto preciso del títere. Siguiendo la tradición convierte la escoba en cachiporra y arroja al títere muerto al "barranco". La escoba sirve para muchas cosas y Nieva la utiliza como objeto de guarrería y consolación. "¿Por qué no nos liamos de mala manera y yo te meto la escoba por el culo?" Los agujeros corporales siempre han sido lugar muy citado entre títeres, así Guignol maneja muy bien la cánula de las lavativas y a la gaditana Tía Norica "la pilla el toro y le mete el cuerno por el escritorio". Siguiendo a García Lorca y a su Retablillo,el Hijillo y don Cristóbal juegan con el cuello del títere para darle muerte. Acaba, como acaban muchas obras de títeres, con una canción que a mí me recuerda al "volando voy, volando vengo" de Kiko Veneno y que hizo famosa Camarón. Salen a cantarla en escena los tres personajes de la obra, incluidos los muertos, para decirle a niños y mayores que en el teatro la muerte es puro teatro. Sí, una conjunción de saberes y rutinas titiriteras. Si acaso, una excepción sea el introducir en esos ágiles diálogos palabras (zagüenversin, llanaca) con las sílabas escritas en orden inverso. El público es incapaz de "cazar" ese juego de inversiones o reveses que tanto encantaban a NIeva y que sí capta, en cambio, un avispado lector.

La resolución escénica de Jaime Usano fue, como correspondía en tono y presencia, bastante cutre. Así lo recogió la crítica, "no son muchos los medios que ponen y poca es la imaginación que tienen". Pero qué se le va a pedir a un hombre que viaja con sus títeres por los pueblos españoles en una furgonetilla destartalada. Mucho mejor fue la puesta en escena que hizo Teatro Arbolé tres años después, en 1994, en su pequeña sala zaragozana. Siguieron fielmente el texto y los dibujos de los personajes ─cabezas construidas en látex por Iñaqui Juárez y pintadas por Helena Millán─ que habían aparecido en la revista *Títere*. Con la sala transformada en espacio de cabaret, con sus mesitas de trapo rojo y velas, abrieron la escena con un magnífico teatrillo de paneles de madera pintados por el pintor y cocinero Germán Díez que mostraba el horrendo barrio ─perro cadavérico, taza de váter desportillada, neumáticos y tripas de automóvil─ por el que vivían y morían la Tía Barrientos, el Hijillo y Frankenstein. Yo la disfruté *cantidubi* y seguro que Paco Nieva también lo habría hecho en aquella hora nocturna, con la sala repleta de adultos que conocían bien el submundo de los títeres. Un mundo que ascendería del entresuelo al ático cultural si los titiriteros se dejan de ñoñeces, dicen lo que hay que decir y ponen en manos de avezados escritores los textos de sus obras.

Adolfo Ayuso, Zaragoza, abril de 2021.

*Desde UNIMA Federación España queremos agradecer a José Pedreira, albacea del legado de Francisco Nieva, toda su colaboración, apoyo y paciencia para hacer posible este modesto homenaje, desde el campo de los marionetistas, a uno de los más importantes dramaturgos y escenógrafos del último teatro español.*

1. *Esencia y paradigma del género chico*. Real Academia Española, Madrid, 1990, pp. 19-20. https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\_Ingreso\_Francisco\_Nieva.pdf [20-02-2021] [↑](#footnote-ref-2)
2. Francisco Nieva, Autobiografía, *Primer Acto*, 153, febrero 1973, p. 18. [↑](#footnote-ref-3)
3. Concesión de los premios de Teatro el Espectador y la Crítica 1968, *ABC*, 26-01-1969, p. 65. [↑](#footnote-ref-4)
4. Berta Muñoz Cáliz, Expedientes de la censura teatral franquista, Madrid, Fundación Universitaria Española, col. Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 2006. Extraído de la publicación en línea http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/exedientes/08%20nieva/tablanieva.html [12-01-2021] [↑](#footnote-ref-5)
5. S.H. Con Francisco Nieva. *Primer Acto*, 143, abril 1972, p. 7 [↑](#footnote-ref-6)
6. Moisés Pérez Coterillo, Los espectáculos, *Primer Acto*, 152, enero 1973, p. 61. [↑](#footnote-ref-7)
7. https://www.rtve.es/alacarta/videos/el-jardin-de-venus/ [13-12-2019] [↑](#footnote-ref-8)
8. *ABC*, 22-05-1980, p. 59. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Títere*, 14, junio 1980, s/p. [↑](#footnote-ref-10)
10. Javier Villán, El gran guiñol de Ubú Rey, *El Público*, mayo 1985, pp. 39-40. [↑](#footnote-ref-11)
11. Francisco Nieva. Los rarísimos. *La Razón*, 05-11-2016, https://www.larazon.es/opinion/tribuna/los-rarisimos-BN13876869/ [20-03-2021]. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Anuarios de Títeres y Marionetas* (años 1987, 1989 y 1991-1992), Centro de Documentación Teatral de Bilbao (Concha de la Casa, dir.), pp. 115, 120 y 120, respectivamente. [↑](#footnote-ref-13)
13. Carolina Díaz. La revoltosa acorrala de noche a los vecinos. *El País*, 01-08-1994 (digital) [↑](#footnote-ref-14)
14. Hoy comienza el XIII Festival de Títeres en el Retiro, ABC, 25-07-1991, p. 78. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Títere*, 38, diciembre 1991, s/p. [↑](#footnote-ref-16)
16. Francisco Nieva. Los rarísimos. *La Razón*, 05-11-2016, https://www.larazon.es/opinion/tribuna/los-rarisimos-BN13876869/ [20-03-2021]. [↑](#footnote-ref-17)
17. Mauro Armiño, Títeres con navajeros, *El Sol*, 31-08-1991. [↑](#footnote-ref-18)