

TEATRO Y TEATROS. CIEN AÑOS DE CREACIÓN TEATRAL EN SALAMANCA. PERSPECTIVAS.

ÁNGEL GONZÁLEZ QUESADA*

RESUMEN: Después de hacer el autor una reflexión crítica sobre lo que el teatro, y en especial la creación dramática, han significado en Salamanca en el siglo XX, el artículo pasa revista a la creación teatral en Salamanca –escasa, por cierto– durante ese periodo, poniendo especial atención en aquellos autores que han destacado en el género (especialmente Miguel de Unamuno) y haciendo un rápido repaso al contenido de la obra de todos ellos (Martín Gaité, Torrente Ballester, Miguel Signes, Fernando Arrabal, Miguel Cobaleda, Martín Recuerda...). Al final, el autor comenta las perspectivas que a su juicio tiene la creación dramática, haciendo una llamada a las instituciones y responsables culturales en pro de una dinamización que permita el florecimiento de la creación literaria, y en particular la dramática, y para que apoyen los intentos creativos en Salamanca y evitar que se siga repitiendo la casi absoluta carencia de creadores de literatura dramática en la provincia.

ABSTRACT: The author makes a critique of what the theatre, in particular dramatic production, has meant for Salamanca along the twentieth century and then reviews dramatic production in Salamanca –which has been scant during the period explored–, placing special emphasis on authors who have been outstanding in the genre (especially Miguel de Unamuno) and briefly reviewing the works of all such playwrights (Martín Gaité, Torrente Ballester, Miguel Signes, Fernando Arrabal, Miguel Cobaleda, Martín recuerda...). At the end of the article, a comment is offered on the perspectives considered by the author to underlie the production of drama, emphasising the future to come and calling the pertinent institutions to engage in a dynamising process that will allow the burgeoning of literary creation –in particular the production of drama–; to support creative efforts in Salamanca, and to avoid a future situation reflecting the almost complete absence of creators of dramatic literature in the province.

PALABRAS CLAVE: Literatura / Creación literaria / Dramaturgos.

* Licenciado en Filosofía, escritor, dramaturgo, actor y director de teatro.
Paseo de los Robles, 37, 2º H. 37004 Salamanca.

«Es cosa terrible verse al espejo a toda luz del sol y al aire libre, y más si el espejo es sin marco. Verse así, a un espejo sin marco, a todo sol y bajo el cielo, sería para volverse loco».

UNAMUNO, *Impresiones de teatro*, marzo 1913.

CIENT AÑOS DE CREACIÓN TEATRAL

Algunos creen que la mejor alabanza que puede hacerse a una ciudad como Salamanca es afirmar de ella que ha permanecido fiel a sí misma durante siglos. Según otros, esa fidelidad significa la pervivencia de un lastre que arrastra la ciudad desde hace siglos y que impide su cabal desarrollo y obstaculiza la posibilidad de que ocupe el lugar que le corresponde en el concierto universal de la cultura. Una fidelidad que se confunde con la extensión en el tiempo de fórmulas culturales atrasadas o, al menos, demasiado apegadas a lo que hace cien años se conoció como tradición y que, en su mayor parte, se ha revelado inmovilismo costumbrista y falta de afán de creación y de innovación. Una paradoja se cultiva en Salamanca: el *ninguneo* de sus hijos cuando están creciendo y el excesivo afán de presumir de ellos cuando, a pesar de todo, han crecido (fuera de Salamanca, en la mayoría de las ocasiones). En cualquier caso, es cierto que Salamanca y su nombre, su Universidad y su historia, significan referentes culturales en el mundo entero desde hace siglos y no es menos cierto que en Salamanca han cristalizado algunos de los mejores talentos artísticos del país, aunque no pueda decirse lo mismo del trato que la ciudad ha otorgado a sus artistas, que en la mayor parte de los casos han tenido que desarrollar su obra fuera de las murallas (en todo sentido). Y, además, no siempre la nombradía de la ciudad se ha correspondido con la realidad cultural murella adentro.

Consciente de que una investigación exhaustiva de la producción dramática en Salamanca en el siglo XX sería insuficiente por la imposibilidad de acceso a toda la documentación y, también, por la inevitable jerarquización que habría de establecerse en cuanto a la literatura dramática, es el presente un artículo de opinión respecto a la creación dramática en Salamanca.

Creativamente, el siglo XX en Salamanca no ha sido diferente que en otras pequeñas ciudades españolas, aunque en la rama literaria de creación de la que nos ocupamos, haya tenido algunas particularidades que hacen que la creación teatral en Salamanca durante el siglo XX presente algunas propiedades radicalmente distintas a las que han podido darse en ciudades de sus características. La primera, y no menor, la constituye la presencia en Salamanca, desde el primer día del siglo (en realidad, desde algunos años antes) hasta el último del año 36, de Miguel de Unamuno, referente durante todos esos años en el mundo cultural en lengua española y aun en amplios ámbitos del pensamiento europeos. Además, el papel jugado por la ciudad durante la guerra civil española, y la inercia que ese papel otorgó a la ciudad durante demasiados años después de finalizada la contienda, hacen que

deba contemplarse con especial cuidado –y, tal vez, magnanimidad– todo lo referido a creación artística. Debido a ello, el repaso a la creación teatral en Salamanca durante los últimos cien años ha de dividirse en dos grandes bloques: el que incluye, casi en exclusiva, a Miguel de Unamuno, y otro que, a partir del final de la guerra civil llegaría hasta nuestros días. Ambos, es preciso decir, no son gran cosa si hablamos de creatividad teatral, que hay que diferenciar de la creación teatral (grupos, representaciones), que tampoco ha tenido demasiada importancia en el siglo XX, y muy distinto de actividad teatral (que puede referirse tanto a las representaciones efectuadas por parte de compañías profesionales como a los montajes de obras de autores foráneos por grupos o compañías locales).

A principios de siglo, Salamanca era una pequeña ciudad que vivía del prestigio de su Universidad y que pugnaba, como todas las de mediano y pequeño tamaño, por no incorporarse a la nueva centuria asumiendo los avances tecnológicos y sociales con que Europa obsequiaba los oídos de los pacientes españoles, y tratando de conservar, tras el velo de la autenticidad y la tradición, unas estructuras sociales rémoras todavía de usos del XVIII, y tratando de recuperarse del mejor modo posible de desastres varios, pérdidas geográficas inadmisibles para muchos y reducciones de imperio que se clavaban como profundos dardos en las conservadoras conciencias de la burguesía provinciana¹. En cuanto a España, la llamada «generación del 98» pugnaba aquellos primeros años por reafirmar una identidad nacional que lograra curar la inmensa depresión que se estaba sufriendo al reducirse a ojos vista, no sólo las posesiones de ultramar, sino el antiguo orgullo español que, basado o no en dichas posesiones, había venido deteriorándose rápidamente. Se percibía entre los escritores de literatura dramática la conciencia de que las soluciones teatrales decimonónicas estaban exhaustas y era necesario buscar alternativas que sacaran al teatro español de su anquilosamiento. La falta de estudios sistemáticos nos priva de un conocimiento exhaustivo de todos los esfuerzos al respecto. Baste decir aquí que se reivindicó el teatro leído frente al teatro representado (Pérez Galdós, Unamuno), entre otros motivos porque la comercialidad escasa de las grandes obras dramáticas las hacía inviables para la escena y porque, además, se pretendía rescatar todo el valor literario de la obra teatral escrita, más allá de las «perversiones» de su representación².

1. «...centros de diversión importantes son los teatros y los bailes. Desde el siglo XIX Salamanca cuenta con el teatro del *Liceo* y el del *Bretón*, primeramente llamado de *Hospital*. En 1909 se inaugura el *Moderno*. A finales de siglo sólo abren sus puertas en fechas muy señaladas. Aristocracia y familias eminentes ocupan palcos y plateas con sus mejores galas; en el patio de butacas, señoras y señoritas de la clase media. Con el nuevo siglo permanecen los tres abiertos todo el año. La prensa informa del paso de compañías de drama, comedia y zarzuela; el comentario de la obra y su representación ocupa una columna en el periódico. El gusto por la música y el teatro resulta relevante, de hecho varios jóvenes se reúnen, representan obras de teatro y hacen música.» M.^a Dolores DE LA CALLE, «Aspectos de la vida cotidiana salmantina», en KENT, Conrad (Coord.), *Salamanca en el siglo XX*, Ohio Wesleyan University-Librería Cervantes, Salamanca, 1997, p. 57.

2. «... teatro libre, sin trabas, sin cómicos, sin estrenos y sin abonados, pensado y escrito con amplitud, dando a los caracteres su desarrollo lógico y presentando los hechos con la extensión y fases que

Entre representaciones folclóricas con motivo de visitas de renombre a la ciudad, recitales varios de poesías de Gabriel y Galán o escenificaciones de los éxitos contrastados en ciudades mayores (el inevitable Marquina y el «dios» Benavente), la vida teatral salmantina discurrió hasta después de la guerra civil, en que sufrió una paralización sólo tímidamente superada en los periodos de ferias y fiestas en que llegaban las comedias, vodeviles y revistas triunfadoras en giras nacionales. Hay, naturalmente, excepciones. Y la mayoría de ellas relacionadas, cómo no, con don Miguel de Unamuno³.

Siguieron representándose en las ferias de septiembre las comedias y vodeviles triunfadores en Madrid el año anterior, pero la creatividad teatral seguía sin mostrarse, salvo por las incursiones puntuales de Unamuno en los ámbitos teatrales nacionales. Los años cincuenta y sesenta suponen para Salamanca una sequía absoluta en cuanto a creatividad teatral propiamente dicha, sumida la ciudad en lo oscuro de la mediocridad costumbrista a la que tan acostumbrados estaban los salmantinos desde hacía décadas. Las excepciones del ferrolano Gonzalo Torrente Ballester, instalado en Salamanca por motivos laborales, la salmantina Carmen Martín Gaité, instalada en Madrid por lo mismo, el valenciano Miguel Signes Mengual, salmantino de residencia, los años de infancia pasados en Ciudad Rodrigo por el melillense Fernando Arrabal y algunas experiencias en grupos de teatro independiente, algunas puestas en escena de obras –otra vez– costumbristas y gabriलगalianas, además de la inevitable presencia de los clásicos en las representaciones de Festivales de España, que mentían que el teatro era «sólo» eso, trajeron el tiempo hasta este final de siglo en que las cosas han cambiado en realidad poco. Con la

tienen en la vida. Este creo yo que es el verdadero teatro. El que ahora tenemos, reducido a moldes cada día más estrechos, no es más que una engañifa, un arte secundario y de bazar. (...) conviene hacer teatro libre, es decir, teatro leído. No hay otro recurso». *****(sic), *Revista Nueva*, 14 (junio 1899), en PÉREZ GALDÓS, B., *Obras Completas VI*, Aguilar, Madrid, 1975.

3. El estreno en el Teatro Liceo, el 24 de febrero, por la compañía que dirigía Rivas Cheriff, y de la que eran primeras figuras Isabel Barrón y Juan Espantaleón, de *Sombras de sueño*, de Unamuno, con la asistencia del autor, que se muestra al público salmantino después de seis años de exilio (algunos datos en cuanto a estrenos de obras de Unamuno podrían resumirse en: el 24 de febrero de 1909, la compañía de Carmen Cobeña y Federico Oliver estrena en el teatro Pérez Galdós, de Las Palmas de Gran Canaria, *La esfinge*; el 27 de febrero de 1910 estreno de *La difunta* en el Teatro de la Comedia, de Madrid; *La venda* se estrena en el Teatro Español, de Madrid, en 1921 –*Soledad* no llegó a estrenarse hasta 1953, en el María Guerrero, de Madrid–; el 25 de marzo de 1918 se estrena en el Ateneo de Madrid *Fedra*, que después será dada a conocer en distintas ciudades por una compañía profesional –en 1998, con motivo del homenaje de la ciudad al centenario de la «generación» fue puesta en escena por el grupo *Etón teatro*, dirigido por Ángel González Quesada, y estrenada en el teatro de Cajuero el 10 de octubre y repuesta en el Teatro Juan del Enzina y en algunas otras localidades–; en 1923 se estrena en Madrid *El pasado que vuelve*; el 19 de diciembre de ese mismo año, en el teatro Infanta Beatriz, de Madrid, tiene lugar el estreno de *Todo un hombre*, y el 7 de setiembre se había estrenado en Barcelona *Raquel encadenada*; *El otro* fue estrenada en Madrid el 14 de diciembre de 1932, con gran éxito y respuesta en Buenos Aires, por la compañía de Lola Membrives, el 27 de julio de 1934, antes de ser traducida al inglés y al alemán).

excepción del dramaturgo Miguel Cobaleda, tal vez el autor contemporáneo salmantino con más proyección.

Pero no es este el lugar del análisis ni de la opinión sociológica que impulsaba a estos francotiradores del pensamiento –los del 98, digo; especialmente Unamuno– a realizar obras, también teatrales, rebosantes de autoidentificaciones y recuperación de valores, pretendiendo superar los «dramas de tesis» decimonónicos. Miguel de Unamuno, que había fijado su residencia en Salamanca en el lejano 1891⁴, además de la obra de creación dramática, de la que nos ocuparemos más adelante, practicaba desde antiguo la crítica teatral o, mejor dicho, el análisis de la esencia teatral o, incluso, el comentario de las impresiones de un espectador que al tiempo es crítico, autor y aficionado. En realidad, los escritos de Unamuno sobre teatro inciden una y otra vez más en la visión que tenía de lo que habría de ser, y para qué habría de servir el teatro, que de crítica propiamente dicha. Su ensayo «La regeneración del teatro español», publicado en *La España moderna*⁵ da ya una idea de por dónde quiere Unamuno que se dirija la creación teatral y, sobre todo, a qué fines han de servir los trabajos dramáticos, que no son sino reafirmación de sus teorías, que se comentarán más adelante, del «teatro de ideas» frente al teatro de evasión o entretenimiento; del teatro «educacional» frente al vacío *vaudeville* de situación cómica o tragedia irrelevante⁶. Pero, además, Unamuno mantenía su ya conocido enfrentamiento con la afectación en el teatro –y también en el público del teatro–, arremetiendo contra el «espíritu de rutina del espectador que va al teatro a hacer la cocción y ver caras bonitas, a reirse y olvidar luego aquéllo de que se rió; todo latigazo moral le corta los horrores de la digestión».

El realismo en el teatro, la desnudez máxima de la escena, la palabra pura y desvestida de cuanto pueda ocultarla, frente al espectador, es la tesis teatral permanente de Miguel de Unamuno. «El artista es moral por fuerza, y su moralidad, buena

4. El mismo Unamuno, años después, hacía profesión de fe de la pertenencia a aquel grupo «del 98». En *El Imparcial*, de Madrid, el 31 de enero de 1916, Unamuno publicó un artículo en el que bajo el título «Nuestra egolatría de los del 98», entre otras cosas, afirmaba: «Nosotros, por nuestra parte, los ególatras del 98, no estábamos entonces dispuestos a vender el alma por un acta de diputado. Nos admirábamos a nosotros mismos, como dice Cossío; creíamos haber nacido para renovar la patria, para hacer de España el solar de los españoles, un pueblo de *jos* y no un rebaño de electores y contribuyentes». Un poco más adelante duda de que esa actitud hubiese sido beneficiosa para causa alguna: «Nuestro mayor cuidado consistía en no dejarnos poner hierro, en permanecer orejanos. ¿Fue un error? ¿No lo fue? ¿Y quién puede decirlo?». UNAMUNO, *Obras Completas*, Ed. Afrodisio Aguado, S.A., Madrid, 1958.

5. Madrid VIII, número 9, 1 de julio de 1896, en UNAMUNO, *O.C.*

6. Después de hacer un repaso histórico al teatro español, Unamuno, en el artículo citado, propone una vuelta al teatro que vive de sí mismo y que no ha de necesitar del pueblo ni buscar sustento en las entrañas de éste, pues que si se diera al pueblo lo que pide, únicamente se haría teatro de evasión, chiste fácil y vulgaridad. Unamuno aboga por el teatro realista a ultranza («¡Que no se diga al ver un drama: «Eso sólo pasa en las tablas!»), un teatro que indagara en las tradiciones del pueblo para poner en escena las preocupaciones y los afanes salidos de él («¡Qué tiempos para el teatro aquellos en que el ingenio salido del pueblo y que en él se chapuzaba hasta la coronilla, después de haber vivido vida dramática, sacaba a escena tradiciones y leyendas arrancadas a las entrañas del pueblo mismo!»). UNAMUNO, *O.C.*

o mala, tiñe su visión y empapa su obra». El hombre proyectado en la obra que escribe y comunicado con esa desnudez con el público, que también ha de aceptar el compromiso de ser público. Así mostró Unamuno su concepción del teatro y así, sin salirse un ápice del propio guión, escribió sus obras teatrales en Salamanca⁷.

La obra dramática de Unamuno consta de nueve dramas y dos piezas menores (una farsa y un sainete, según su autor). Ruiz Ramón las agrupa en cuatro momentos cronológicos (1898-99: *La esfinge* y *La venda*; 1910: *El pasado que vuelve* y *Fedra*; 1921-22: *Soledad* y *Raquel encadenada*; 1926: *Sombras de sueño* y *El otro*; 1929: *El hermano Juan o el mundo es teatro*). La inmensa mayoría, como se ve, realizadas durante su estancia en la ciudad de Salamanca.

Unamuno escribió para las tablas a lo largo de toda su vida, aunque no fue precisamente el género dramático aquél en el que destacó. La dificultad de representación de sus obras, a pesar de los denodados esfuerzos que él realizaba para estrenarlas, le fue convirtiendo en un devoto crítico de los corrillos teatrales formados por actores, empresarios y «peñas» de público, detestadas todas ellas por el escritor que anunciaba a los cuatro vientos su concepción «auténtica» del teatro⁸. Él concebía el teatro desnudo de todo artificio, donde la palabra diera cauce a las hondas preocupaciones del ser humano, a los más íntimos sentimientos y a la realidad cruda del devenir, con una función educativa y formadora del espectador, que hiciera que el teatro sirviese de acicate y llamada para la reflexión y el crecimiento intelectual.

7. Para evitar la repetición de fechas o referencias constantes, transcribimos aquí la anotación referida a las obras dramáticas de Unamuno que el editor Afrodisio Aguado incluye en el volumen XII de su edición de las *Obras Completas*, impresa en Madrid en 1958 bajo el cuidado de don Manuel García Blanco, Catedrático de la Universidad de Salamanca: Obras dramáticas proyectadas: *El custión de galabasa*, sainete jebó, hacia 1880; *La muerte de Sancho*, drama, hacia 1899; *Una mujer*, drama, hacia 1905; *Victoria*, drama; *El nuevo Prometeo*, hacia 1905; *Don Quijote y Don Juan*, hacia 1905; *¡Al fuego!*, hacia 1910; *El maestro de escuela*, drama; *Ícaro, el hombre que vuela*; *El oso enjaulado*, *Vencido o loco*, *Sacrificio*, *Maese Pedro*, drama; una obra cómica sin título; *Tristán e Iseo*, tragedia. Obras dramáticas: *La esfinge*, drama en tres actos; *La venda*, drama en un acto y dos cuadros; *La princesa doña Lambra*, farsa en un acto; *La difunta*, sainete en un acto; *Fedra*, tragedia en tres actos; *El pasado que vuelve*, drama en tres actos; *Soledad*, drama en tres actos; *Raquel encadenada*, drama en tres actos; *Sombras de sueño*, drama en cuatro actos; *El otro*, misterio en tres jornadas y un epílogo; *El hermano Juan o el mundo es teatro*, vieja comedia nueva; *Medea*, tragedia en cinco actos de Lucio Anneo Séneca, traducida, sin cortes ni glosas, del verso latino a prosa castellana. UNAMUNO, *O.C.*

8. Para un estudio en profundidad de la obra dramática de Unamuno, remitimos a algunas obras esenciales al respecto: el prólogo al volumen XII de las *Obras completas* editadas por Afrodisio Aguado, a cargo de Manuel García Blanco; el capítulo 3 de la imprescindible *Historia del Teatro Español siglo XX*, de Francisco Ruiz Ramón; y los ensayos del propio Unamuno *La regeneración del teatro español* (1896), *Nuestra egolatría de los del 98* (1916), *Teatro de teatro* (1899), *Las señoras y el teatro* (1912), *De vuelta al teatro* (1913), *Impresiones de teatro* (1913), *Teatro y cine* (1921) y *Hablemos de teatro* (1934). Por su calidad, concisión y altura, el trabajo de Emilio de MIGUEL MARTÍNEZ «El teatro de Unamuno: Teoría y práctica», publicado en *El tiempo de Miguel de Unamuno y Salamanca*, ed. Universidad de Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca y Ayuntamiento de Salamanca, Salamanca, 1998. También la consulta del artículo «Unamuno y los escritores salmantinos», de Ricardo SENABRE SEMPERE, publicado en *Salamanca y la Literatura*, ciclo de conferencias pronunciadas en la Fundación «Ramón Areces», Ed. Fundación Ramón Areces, Madrid, 1996.

Utiliza sus personajes teatrales, ha dicho algún estudioso, como trasuntos de un solo personaje que en realidad existe en la escena: el propio Miguel de Unamuno, que habla por boca de ellos explayándose en sus preocupaciones más metafísicas a través de ambientes opresivos, ámbitos cerrados y pasiones a flor de piel.

En la citada «desnudez escénica» de Unamuno, se cumple un fenómeno de reducción estética que en este autor tiene un carácter de vuelta permanente a la fuente poética del drama, es decir, al teatro como poesía dramática que nada tiene que ver con el llamado «teatro poético». Como afirma algún autor, es por esa vertiente poética por lo que Unamuno merece figurar, como dramaturgo, junto a Claudel, Eliot, Anderson, Cocteau, Giraudoux, parte de Anouilh, etc. Su concepción del teatro como poesía dramática le hace desbordar el provincianismo psicológico del teatro español de principios de siglo. El fracaso de su teatro no se debe, pues, a su concepción literaria del texto dramático, sino a su incapacidad de situarla en una realización estrictamente dramática. Unamuno llevó a tal grado el proceso de denuciación dramática que no sólo suprimió por reducción los elementos puramente materiales del drama, sino que cometió el error de reducir al máximo la función de la intriga, con lo cual no consiguió sino crear puros dramas esquemáticos, es decir, dramas no realizados suficientemente como tales. A ello hay que añadir el carácter de prosa dialogal de sus textos dramáticos, que confieren a la obra un aire de ensayo dramático que estorba a su realización puramente teatral. Por otro lado, las ideas que fundan la riqueza de contenido de la dramaturgia unamuniana no llegan a formularse como tales, quedando enquistadas sin el correspondiente engarce con la totalidad del drama e impidiendo la necesaria identificación entre el símbolo que se quiere transmitir y la acción que ha de hacerlo.

Como colofón, permítasenos una larga cita de Emilio de Miguel que, después de analizar los valores, indiscutibles, del teatro de Unamuno, resume a la perfección su producción: «Mérito también de Unamuno, por el que figurará con realce en la historia de nuestro teatro, es su empeño por introducir la tragedia, esa gran ausente de nuestro panorama teatral (...). Lo lamentable es que junto a ese caudal de logros e intuiciones, no podamos cantar en Unamuno al renovador eficaz de nuestros usos escénicos. Lo lamentable es que, por culpas que deben repartirse entre sus cerrados postulados y el inmovilismo del público y de las estructuras del teatro español, su obra dramática se haya quedado en mera promesa de virtualidades que hubieran requerido mayor y más perfecto desarrollo (...). Y queda además, en lo negativo, la evidencia, lúcidamente prevista por él mismo, de que no basta la intención de hacer algo nuevo (...) El *teatroideas*, el *teatropasión*, el *teatrotexto*, el *teatrodesnudez* y el esquema de Unamuno se nos confirman así como contestación destemplada y soberbia, del *teatrocomercio*, del *teatroefectismo* escénico, del *teatrofórmula* que viene padeciendo y sosteniendo, secularmente, el espectador español» (DE MIGUEL).

La producción dramática de Gonzalo Torrente Ballester, nacido en El Ferrol en 1910, puede encuadrarse fácilmente dentro de la creación teatral en Salamanca, puesto que el escritor, profesor de Instituto, vivió en esta ciudad durante más de

veinte años, hasta su muerte en 1998. Considerado uno de los mejores novelistas españoles contemporáneos, su producción teatral incluye *El viaje del joven Tobías* (1938), *El casamiento engañoso* (auto sacramental, 1939), *El pavoroso caso del señor Cualquiera*, *Lope de Aguirre* (1941), *República Barataria* (1942), *Siete ensayos y una farsa* (1942), *El retorno de Ulises* (1946), *Atardecer en Longwood* (publicada en 1950), *¡Oh, Penélope!* (1986) y *La Celestina* (adaptación, 1988). Gonzalo Torrente Ballester es autor, además, de una amplia obra ensayística, filológica y crítica sobre tema teatral, entre la que se cuenta su trabajo sobre teatro en los volúmenes *Literatura española contemporánea* de 1949, *Panorama de la literatura española contemporánea* (1956) y *Teatro español contemporáneo* (1957)⁹. Torrente fue un reconocido crítico teatral en 1941 y, posteriormente, desde 1950 a 1962. La aportación teórica de Torrente Ballester –cuyo primer estreno, *El retorno de Ulises*, no se produjo hasta 1986– ha sido excepcionalmente importante. Convencido «nacional» en los primeros tiempos tras el triunfo del franquismo en la guerra civil, algunos críticos han calificado varias de sus obras teatrales con diversos adjetivos¹⁰.

Al margen de sus juicios críticos sobre el teatro, valiosísimos en cuanto a la adecuación espacio temporal del teatro que se representaba (y no sólo se escribía) en su época con la realidad social en la que se imbricaba, sus clarividentes análisis del teatro clásico y modernista y sus brillantes disecciones sobre autores o escuelas, la actividad creativa dramática de Torrente Ballester adquiere, a nuestro juicio, mucho más valor a partir de los años 50, ya que con anterioridad la inmersión ideológica de sus obras y adaptaciones (como la que realizó para la escena de la antisoviética novela de Rosa María Aranda *Boda en el infierno*), lastraban los innegables méritos de escritura dramática con una excesiva carga de agitación política. Hay que hacer notar, en honor a la verdad, que ya con su pieza *Teomaquia en tres actos*, donde retoma el tema de los refugiados fascistas en las embajadas de Madrid durante la guerra, no propone ya como desenlace la salvación o solución falangista, sino que se acerca más a un racionalismo intelectual y a la asunción de valores de tipo comportamental lejanos de dogmas ideológicos («Hay que pensar que a partir de estas fechas, Torrente Ballester comienza a alejarse de la ideología que le inspiró estos años», Ferreras, *o.c.*, p. 33).

Con los lógicos riesgos que todo resumen implica, podría afirmarse que el teatro de Torrente Ballester es un teatro «del hombre», es decir, orientado hacia el análisis de la condición humana en relación con los entornos que lo conforman, pero

9. Gonzalo Torrente Ballester está considerado una autoridad como ensayista filológico y crítico sobre el teatro español. Muchas de las más prestigiosas obras históricas sobre teatro español utilizan sus escritos como basamento y constante referencia. Por ejemplo, Ruiz Ramón (*vid.* bibliografía).

10. «De auto sacramental fascista califica Rodríguez Puértolas, con toda razón, *El casamiento engañoso*, de nuestro autor; aquí el Hombre, tentado por el Capitalismo y el Anarquismo, acaba sucumbiendo y se casa con la Técnica; padre de un monstruo, la Máquina, es esclavizado por el monstruo; finalmente, el Hombre se rebela contra capitalistas y marxistas (Arquitectos) y logra ser el nuevo Hombre con el que soñaba la Falange». FERRERAS, Juan I., «El teatro en el siglo XX (desde 1939)», en *Historia crítica de la Literatura Española*, Taurus, Madrid 1988, pp. 32-33.

siempre con un matiz que pretende universalizar las situaciones. Construido en todo momento con un rigor formal y estético impecable, no fue, sin embargo, un teatro fácilmente representable, ni por su dificultad escenográfica ni por su excesiva carga literaria. Gonzalo Torrente Ballester, fiel a su sapiencia teórica, se preocupó de «justificar» sus obras de creación dramática y, al respecto, escribió interesantísimos ensayos sobre sus propias obras («notas de trabajo») que suponen testimonios de elevado valor documental.

La salmantina Carmen Martín Gaité, nacida en 1925 y fallecida en 2000, cuenta con una producción de obras dramáticas que, de algún modo, vienen a completar su extraordinaria obra novelística y de ensayo, que constituye una de las aportaciones más brillantes a la historia de la literatura contemporánea, al tiempo que una clarividente disección de las sociedades provincianas de postguerra. Aunque su obra literaria se ha producido fuera de Salamanca, es esta ciudad en la que están situados muchos de sus personajes, explícita o implícitamente, y es la evocación de los primeros años salmantinos lo que ha constituido una no pequeña parte de la inspiración de Martín Gaité. Novelista, sobre todo, y también ensayista, guionista de cine y televisión, recibió el Premio Nacional de las Letras en 1994. Entre sus obras de teatro cabe destacar *La hermana pequeña* (1960), que constituye un ejemplo de lo que anteriormente se afirmaba respecto al reflejo de las sociedades provincianas y el desarrollo personal en ese cerrado entorno; *Equilibrio inestable*, obra de 1961, así como diversas adaptaciones teatrales, como la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente, realizada en 1979, o la de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, realizada en 1988 para una escenificación hecha por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, así como la adaptación de *El marinero*, de Pessoa, realizada en 1990. En 1988, el Centro Cultural de la Villa de Madrid estrena *A palo seco*, otra ambiciosa obra teatral de Carmen Martín Gaité. Como referente de la intencionalidad de la obra teatral (y no sólo) de Martín Gaité, citaremos un párrafo del «Texto para el programa» que la autora escribió con motivo del montaje de *La hermana pequeña* por Ángel García Moreno: «En cuanto al argumento, tiene reminiscencias de los temas que más nos preocuparon a los narradores de mi generación: el desajuste entre los sueños y la realidad, el afán por emigrar de la provincia a las ciudades grandes, la odisea del crecimiento para los seres débiles y sedientos de amor, el equilibrio inestable entre claudicar o mantener la bandera del inconformismo. Y sobre todo el miedo a la libertad, a ir madurando a solas en una sociedad hostil, que sólo protege a los que se insertan en ella y obedecen sus leyes sin rechistar»¹¹.

El granadino José Martín Recuerda, que ostentó la titularidad de la cátedra de Teatro (Juan del Enzina) de la Universidad de Salamanca desde 1972 hasta 1988, está considerado como uno de los autores capitales de la dramaturgia de la segunda mitad del siglo y uno de los innovadores de la concepción teatral en España (junto con Francisco Nieva). Competente teórico teatral, ha dado confe-

11. MARTÍN GAITE, C., *La hermana pequeña*, Anagrama, Barcelona, 1999.

rencias sobre temas teatrales en diversos países y sus obras han sido profusamente representadas y objeto de multitud de estudios.

Su amplísima producción dramática incluye *El enemigo*, *La reina soñada* o *Caminos* como sus primeras obras. Fundador del TEU granadino, fue también director del Teatro Isabel la Católica de Granada y ganador del premio Lope de Vega en 1958 por *El teatrillo de don Ramón* y en 1976 por *El engaño*. Las obras teatrales de Martín Recuerda que, por su fecha de publicación y/o escritura, tienen más que ver con la ciudad de Salamanca son *Caballos desbocados*, *Las conversiones* (*El carnaval de un reino*), *Carteles rotos*, *Las reinas del paralelo*, *La Trotsky*, *La cicatriz*, *El amadís* y *La garduña*. Su obra más conocida es *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, escrita en 1970¹², que podría considerarse como resumen y canon de toda su obra, pues que allí se dan cita las constantes del teatro de este granadino ya universal, que intentó en Salamanca la formación y desarrollo de un movimiento teatral similar al TEU y la creación de una dinámica cultural centrada en el hecho dramático, empeño que no floreció a pesar de los esfuerzos del dramaturgo en implicar instancias universitarias y movimientos de teatro independiente existentes en la ciudad.

Perteneciente a la generación llamada «realista», su obra se acerca a la estética del teatro de la crueldad y puede diferenciarse en dos partes claramente separadas: en la primera, sus personajes son agónicos y sufren en un medio que les es hostil y contra el que se rebelan sólo interiormente, perdiendo cuantas batallas emprenden contra una especie de determinismo terrenal que los vence en cada ocasión; la otra, con una realidad similar, apuesta por personajes con más carácter que plantan cara a las circunstancias y son capaces de forjarse en esa lucha e incluso de salir victoriosos, aunque sea sólo relativamente.

Por su estrecha relación con Salamanca, preciso será incluir en este repaso a la creación dramática en el siglo XX al valenciano Miguel Signes Mengual, uno de los más prolíficos autores contemporáneos, que ha desarrollado, además, una intensa labor en ámbitos relacionados con el teatro (codirector del TEU de Valencia, creador del Grupo Teatro Documento, coordinador de encuentros de autores de teatro y miembro destacado de asociaciones de dramaturgos, etc.). El teatro de Signes, de clara intencionalidad social, inspirado en la historia o en la contemporaneidad más absoluta, incluye obras estrenadas en Salamanca como *La comedia de Charles Darwin* (1984, fecha, también, de su estreno), *Los sueños de Mariano Acha* (1978, estrenada en 1981), o *Antonio Ramos 1963* (estrenada en el Teatro Bretón en 1976).

Existe una relación con Salamanca del melillense Fernando Arrabal, uno de los autores capitales del teatro contemporáneo, creador del teatro pánico y uno de los máximos representantes de la innovación teatral producida en España a partir de

12. Otras obras de Martín Recuerda: *La llanura*, *Los átridas*, *El payaso y los pueblos del sur*, *Las salvas en Puente San Gil*, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, *Como las secas cañas del camino* (*Ricitos*), *Las ilusiones de las hermanas viajeras*, *La anunciación*, *Dauro*, *El piso*, *Esperando*, *La llamada*, *Desbandada de pájaros ciegos*, *La loba acorralada*, *La juventud perdida* y *La prisión*.

mediados de los 60. Por su domiciliación en Ciudad Rodrigo durante algunos años de su niñez y porque ha reiterado en multitud de declaraciones y entrevistas la influencia de esa niñez mirobrigense en el desarrollo de toda su obra, Fernando Arrabal aparece en estas páginas. Las continuas referencias del autor de *El triciclo* a sus años de niñez han convertido al dramaturgo en un salmantino de vocación. Arrabal, cuya peripecia artística y política le han llevado a ser durante mucho tiempo centro y clave tanto de la lucha antifranquista como de la más burda concepción de la modernidad, es un autor cuyas obras, junto con las de Becket o Ionesco, están llamadas a ser referente del teatro del siglo XX.

Miguel Cobaleda (Salamanca, 1944) ha escrito más de 70 obras teatrales. Su producción está íntimamente entroncada con la observación, la descripción y la profunda inmersión en la condición humana y, por tanto, en la Filosofía: «Frente a todas las teorías convencidas de la realidad física como algo siempre fijo e inmutable, Cobaleda presenta un teatro sin límites definidos y margina por completo esa construcción teórica de los seres humanos que consideran el mundo como algo tangible, seguro, inmóvil y por tanto real. El teatro de Cobaleda trata de difuminar las fronteras de lo real y lo irreal para que finalmente no se sepa bien en dónde están o si están, y por lo tanto se ignore qué queda del lado de acá de la realidad, y qué más allá de ella»¹³. Obras importantes de Miguel Cobaleda son *Audiencia de gracia*, *Cryos Crista-los*, *La pugna infinita*, *El serrallo*, *El aliento y el barro*, *Los cangrejos*, *La puerta del paraíso*, *Balada del gavilán de fuego*, *Variaciones para espejo y mundo*, *Quizá ópalos y dioses*, *Beresit 1, 2, 3*, *Forastero mineral profundo*, etc.

Dentro de la creación dramática en Salamanca, podrían mencionarse multitud de autores menores que, bien por su esporádica dedicación al teatro o porque sus obras no aportan nada al desarrollo de la literatura dramática, han dejado una huella más endeble en la historia de la creación artística en Salamanca. Ello no quiere decir, ni mucho menos, que su obra dramática sea desdeñable, pero en unos casos por la inmediatez de los temas y en otros por el interés sólo reducido a ciertos pequeños ámbitos, no pasan de ser obras de menor proyección. El caso de Luis Maldonado, admirable por tantas otras cosas y figura señera de la cultura salmantina, que aportó al arte de Talía el drama de 1908 *La montaraza de Olmeda*, la comedia de 1922 *La verdad imposible* o, en 1927, el drama inspirado en *La desdichada Estefanía*, de Lope, titulado *La farsa de Matallanc*.

Merece destacarse también la labor del humanista Alfonso Ortega Carmona cuyo continuado amor por el teatro le llevó a dirigir agrupaciones teatrales en Salamanca que representaron multitud de obras, entre otras la del propio Ortega *La muerte de Sócrates*, que ha sido editada por el Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca en el año 1998.

13. CUADRADO PALMA, M. Dolores, «El teatro de Miguel Cobaleda: De *El nudo* al desenlace», en *Teatro siglo XX (Actas del Congreso celebrado del 21 al 30 de noviembre de 1992)*, Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994.

También poetas como Félix Grande o Josefina Verde aportaron, más esta última, su grano de arena a la creación dramática con obras principalmente costumbristas y evocadoras del modo de vida campestre, aunque Verde intentó la tragedia clásica en *La dama del alba*, representada en Salamanca en diferentes épocas y por distintas agrupaciones.

PERSPECTIVAS

Como se ha visto, la creación teatral en Salamanca durante el siglo XX no ha sido abundante y si algunos nombres destacan como dramaturgos, son personalidades no salmantinas que hicieron de Salamanca su casa o su referente vital y no sólo estación de paso (Unamuno, Torrente Ballester). A lo largo del siglo, la creación dramática en Salamanca se ha limitado, al margen de los nombres que hemos citado, a la creación de piezas de tipo costumbrista o laudatorio que poco o nada influyen en el desarrollo de la literatura dramática. Muchas de esas piezas, inéditas, han sido profusamente representadas por compañías locales o grupos (con la mentalidad y concepción del teatro que aún pervive, en parte) que han realizado trabajos de autoafirmación localista que confundieron siempre el más provinciano y oscuro costumbrismo con la recuperación folclórica, siempre alabable, de costumbres y leyendas de la tierra. La absoluta carencia de noticias y estudios sobre estas representaciones; la costumbre de confundir el teatro con las representaciones teatrales que puntualmente cada mes de septiembre visitan la ciudad del Tormes, hace que, incluso en las hemerotecas, sea difícil encontrar testimonios de puestas en escena de obras escritas por o en Salamanca. Por eso, quien estas líneas firma ha de recurrir a la memoria personal de más de treinta años de actividad teatral para explicar el tono general de la creación dramática. No existe, lisa y llanamente, en los últimos treinta años, una creación teatral en Salamanca en lo que se refiere a obras de teatro, si exceptuamos, por ejemplo, a otro salmantino de adopción ya citado más arriba, Miguel Cobaleda o Alfonso Ortega Carmona, o, con las disculpas propias de la autoreferencia, el caso de quien suscribe, que ha estrenado y representado profusamente sus obras originales *¿Qué?* o *Sartreana*, así como otros textos y que, en 1992 fue galardonado con un accesit del Premio Palencia de Teatro por su obra *Democrápula*, que, con el título *Francia17* fue también representada en diversos circuitos culturales de la provincia¹⁴. Además, existe en Salamanca un movimiento teatral que apuesta por la originalidad y la innovación o, en todo caso, por aportar al teatro elementos de experimentación y avance, más allá de los grupitos que representan una y otra vez las obras de cualquier autor que se

14. Ángel González Quesada escribió, en 1993, *De Villena y de la Cueva*, una dramatización de las leyendas referidas a la llamada «Cueva de Salamanca», por encargo del Ayuntamiento de Salamanca y para ser representada ante miles de escolares. La obra, con inspiración escénica en el teatro «kabuki» y «No» y en los autos sacramentales medievales, fue representada junto a la «Cueva de Salamanca» en varias ocasiones y constituyó una innovación tanto en su puesta en escena como en su concepción visual. En

adapta a su elenco. Este movimiento teatral, débil todavía hoy en día, puede identificarse con nombres propios de algunos que en él participan, que, más allá de su labor teatral de actores y/o directores de grupos de teatro, pretenden aportar frescura, inteligencia e innovación con textos teatrales originales, imbricados en la mayor parte de los casos en la más palpitante actualidad o tomando las tradiciones como referente que no constriña, sino ilumine, y que son, hoy por hoy, las únicas aportaciones al auténtico teatro en Salamanca.

Entre «recitales» de poesía costumbrista que tanto han calado entre quienes cultivan cierto gusto por el localismo más exacerbado, profusión de teatros de aficionados (en el peor sentido) y algunas obras de autores que, a nuestro juicio, nada han aportado al desarrollo teatral, la producción dramática de Salamanca hoy por hoy carece de perspectiva. Ciertamente es que ha habido excepciones, más en cuanto a la actuación teatral, al montaje más que a la escritura dramática, tales como los de *Pólux*, seudónimo de un actor-director que aportó savia nueva al teatro independiente de Salamanca con sus montajes de, entre otros, Beckett; los grupos de teatro independiente que han surgido, universitarios y no universitarios, mediante los cuales se ha podido conocer la creación de autores capitales –Ionesco, Weiss, Buero, Adamov, etc.

Actualmente, la ciudad de Salamanca cuenta con un público en parte exigente y conocedor, y en parte heredero de las «señoras del teatro» unamunianas, que acude a unas –escasas– programaciones que se hacen única y exclusivamente a base de espectáculos suficientemente contrastados fuera, compuestos principalmente de escenificaciones de clásicos o adaptaciones a otros lenguajes de obras de teatro (danza, música, etc.) Una absoluta falta de oportunidades de publicación, representación, difusión o apoyo de tipo alguno por parte de las instituciones oficiales y mucho menos, claro está, de las inexistentes instancias privadas, a la creación literaria en general, y particularmente la dramática, condena a ésta a seguir en el silencio absoluto en que se ha sumido desde hace muchos años. La reciente creación de la Asociación Salmantina de Compañías de Teatro, que agrupa a la mayoría de las compañías teatrales profesionales o no de la ciudad de Salamanca, abre un pequeño resquicio a la esperanza si entre sus actividades se generase una dinámica de actuaciones, publicaciones, debates y foros que atrajese a autores locales o animara a la redacción de obras de teatro y a la necesaria dinamización ciudadana que

1994, con motivo de la celebración en Salamanca del «Día Internacional de la Cruz Roja y la Media Luna Roja internacionales», el mismo autor dramatizó y montó una obra de teatro de calle llamada *Trazos de Salamanca* que se representó en el llamado «escenario discrecional» –más de diez lugares diferentes de toda la ciudad, a los cuales iba accediendo el público guiado por actores– y que se basó en textos de diversos autores –Espinel, Lope, Unamuno, etc.– con ambientación de época e interpretación por actores profesionales y aficionados. Entre otras muchas labores de creación teatral, Ángel González Quesada ha adaptado a la escena *Fedra*, de Unamuno, *El gran teatro del mundo*, de Calderón (para ser representada por más de cien personas en la Plaza Mayor de Salamanca), *Figurones, cabestros y miserables*, desde textos del XVII, relatos de Benedetti, Cortázar, Borges, etc. y *Lorca: la palabra inocente*, a partir de *Poeta en Nueva York*, de F.G. Lorca, así como otras obras tanto clásicas como contemporáneas.

iniciase la forja de una capacidad crítica y una preparación artística suficiente del público. Tal vez en esta iniciativa descanse el futuro de una creación dramática empobrecida, también, no sólo por la falta de apoyo y confianza de muchos responsables culturales hacia quienes quieren crear en esta tierra, sino por un constante rechazo (implícito, explícito) a los creadores salmantinos por parte de oscuros personajes situados o con influencia en segundos y terceros escalones de los organismos que, precisamente, debían velar por lo contrario.

La creación dramática de una ciudad, de una provincia, no puede confundirse con la muestra de la creación hecha en otros lugares y mucho menos con la programación festiva o festivalera. Reducir al público a sólo espectador de lo contrastado, sin darle la oportunidad siquiera de llevar a buen puerto lo que de ellos mismos surge, o siquiera de facilitarles los caminos para ello, aboca inevitablemente al desierto que padecemos. La cultura no se hace en los despachos, sino entre quienes la viven. Las políticas de dinamización cultural que precisa esta provincia como el agua; la asunción por parte de algunos responsables políticos y culturales de que esa dinamización sólo será posible si asumen que ha de producirse desde abajo y que su papel en ella es el de meros facilitadores e intermediarios y no el de censores ni reyezuelos despectivos que se visten con un cosmopolitismo mal entendido y una suficiencia trasnochada; el convencimiento de que la cultura –y, en ella, la creación dramática– es algo que interesa a todos y no sólo a las cuentas de resultados políticos o económicos, y mucho menos a la satisfacción de snobismos culturales de ningún tipo, son necesidades perentorias en esta provincia. A los creadores de literatura dramática hay que facilitarles la posibilidad de creer que su trabajo va a ser, al menos, tenido en cuenta. Si a los proyectos creativos o de dinamización y a las iniciativas de cambio se responde con la indiferencia, Salamanca seguirá estando condenada a ser lo que hoy es.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- ARRABAL, Fernando, *Teatro pánico* (ed. Francisco Torres), Cátedra, Madrid, 1986.
- BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1936) y (desde 1939)*, Taurus (Historia crítica de la literatura hispánica), Madrid, 1988.
- BUERO, GALA, MARTÍN RECUERDA, OLMO, RODRÍGUEZ MÉNDEZ, NIEVA, RUIBAL, FACIO, GONZÁLEZ VERGEL, NARROS, GÓMEZ, D'OCÓN, SÁINZ, AMORÓS, GARCÍA LORENZO, MONLEÓN, PÉREZ COTERILLO y ADOLFO PREGO, *Teatro español actual*, Cátedra-Fundación Juan March, Madrid, 1977.
- ELIZALDE, Ignacio, *Temas y tendencias del teatro actual*, Planeta-Univ. Deusto, Madrid, 1977.
- GALÁN, GARCÍA LORENZO, MEDINA, RUBIO, OLIVA y ZAMORA VICENTE, *Teatro y pensamiento en la regeneración del 98*, Fundación pro-RESAD, Madrid, 1998.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *El teatro español hoy*, Planeta, Barcelona, 1975.
- GARCÍA, Crisógono, *Estrenos teatrales en el Madrid de las últimas décadas*, Libro 88, Madrid, 1992.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal de teatro*, Akal, S.A., Madrid, 1997.
- KENT, Conrad (coordinador), *Salamanca en el siglo XX*, Ohio Wesleyan University-Librería Cervantes, Salamanca, 1997.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *La hermana pequeña*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, «El teatro de Unamuno: teoría y práctica» en *El tiempo de Miguel de Unamuno y Salamanca*, Ed. Universidad de Salamanca-Diputación provincial-Ayuntamiento de Salamanca, Salamanca, 1998.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Obras Completas VI*, Aguilar, Madrid, 1975.
- PÉREZ-STANSFIELD, María Pilar, *Direcciones de teatro español de posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, Ed. José Porrúa Turanzas, S.A., Madrid, 1983.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1995.
- SENABRE SEMPERE, Ricardo, «Unamuno y los escritores salmantinos» en *Salamanca y la Literatura* (ciclo de conferencias pronunciadas en la Fundación Ramón Areces), Fundación Ramón Areces, Madrid, 1996.
- SIGNES MENGUAL, Miguel, *Antonio Ramos, 1963. La comedia de Charles Darwin*, Diputación de Salamanca, Salamanca, 1986.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro: 1 y 2*, Destino, Barcelona, 1982.
- UNAMUNO, Miguel de, *El otro* (con textos de A. Colodrón, J. Sanchís Sinisterra y J.M. Aspeitia), Aymá, Barcelona, 1964.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas*, Afrodisio Aguado, S.A., Madrid, 1958.
- VV.AA., *Teatro siglo XX (Actas del Congreso celebrado del 21 al 30 de noviembre de 1992)*, Departamento de Filología Española III, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994.