Scénographies baroques de deux auteurs du Nuevo teatro español : *Francisco Nieva et Luis Riaza*

ISABELLE RECK*

Dans les années soixante soixante-dix, avec les dramaturges du *Nuevo teatro español* et les groupes de théâtre indépendant auxquels ils sont étroitement liés, dont ils sont parfois même les directeurs, apparaissent des formes et des langages théâtraux nouveaux qui vont réintroduire et poursuivre le travail d'exploration et de subversion formelles mené à bien par l'avant-garde théâtrale du premier tiers du vingtième siècle (représentée par des auteurs comme Ramón del Valle-Inclán ou Federico García Lorca, Pedro Salinas, Max Aub, Rafael Alberti ou encore José Bergamín), en reprenant le fil des grands courants théâtraux étrangers qui ont parcouru le deuxième tiers du vingtième siècle.

Comme pour la plupart des dramaturges cités, beaucoup des textes dramatiques de ces auteurs sont déclarés « non représentables ». Ce fut le cas pour Valle–Inclán en particulier, ce fut le cas pour l'un des héritiers de sa veine théâtrale, Francisco Nieva. « Théâtre non représentable », « théâtre fait pour la lecture » fut la réponse due à l'indigence dans la conception et la formation de l'acteur, du metteur en scène, du scénographe.

Le corpus se compose de quatre textes théâtraux publiés entre 1973 et 1978 et représentés entre 1972 et 1982 : deux pièces de Francisco Nieva, *Pelo de tormenta (Reópera)* et *Coronada y el toro (Rapsodia española)*[1],

* Université Marc Bloch Strasbourg II.

1. *In Obras completas*, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, vol. 2, p. 174-204, pour *Pelo de Tormenta*, et vol. 1, p. 419-466, pour *Coronada y el Toro*. (Édition utilisée). *Pelo de Tormenta*, Pièce écrite à Paris en 1961, publiée en 1973, représentée au cours des années soixante-dix par des groupes indépendants ou universitaires et, en 1987, par les habitants d'un petit village de la province de Seville et *Coronada y el toro (rapsodia española)*, publiée en 1973, représentée en 1982.

et deux pièces de Luis Riaza, *El desván de los machos y el sótano de las hembras*[2] et *El palacio de los monos*[3].

Francisco Nieva et Luis Riaza, deux dramaturges aux deux extrêmes de la pratique théâtrale : Luis Riaza, fonctionnaire et dramaturge, auteurs de textes dilatés que des troupes du théâtre indépendant monteront dans le cadre du festival de Sitges. Francisco Nieva, dramaturge et scénographe, consacré pleinement au métier du théâtre, autant praticien du théâtre qu'auteur de textes théâtraux ; Nieva, auteur, metteur en scène et scénographe de ses propres pièces, attaché à ne pas séparer ces trois métiers. S'il invente un nouveau genre avec *Pelo de tormenta*, la « *reópera* », forme de théâtre bref, « susceptible d'un ample développement aux mains du maître de cérémonie » précise-t-il[4], c'est pour mieux donner au texte théâtral la force de la théâtralité qui l'informe. Texte « condensé », « comprimé au maximum »[5], car il s'agit d'un théâtre qui se veut « théâtre ouvert pour introduire des formes et des réformes de caractère visuel : danses, défilés, scénographies changeantes et riches en effets »[6]. Texte condensé comme le livret d'opéra ou encore comme cet unique acte qui compose l'*auto* sacramentel (entre 500 et 1800 vers), et non pas pré-texte tel que le concevaient les groupes qui suivirent l'exemple du « happening ». Comme le signale le critique et poète Carlos Bousoño :

> En un moment historique où le théâtre est, et de plus en plus, spectacle, scénographie, mise en scène et réduction du texte, ou encore presque disparition de celui-ci [...] il se trouve que les œuvres théâtrales de ce grand scénographe qu'est aussi Francisco Nieva représentent un paradoxal retour à l'importance décisive de la beauté textuelle[7].

Nous allons nous intéresser à l'un des aspects récurrents de la dramaturgie de ces deux auteurs du *Nuevo teatro* : la recherche d'un

2. *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, écrite en 1974 et publiée d'abord dans *Revista Pipirijaina*, (1a época), 1974, puis avec *El palacio de los monos*, Madrid, Editorial Cátedra, 1978 (1ère édition), 1982 (2e édition). (Édition utilisée, 1982). Représentée lors du Festival National de Sitges, par le groupe TECH de Sevilla en 1974 ; montée aussi par « El Corral de Comedias » de Valladolid, dans une mise en scène de Juan Antonio Quintana et représentée à Madrid, Granollers (IV ciclo de Teatro de Granollers) et Alicante, et par le groupe de Teatro de la Universidad de Valladolid, en tournée aux USA, au Smith College, Northamton, Massachusetts, et au Teatro Repertorio Español de New York. Pièce montée également par le « Grupo Ditirambo » de Madrid, Teatro Alfil, 1975, dans une mise en scène de Luis Vera.

3. *El palacio de los monos*, écrite en 1978 et publiée en 1978 avec *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, 2e édition, 1982, *op. cit.* (édition utilisée). Représentée lors du festival National de Sitges en 1978 par le groupe « Lebrel Blanco » de Pamplona dans une mise en scène de Valentín Redín.

4. Francisco Nieva, « Nota del autor » à *Pelo de tormenta*, *in Obras completas*, *op. cit.*, p. 173.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

7. Carlos Bousoño, « El teatro furioso de Francisco Nieva », *in Francisco Nieva, Teatro completo*, *ibid.*, p. 261 : « En un momento histórico en el que el teatro es, y cada vez más, espectáculo, escenografía y dirección con rebajamiento o semi-encubrimiento del texto [...] resulta que las obras teatrales del gran escenógrafo que es también Francisco Nieva significan una paradójica vuelta a la importancia decisiva del encanto textual ».

théâtre « populaire », dans le sens de ce théâtre total, ce théâtre à l'état brut qu'évoque Peter Brook dans *L'Espace vide* : « toute tentative pour revitaliser le théâtre a dû retourner aux sources populaires »[8]. C'est bien vers la tradition du théâtre populaire espagnol que se tournèrent les auteurs du *Nuevo teatro español* pour « revitaliser » la scène espagnole en lui donnant « l'énergie de la colère »[9] : « Teatro furioso » est le nom que Nieva choisit pour désigner son théâtre des années soixante-dix. « Moi, j'invoque la furie scénique comme je pourrais invoquer la furie du vent »[10], proclame-t-il. Le vent, la brise, le souffle, tiennent précisément une part importante dans ses montages.

Partant de la voie ouverte par le théâtre rituel d'importation, ce théâtre va interroger et exploiter la culture espagnole, son folklore, sa littérature et sa tradition spectaculaire : de la farce et du *retablo* au mystère, de l'*auto* sacramentel à l'intermède, de l'*esperpento* à *los títeres de cachiporra*, en passant par toutes les autres formes du théâtre dit « mineur » : *sainete, disparate*, etc. Et c'est aussi dans ces genres que les acteurs sont invités à trouver les codes histrioniques adaptés aux exigences de ces nouvelles formes théâtrales, dans un travail d'appropriation et de transgression permanentes des codes théâtraux génériques.

Luis Riaza et Francisco Nieva ont exploré toutes ces voies, mais en particulier l'une de ces formes du théâtre « populaire », celui de la place publique de l'espace baroque, et, parmi elles, *l'auto* sacramentel, genre dans lequel excella Calderón de la Barca, auquel ils empruntent art de l'allégorie, richesse du symbole et de l'emblème, déploiement de formes, d'architectures et de scénographies baroques. C'est aussi l'exaltation désordonnée de la fête populaire, le déchaînement d'énergies vitales d'une foule galvanisée par la féerie visuelle de ces représentations sacramentelles que Francisco Nieva met en scène dans ses pièces, nous faisant ainsi passer de l'ordonnancement du rite à l'explosion et au débordement de la fête populaire.

Particulièrement significatif – quant à la veine populaire de ce théâtre – est le fait que tout un village se soit approprié la *reópera* de Nieva, *Pelo de Tormenta* : les rues du village et la place publique se trouvant investies par des villageois jouant le rôle du peuple de Madrid. Et c'est bien là, dans cet espace public ouvert de la ville ou du village, que se trouve l'espace scénique le plus adapté aux

8. Peter Book, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977, p. 97.
9. *Ibid.*, p. 99.
10. Francisco Nieva, « Breve poética teatral », *in Malditas sean coronadas y sus hijas. Delirio del amor hostil*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 102.

scénographies baroques des deux pièces de Nieva : l'action de *Pelo de tormenta* prend place dans un Madrid parcouru de processions, dont les rues se perdent dans l'infini d'un désert (d'un néant) ; un Madrid agité par une tempête toute symbolique dont les éclairs sans tonnerre et les brises aux relents sataniques créent une atmosphère irréelle, mystique et luciférienne à la fois. L'action de *Coronada y el toro* nous transporte dans les rues d'un petit village parcouru par des ombres en procession et enveloppé dans des jeux de clairs-obscurs qui créent, là encore, une irréalité chargée de soufre.

Nous allons centrer notre étude sur les emprunts faits à *l'auto* sacramentel, aussi bien le spectacle sacramentel que présentaient les grandes compagnies qui transposaient à la place publique des grandes villes, et surtout de Madrid, la pompe et les effets de la machinerie des spectacles de la Cour, que celui qu'offraient les petites troupes des « *comediantes de la legua* » qui parcouraient la campagne espagnole sur des chariots de fortune tels que les présentent Cervantes dans le Chapitre onze de la deuxième partie du *Quichotte*, ou encore Calderón de la Barca dans la *mojiganga Las visiones de la muerte*. Le théâtre de Francisco Nieva et de Luis Riaza est à la fois un théâtre d'effets spéciaux féeriques et un théâtre d'économie de moyens scéniques, théâtre ambulant de tréteaux.

La configuration de l'espace scénique emprunte sa verticalité hiérarchisée aux structures des *carros* sacramentels, hiérarchie dont seule la représentation spatiale est conservée pour mieux en inverser les termes : espaces supérieurs, espaces du pouvoir, de l'oppresseur (Dieu, le père, le tyran, les valets de l'autocrate) ; espaces intermédiaires, espaces de l'opprimé ; enfin, espaces souterrains, espaces des enfers, présentés comme le lieu de toutes les révélations : révélation de la supercherie (*Pelo de Tormenta*), surgissement de la contestation, voire de la révolution, (*El palacio de los monos*), libération des sens (*Pelo de Tormenta*). Échelles de meuniers et trappes permettent, comme dans les *carros* du Siècle d'or, de passer de l'un à l'autre de ces niveaux : trappe par laquelle surgit la menace révolutionnaire représentée par Chica de Bótica dans *El Palacio de los monos*, trappe par laquelle s'engouffre Coronada pour en ressortir transfigurée sur son *carro*-taureau de Neige dans *Coronada y el toro*. L'emblématique baroque s'expose tant dans la langue que dans l'espace scénique, notamment dans *El desván de los machos y el sótano de las hembras* : une clepsydre, un lutrin de cathédrale de facture baroque sur lequel repose un énorme livre, des animaux disséqués et des squelettes d'oiseaux dans des cages suspendues en divers endroit de l'architecture scénique.

L'espace central des pièces de Nieva est l'horizontalité des rues et de la place publique parcourues de processions et de *carros*,

occupées par les tréteaux, – espace ouvert –, mais il est soumis à une coupe verticale : du balcon du palais ducal, à l'intérieur du couvent, puis aux souterrains de la cellule où se trouve recluse la Duchesse ; du balcon du palais arborant le signe de Priape, au fond du puits où se vautre la bête lubrique. Francisco Nieva déploie sa construction scénique dans toutes les directions spatiales pour mieux jouer des contrastes temporels, pour mieux rendre le tempo de ces cérémonies : de la dilatation temporelle de l'horizontalité au rythme forcené que la verticalité génère.

L'espace des deux pièces de Riaza est un espace surdimensionné, qui pourrait trouver son lieu idéal dans la nef vide d'une entreprise, ou d'un chantier naval, un espace cependant hermétiquement clos et divisé en une série de « compartiments » : cages et vitrines renfermant des squelettes d'animaux divers ; lits et tables délimitant les actions (sous le lit, sur le lit, sous la table, sur la table) ; hiérarchisation verticale. Mais, « cette division en sous-espaces – précise la didascalie de *El palacio de los monos* – ne doit pas rompre la parfaite unité de la nef qui doit rappeler une salle de caserne ou d'hôpital anciens »[11]. *El desván de los machos y el sótano de las hembras* nous installe dans un palais baroque, dont le centre est la plateforme-lit, tels ces lits baroques dans lesquels les rois et les reines recevaient[12] : « un lit en fer forgé noblement torsadé : colonne torse, ciel de lit en velours ou en tissus nobles, festons de dentelles »[13] ; *El palacio de los monos* nous enferme à l'intérieur du ventre de la baleine de Jonas, « ventre-palais », « monde parfaitement hermétique ». Espaces clos et cloisonnés, pleinement symboliques, occupés par des personnages obsédés par l'extérieur, l'espace des pestiférés, l'espace de toutes les révolutions, espace évoqué avec effroi mais jamais entrevu : « la vulgaire plaine du monde »[14], « les territoires ambigus »[15], « le désert de la léproserie »[16], le monde du chaos. De nouvelles images emblématiques surgissent de ces évocations et viennent modeler (textuellement donc) avec plus de force encore l'espace obturé donné à voir. Le jeu se referme sur le spectateur et les images le frappent de plein fouet : l'espace qu'il occupe est-il vitrine, ventre de baleine ou cage, ou est-il cet extérieur où la révolution gronde ?

11. *El palacio de los monos*, *op. cit.*, p. 215.
12. Par exemple celui de Louis XIV placé sur une estrade avec balustrade, ou encore le lit imaginé par le prince italien Colonna pour sa femme, lit depuis lequel elle recevait les courtisans : coquille Saint Jacques reposant sur un socle constitué par quatre chevaux marins conduits par des sirènes ; rideau soutenu par douze cupidons.
13. *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, *op. cit.*, p. 133.
14. *Ibid.*, p. 136.
15. *Ibid.*, p. 137.
16. *Ibid.*, p. 143.

La richesse expressive et intertextuelle de l'emblématique textuelle et visuelle conduit ces auteurs à assigner, par intermittence, à certains de leurs personnages un rôle de commentateur, d'explication des principaux symboles et emblèmes, de préparation, donc, du spectateur à recevoir ce nouveau langage cependant fait de la tradition littéraire et spectaculaire la plus spécifiquement espagnole : l'aveugle assume ce rôle dans la première séquence de *Pelo de Tormenta* ; Boni se fait commentateur sur le mode métadiscursif propre de la parabole dans *El desván de los machos y el sótano de las hembras* ; et Ti-prans, dans le rôle du chœur, déclame la *loa* introductive et explicative dans *El Palacio de los monos*.

Si la dimension festive, cette ambiance de la fête liturgique populaire qui enveloppait les tréteaux où se jouait le mystère eucharistique, n'apparaît pas dans les pièces de Riaza, purs cérémonials-simulacres sacrificiels, par contre chez Nieva, elle est au centre de la représentation théâtrale. La représentation théâtrale met en scène la fête populaire et elle est cette fête populaire (*romería*, sabbat, spectacle de rue ou procession) dans laquelle le spectateur (possibilité laissée au metteur en scène) peut se trouver enveloppé, dilué dans le chœur du peuple de Madrid, emporté dans son délire orgiaque dans le cas de *Pelo de tormenta* (foule bruyante, en habit de fête, expansive, grivoise, pleine d'énergie joyeuse, manifestant son impatience, dansant le fandango, jouant de la guitare) ou encore happé dans la lugubre procession des habitants de Farolillo de San Blas dans le cas de *Coronada y el toro* : procession de formes et d'ombres, « défilé d'ombres dont l'ensemble ne semble former qu'un seul corps », « sinistre fantaisie »[17] clairement inspirée des peintures noires de Goya ou encore des masses fantomatiques qui traversent certaines pièces de Valle-Inclán (*Comedias Bárbaras*). À propos de *Pelo de Tormenta*, Nieva rappelle son aspiration à créer une « fête de durée variable » une sorte « de défilé triomphal à la manière baroque, avec des éléments décoratifs montés sur des charrettes »[18].

Dans les deux pièces de Nieva, l'espace scénique doit se prêter à ces mouvements de foules qui peuvent avoir lieu en maintenant la barrière salle/public ou encore devenir enveloppants : le texte, précise Francisco Nieva dans sa « Note de l'auteur » à *Pelo de Tormenta*, « [...] admet autant une réalisation frontale et à distance que son insertion agressive dans le public. Ce peut être un spectacle enveloppant [...] par conséquent, il est préférable que l'espace

17. *Coronada y el toro*, *op. cit.*, p. 434 ; p. 437 ; p. 436.
18. Francisco Nieva, « Nota del autor » à *Pelo de Tormenta*, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 173.

théâtral, couvert ou à l'air libre, soit vaste et capable d'accueillir une distribution imaginative et surprenante »[19].

L'espace représenté dans les pièces de Nieva est celui des rues de Madrid et de la place publique, avec, en son centre, le puits du mystérieux et fascinant dragon lubrique, Mal-Rodrigo, dans *Pelo de tormenta*. L'espace est celui d'un village, de ses rues et de sa place publique traversées par les diverses images du taureau, centre de la fête dans *Coronada y el toro*. Puits et taureau s'érigent ainsi en images centrales, lieux vers lesquels convergent toutes les paroles, tous les regards, toutes les actions ; objets-emblèmes autour desquels s'ordonnent le cérémonial-simulacre et les mouvements scéniques ; objets scéniques en fonction desquels s'organise l'architecture scénographique. Images visuelles, objets-clefs de la configuration scénique qui résument le sens transgressif de ces pièces.

Dans *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, c'est un arbre qui apparaît au centre du dispositif scénique, un arbre planté dans l'immense lit-plateforme de facture baroque, arbre desséché aux branches tordues et rabougries desquelles pendent divers objets, notamment des cages contenant des oiseaux disséqués et des squelettes d'oiseaux. Autour de cet arbre emblématique se produit une série de jeux scéniques et conceptuels pleins d'une intertextualité qui nous conduit de la parabole du grain de sénevé[20] à l'arbre-emblème qui occupe le centre de l'*auto* sacramentel de Calderon de la Barca, *No hay más fortuna que Dios*.

Dans *El palacio de los monos*, l'objet central est une baignoire, qui affiche sa filiation avec celle du Marat de Peter Weiss / Brook / Nieva. Elle devient le lieu de toutes les séquences sacrificielles ; c'est autour de cet objet que s'organise le cérémonial-simulacre, à partir de cet objet que s'investit l'espace scénique.

Dans les deux pièces de Luis Riaza et dans *Pelo de tormenta* l'objet emblématique est fixe, il est au centre de la scène et tout l'espace scénique s 'organise à partir de ce point. Dans *Coronada y el toro* nous avons l'inverse, les différents taureaux surgissent en des points divers de l'espace scénique et l'organisation de celui-ci doit permettre ces jeux d'apparitions et de disparitions. Apparitions du dragon et du taureau orchestrées avec tout le faste des fêtes baroques : « pluie de plumes noires au relent satanique », « forme fantastique

19. « Nota del autor » à *Pelo de Tormenta*, *op. cit.*, p. 173 : « [...] tanto admite su realización frontal y distanciada como su inserción agresiva en el público. Puede ser un espectáculo envolvente [...] Por tanto, es preferible que el espacio teatral, cubierto o descubierto, sea amplio y capaz de acoger una distribución imaginativa y sorprendente. »

20. Matthieu, 13, 31-32 : « Le royaume des Cieux, dit-il, est semblable à un grain de sénevé qu'un homme prend et sème dans son champ. C'est la plus petite de toutes les semences, mais lorsqu'il a fait sa croissance, c'est le plus grand des légumes, et il devient un arbre de sorte que les oiseaux du ciel viennent et s'abritent dans ses branches ».

verdâtre et gazeuse, avec mille langues», « nuage de fumée », flammes, cris et sons étranges dans *Pelo de tormenta* etc. ; dans *Coronada y el toro*, l'immense taureau de la Neige « arrive tel un char, revêtu de voiles créant une subtile nébulosité, la tête couronnée de fleurs blanches, une guitare emblématique suspendue aux cornes immenses »[21].

Puits et taureau sont ce poteau du vaudou haïtien qu'évoque Peter Brook dans *L'Espace vide* : « pour commencer une cérémonie il suffit de rassembler les gens et d'avoir un poteau ». C'est bien ce qui se produit dans ces deux pièces. Sans ce poteau, continue-t-il, « il n'y aurait pas de jonction entre les mondes visible et invisible. Le poteau comme la croix est le lien ». Sauf que le théâtre de Nieva remplace la croix de *l'auto* sacramentel par le puits de la bête lubrique et par le taureau de la Neige. Sauf que tout vise à affirmer et réaffirmer le caractère factice de cette représentation dans la représentation, renvoyant le spectateur, au bout du compte, dans ce jeu de facticités enchâssées, à l'image pleinement baroque du grand théâtre du monde. Divinités en carton-pâte (dragon et taureau), purs artifices théâtraux tels que ceux que découvraient les *apariencias* dans les *autos*, produits d'une mise en scène des oppresseurs (*alguaciles, alcalde*, évêque, sacristain, la mère abbesse, l'homme-religieuse) : à la fin de *Pelo de tormenta*, la ville en carton-pâte, qui sert de couvercle au puits, s'enflamme, ne laissant que cendre, un chœur plaintif tend ses mains désespérément vers le puits d'où s'exhalent les derniers échos d'un grelot, et le dialogue de l'abbesse et du sacristain révèle tous les dessous de la supercherie. Francisco Nieva met ainsi en évidence les dessous de cette machinerie spectaculaire qui est démystification de tous les artifices et les mises en scènes imaginées par l'Espagne anathématisatrice de la sexualité improductive, dont l'*auto* sacramentel, support propagandiste de l'ordre monarchique catholique du XVII[e] siècle, dont les mises en scène de l'exaltation du national-catholicisme, puis du catholicisme national, et l'architecture monumentaliste et baroque imaginées par la culture franquiste.

Théâtre, événement initiatique, qui prend donc toute sa valeur politique dans le contexte dictatorial de l'Espagne des années soixante soixante-dix dans lequel il s'inscrit. Cependant, il n'est pas un théâtre idéologique. Il s'agit d'un théâtre qui se veut avant tout poésie, qui trouve son énergie rebelle et sa force de persuasion dans la poésie. Nieva préfère se présenter comme dramaturge poète et définir *Pelo de tormenta* comme « comedia-poema »[22]. « Je te promets

21. *Coronada y el toro*, in *Obras completas*, *op. cit.*, p. 466.
22. Francisco Nieva, « Breve poética teatral », *op. cit.*, p. 101.

de belles choses si la musique et la poésie ne t'ennuient pas horriblement »[23], s'exclame l'aveugle-commentateur au début *de Pelo de tormenta*. Luis Riaza, sur le ton de l'auto dérision qui le caractérise, se présente comme « poeta », « poeta ulceroso », « poeta putrefacto », « poetajo », « el de la creación poetástrica »[24]. Poètes baroques, inventeurs de langages et donc de nouveaux mondes : néologismes, rapprochements surprenants et inventifs, jeux de contrastes violents (de tonalité, de registres, entre le parlé et le chanté, le dit et le montré, accélération et dilatation du temps, prose et vers, dialogues et chants), jeux de réitérations phoniques et visuelles, inventivité dans la synonymie (« Toute synonymie est le résultat d'un dynamisme sensoriel » expose Nieva dans sa « Brève poétique théâtrale »[25]), mouvements de ballet ou d'opéra, emblèmes et imagerie flamboyante et onirique, sensualité baroque, monstruosités et êtres hybrides (homme-religieuse, sacristain-diable, homme-animal, homme-femme, et tous ces personnages qui apparaissent comme des « abstractions des forces du mal »[26] et que Nieva nomme « les constricteurs »), métamorphoses et miracles, magie d'une langue plastique et d'une plastique qui déploient tous les entrelacs de la rhétorique.

23. *Pelo de tormenta, op. cit.*, p. 174.
24. Luis Riaza, « Prólogo sobre casi todo lo divino (y lo humano » *in El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos, op. cit.*, p. 46 ; p. 62 ; p. 44 ; p. 46 et 47 ; p. 50.
25. Francisco Nieva, *Breve poética teatral, op. cit.*, p.108. : « Toda sinonimia es resultado de un dinamismo sensorial (...) ¿Quién limita y fiscaliza el vasto imperio sensorial de la sinonimia ?
26. Francisco Nieva, « Breve poética teatral », *op. cit.*, p. 113.