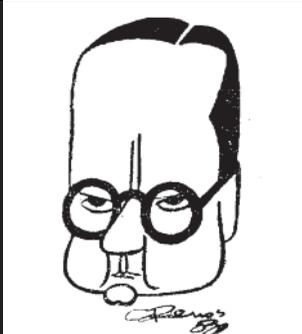




Jesús Rubio Jiménez

Retratos en blanco y negro
La caricatura de teatro en la prensa
(1939-1965)



EN PORTADA:

José Luis Alonso, por Juanito. *El Noticiero Universal*. Barcelona, 1957.

José Tamayo, por Menéndez Chacón. *ABC*. Madrid, 1963.

Jacinto Benavente, por Rubio. *Solidaridad Nacional*. Barcelona, 1952

Aurora Bautista, por Bon. *El Noticiero Universal*. Barcelona, 1947.

Antonio Vico, por Bon. *El Noticiero Universal*. Barcelona, 1947.

Lilí Murati, por Ramón. *El Noticiero Universal*. Barcelona, 1950.

Conchita Montes, por Vázquez de Sola. *Madrid*. Madrid, 1959.

Fernando Fernán Gómez, por Del Arco. *La Vanguardia*, 1961.

Josep Maria de Sagarra, por Córdoba. *Pueblo*. Madrid, 1950.

Enrique Jardiel Poncela, por Ugalde. *Signo*. Madrid, 1952.

Edgar Neville, por Córdoba. *Pueblo*. Madrid, 1952.

Ramón del Valle-Inclán, por Sirio. *Madrid*. Madrid, 1965.

Isabel Garcés, por Bon. *El Noticiero Universal*. *Barcelona*, 1946.

Regino Sainz de la Maza, por Garcíagil. *El Alcázar*. Madrid, 1941.

Fernando Fresno, por Garcíagil. *El Alcázar*. Madrid, 1942.

Antonio Buero Vallejo, por Córdoba. *Pueblo*. Madrid 1950.

Miguel Gila, por Córdoba. *ABC*. Madrid, 1955.

Miguel Mihura, por Cronos. *Arriba*. Madrid, 1953.

Alfonso Paso, por Menéndez Chacón. *ABC*. Madrid, 1963.



Retratos en blanco y negro
La caricatura de teatro en la prensa
(1939-1965)



Asunción Sancho, José Tamayo, Fernando Fernán Gómez, Miguel Mihura, Amparo Martí, José Téllez Moreno, Ismael Merlo, Carmen del Lirio, Maruja Tamayo, Lolita Caballero, Antonio Molina y Mari Sol Reyes.
Sábado de Gloria de 1954, por Ugalde. *Dígame*. Madrid, 20 de abril de 1954.

Jesús Rubio Jiménez

Retratos en blanco y negro

La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)

Lola Puebla
(Documentalista)



Centro de Documentación Teatral





**Centro de
Documentación
Teatral**

Volumen editado por el
Centro de Documentación Teatral
del
Instituto Nacional
de las Artes Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:
Julio Huélamo Kosma

Coordinadora:
Lola Puebla

Fuentes gráficas:
Centro de Documentación Teatral

<http://publicaciones.administracion.es>

Primera edición: noviembre 2008

© Jesús Rubio Jiménez, 2008

© *De la presente edición:*
Centro de Documentación Teatral
Torregalindo, 10. 28016 Madrid
Tfno.: 91 353 13 76 Fax: 91 353 13 72

Diseño, maquetación y preimpresión:
Vicente A. Serrano

Impreso en España - Printed in Spain

Dep. Legal: M. 47.751-2008
ISBN: 978-84-87731-63-1
NIP0: 556-08-046-9

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción: una colección singular del Centro de Documentación Teatral | 13 |
| 1. Modernidad y caricatura | 29 |
| La revolución industrial y la imagen | |
| Baudelaire y la fugacidad de la vida moderna | |
| El caricaturista como pintor de la vida moderna | |
| Modernidad y caricatura en España: Goya caricaturista moderno y su herencia | |
| Los caricaturistas españoles. Una breve aproximación | |
| 2. Teatro y caricatura en España | 67 |
| Teatro y sociabilidad urbana. Escenas y tipos teatrales | |
| Educación teatral y caricatura: la representación de las pasiones | |
| Caricatura y escritura teatral: la caricatura escénica | |
| La caricatura en la comedia de posguerra: la «otra generación del 27» | |
| 3. La caricatura de teatro en la prensa de posguerra: 1939 a 1965 | 101 |
| La vida teatral en la prensa vista por los caricaturistas | |
| Caricaturistas relevantes: la tradición inmediata | |
| Los nuevos caricaturistas de teatro | |
| Un álbum de la caricatura teatral en la posguerra | |
| Siluetas urbanas: las gentes del teatro | |
| La dinámica del repertorio | |
| 4. Caricatura, humor gráfico y teatro: el mundo <i>sub specie theatri</i> | 179 |
| 5. Bibliografía | 181 |

Para el conocimiento de lo que es hoy nuestro teatro es imprescindible el conocimiento de lo que ha sido. No sólo lo que fue su literatura, sus puestas en escena, sus interpretaciones, sus propuestas artísticas y técnicas. Es fundamental conocer cómo fue el teatro en los ojos del público. Para ello, en algunos casos, contamos con estadísticas de asistencia, que nos ofrecen elementos para conocer el gusto del público de aquellos años. El Centro de Documentación Teatral, en un trabajo de investigación paralelo al que ahora se presenta, ha hecho un “vaciado” de las carteleras que nos permite saber exactamente qué obras fueron las preferidas por los espectadores. De un modo menos aséptico, un estudio como el que nos ocupa ahora puede ofrecernos una mirada esclarecedora sobre la relación entre el teatro y la sociedad en estos años. Así, el solo hecho de que determinados autores, intérpretes o espectáculos tengan una mayor presencia en los espacios dedicados a la caricatura ya es un indicio de su popularidad: aquella frase célebre de *El retrato de Dorian Gray*, “sólo hay algo peor que el hecho de que hablen de uno...” sigue siendo válida para el mundo del espectáculo, de manera que podemos imaginar la íntima alegría de los artistas al verse convertidos en unos trazos sabios y risueños. Pero el libro nos ofrece pistas sobre hechos célebres, como la intervención del crítico de ABC en la jaula de los leones del Circo Price, momento del que queda algún instante en los archivos de NODO, o la eclosión de teatro que significaba en aquellos años la llegada del Sábado de Gloria.

El sabio y meticuloso estudio del profesor Rubio Jiménez tiene en este libro una gran ayuda y una feroz competencia: al lector se le van los ojos hacia las maravillosas caricaturas, más de un millar, que el diseñador Vicente Alberto Serrano ha dispuesto alrededor, dentro y fuera del texto, de modo que aquellos dulces fantasmas se empeñan en poblar nuestra memoria.

Tal vez sea el libro más divertido de la espléndida serie que viene publicando el Centro de Documentación Teatral – en los últimos años, los libros sobre teatro en la Guerra Civil, Miguel Mihura, José López Rubio...–, a lo que ayuda el cd rom en el que se puede viajar por todas esas caricaturas como en un infinito carrusel; pero no por ser el más divertido es ajeno al rigor científico que ya es marca de la casa. Un rigor atento a nuestro pasado más reciente que carga de presente y de futuro cada una de sus actuaciones.

El Centro de Documentación Teatral nos lleva en sus publicaciones a observar el presente y recuperar el pasado. En la cita que introduce el libro, el dibujante Peridis define la caricatura como un arte mágico “porque consiste en robarle el alma al que tienes enfrente y ponerla en un papel”. En estos años que cubre el libro, una generación de dibujantes nos ofrece una mirada sobre la realidad teatral de ese momento. Toman prestada el alma del teatro para llenar de vida sus dibujos. No podemos cerrar estas líneas sin un tributo de homenaje a aquellos artistas, apasionados del teatro, que con su trabajo han guardado aquellos instantes en un trazo inolvidable.

Juan Carlos Marset
Director general del INAEM

Este libro es un estudio; pero, sobre todo, es un homenaje y un acto de agradecimiento.

El CDT ha querido rendir homenaje a una forma especial de mirar nuestro teatro. Desde el ARTE de la caricatura, entre los años 1939 y 1965, una generación de extraordinarios dibujantes retrató todo el teatro que brilló en Madrid y Barcelona. El CDT recuerda a aquellos artistas a través de este libro y este cd, que quieren ser una muestra de respeto y admiración por su trabajo, al tiempo que un modo de agradecer, desde el mundo del Teatro, la impagable labor que para la memoria de la escena supone el trabajo de todos ellos.

Del mismo modo, este libro sirve para reconocer el generoso espacio que muchos medios de comunicación dedicaron al teatro durante este período. Nuestro agradecimiento para aquellas cabeceras que siguen llegando hoy a los quioscos y nuestro homenaje y recuerdo a los que hoy habitan la Historia.



Divinas Palabras, Nati Mistral, Manuel Dicenta y don Ramón del Valle-Inclán, por Dávila
Hoja del Lunes. Madrid, 1961.

Introducción

COMEDIA

"Un moreno y un rubio"



Bonzoza y Davó

ALBENIZ

"Mis dos maridos"



Lina Rosales,
Vicente G. Bur
y Mary Begoña

FONTALBA

"La canción de la huerta"



Bosch, Consuelo Suárez, Calpe,
Cuevas, Milagros Ferriz y maes-
tro Guerrero

PRICE

Cartel de Pascua



Pompoiff y
Thedy

REINA VICTORIA

*Presentación de Gloria
Romero*



Gloria Romero,
Peptía Marco y
Rafael Nieto

LATINA

"LOS BABILONIOS"

HUMORADA DE DON JOSE F. DIEZ, MUSICA
DEL MAESTRO ROSILLO



Pilarín Bravo,
Irene Daina y
maestro Rosillo

LOPE DE VEGA

*Presentación de Conchita
Piquer*



Conchita Piquer,
Carlos Alonso y
Malena Moreno

Una colección singular del Centro de Documentación Teatral

La caricatura es un arte mágico porque consiste en robarle el alma al que tienes enfrente y ponerla en un papel, sacas los rasgos del carácter y te apoderas de él en alguna medida.

(Peridis, entrevista en 2007)

El estudio de las implicaciones del binomio *caricatura* y *teatro* es complejo. Cualquiera de las dos palabras soporta una amplitud y densidad de contenidos enorme, que se complica y multiplica al ponerlas en relación. Su transversalidad, su alcance interdisciplinar y su multiplicidad de usos requieren aclaraciones previas y un seguimiento histórico para comprender su alcance aplicado a la colección de caricaturas teatrales extraídas de la prensa a la que introduce este ensayo.

Partimos de algunas evidencias. En primer lugar, la larga asociación entre el teatro y la pintura en la tradición occidental, que forma parte de la reflexión sobre las relaciones entre el teatro y las artes visuales. Aristóteles en su *Poética* –por no citar sino el preceptista de mayor peso en la tradición occidental– a la hora de explicar cómo los dramaturgos debían fingir sus personajes, acudía al ejemplo de los pintores para explicar que lo podían hacer como ellos, representándolos mejores, inferiores o semejantes. Lo ha recordado Francisco Rico, relacionando el esperpento con la poética aristotélica:

Pero vale la pena apuntar aún que la doctrina valleinclanesca atiende a un pasaje de la *Poética*, II (1445 a), donde Aristóteles proclama que los artistas han de fingir a los personajes «mejores [*beltionas*] que nosotros, inferiores o seme-



Elvira Noriega, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1940.



José María Pemán, por Asirio.
Informaciones. Madrid, 1945.



Agustín de Foxá, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1944.

jantes, según hacen los pintores; y así, Polignoto los representaba superiores [*kreittous*]; Pausonte, inferiores; Dionisio, iguales», en tanto, «Homero los representaba mejores; Cleofonte, iguales; Hegemonte el Tasio –el primer autor de parodias– y Nicócares –el de la *Deiliada*– inferiores». (Rico, 1982: 47-48)

No es aventurado sugerir la posibilidad de una reflexión sobre la *caricatura escénica* partiendo de estas reflexiones, sobre todo teniendo en cuenta los grupos segundo y tercero que apuntaba el filósofo griego. Se invita a ver las escenas como cuadros y el teatro como pintura en movimiento. Así lo he mostrado en otra parte para algunas modalidades de escritura dramática cercanas a las que aquí interesan (Rubio Jiménez, 2004). Además, se asocian los distintos géneros y sus modos de representación con los que utilizaban los pintores. El dominio de la caricatura sería el del pintor Pausonte o el del literato Nicócares si se toma en su acepción más común de representación risible, pero la situación se complica a poco que se reflexione, ya que ante todo los caricaturistas modernos lucharán por captar lo esencial de los personajes representados con lo que se convirtió en una manifestación fundamental del arte del retrato.

Y no son solo el escenario y la siempre problemática distinción de géneros con sus mezcolanzas las referencias centrales, sino que la mirada se dirige a la recepción teatral que es donde en los últimos dos siglos se han desarrollado en gran parte las caricaturas teatrales que sustenta la colección que aquí se analiza. Nuestro arranque es la relación entre modernidad y caricatura (Claude Roy, 1974; Bertrand Tillier, 2002; Lluís Solà-Dachs, 2005). Desde el siglo XVIII la revolución industrial potenció la producción de imágenes y su difusión reproduciéndolas por medios mecánicos. Las imágenes inundaron todos los ámbitos de la vida y sus usos fueron innumerables en la Babel de la modernidad donde la progresiva democratización favoreció el desarrollo de formas artísticas satíricas (Ivins, 1975). Como el teatro ha sido fundamental en la sociabilidad de estas sociedades, la caricatura de teatro alcanzó un gran desarrollo en ellas, aplicándose los dibujantes a pintar con sus lápices diferentes aspectos de la vida teatral, desde los más elevados –la escritura de piezas escénicas, sus modos de representación en los escenarios– a los más mar-

ginales y pintorescos: todos aquellos que se derivan de la sociología de las diversiones públicas.

Es ineludible considerar la relación entre la industria editorial y la caricatura. Potenciada la edición de todo tipo de impresos y en particular las publicaciones periódicas por los avances tecnológicos aplicados a la industria editorial fueron estas incorporando con inmediatez cuantas novedades se abrían también para la producción y la reproducción de imágenes. La presencia de la caricatura en las publicaciones periódicas ha sido tal que no se puede historiar la prensa sin recalar en ella. Tanto da que se hable de periodos de tiempo y se extienda la mirada hacia la diversidad de publicaciones que conviven en un momento dado como que la atención se dirija a publicaciones concretas. La caricatura fue introduciéndose en muchos tipos de impresos a la par que iban surgiendo publicaciones especializadas, llegándose en el siglo XIX a las que ostentaban desde su título su interés por la caricatura, que traspasó fronteras y colonizó todo tipo de impresos de tal manera que a finales del siglo XIX hallamos caricaturas en toda clase de ediciones y desde entonces los grandes diarios han reservado un espacio para los *monos*. La invasión no solo fue material, gráfica, sino que conceptos relacionados con la visión caricaturesca de la existencia, que formaban parte de la moderna teorización sobre lo cómico y el humor —uno de los dominios privilegiados del pensamiento moderno desde los albores del romanticismo—, fueron impregnando diferentes ámbitos de la reflexión y de la crítica. La caricatura es con frecuencia una reflexión filosófica plástica sobre los límites materiales de la condición humana en contraste insalvable con sus deseos ilimitados. Y de aquí los inevitables contrastes y el surgimiento de lo risible. El dominio de lo cómico y el de la caricatura es el de lo relativo frente a lo absoluto.

La caricatura tiene, sin embargo, otra dirección de búsqueda que suele quedar eclipsada por lo risible, pero que no es menos importante, y es su voluntad de atrapar lo esencial de lo representado, haciendo que aflore lo profundo y se muestre nítido y estilizado. Como habrá ocasión de ver, es uno de los usos fundamentales de la caricatura en la colección que se estudia en este ensayo: su estrecha relación con el retrato y las modalidades que desa-



Armando Calvo, por Falo.
La Nueva España. Oviedo, 1963.



Ana Mariscal, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1945.



Enrique Borrás, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1945.



Augusto García Viñolas, por Abin.
Hoja del Lunes. Madrid, 1942.

rrolló en los impresos a medida que se fue democratizando. Los caricaturistas estudiados trabajaban teniendo a sus espaldas una sólida tradición en la que la representación *estilizada* de la realidad tenía un peso casi absoluto.

El hombre moderno exige a sus artistas una representación concisa y nítida de la realidad. No tiene tiempo para el fárrago. Quiere imágenes que hieran con fuerza e instantaneidad su retina sobre todo si su soporte es el periódico, que hojea más que lee mientras va al trabajo o en una pausa de este buscando en sus páginas alicientes para llenar después su ocio, asistiendo al teatro o a funciones de variedades por insistir en lo que aquí interesa. Reclama que desfilen ante sus ojos con la misma rapidez que otras mil imágenes de la vida urbana las siluetas de las gentes del espectáculo y la representación estilizada e inmediata de su trabajo.

Hay una honda contradicción entre esta exigencia de representación rápida y estilizada y que a la vez esté en ella con nitidez y fuerza lo más esencial de lo representado. No es otra la condición frenética de lo moderno. Reclama lo mejor y lo devora en un instante. Tiene urgencia por devorar lo siguiente. Aún no ha terminado con la sopa y ya reclama el postre. Se devora a sí mismo el hombre moderno de continuo consciente de su inanidad y de su fugacidad. El consumo cultural de la modernidad está aquejado de bulimia: devora más que digiere, destroza mucho más que lo que puede asimilar. Y en la caricatura busca confirmación de su condición: movido por fuertes deseos y limitado por unas débiles fuerzas para lograrlos.

El arraigo de la caricatura en las sociedades modernas reside en su poder excepcional para objetivar los límites del ser humano, que se crea devorándose, que se impulsa hacia lo alto retroalimentándose con la conciencia de que el vuelo no durará mucho tiempo. Pocas cosas representan mejor el espíritu de la modernidad que las líneas rápidas pero precisas de los caricaturistas, que fijan con maestría el devenir enloquecido de la vida moderna. Y fijan sobre todo su inanidad. No en vano tendremos que evocar los nombres de Baudelaire en el siglo XIX o viniendo más a nuestro tiempo los de Kracauer o Benjamin testigos y críticos perspicaces del cambio de destino del arte en el mundo moderno (Kracauer, 2006; Benjamin, 2005). Estuvieron metidos de



Maruja Tamayo, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1946.

lleno en el proceso y supieron también considerarlo desde los márgenes, percibiendo en manifestaciones artísticas como la caricatura un poder de representación de la condición moderna que desbordaba con su porosidad y su desenfado el de otras formas artísticas más tradicionales. Si Baudelaire acertó a explicar la condición del *pintor de la vida moderna* reflexionando sobre un pintor hoy olvidado, Constantin Guys, Siegfried Kracauer acertó a definir con brillantez aquel mismo mundo del Segundo Imperio analizando la estética de la opereta en *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (1937). O Walter Benjamin se afanó en buscar la esencia de aquel mundo no en los grandes museos sino en los *Pasajes* (Benjamin, 2005) o interpretando a su vez las personalidades de Baudelaire o Kracauer (Frisby, 1992). Estos modelos de historia social del arte teniendo a la vista manifestaciones artísticas que suelen ser menospreciadas delatan síntomas del malestar moderno y sus obsesiones. Y rescatan fragmentos del vivir pasado que de otro modo se desvanecerían definitivamente.

Con precedentes de este calado no es raro que algunos grandes críticos de arte se hayan demorado reflexionando sobre la caricatura como sucede con Kris (1940), Arnheim (1992) o Gombrich (1940, 1979, 1988), destacando su carácter experimental o su visión insólita, sus motivaciones psicológicas y sus singulares formas de representación nacidas de los cambios que en la producción de imágenes supuso la revolución industrial más que del academismo.

El poder desacralizador de la caricatura es su motor fundamental y de aquí que haya sido tan temida y tan perseguida por quienes se reservan como característico de su condición una pretendida intemporalidad y una superioridad, que el caricaturista demuestra ilusorias. No es necesario acudir a ejemplos nacionales e internacionales cercanos pues están en la mente de todos. La libertad de expresión tiene en la caricatura uno de sus bastiones fundamentales. Relativiza cualquier valor o poder que se cree absoluto y los desmonta reduciéndolos a sus límites. Y lo hace con tanta nitidez que su argumentación es incontestable, porque va directamente a lo esencial. El resultado es una visión humorística de la existencia, que aceptan mal quienes detenen-



Lola Rodríguez de Aragón,
por Cronos.
Arriba. Madrid, 1946.



José de Lucio, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1946.



Luis Fernández Ardavin,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1946.



Luis Sagi-Vela, por Ugalde
Marca. Madrid, 1955.



Irene López Heredia, por Ugalde
ABC. Madrid, 1945.



Alberto Closas, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1958.

tan el poder, sea cual fuere, pero que libera íntimamente al hombre crítico y maduro. Las grandes imágenes de las paradojas de la modernidad son básicamente caricaturas, interrogantes inquietantes que los caricaturistas dejan suspendidos en el aire y que se balancean para tratar de llamar la atención.

No es menos importante señalar en estas páginas iniciales que la historia de la caricatura en España está aún por hacer y por consiguiente otro tanto sucede con la de la caricatura teatral, una de sus parcelas notables pero a la postre un ámbito limitado. Ha habido contribuciones a una y otra, pero resultan insuficientes, dada la amplitud y complejidad de este arte nada menor. El estudio que aquí presento atenderá en su parte medular a una colección concreta y limitada de estas imágenes, tanto temática como cronológicamente. Aun así, hablamos de varios miles de imágenes, que serán presentadas en una doble dimensión: en relación a la moderna tradición de la caricatura de teatro para insertar las distintas modalidades de las caricaturas de la colección en sus series y como productos de la sociabilidad urbana contemporánea. Solo así las caricaturas de esta colección o de cualquier otra adquieren sentido.

Este estudio es un ensayo sobre una de las artes modernas que menos consideración tienen entre nosotros por más que nuestra vida sea inseparable de ella. Y también intenta ser una mirada a la historia teatral desde un ángulo apenas frecuentado. Contamos con pocos precedentes: Andrés Amorós llamó la atención hace algunos años sobre uno de los caricaturistas de teatro más notables: Fresno (Amorós, 1989); desde el lado literario, yo mismo he propuesto no hace mucho una lectura de *Luces de bohemia* desde esta óptica (Rubio Jiménez, 2006) como obra representativa del esperpento, pero igualmente resulta fructífera la consideración desde la caricatura de otras modalidades de escritura teatral como la *tragedia grotesca* o el *astracán* (Rubio Jiménez, 2004) o un territorio de la actividad teatral que está atrayendo mucho la atención en los últimos decenios: la *parodia teatral* (Beltrán Núñez, 1992; Íñiguez Barrera, 1999). La denominación de piezas teatrales como *caricatura* convivió en los subtítulos con las citadas y con otras asociadas con lo cómico. Quienes estudian el teatro humorístico del siglo XX inciden una y otra vez en el asunto, pero en general sin tratarlo monográficamente desde la troquela-

ción que aquí interesa o diluyéndolo en lo cómico. Y sin embargo, la relación entre caricatura y teatro en la vida moderna es una evidencia de una contundencia y de unas implicaciones extraordinarias.

En las fechas de la colección sobre la que versa este ensayo, la presencia social de la caricatura era abundante y la caricatura de teatro no era sino una faceta –y no la más importante– de un poliedro de múltiples caras: la más brillante, la caricatura cinematográfica, que gozaba de una gran vitalidad, porque al cine lo ha acompañado desde su inicio la caricatura. Para comprobarlo basta echar un vistazo a revistas como *Madrid Cómico*, si se piensa en los primeros años, después a *Buen Humor* y *Gutiérrez*, en los años veinte, o en la posguerra a *La Codorniz*, que aglutinó a escritores que habían hecho su aprendizaje en las revistas vanguardistas y humorísticas de los años veinte, los escritores que han sido calificados como «la otra generación del 27» tras la acuñación del discutible marbete en su discurso de ingreso en la Real Academia por José López Rubio (1983). Varios de estos escritores fueron caricaturistas antes que dramaturgos y se entiende mejor su teatro cómico teniendo en cuenta su procedencia del mundo del humor gráfico. Esto para nada supone equiparar los felices años veinte con los grises años cuarenta tras la terrible guerra civil. Hubo que «volver a empezar» en casi todos los ámbitos de la vida del país y también en la reconstrucción del sistema de producción teatral o en la restauración de sus formas de publicitarlo en toda clase anuncios como ha estudiado Enric Satué y donde la caricatura se cuela insistente (1988, 1991).

Otros espectáculos masivos como las corridas de toros producían en aquellos años ingentes cantidades de caricaturas con su particular espectacularidad, con la representación de sus oficiantes y las costumbres que rodean a la *fiesta nacional*. Fernando del Arco ofrece una visión panorámica del asunto que nos exime de entrar en aquí detalles en su monografía sobre el caricaturista taurino Fernando Vinyes i Riera (Del Arco, 2004). Su libro ofrece abundantes testimonios sobre la gran penetración de la caricatura taurina en la vida española. Alcanzaron prestigio caricaturistas especializados en esta temática, desde el ya consagrado y excelente dibujante Ricardo Marín a José Luis Dávila, autor entre otras muchas obras de una espléndida serie de *Toreros de*



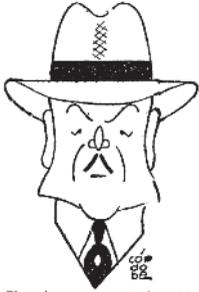
Guadalupe Muñoz Sampedro,
por Ugalde. ABC. Madrid, 1945.



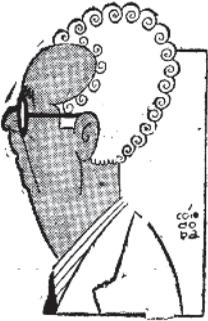
Antonio Medio, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1945.



Daniel Montorio, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1949.



Rafael Rivelles, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1946.



Claudio de la Torre, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1946.



Eduardo Marquina, por Asirio.
Informaciones. Madrid, 1946.

España (1978) y hasta de algún ensayo sobre el tema (Dávila, s. a.). Dibujantes que aquí serán estudiados como caricaturistas teatrales frecuentaron también la temática taurina como sucede con Manuel del Arco quien ya en *Antes del 36* (pero editado en 1966) ofrecía muestras interesantes. O Antonio Minogote en sus *Fiestas nacionales* y en *Historias de la gente*. Y llevando al límite el asunto habría que citar obras tan genuinas como *La taurogracia* (1973), de Serafín. Desde libros de gran altura literaria sobre los toros a colecciones de cajas de cerillas la caricatura taurina ha estado siempre presente. Unos ejemplos: algunos de los libros de Camilo José Cela sobre toros –*El gallego y su cuadrilla*, *Torerías*, *Toreo de salón*– han conocido ediciones ilustradas con caricaturas. Mientras los fósforos han sido un elemento de la vida cotidiana han sido presentados en cajas con series de caricaturas muchas de ellas taurinas. La Biblioteca Nacional custodia muestras de gran interés al igual que colecciones de cajas de cerillas dedicadas al mundo del espectáculo donde no faltan caricaturas de sus gentes (Ramos Pérez, 2003).

Y qué decir de la presencia de la caricatura en el dominio que cada vez más se apropió de la espectacularidad de las masas: los deportes y en particular el fútbol. Hacia este se dirigieron desde pronto los caricaturistas con sus lápices y hoy existen caricaturistas excelentes que atienden la demanda de este sector. Incitante es el análisis que propone uno de sus brillantes cultivadores actuales Kap, Jaime Capdevila (2006) de la prensa deportiva barcelonesa.

El que sean manifestaciones artísticas a las que los historiadores académicos han concedido poca importancia hasta fechas cercanas no quiere decir que no hayan estado muy presentes socialmente alimentando el imaginario de los ciudadanos. Cuando los prejuicios van desapareciendo y los historiadores vuelven los ojos hacia la realidad que realmente ha sido se descubre en las sociedades modernas una abrumadora presencia de lo caricaturesco en diferentes niveles creativos y desde luego en el *arte efímero* de nuestro tiempo. Basta echar un vistazo a estudios y catálogos como el de Rosario Ramos Pérez, *Ephemera. La vida sobre papel* (2003) para advertir que nuestra vida cotidiana y hasta nuestros actos más íntimos están penetrados por imágenes, muchas de ellas caricaturescas. Felicitaciones, invitaciones, papel para cartas, programas,

cromos, tarjetas postales, cajas de cerillas... han sido soporte generoso para que se desplegara el ingenio de nuestros caricaturistas puesto al servicio de la publicidad, de la divulgación histórica y artística, de los espectáculos de masas y de sus efímeros protagonistas.

No es necesario abundar más en esta dirección. La evidencia de la presencia social de la caricatura en todos los ámbitos es tal que abrumba. Aquí interesa relacionada con el teatro y en particular con su recepción, pero también abierta hacia otros géneros artísticos y en particular literarios en los que el cultivo de la caricatura gráfica arroja luces interesantes. Tal sucede con la novela: durante los años que aquí importan, el viejo Baroja continuaba escribiendo sus novelas y memorias rodeado literalmente de imágenes que le ayudaban a visualizar a sus personajes y a retratarlos con su pluma (Caro Baroja, 1973; Caro, 2007); la *cocodrilesca* y multiforme escritura de Ramón Gómez de la Serna destellante siempre de evocaciones plásticas se explica por sí sola con las fotografías de su estudio cuyas paredes estaban saturadas de estampas de todo tipo; un novelista de tanto empuje después como Miguel Delibes tuvo una prehistoria de caricaturista en *El Norte de Castilla*, cuando comenzó a colaborar en sus páginas en octubre de 1941: publicaba crónicas acompañadas de caricaturas, ya fueran de deportes o sobre todo de cine con imágenes de los actores (Urrero Peña, s. f.).

Se puede abordar su estudio desde otros ángulos: el humor ya era tema académico y con el tiempo los humoristas encontrarían su lugar en las Reales Academias algo impensable en generaciones anteriores. Ahora, sin embargo, algunos humoristas no solo llegan a la Real Academia sino que lo hacen disertando en sus discursos sobre el humor, ya sea literario (Fernández Flórez, 1945, también 1957), ya gráfico como Antonio Mingote (1988), describiendo obras que guardan parte de ese ingente legado que es la caricatura.

Nada tiene de extraño con todas estas circunstancias que estuviera vigente la moderna tradición de la caricatura teatral y que jóvenes caricaturistas se aplicaran a continuarla en los años de la posguerra lo que nos permite hoy disponer de colecciones como la que aquí se estudia. El magisterio de Ricardo Marín o Fresno era completo, o el de los dibujantes humoristas de los años



Gustavo Pérez Puig, por Del Arco.
La Vanguardia. Barcelona, 1959.



Alfonso Sastre, por Del Arco.
La Vanguardia. Barcelona, 1958.



Alfonso Paso, por Dávila.
Informaciones. Madrid, 1960.



José Tamayo, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1960.

veinte algunos de los cuales se convirtieron en dramaturgos que alimentaron la industria teatral con sus piezas cómicas: Mihura, López Rubio, *Tono*.

De todo ello da cuenta este ensayo tras describir sucintamente cómo se ha formado la colección que nos sirve de referente y cómo se puede acceder a ella, no sólo a partir de las imágenes que irán ilustrando el discurso sino también presentadas en soporte digital como requieren los tiempos actuales y permiten las nuevas tecnologías, que siguen multiplicando el inquietante poder de las imágenes caricaturescas.

Las imágenes de esta colección provienen de la prensa de las dos ciudades que mejor ejemplifican en España la ciudad moderna, por su tamaño y por su cosmopolitismo: Madrid y Barcelona. Aunque cuentan con una historiografía propia, no es siempre fácil encontrar estudios que hayan tomado como punto de vista el aquí elegido para analizar el arte escénico, aunque los estudios costumbristas de estas ciudades han echado mano desde hace tiempo de estas imágenes. Es ahora cuando se siente la necesidad de inquirir en su historia cotidiana prestándoles más atención a estos fenómenos laterales. Para Madrid lo han hecho Aznar Almazán (1989) o José María López Ruiz (1995) que describe sus revistas humorísticas y satíricas. De Barcelona Jaume Capdevila está ofreciendo atractivas indagaciones, desde una visión panorámica del último siglo (2006), a aproximaciones a caricaturistas como Luis Bagaría durante la guerra civil (2007) o a su relación con la ciudad presentada en una exposición comisariada por Pilar Vélez (Catálogo 2003). No menos atractivos resultan trabajos de Lluís Solà i Dachs, rastreando lo erótico en revistas de las primeras décadas del siglo XX o estudiando la dimensión política y social de la caricatura (Solà i Dachs, 2004, 2005). Ambiciosa es la exposición dirigida por Daniel Giralt Miracle (2006) sobre cómo dibujantes, ilustradores y humoristas han ido recogiendo la vida de la ciudad desde 1881.

En estudios generales no faltan incitaciones para estos estudios, pero no han tenido la suficiente continuidad programas como el que planteaba Bozal hace ya casi treinta años (1979). Se pueden aducir ejemplos: Brasas Egido (1995). En décadas pasadas interesaron acercamientos temáticos a temas como la mujer vista por los caricaturistas y en general en el arte, recuperan-

do perspectivas como las de Fuchs (1923), en ensayos como el dedicado al cómic femenino en España de Juan Antonio Ramírez (1975). Pero tienden a diluirse por tratar de abarcar demasiados asuntos y hacerlo de forma impresionista como Álvaro de Laiglesia (1970), Iván Tubau (1973, 1987), Xavier Domingo (1988, 1990), Conde Martín (2005) o abriéndose hacia la cultura popular como Cuadrado (2000).

Aunque nuestra atención se centra en las dos ciudades mencionadas sería injusto ignorar lo acontecido en otros territorios españoles y en otras ciudades, algunas de las cuales han sido ya objeto de estudios: Asturias (García Quiros, 1990) o Valencia (Peláez Malagón, 2004; Valls, 1999). Granada en el siglo XIX (Gamonal, 1983) o Zaragoza (García Guatas, 1993; Veras Sanz, 1995).

La colección de caricaturas de teatro del Centro de Documentación Teatral

La colección que aquí sirve de referente es una entre muchas posibles, aun hablando de las dos grandes ciudades representadas, pero suficiente para presentar en un álbum una aproximación al mundo de la caricatura teatral en la posguerra. Se ha formado contando con los fondos de la colección ficticia de recortes de prensa dedicados al teatro que custodia el Centro de Documentación Teatral.¹ La colección se ha creado sobre todo a partir de fondos del Centro donde se encuentra una gran colección de recortes de prensa de contenido teatral. Se han revisado 107.111 correspondientes a las fechas 1 de enero de 1939 hasta el 31 de diciembre de 1965 rescatando las caricaturas de contenido teatral, que acompañan a estrenos o entrevistas con profesionales del espectáculo, incluyendo tanto el teatro serio como lo folclórico, los artistas de circo y una selección de músicos.

Con el paso de los años, la fotografía fue sustituyendo a la tradición de incluir caricaturas, pero en general convivieron dibujantes y fotógrafos en los periódicos. Muchas veces los caricaturistas trabajaban a partir de fotografías de los personajes caricaturizados por más que cuando reflexionaron sobre el



José Luis Alonso, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1959.

¹ Corresponde a Lola Puebla la paciente labor de localización, clasificación, catalogación y digitalización de todas estas imágenes.



José López Rubio, por Serra.
El Mundo Deportivo. Barcelona, 1954.

arte del caricaturista pusieran reparos a hacerlo, sosteniendo la necesidad de tratar y ver directamente al personaje interpretado para captar su personalidad y sus rasgos esenciales. Hoy la caricatura de teatro puede decirse que es una actividad marginal –no así otras modalidades como las relacionadas con la vida política–, pero no sucedía así durante los primeros años de la posguerra cuando cualquier periódico que se preciara tenía al menos un caricaturista en plantilla o entre sus colaboradores más asiduos. Quizás nadie durante los años estudiados cultivó el género en mayor abundancia y con más continuidad que Francisco Ugalde de quien se han censado varios miles de dibujos. Pero también otros dibujantes están muy bien representados.

Los recortes de prensa corresponden a prensa de Madrid y Barcelona y pertenecen a los fondos del Centro de Documentación Teatral.²

Las cabeceras que han sido revisadas y sus fechas son:

ABC (Madrid): 1939-1965

ABC (Sevilla): 1939-1965

Arriba (Madrid): 1939-1965

Diario de Barcelona: 1946-1954

Dígame (Madrid): 1939-1951

El Alcázar (Madrid): 1939-1951

El Correo Catalán (Barcelona): 1946-1954

El Mundo Deportivo (Barcelona): 1950-1954

El Noticiero Universal (Barcelona): 1946-1954

Hoja del Lunes (Madrid): 1939-1963 (menos 1955, 1959, 1960)

Informaciones (Madrid): 1939-1965

La Vanguardia (Barcelona): 1939-1964

Madrid: 1939-1965

Marca (Madrid): 1946-1954

Pueblo (Madrid): 1946-1954

Ya (Madrid): 1939-1963



Francisco de Cossío, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1944.

² De otras cabeceras hay ejemplares de los años 1950 a 1954, pero incompletos.

Los principales caricaturistas y las colaboraciones censadas en diferentes años y periódicos pueden verse en el cuadro adjunto:³

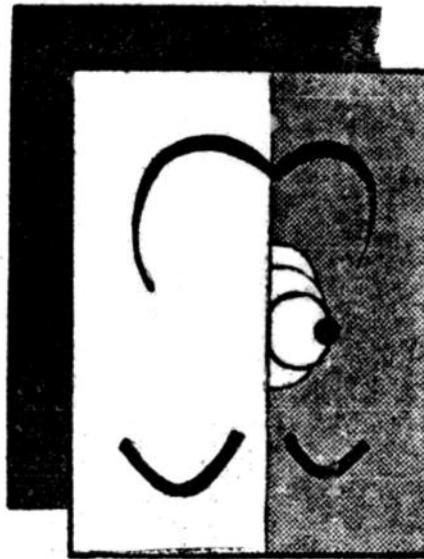
Cuadro resumen
Relación de principales dibujantes y medios donde colaboraban frecuentemente
1939-1965

| Dibujante | Cabecera | Años |
|------------------|-------------------------------|-------------|
| Abin | <i>Informaciones</i> | 1940-1942 |
| Asirio | <i>Informaciones</i> | 1944-1954 |
| Bon | <i>El Noticiero Universal</i> | 1946-1947 |
| Cobos | <i>Ya</i> | 1952-1965 |
| Córdoba | <i>Pueblo</i> | 1946-1953 |
| Cronos | <i>Arriba</i> | 1941-1965 |
| Dávila | <i>Informaciones</i> | 1955-1963 |
| Del Arco | <i>Diario de Barcelona</i> | 1950-1952 |
| Del Arco | <i>La Vanguardia</i> | 1953-1964 |
| Del Arco | <i>Ya</i> | 1939-1940 |
| Elías | <i>Diario de Barcelona</i> | 1946-1954 |
| Fresno | <i>ABC. Madrid</i> | 1944 |
| Fresno | <i>La Vanguardia</i> | 1943-1944 |
| García Gil | <i>El Alcázar</i> | 1939-1950 |
| Irurozqui | <i>La Prensa</i> | 1950-1954 |
| José María Serra | <i>El Correo Catalán</i> | 1946-1954 |
| José María Serra | <i>El Mundo Deportivo</i> | 1951-1954 |
| Menéndez Chacón | <i>Informaciones</i> | 1942-1944 |
| Mingote | <i>ABC. Madrid</i> | 1954-1965 |
| Pellicer | <i>ABC. Sevilla</i> | 1939 |
| Ramón | <i>El Noticiero Universal</i> | 1948-1954 |
| Romero Escacena | <i>ABC. Madrid</i> | 1939-1944 |

³ Fuente: CDT

| Dibujante | Cabecera | Años |
|----------------|-------------------------------|----------------------|
| Rubio | <i>El Noticiero Universal</i> | 1947 |
| Rubio | <i>Solidaridad Nacional</i> | 1950 |
| Ugalde | <i>ABC. Madrid</i> | 1939-1965 |
| Ugalde | <i>Dígame</i> | 1946-1954 |
| Ugalde | <i>Marca</i> | 1950-1954 |
| Usa | <i>Ya</i> | 1940-1952 |
| Vicente Flores | <i>ABC. Sevilla</i> | 1942-1944; 1952-1965 |

El estudio de estos dibujantes requeriría un estudio particular, sin duda, pero aquí nuestra aproximación tiene un fin más modesto: llamar la atención sobre esta manifestación artística y su interés para los historiadores del teatro, a cuyo desarrollo ha acompañado durante los decenios estudiados.



El Tenorio de Dalí, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.

Modernidad y caricatura

ESTRENOS TEATRALES DEL DOMINGO DE PASCUA

"LA OTRA VIDA DEL CAPITAN CONTRERAS", EN LARA



Margot Cottens

"ARRIVEDERCI, ROMA", EN EL MADRID



Mary Santpere

"LAS TRES BODAS DE RITA" EN EL REINA VICTORIA



Lili Muratti

MARAVILLAS: "AL RICO BOMBON ELADIO", POR LA COMPANIA DE ANGEL DE ANDRES



Angel de Andrés

COMICO: "Y SON... DE AUPA", REVISTA DEL MAESTRO CABRERA



Mtro. Cabrera

PRICE: VARIEDADES

ZARZUELA: GRAN EXITO DE ANTONIO Y SU "BALLET"



Antonio

CALDERON: REPARACION DE MARIFE DE TRIANA



Marifé de Triana

Sábado de Gloria de 1959, por Cronos. Arriba, Madrid 31 de marzo de 1959.

La revolución industrial y la imagen

Con demasiada precipitación y superficialidad se habla de nuestro tiempo como la época de la revolución de la imagen, cuando esta se produjo hace al menos dos siglos con la aplicación de la revolución industrial a la producción y a la difusión de imágenes impresas. Cuentan ya con sólida tradición los estudios asociados del desarrollo de la industrialización y la aparición de nuevas formas de percepción de la realidad como señaló en su día Donald M. Lowe en su *Historia de la percepción burguesa* (1986). Los nuevos medios de producción y difusión de imágenes han originado cambios sustanciales en la percepción del mundo y en su categorización, tanto es así que hoy nadie pone en duda que, con frecuencia, no son ideas sino imágenes los elementos fundamentales que determinan nuestras decisiones en la vida cotidiana y aun en asuntos de mayor calado. Y por ello no faltan historiadores que se ocupan de reflexionar sobre las imágenes como documento histórico importante (David Freedberg 1992; Francis Haskell, 1994; Serge Gruzinski, 1994; Toby Clark, 2000; Peter Burke, 2001, etc.).

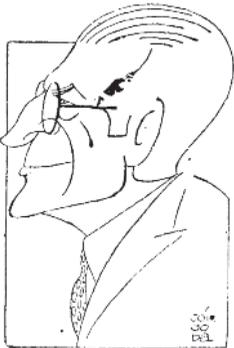
Estudios como los de W. M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica* (Ivins, 1975) hicieron evidente que el grabado en



Antonio de Lara Tono, por Asirio.
Informaciones. Madrid, 1946.



Arturo Serrano, por Bon.
El Noticiero Universal.
 Barcelona, 1946.



Cipriano Rivas Cherif,
 por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1946.

madera, la litografía, la fotografía y otras técnicas cada vez más perfectas de producción y de multiplicación de imágenes pusieron en circulación durante los siglos XVIII y XIX millones de imágenes de variados contenidos que llegaban a lugares y ámbitos sociales impensables un tiempo antes. Pronto se comprobó que el gran público, aunque no estaba interesado en sus calidades técnica o estética, se sentía fascinado por la información gráfica y más aun a medida que su acceso a ella fue más masivo y barato. En España, aunque con retraso respecto a otros países europeos, el gusto por las imágenes y por las publicaciones que las incluían fue creciente. Ramón Mesonero Romanos en el *Prospecto* con que presentó la aparición del *Semanario Pintoresco Español* no ocultaba que su deseo era introducir en España «el furor literario pintoresco» que inundaba las publicaciones francesas e inglesas cuyos editores

No desaprovechando ninguna de las ideas que pudieran contribuir a hacer más grata y nueva la forma de sus periódicos, determinaron enriquecerlos con los primores del arte tipográfico, acompañando a las interesantes descripciones históricas, científicas y artísticas que los componen, sendas viñetas que reproducen con exactitud los personajes, sitios, monumentos y producciones naturales que describen (...) De esta manera pudieron improvisar frecuentemente en medio de su narración agradables dibujos que hacen más perceptible el objeto de que se trata, y los moldes de ellos, colocados en las mismas prensas que los caracteres tipográficos, pudieron dar el inmenso número de ejemplares necesarios para venderse a precios ínfimos. (Cit. en Romero Tobar, 1990; también, véase Bozal, 1980).

Es una muestra sobre cómo se abría camino la prensa ilustrada, conjugando textos e imágenes, en un proceso imparable de democratización que dejaba muy lejos ya otras aventuras trascendentales en la conformación del imaginario moderno como lo había sido, por no recordar sino otro caso fundamental, la *Enciclopedia* francesa, empresa ineludible en la conformación del pensamiento moderno según se ha repetido miles de veces por sus textos, pero también por sus imágenes, aspecto este que suele ser menos resaltado. Publicaciones como el *Semanario Pintoresco Español* y otras que conformaron la modalidad de publicaciones periódicas conocidas como *Ilustraciones* —son

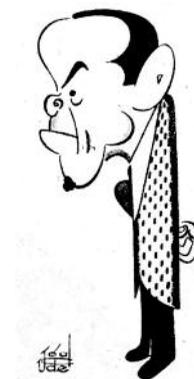
indispensables al respecto los estudios de Cecilio Alonso (1996)– fueron auténticas ventanas abiertas al mundo y a la historia por sus textos y por sus imágenes.

Se venían utilizando imágenes con diferentes fines, incluidos los de la propaganda política, pero ahora los saltos eran espectaculares al multiplicarse su cantidad, su abaratamiento y su difusión con la consecuente creación de mensajes interesados por sus promotores (Vega, 1993; Longares, 1975; Gamonal Torres, 1983, etc.). La fotografía iba a suponer un tiempo después, además, un salto definitivo en la fundamentación visual de la conciencia moderna en las ciudades. Como señaló Ivins:

La fotografía y sus procesos auxiliares cubrieron al mismo tiempo dos funciones utilitarias de los procesos gráficos que hasta entonces nunca se habían diferenciado con claridad. Una fue la información a base de retratos, vistas y todo lo que podemos llamar noticias. La otra fue el registro de documentos, curiosidades y obras de arte de todas las clases. Mientras las exigencias de la primera de estas funciones podían ser atendidas –y de hecho, todavía lo eran en ocasiones– por las viejas técnicas, la segunda función quedó irreversiblemente acaparada por la fotografía, pues solo ella permitía por primera vez en la historia, obtener un registro visual de un objeto o una obra de arte susceptible de usarse como medio para estudiar numerosas cualidades del objeto particular o de la obra de arte misma. (Ivins, 1975: 195)

La fotografía acercaba lo lejano con veracidad, colmando los deseos de muchas gentes de conocer lo producido en el pasado o en lugares lejanos. Asunto bien distinto era que, para llegar hasta públicos amplios, las fotografías debieron ser dibujadas y grabadas durante decenios para engrosar el texto gráfico de las publicaciones ilustradas. La vida en cualquier caso se iba saturando de las imágenes más dispares llegadas al ámbito de lo cotidiano como una cascada creciente y desordenada.

En este mundo de posibilidades inmensas, pero también de competencia feroz, se tenían que mover los artistas empeñados en dejar constancia de la vida moderna, interpretándola a su manera. Una realidad múltiple y fugaz que desafiaba sus capacidades de plasmación aunque paradójicamente ofre-



Mariano Azaña, por Ugalde.
Marca. Madrid, 1946.



María Fernanda Ladrón de
Guevara, por Córdoba.
Pueblo Madrid, 1946.



Lola Membrives, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Tito Schippa, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1946.



Antonio Casas Bricio, por Elías.
Diario de Barcelona.
Barcelona, 1946.



Juan José Cadenas,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1946.

cía posibilidades inagotables de multiplicación y en consecuencia de difusión de lo pintado con la pluma o con el pincel por los escritores y por los artistas plásticos.

Baudelaire y la fugacidad de la vida moderna

Las reflexiones sobre la nueva situación no se hicieron esperar y alcanzaron especial brillantez en autores como Baudelaire, quien tuvo una finísima percepción de las contradicciones de la modernidad y escribió sagaces ensayos acerca de los temas que aquí nos ocupan. Destacó el escritor francés el trepidante ritmo de la vida en las ciudades modernas y la fugacidad con que en esta se producían los fenómenos artísticos que eran convertidos en mercancía y consumidos con rapidez, dejando detrás apenas un recuerdo borroso. La nueva situación colocaba al artista en una situación incómoda, sometido a un ritmo frenético en su trabajo e inducido a venderlo para sobrevivir. De poco servían viejos modelos que habían regido las relaciones entre los artistas y sus clientes. El artista debía fijar lo que veía con rapidez inexorable y convertirlo con la misma inmediatez en mercancía. Y esto cuando su trabajo no consistiera simplemente en trasladar imágenes de otros a soportes que permitieran imprimirlas. Los grandes asuntos y las obras ambiciosas quedaban relegados a un segundo plano para quienes se afanaban en dejar constancia del frenético devenir urbano moderno. Era un tiempo nuevo que requería para su expresión un arte diferente. Difícilmente los artistas urbanos encontrarían ya un ritmo de trabajo pausado y cuando lo intentaran serían sometidos a una presión exterior extraordinaria.

Nuevos eran los asuntos y nuevos tenían que ser los modos de representación. Los temas y su tono fueron cada vez más los que Baudelaire consideró característicos de la vida moderna en ensayos como «Le peintre de la vie moderne» donde reflexiona sobre el pintor Constantin Guys afanado en captar la variedad de la vida contemporánea en sus croquis: «il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel» (Baudelaire, 1968: 550); dibujaba como «un barbare, comme un enfant, se flâchant contre la

maldresse de ses doigts et la desobéissance de son outil» (Ibid.: 551). Se trataba «de tirar l'éternel du transitoire» (Ibid.: 553); y en ello consistía la modernidad según el poeta y crítico francés. El método de Constantin Guys consistía en observar durante horas la variedad del acontecer ciudadano, el *hormigueante* ir y venir de las gentes por las calles o por los *pasajes* parisienses, que después dibujaba según lo recordaba en la soledad de su estudio teniendo a la vista nerviosos apuntes tomados en la calle o tratando de recuperar de la memoria las impresiones recibidas. De modo que

Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour. (Baudelaire, 1968: 555)

El color general y la silueta, el arabesco del contorno pasaban de este modo a tener un protagonismo excepcional en la plástica moderna, lo que nos sitúa en el territorio de la caricatura como manifestación de la modernidad. En las obras de Guys encontraba Baudelaire la vida moderna mejor que en las grandes pinturas pretenciosas al igual que en las de los dibujantes satíricos y en los nuevos aguafortistas, arte al que vaticinó un renacer importante, como así sucedió; basta leer su ensayo «Peintres et aquafortistes» donde se refiere al auge de la vieja técnica, pero aplicados sus cultivadores no a la copia de grandes obras del pasado sino a fijar la movidiza vida contemporánea en sus escenarios urbanos (Baudelaire, 1968: 542-546), es decir, movidos por la misma inquietud de atrapar lo cotidiano que había señalado en el arte de Constantin Guys.

Y no era ya la vieja técnica del aguafuerte lo que tenían a mano para expresarse los artistas sino un creciente número de procedimientos capaces de crear sugestivas imágenes y de multiplicarlas infinitamente. Gracias a los avances tecnológicos se hizo habitual la convivencia de textos e imágenes que se iluminaban mutuamente, alcanzando gran desarrollo la prensa ilustrada, de la que para nuestros fines nos interesan, además de las colecciones costumbristas y otras galerías de personajes, las revistas satíricas ilustradas, que pusie-



Adrián Ortega, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1946.



José Muñoz Román,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Joaquín Dicenta, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Ángel de Andrés, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1950.



Lili Murati, por Serra.
El Correo Catalán.
Barcelona, 1950.

ron en circulación miles de imágenes acompañadas o no de textos y, en todo caso, éstos reducidos a pies –con frecuencia dialogados o breves descripciones– a *bocadillos* interiores en un imparable camino hacia el cómic o a letreos identificadores de personajes, conceptos y situaciones. La caricatura con su variedad de procedimientos deformadores alcanzó en unos decenios un desarrollo inmenso en estas publicaciones, apropiándose de referentes teatrales populares como los números circenses y los títeres para mostrar la degradación humana o el melodrama con su desmesurada retórica al servicio del patetismo. El viejo tópico del *mundo como teatro* se actualizó en mil direcciones que expresaban de manera contundente la inanidad de la vida moderna y cómo los hombres son más juguetes de azar en ella, si cabe, que en otros periodos históricos. Siempre hay fuerzas superiores que pueden más que las decisiones que el individuo toma, lo arrastran como si fuera una marioneta o un pelele como los hilos del titiritero a sus muñecos. Y también por este camino nos acercamos al mundo de lo caricaturesco en tanto en cuanto la caricatura supone muñequización y estilización de lo representado y con facilidad representación deformada y grotesca (G. Alonso, 2000).

El caricaturista como pintor de la vida moderna

De la caricatura como una de las manifestaciones de la *pintura* de costumbres modernas ofreció sugestivas reflexiones el mismo Baudelaire, destacando entre los grandes *caricaturistas* modernos a Goya. En «De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas» reflexionó sobre su importancia, partiendo de la evidencia de su gran presencia social. En su opinión, la mayor parte de las caricaturas no tiene más vigencia que lo que representan, pero en otras descubría un elemento «misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas» (Baudelaire, 1989: 15). En ello radicaba su interés para los artistas y para él como crítico, en ese elemento de belleza que pueden mostrar obras destinadas a presentar al hombre en su propia fealdad moral y física. Encontraba en la risa y en lo cómico una complejidad digna de análisis, porque si en unos casos la risa es espontánea, en otros la

situación cambia y se produce «la risa del hombre, pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes» (Baudelaire, 1989: 34), surgiendo algo más hondo, la risa ocasionada por lo grotesco:

Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables. Es evidente que se debe diferenciar y que hay ahí un grado más. Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación, lo grotesco, una creación. (Baudelaire, 1989: 34)

Llamó a la primera lo *cómico ordinario* o *significativo* y a la segunda, lo *grotesco cómico absoluto*. El primero lo consideraba fácil de comprender y al alcance del vulgo, el segundo requería mayor intuición y su verificación se producía con la risa repentina al descubrirlo. En el dominio de la caricatura francesa, en la expresión plástica de lo cómico, hallaba habitualmente lo *cómico ordinario* y sólo raramente lo *cómico absoluto*. En Alemania, por el contrario, consideraba que sí era más frecuente lo *cómico absoluto* o al considerar el caso de España encontraba que «Los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo sombrío.» (Baudelaire, 1989: 40)

Al repasar «Algunos caricaturistas franceses» encontraba con frecuencia lo *cómico ordinario*, pero la situación cambiaba en Daumier quien desde las páginas de *La Caricature* (1830-1835) desarrolló una obra de una potencia extraordinaria, sometiendo a feroz crítica diferentes estamentos sociales, labor que prolongaba dibujando una galería satírica de retratos de personajes políticos y de otras series como *Robert Macaire*, *Costumbres conyugales*, *Los canotiers parisinos*, *Perfiles y siluetas*, *Las gentes de la Justicia*, *Los representantes representados*, etc. Varios miles de litografías lo convierten en un verdadero y potente *pintor de la vida moderna*, abierto al análisis de las costumbres en la caricatura y «La caricatura, a partir de entonces, tomó un nuevo cariz, dejó de ser específicamente política. Fue la sátira general de los ciudadanos. Entró en el terreno de la



Carmen Carbonell, por Abin.
Barcelona Teatral.
Barcelona, 1950.



Jacinto Benavente, por Cronos.
7 Fechas. Madrid, 1950.



Enrique Guitart, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Antonio Buero Vallejo,
por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1950.



Conchita Montes, por Serra.
Mundo Deportivo. Barcelona, 1950.

novela.» (Baudelaire, 1989: 85) Champfleury en su *Histoire de la caricature moderne* no dudaba en considerarlo un ariete demoleedor de la burguesía y consideraba que sus imágenes permanecerían como la pintura más auténtica de la burguesía junto a la *Comedia humana* de Balzac. Uno y otro eran vistos como los pintores de su estúpida crueldad.

Baudelaire demostró mayor interés por las caricaturas de Daumier que por las de Henri Monnier, Gavarni, Cham o Grandville, a quienes veía más desiguales, pero en todo caso creadores de unas formas de análisis de la sociedad de enorme importancia a mediados de siglo, ya fuera con sus publicaciones individuales, ya en revistas como *Le Charivari* desde los años cuarenta que convirtieron la caricatura en una de las manifestaciones artísticas parisienses indispensables. No es desmesurada su equiparación a la labor de los novelistas, que reitera en otro momento: «La verdadera gloria y la verdadera misión de Gavarni y de Daumier fueron completar a Balzac, quien además lo sabía, y los estimaba como auxiliares y comentaristas.» (Baudelaire, 1989: 98) Pintura y literatura se le ofrecían aliadas dejando constancia satírica de las costumbres de la sociedad francesa de su tiempo al igual que otros lo hacían en sus respectivos países como ejemplifica en el ensayo «Algunos caricaturistas extranjeros» entre los cita con breves anotaciones a Hogarth (1697-1764), George Cruikshank (1792-1878), Francisco de Goya (1746-1828), Bartolomeo Pinelli (1781-1835) y Brueghel el Viejo (1528-1569). Maestros fundamentales todos ellos para la moderna caricatura, aunque alguno traído de un pasado más lejano, en los que descubría su capacidad para dejar constancia no solo de la vida diaria sino una dimensión misteriosa en la que lo *cómico absoluto* se hacía evidente.

En todo caso, la labor de caricaturista como *pintor de la vida moderna* se halla limitada por la rapidez de esta y la variedad de fenómenos que se ofrecen a su vista y que podrá fijar con su lápiz nerviosamente guiado por sus impresiones y dando como resultado una visión fragmentaria, una silueta o un perfil –por algo tituló Daumier una de sus series *Siluetas y perfiles*, acaso recordando sus primeras colaboraciones en la revista *La Silhouette*– salvo que al trabajo primero de calle se añada después el de estudio para componer

imágenes más complejas y escenas. La caricatura moderna debe tener la frescura de lo inmediato, de lo vivo, que resulta cercano, pero que lleva inevitablemente unida a su condición la fugacidad y solo en tanto en cuanto se mire hacia un tipo representativo de un estamento o a una costumbre establecida se abre hacia lo permanente. O cuando se trata de una caricatura individual, solo después de un largo trato y familiaridad con el caricaturizado se abre la posibilidad de retratarlo, fijando en el papel sus rasgos definitorios, que contienen la síntesis del personaje. La caricatura equivalía entonces a *la semblanza literaria* que se hizo habitual en las revistas literarias, referida a personajes contemporáneos o a otros del pasado que tuvieran la relevancia suficiente para atraer la curiosidad de los lectores.

La abrumadora presencia de la caricatura en las sociedades modernas se entiende en todo su alcance relacionada con la nueva visión de lo cómico que sustenta su visión del mundo. Diferentes pensadores románticos dedicaron atractivos estudios al tema y en el mismo Baudelaire como se ha visto, su reflexión sobre la caricatura arranca de una reflexión sobre lo cómico, por cierto con una frase mal citada de Lavater: «El Sabio no ríe sino temerosamente» (Baudelaire, 1989: 17). Debiera ser: «El Sabio sonríe frecuentemente y ríe raramente.» Lo que importa destacar aquí, sin embargo, se halla implícito en los dos casos. El hombre moderno que posee suficiente sabiduría de la vida no ríe espontáneamente y a carcajadas, sino que sabiendo sus propios límites se limita a sonreír con melancolía y hasta con temor según las ocasiones. Lo cómico moderno y su manifestación más excelsa, el humorismo, tienen que ver con esta visión de lo cómico de estirpe romántica. La caricatura es una de las manifestaciones de lo cómico moderno.

Modernidad y caricatura en España: Goya caricaturista moderno y su herencia

Fue Baudelaire uno de los primeros en apreciar la modernidad de Goya como caricaturista haciendo suya la estima que por esta faceta de su producción habían mostrado otros críticos franceses como Gautier, quien comentando los *Caprichos* lo calificaba como *caricaturista* a falta de otra palabra



Edgar Neville, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1952.



Ramper, por Cronos
Triunfo. Madrid, 1950.



Aurora Bautista, por Bon
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947..



Antón Navarro, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Víctor Ruiz Iriarte,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Guillermo Marín, por Serra.
El Correo Catalán.
Barcelona, 1950.

mejor que definiera su arte en estas estampas (Glendinning, 1993: 92-95). Dirá que «sus caricaturas son, a la manera de Hofmann, mezclando siempre fantasía y crítica, y a menudo con una atmósfera de terror y tenebrosidad» (cit. en 93). Su capacidad grotesca le atraía porque, interesado en lo grotesco, encontraba en él en este aspecto un artista del alcance de Callot en su *Albertus* (1830). Tampoco era una acuñación original pues ya se venía utilizando en los años veinte y treinta. En 1825, Motte había publicado en París una edición de los *Caprichos* con el título de *Caricatures espagnoles d'après Goya*. En el *Magasin Pittoresque*, poco después de la muerte del artista, se lee en 1834:

Desterrado, casi ciego, octogenario, ha muerto en Burdeos hace pocos años Francisco Goya, nombre que un español lo pronuncia siempre con respeto y con orgullo. Sus caricaturas, que él llamaba caprichos, son más conocidas fuera de España que sus cuadros y eso a pesar de que su odio a los prejuicios, a los abusos y su patriotismo, bastante descarados, los hagan a menudo difíciles de interpretar por los extranjeros. (Cit. en Beruete y Moret, 1918: VI)

Fue así como comenzó muy pronto el magisterio de Goya entre los caricaturistas franceses siguiendo su apreciación de esta faceta de su obra en los ensayos de los críticos más exigentes. Baudelaire representa la cima en esta estimación y dio lugar memorables ensayos sobre él, fascinado por la mezcla de fantasía y realidad que encontraba en los *Caprichos*. El interés por la síntesis de opuestos que los románticos habían defendido como uno de los pilares de su estética se hallaba magníficamente logrado en la obra del aragonés. Baudelaire en su poema «Les Phares» de *Las flores del mal* le iba a dedicar una estrofa, colocándolo junto a Rubens, De Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Watteau, Delacroix, los faros que iluminan el camino del arte moderno. Goya se encuentra entre ellos, pero creando belleza a partir de los elementos más degradados de la vida humana. Como recuerda Glendinning, «La visión baudelaيرية de belleza y fealdad es mucho más profunda que todos los conceptos anteriores de lo feo en arte. Aplicada a la obra de Goya representa un avance considerable. Originalmente, la fealdad se había entendido como

indicación de inferioridad moral o de la existencia positiva del mal: en un tratamiento grotesco convertía en caricaturesco o humorístico lo que de otra forma hubiera sido malo o censurable. En muy contadas ocasiones tenía el poder de emocionar, y en tales casos había que situarla dentro de un contexto idealizado, como es el caso de *Santa Isabel de Hungría*, de Murillo, donde la santa está cuidando las heridas de un mendigo. (...) Pero Baudelaire, al aceptar la idea romántica de la realidad entera como asunto apropiado para el arte, rechaza naturalmente todas las preocupaciones y distinciones que respecto a la fealdad se habían hecho anteriormente. Se sintió emocionado ante la belleza paradójica que se observa en la obra de Goya (...) Profundiza más que Gautier en la utilización de la fantasía en los *Caprichos*, y además muestra cómo el material político de la obra podría hacer impacto en aquellos que no logran ver y apreciar las alusiones específicas y concretas.» (Glendinning, 1993: 99). Su análisis de la obra de Goya y su afirmación de la modernidad del pintor español alcanzó gran difusión a través de su poema y de sus *Curiosités Esthétiques* (1868).

En España no faltó nunca esta apreciación de la modernidad de Goya y en particular de su capacidad satírica. Algunos contemporáneos señalaban ya que su veta satírica provocaba la risa de sus contemporáneos, una risa con alcance político como demuestra el artículo de Gregorio González Azaola, «Sátiras de Goya» (*Semanario Patriótico de Cádiz*, 27 de marzo de 1811), referido a los *Caprichos*. Al ver los *Caprichos* como una colección de *poemas morales*, Azaola sigue al propio artista que, en el anuncio de su obra, afirmaba su deseo de hacer en el arte, lo que hacía ya tiempo era práctica común en poesía y prosa (Glendinning, 1993: 75-76). Se iniciaba una tradición que busca en la obra de Goya una imagen crítica de su sociedad a la vez que una imaginación desbordante. Y además, estas obras entraban en el mercado aprovechando las posibilidades de multiplicación que la impresión permitía y anunciada su venta en la prensa.

A la apreciación del Goya de los *Caprichos* o la *Tauromaquia* se añadió la de *Los Desastres de la Guerra* a partir de su descripción por Enrique Mérida en *El Arte en España*, en 1863, o a la difusión de los artículos de Valentín Carde-



Joaquín Roa, por Ugalde.
Marca. Madrid, 1950.



José Antonio Ochaíta,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Álvaro de Laiglesia, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1952.



Paco Martínez Soria, por Serra
El Mundo Deportivo
Barcelona, 1952.



Jardiel Poncela, por Ugalde
Signo. Madrid, 1952.

ra sobre sus dibujos. La difusión de la serie goyesca de los *Desastres de la Guerra*, que los críticos compararon con *Les Misères et les Malheurs de la Guerre*, de Callot, reforzaron aún más la importancia de las imágenes goyescas en el imaginario moderno. Las *Pinturas negras*, por su lado, comenzaron a difundirse por las fotografías de Laurent o después cuando se expusieron en la Exposición Universal de París en 1878, antes de su instalación definitiva en el Prado en 1881 donadas por el barón d Erlanger, más denostadas que entendidas en aquellos años. Impresionistas y decadentes venían ahora a interesarse por otros aspectos de la obra de Goya. Los primeros –con Manet a la cabeza entre los pintores y Huysmans en *Certains* (1889) entre los escritores– atraídos por la luz, el color y el movimiento de sus cuadros. Pero Huysmans también a través de su héroe decadente Des Esseintes quien en *À rebours* estudia absorto las escenas más morbosas de los *Caprichos* y *Disparates*, fascinado por su sugestivo mundo lleno de simbolismos misteriosos e inquietante erotismo. O artistas grabadores como Max Klinger se muestran asombrados ante su obra de manera que el Goya apreciado a comienzos de siglo es cada vez más múltiple y complejo.

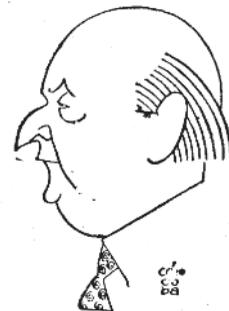
La consideración de Goya como *caricaturista moderno* es fundamental y la impronta goyesca atraviesa la cultura contemporánea española. Importa aquí señalar su importancia en los *caricaturistas* plásticos para entender mejor el gran auge de la caricatura en España en aquellos tiempos y la conformación de una tradición sobre la que se asienta la tradición caricaturista que nos interesa: la de la caricatura teatral. Diferentes pintores continuaron y desarrollaron esta vertiente de la creación goyesca, produciendo pinturas satíricas muchas de ellas al comienzo de sátira antinapoleónica y con el correr de los años abordando el estudio de todos los aspectos de la vida española. Con el paso del tiempo se enlazarán en los artículos críticos a Goya caricaturista con Baudelaire y sus ideas sobre los pintores de la vida moderna y la caricatura. Así lo hacía *Juan de la Encina* analizando lo insólito del mundo goyesco en sus estampas:

En *Los caprichos*, como en *Los desastres*, desde el primer grabado, Goya nos hace entrar en un mundo insólito. ¿Es real? ¿Es fantástico? Observamos que

los temas son los mismos de que tanto uso hacían los costumbristas y moralistas de la época. Las comedias de Moratín podrían darnos muchos ejemplos. Comparadlas, si queréis con estos grabados. Al punto resalta enérgicamente la diferencia. Moratín, como artista, tenía un alma punto menos que perfectamente burguesa. Ello da a sus comedias un aire de buen sentido, que, siendo muy grato en ciertos momentos, puede parecer en otros un poquillo vulgar y hasta superficial. En Goya nada de esto. La realidad más chabacana adquiere al ser tocada por él una inquietante profundidad en el sentido de lo fantástico. Las costumbres de su tiempo se proyectan en el páramo de las brujas de Macbeth. Goya se adueña de los siete pecados capitales, y como un fervoroso artista medioeval, los encarna en seres fantásticos. Sabe trocar a los hombres y mujeres, por virtud de las bajas pasiones que en ellos anidan, en una categoría especial de animales que la Historia Natural jamás sabrá clasificar. (*España*, 83, 1916: 10)

Tras analizar el tema de la brujería en los *Caprichos* concluía evocando lo cómico grotesco y a Baudelaire: «Por algo decía Charles Baudelaire que los españoles al tratar lo cómico, para lo que estamos muy bien dotados, desembocamos fácilmente en lo cruel, y que nuestras fantasías grotescas contienen siempre algo sombrío.» (Ibid.: 11) En los *Proverbios* se hacía según él, misterioso y enigmático, y en las *Pinturas negras* advertía una prolongación de los *Caprichos* «pero tal vez con una orientación más enérgica hacia lo grotesco. Goya se adueña, sin duda, de una manera dionisiaca por decirlo de algún modo, de esos estados de espíritu y representaciones fantasmales propias de la imaginación popular e infantil en momentos en que esa facultad obra activamente a impulso de terrores indefinibles.» (*España*, 86, 1916: 10-11). De todo ello deducía un particular humorismo satírico para el que reclamaba mayor estudio:

¿Qué es lo que caracteriza el humorismo de Goya? He aquí una pregunta que nuestros lectores nos permitirán que dejemos en el aire. Para responder a ella de un modo preciso sería menester, según nos parece, hacer un no corto estudio del humor y la sátira en las artes plásticas; sería también menester que estudiáramos con algún detenimiento el humor y la sátira en las letras, en las artes y en las gentes españolas. (Ibid.: 10)



Josep Maria de Sagarra,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Valeriano León, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947.



Aurora Redondo, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1946.



Regino Sainz de la Maza,
por Garcíagil
El Alcázar. Madrid, 1944.



Leandro Navarro, por Garcíagil
El Alcázar. Madrid, 1949.



Atáúlfo Argenta, por Garcíagil
El Alcázar. Madrid, 1944.

Dejaba centrado el tema reclamando mayor estudio para la herencia del arte grotesco de Goya entre los artistas plásticos y entre los escritores españoles. En esta tradición retratos y estampas fueron valorados como verdaderas caricaturas. Jacinto Octavio Picón comentando en *El Liberal* el 11 de mayo de 1900 la gran Exposición de Goya organizada en Madrid aquel año con motivo de la repatriación de sus restos, ya escribía sobre como trató al pueblo español en sus pinturas:

Goya fue un historiador de sus costumbres: en vez de componer libros, hizo cuadros y estampas, donde está reflejado como en una colección de espejos. Fue un observador de su alma; conoció sus virtudes y sus vicios; pintó sus alegrías, sus trabajos, sus desventuras y sus fiestas.

(...) Donde su genio brilla con mayor fuerza y aparece su personalidad más vigorosa y original, es en los retratos. En ellos compite con Holbein, con Velázquez y con Rembrandt, y aventaja seguramente a Rubens y a Van Dyck. Recuérdense los que componen la "Familia de Carlos IV"; de los menos conocidos podrán admirarse muchos en la exposición ahora organizada.

Se extendió la idea de que Goya pintaba con especial penetración a sus personajes, indagando en su personalidad. Pérez de Ayala llegaría a afirmar en *El Sol* el 23 de junio de 1918 en «Goya. Su universalidad», comentado el retrato de la condesa de Chinchón: «Está pintando con el pensamiento. Todo es allí espíritu, y la parte material y plástica desaparece, dando tan solo la sensación de una frase, de una caricia coloreada.» Hasta tal punto penetraba en sus modelos que trascendía a la pintura convirtiéndose el retrato en verdadera literatura: «El pintor debe pintar lo que los demás no ven: el espíritu o carácter de las cosas... Por este punto es por donde la pintura se enlaza con la literatura, y así es como los grandes pintores han de poseer la facultad penetrativa del poeta.» De ahí a sostener que era el gran intérprete moral de su tiempo no había sino un paso:

Goya ha eternizado cabalmente toda la España de su tiempo: reyes idiotas, necios y vivopotentes validos, cortesanos vanidosos y viles, nobles de rompe y rasga, plebeyos de noble empaque, duquesas desvergonzadas como majas, majas gentiles como duquesas, milites pomposos, guerrilleros feroces, pingües dignatarios de la iglesia, meditativos hombres de Estado, cultivado-

res de las artes, petimetres, chisperos, toreros, frilazos, estudiantes, hampones, galloferos, artesanos. Pintó con emoción adecuada todas las edades y todos los sexos: a la ancianidad, con reverencia; a la adustez masculina, con bizarría, a la mujer, con sensualidad y delicadeza; a los niños, con ternura. Pintó con arrebató la belleza corpórea; con ironía y saña, la fealdad.

Y este paso se dio también en muchos de los trabajos publicados en los años veinte. Álvaro de Albornoz lo veía dotado de una extraordinaria capacidad de penetración en los problemas de su tiempo, en un ensayo que nos sitúa plenamente en el horizonte de la *caricatura moderna* como representación de las contradicciones del hombre moderno en «A través de Goya: lo grotesco en la tragedia», publicado en *La Libertad*, el 13 de marzo de 1924. Escribe refiriéndose al pintor como analista de su tiempo:

El gran espectador de estos acontecimientos es Goya. El gran espectador y el gran historiador. Nadie como él vio el fondo de inmensa tragedia, ni acertó a descubrirlo con tal intensidad. Jamás un pensador penetró tan hondo en el alma de una época como este genial artista. Goya que pinta escenas risueñas: La pradera de San Isidro, la merienda en la Florida, fiestas y juegos, una España de pandereta, tiene, sin embargo, la obsesión de la tragedia. Y es lo grotesco, lo monstruosamente grotesco de aquella España lo que queda más profundamente grabado en su retina maravillosa.

Se pueden multiplicar durante los años veinte los ejemplos de ensayos que van en esta dirección remachando una y otra vez el papel fundamental jugado por Goya en la moderna plástica satírica española, con su negrura y con su acidez crítica. En el terreno del dibujo humorístico este magisterio es también absolutamente redundante. La maestría como *caricaturista* reconocida a Goya fue constante. José Francés colocaba en 1915 en la cumbre del arte satírico a Goya tanto pintor como dibujante o grabador:

El espíritu de D. Francisco de Goya era esencialmente satírico. Tenía todas las altivas hurañeces, todas las agresivas acometividades del hombre que se anticipa a su época.

No creía en nada ni en nadie. Su cuadro *La familia de Carlos IV* es un ataque decisivo y cruel contra la realeza de “origen divino”; sus frescos de San



Joaquín Calvo Sotelo,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1952.



Federico Romero, por Ugalde
Dígame. Madrid, 1952.



José Isbert, por Garcíagil
El Alcázar. Madrid, 1947.



Celia Gámez, por Serra
El Correo Catalán.
Barcelona, 1950.

Antonio de la Florida, en que pinta voluptuosas manolas con alas angélicas, afirman su escepticismo religioso; la duquesa de Alba, retratada desnuda y con trazas de maja, ratifica en el amor al pueblo el desdén con que miraba los insignificantes prestigios aristocráticos y nobiliarios.

Pero donde se manifiesta más cruel, más cercano, más pleno de rebeldías sangrientas y renovadoras el gran maestro, es en sus tres series de dibujos y aguas fuertes: *Los Caprichos*, *Los Desastres de la guerra* y *La Tauromaquia*.

Los *Caprichos* son una exacta pintura de todos los vicios é hipocresías de su época. No faltan los que aseguran que cada lámina responde simbólicamente á un episodio real y verdadero, y que podrían ponerse nombres sobre cada uno de los personajes humanos, bestiales ó fantásticos, que en vigoroso contraste de luces y sombras reunió Goya. (1915, 18-19)

Los caricaturistas españoles. Una breve aproximación

Es una opinión extendida que Eugenio Lucas, Leonardo Alenza, Francisco Ortego y Eduardo Sojo (*Demócrito*) continuaron la manera caricaturesca de trabajar de Goya que llegaría vigorosa al siglo XX produciéndose sucesivas generaciones admirables de caricaturistas, a las que se refieren estudiosos de este arte en nuestro país como Jacinto Octavio Picón en sus *Apuntes para la historia de la caricatura* (1877), José Francés en *La caricatura española contemporánea* (1915) o Bernardo G. Barros en *La caricatura contemporánea* (1916).

Si menciono a **Eugenio Lucas** (1824-1870) no es porque destacara como caricaturista en la prensa o ilustrando libros sino porque en su pintura se esforzó porque permaneciera viva la referencia expresiva de Goya y ha sido después decisivo en la recuperación de estas facetas goyescas (Lafuente Ferrari, 1947). Hitos notables han sido la exposición que José Lázaro Galdiano organizó con cuadros de su propiedad en la sede de la revista *Blanco y Negro* y *ABC* en Madrid en 1928. O la exposición comisariada por Jeannine Baticle en 1972 *Eugenio Lucas et les satellites de Goya*. Menor alcance tienen otras como *Los seguidores de Goya*, organizada por la Obra Social de Caja Madrid y lejanas por tanto estas últimas de los años que centran nuestra atención. José Francés señalaba como temas característicos suyos:

España la brava, la legendaria, la de los bandoleros altivos sobre corceles andaluces, la de los aragoneses y chisperos heroicos, de las mujeres, de los toreros, los frailes, las procesiones con santos trágicos y disciplinantes fanáticos, toda esta España de contraste, sangrienta y sombría a un tiempo, palpita, vibra y grita en los lienzos y dibujos de Lucas. (Francés 1915: 27-28)

Veía su labor hecha a zarpazos y que amaba las visiones rápidas, «los esbozos momentáneos, donde las líneas y los colores aparecen en su mayor simplicidad» (Francés, 1915: 29). Le interesaban más estas obras que los cuadros acabados porque en ellos se ofrecía una imagen de España más verdadera y viva, más inmediata.

Leonardo Alenza Nieto (1807-1845) en su corta carrera hizo también suya la que Lafuente Ferrari llamó la «veta brava» goyesca. En sus pequeños cuadros de costumbres populares y en sus dibujos es fácil seguir esta orientación. O en su serie *Caprichos. Continuación de los de Goya*, grabados al aguafuerte y que recogen tipos y costumbres madrileños hacia 1840. Si se añade su presencia en revistas como *El Reflejo* o el *Semanario Pintoresco Español*, en la colección de *Los españoles pintados por sí mismos* para la que pintó trece tipos o en las ilustraciones de las *Escenas matritenses* (1845), de Mesonero Romanos, se advierte que nos hallamos ante un pintor de Madrid en el trance de convertirse la ciudad a la modernidad y donde iba adquiriendo la vida un ritmo creciente que trató de fijar en centenares de dibujos que recogen las nuevas costumbres y se satirizan. Para entonces se había introducido en España la ilustración por medio del grabado en madera que suponía un gran avance técnico, posibilitando la publicación de libros y de revistas ilustradas conviviendo textos e imágenes. Obras como el *Gil Blas de Santillana*, de Lesage, editada con ilustraciones de Jean François Gigoux en 1835, demostraban la madurez del procedimiento y se convertían en brillantes modelos para los años siguientes.

No es excesivo aplicarle a Alenza, con los matices necesarios, el calificativo de *pintor de la vida moderna* madrileña. Los matices pasan por señalar su relación con la tradición española, Goya en particular, pero también su relación con escritores satíricos clásicos como Quevedo en la ilustración de cuyas obras colaboró para una edición de lujo junto a otros grandes representantes



Juanito Valderrama, por Usa Ya. Madrid, 1946.



Niní Montán, por Cronos Arriba. Madrid, 1946.



Mary Begoña, por Ugalde
Fotos. Madrid, 1952.



Carmen Carbonell, por Cronos.
Marca. Madrid, 1952.

de la ilustración gráfica romántica: *Obras de D. Francisco de Quevedo* (Madrid, 1840-1851). O lo hizo también en la ambiciosa edición de Yenes de las *Aventuras de Gil Blas de Santillana* (Madrid, 1840-1842), que trataba de difundir entre los lectores españoles no solo el texto de Lesage, sino emular la edición ilustrada francesa realizada en 1835 y que era una obra maestra de la aplicación del grabado de madera a la ilustración de obras literarias. Sus dibujos para esta obra –algunos se conservan en el Museo Romántico de Madrid–, muestran su gran avance y su capacidad para crear escenas completas sobrepasando los estatismos anteriores que imponía el dibujo de tipos sueltos.

Jacinto Octavio Picón consideraba que Alenza «es el único artista de nuestros días cuyo nombre merezca citarse al tratar de la caricatura en España.» (Picón, 1877: 120) Exageraba en su apreciación pero acertaba al definir el potencial satírico de sus dibujos:

De sus composiciones serias no hemos de hablar aquí, y en cuanto a las de carácter cómico, aunque dejan traslucir las facultades extraordinarias de que su autor estaba dotado, no pasan de la categoría de juguetes improvisados en la mesa de un café o en el reverso de una carta. Sus chispeantes escenas de costumbres, sus tipos de majos y manolas, sus figuras de paletos y mendigos retratan el Madrid de 1830 con tanta fidelidad como donaire y gracia, pero no son más que tipos muy bien dibujados, hermosos estudios del natural: no conocemos ninguna obra suya que tenga como caricatura verdadera importancia. (Picón, 1877: 120)

La contradicción de Picón al considerar a Alenza simultáneamente caricaturista y que no realizó ninguna caricatura es solo aparente. Por un lado, lo emparenta con Goya por su capacidad para fijar las costumbres madrileñas en sus dibujos, por otra, lamenta que muriera en agraz sin culminar su obra. Su disposición era la de un pintor moderno atento al fluir de la vida urbana y en este sentido debe ser recordado. Un repaso minucioso de las colecciones de dibujos permite subrayar este aspecto y su apertura al horizonte que aquí importa (Torres González, 1997). Cuando unos años más tarde historiando la caricatura española, José Francés se refiere a él –hacia pocos años, en 1910, se le había dedicado una exposición antológica– no dudaba en afirmar que

«dio como caricaturista los primeros pasos por el sendero que luego había de recorrer Francisco Ortego.» (Francés, 1915: 309)

Con **Francisco Ortego y Vereda** (1833-1881) alcanza la caricatura española moderna una de sus máximas cumbres. Lamentablemente no se ha estudiado y su obra permanece dispersa en publicaciones periódicas, almanaques o en litografías sueltas, aparte de sus cuadros. Muy viva y aun actual su obra en los años en que escribió sus *Apuntes* Picón lo juzgaba con estas palabras:

Entre los artistas que hoy cultivan la caricatura merece citarse Francisco Ortego. Sus obras son de todos conocidas y apreciadas; es un verdadero caricaturista que reúne á la verdad y la gracia una gran facilidad para dibujar y no poca intención. Sus composiciones políticas y sus escenas de costumbres, los dibujos con que animó las columnas de *Gil Blas* antes y hasta poco después de la revolución de 1868, están en la memoria de todos y de buena gana recordáramos alguno para describirlo, pero fácilmente comprenderá por qué no lo hacemos quien conserve en la memoria cuál era el blanco á que asestaba sus tiros. (Picón, 1877: 121)

Más de un siglo después sigue sin estudiarse su producción y ya no están en la memoria de casi nadie sus célebres caricaturas que equipararon la caricatura española con la que se estaba produciendo en Francia donde revistas como *La Caricature*, *Le Charivari* y una ingente cantidad de libros y álbumes ilustrados por grandes artistas como Grandville, Monnier, Daumier o Gavarni. Francisco Ortego es el gran pintor de la entrada en la modernidad de Madrid durante la década de los sesenta y los años que siguieron a la revolución de 1868. Ortego fue el gran *novelista plástico* de aquella sociedad y de hecho una parte de sus imágenes acompañaron la difusión en la prensa de relatos de autores como Ventura Ruiz Aguilera, que suponían notables avances desde el costumbrismo romántico hacia la novela realista como percibió con singular agudeza Pérez Galdós en su célebre ensayo publicado en la *Revista de España*, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares* y *Proverbios cómicos*, por D. Ventura Ruiz Aguilera» (Pérez Galdós, 2004: 10-26). Ortego jugó en España respecto a la novela un papel simi-



Trudi Bora, por Ugalde.
Marca. Madrid, 1952.



Enrique Rambal, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1952.



Enrique Vilches, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Josefina Carabias, por Usa.
Ya. Madrid, 1950.



Cayetano Luca de Tena,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1947.

lar al de algunos dibujantes franceses respecto a la novela de Balzac (Rubio Jiménez, 2002). Las páginas de *El Museo Universal*, *Gil Blas*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Fisgón*, *El Cascabel*, *Don Diego de Noche* o sus álbumes seriadados bajo los títulos de *Menestra* y *La Criatura* guardan las mejores imágenes caricaturescas o sencillamente costumbristas de los años sesenta en España, equiparables a las de Daumier o Gavarni en Francia, adonde emigró en 1871, esperando encontrar un medio más abierto y propicio a comprender sus imágenes.

En los dibujos de Ortego comparece una visión del mundo muy teatralizada, cosa nada extraña en la época, pero en su caso se acentúa la visión irónica y satírica lo que le lleva a frecuentar la caricatura de costumbres y política asociándola a imágenes procedentes del teatro popular o de los títeres. Realizó entre otras cabeceras la de *El sainete* (1867), revista de crítica política donde se mostraba la actividad política en clave sainetesca, lo que le valió varias recogidas por la policía y una pronta desaparición o entre sus álbumes no faltan algunos dedicados a ofrecer una visión de este tipo. Así lo hizo en *La criatura en los bufos de Pepe-Hillo* donde lleva a su personaje –*La Criatura*, un niño curioso armado con sus lápices para dejar constancia dibujada de cuanto vea y que dio lugar a una serie de álbumes– a buscar asuntos en los Bufos Arderius, el conocido teatro popular que durante los años de la Gloriosa aclimató en España el teatro bufo. Una vez levantada la cortina del teatro al lector se le ofrecen siete escenas de costumbres de impronta goyesca: «La sopa boba», «Marcha a los toros», «Esta capa, que no tapa...», «Si te pica, rásca-te...», «Un bicho inesperado», «Los milagros de ciertas... Santas» y «¡Nene! Mira que es marrajo, no te gane el terreno» (Ortego, s. a.). Escenas llenas de ecos goyescos y alusivas a costumbres nacionales desmesuradas y reprobables por su tenebrosidad moral.

No es posible aquí seguir acumulando más ejemplos de la variada e insustituible labor de Ortego en la conformación de una tradición satírica gráfica, que analizó con exasperante precisión y crudeza las costumbres españolas de aquellos años. Quedó, eso sí, como un hito insoslayable para cuantos dibujaron después las costumbres urbanas.

Para entonces los caricaturistas eran ya una multitud que siguió creciendo en los años siguientes una vez que la industria editorial española vivió un intenso proceso de modernización en sus equipamientos y la vida cotidiana fue siendo invadida por millones de imágenes impresas. Los caricaturistas eran artistas dedicados a atrapar la dinámica vida de las ciudades con un horizonte internacional cada vez más rico y variado. De hecho, era habitual que colaboraran en publicaciones internacionales o que vivieran periodos más o menos largos en otros países. Varios de ellos emigraron a países de América cuyo desarrollo creaba expectativas profesionales también para los dibujantes. La lista sería interminable, a veces formando pequeñas sagas familiares como sucede con los Urrabieta, donde hay que considerar en primer lugar a **Vicente Urrabieta** (1813-1879), prolífico dibujante y litógrafo que se prodigó en revistas que van desde *El Artista*, *La Risa* o el *Semanario Pintoresco Español* al *Museo de las Familias* o *La Ilustración Española y Americana*. Le siguieron sus hijos **Daniel Urrabieta Vierge** (1851-1904) y **Samuel Urrabieta Vierge** (1854-1886), quienes trabajaron tanto en España como en Francia siendo sobre todo el primero acaso nuestro ilustrador más internacional en aquellos años (Catálogo, 2005). O cabe recordar a los hermanos **Bernardo** (1830-1894) y **Martín** (1833-1908) **Rico y Ortega**, buen grabador en madera el primero y paisajista notable el segundo, pero colaboradores habituales en la prensa ilustrada, cronistas de su tiempo, grabadores de muchos apuntes de otros artistas afanados en perpetuar lo instantáneo. Y a veces, las familias de dibujantes y caricaturistas emparentaban entre sí. Martín Rico estuvo casado con Julia Perea, hermana de otros dos notables artistas dibujantes y grabadores: **Alfredo** (1839-1895) y **Daniel Perea Rojas** (1834-1909), cuyas obras salpican las páginas de *Gil Blas*, *La Ilustración de Madrid*, *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómico* o la taurina *La Lidia*.

La prensa ilustrada y las casas editoriales eran ya una boyante industria que empleaba a numerosos dibujantes y caricaturistas. La caricatura era un oficio y un arte estimado. Admirados y seguidos con fidelidad en sus ciudades, cuyos ciudadanos se habituaron a buscarse en las páginas de sus publicaciones periódicas retratados y satirizados por ellos. **Manuel Moliné Muñiz** (1833-



Manolo Caracol, por Cronos.
Arriba Madrid, 1947.



Adolfo Torrado, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1947.



Casimiro Ortas, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947.



Esperanza Navarro, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1947.

1901), **Eusebio Planas Franquesa** (1833-1897), **Tomás Padró y Pedret** (1840-1877), **José Luis Pellicer Fenyé** (1842-1901) o **Apeles Mestres Oños** (1854-1936) son inseparables de Barcelona. Los hermanos **Perea**, **José Severini** (1838-1882), **Ángel Gutiérrez Pons**, **Eduardo Sojo**, *Demócrito* (1849-1908), **Eduardo Sáenz Hermúa**, *Mechachis* (1859-1898), **Pedro Antonio Villahermosa**, *Sileno* (1869-1945), **Ramón Cilla** (1859-1937), alma de *Madrid Cómico* durante muchos años, o **Manuel Tovar** (1875-1935) forman parte de la gran estela de dibujantes y caricaturistas que alegraron e hicieron reflexionar a los madrileños. Estela que siguieron muchos ya en el siglo XX: **Joaquín Xaudaró y Echau** (1872-1933), **Salvador Bartolozzi** (1882-1950), **Inocencio Medina Vera** (1876-1918), **Enrique Echevarría** (*Echea*), **Ricardo Marín**, *Tito*, **José Robledano**, **Ramón Manchón**, *K-Hito*, **Tomás Pellicer**, **Luis Bagaría**, el más valorado en los últimos años (Elorza, 1988; Marcos Villalón; 2004, Capdevila, 2007) junto con **Alfonso Rodríguez Castelao** (Bozal, 1983), etc.

Y tal como se habla de dibujantes se puede hacer de revistas: *Gil Blas* en sus distintas épocas, *Madrid Cómico* (Mingote, 1983) o después *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* o *La Esfera* son inseparables de la modernización de Madrid. *La Campana de Gracia*, *L esquilla de la Torratxa*, *Barcelona Cómica*, *Cu-cut* y *Papitu* (Solà i Dachs, 2004, 2005) lo son de la vida barcelonesa. Esto si hablamos de revistas que llegaban a las clases medias, porque la caricatura invadía ya los grandes diarios y daba lugar también a revistas menores en muchos casos más especializadas: *Don Quijote* o *Gedeón* son imprescindibles en el análisis satírico de la vida política. *Alegría* o *El Gran Bufón* preludian en los años diez el humor gráfico cercano a las vanguardias. Reforzadas además desde 1907 con la organización de exposiciones de Humoristas promovidos al principio por Filberto Montagud en la casa Iturrioz. Con convocatorias de concursos por periódicos como *El Imparcial* o *El Liberal*. Premiados con medallas en Exposiciones Nacionales artistas como Sancha y *Sileno*.

Francisco Sancha y Lengo (1874-1936) fue un artista siempre inquieto y versátil inició su andadura en las revistas *Hispania* (Barcelona) y *La Vida Literaria* (Madrid) en el momento del cambio de siglo. Después enviaba desde París o Londres, donde publicaba con asiduidad, sus colaboraciones a *Blanco*

y *Negro* o *La Esfera*, a la vez que pintaba para *Alegría* (Francés, 1915: 43-45). La caricatura había saltado también a la prensa diaria y sus imágenes salpican las páginas de *El Sol*, *La Voz* o *ABC*. Su colaboración en la revista socialista *Avance* en 1936 le costó el encarcelamiento y la muerte en una prisión de Oviedo en ese año.

Pedro Antonio Villahermosa, *Sileno* (1869-1945), comenzó su andadura en *Blanco y Negro* y en *Apuntes*, pero fue en *Gedeón* donde halló su espacio apropiado. Ahí, según José Francés, había de encontrar su norte definitivo, «En ese periódico está toda su obra. Sólida, con apariencia de frívola; perdurable, pareciendo ocasional y del momento; filosófica en muchos casos y siempre ingeniosísima. (...) Dotado de una vastísima cultura, de un sentido verdaderamente satírico, nadie le dicta, como á otros caricaturistas, los pies ó leyendas de sus comentarios dibujados, y muchos de ellos se recuerdan como modelos insuperables; finalmente, es también escritor y crítico de su arte, muy notable.» (Francés, 1915: 45) Y de ahí saltó a periódicos como *El Heraldo de Madrid* o *ABC* que concedían cada vez mayor espacio a la caricatura para atender a una demanda que se puede considerar masiva.

Estos grandes nombres, sin embargo, no son sino hitos de una tradición compleja y deben ser completados con otros de artistas que atendieron la creciente demanda social de imágenes y dentro de ellas las caricaturescas, no siempre con la acidez goyesca —que aquí tomo sobre todo como un hilo conductor del género *cómico absoluto* en la plástica española— sino abiertas a otras influencias internacionales de manera que si en el siglo XIX las grandes revistas francesas marcaban las pautas en las primeras décadas del siglo XX cada vez ganaron más terreno revistas como la alemana *Simplicissimus* que marcó nuevas pautas, abriendo los horizontes del expresionismo y de las vanguardias. Y atentos todos ellos a un aspecto medular en este ensayo: la fijación satírica de las costumbres, tanto por pintores como por literatos.

Era habitual desde mediados del siglo XIX que los escritores costumbristas coleccionaran sus escritos sobre tipos y cuadros de costumbres —que solían aparecer primero en la prensa periódica—, en libros, que se editaban ilustrados, con lo que escritura e imágenes generaban discursos llenos de depen-



Alejandro Ulloa, por Ramón.
El Correo Catalán.
Barcelona, 1947.



Guadalupe Muñoz Sampedro,
por Bon. *El Noticiero Universal*.
Barcelona, 1947.



Estrellita Castro, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947.



Felipe Sassone, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1947.



Francisco Serrano Anguita, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947.



Antonio Vico, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947.

dencias. Los cuadros o escenas sueltos adquirirían una unidad superior. No puedo aquí sino mencionar algunos libros que dan idea por sus títulos y subtítulos aclaratorios de esta mixtura, del espejeo constante de unas artes en otras y de cómo la nueva percepción propiciada por las aplicaciones tecnológicas de la revolución industrial se iba diversificando. José María de Andueza publicó en 1844 *Trabajos y miserias de la vida. Cuadros joco-serios. Entretenimiento traducido y original de Aben-Zaide* (Madrid, 1844). Enriquecían aquellos cuadros literarios entre serios y caricaturescos 22 láminas, inspiradas en las obras mixtas que se estaban prodigando en Francia en las que aunaban sus esfuerzos pintores y literatos. Dibujantes como Grandville –a cuyo estilo no son ajenas las láminas de la obra a que me refiero– dieron a este libro una categoría estética notable.

A veces eran galerías de personajes relevantes de la vida política o cultural los reunidos como sucede en los cuatro volúmenes en folio de *Fisonomía de las constituyentes, obra escrita por una sociedad de literatos bajo la dirección de M. Ibo Alfaro* (Madrid, 1869). Esta vez la parte ilustrada la constituyen 25 retratos impresos litografiados por Santos G. R. y N. González, sobre dibujos de J. Cebrián.

Galerías de tipos históricos o actuales, de grandes personajes o anónimos ciudadanos, constituye esta literatura uno de los mejores referentes de la convergencia de pintores y literatos afanados en fijar las costumbres urgidos por el vértigo de la moderna vida urbana. Me refiero a las series que siguieron a *Los españoles pintados por sí mismos* que dieron lugar a recopilaciones como *Doce españoles de brocha gorda*, de Antonio Flores o su más conocida serie *Ayer, Hoy y mañana* (1853). Y siguiendo su estela, *Los españoles de ogaño, colección de tipos, de costumbres dibujados a pluma* (1872) y otras colecciones cuyos subtítulos van incorporando otras formas de producción de imágenes como esta de José Alcalá Galiano: *Estereoscopio social: colección de cuadros contemporáneos, fotografías, acuarelas, dibujos, estampas, caricaturas, grupos, bustos, agua-fuertes, bocetos, visitas, paisajes, bodegones, camafeos, etc. etc. Tomados del natural y puestos en verso satílico-humorístico* (Madrid, 1872).

Hubo escritores que se especializaron en esta literatura y jalonaron su trayectoria con libros que permiten seguir los avatares de este costumbrismo

urbano aplicado a *pintar* los nuevos tipos sociales y la movilidad de las grandes ciudades. Es el caso de Carlos Frontaura y Vázquez (1834-1910), cuya trayectoria ha perfilado Marta Palenque (2002). Fue dejando una larga estela de colaboraciones en la prensa y de libros –a veces ilustrados por Francisco Ortego o Alfredo Perea–, que muestran la abundancia de esta literatura nacida del nuevo dinamismo urbano: *Caricaturas y retratos* (1868), *Cosas de Madrid* (1868), *Tipos madrileños. Cuadros de costumbres* (1888), *Gente de Madrid. Siluetas y semblanzas* (1895).

Ramón Cilla ilustró obras que ofrecen una galería casi interminable de tipos españoles, ya fueran obras como *España cómica. Apuntes de viaje* (Madrid, 1887-1888), en la que representó y caricaturizó con *Mecachis* y el escritor festivo Sinesio Delgado tipos y costumbres de las diferentes provincias españolas. También los caricaturistas sentían la necesidad de ampliar sus horizontes más allá del mundo urbano y se interesaban por los tipos provinciales, pero no sólo vistos de manera pintoresca en la geografía de las ciudades, sino en su propio medio. Los viajes cosmopolitas se completaban con otros al mundo rural y un pintor tan internacional como Daniel Urrabieta Vierge viajó por Galicia y Castilla en 1880 con Martín Rico, atesorando dibujos en sus carteras, que después pensaba utilizar en sus trabajos. Algo de este contacto con lo real llegó todavía a su edición de la obra de Quevedo editada en Francia, *Histoire de Pablo de Segovia (El gran Tacaño)*, antes de que una hemiplejía frenara su extraordinaria producción (Catálogo, 2005). Y no muy diferentes resultados habían proporcionado viajes anteriores a Gustavo Adolfo (1836-1870) y Valeriano Bécquer (1834-1870), cultivadores también de la caricatura, o lo harían después a Darío Regoyos y Valdés (1857-1913), quien recorrió en 1888 con el belga Emile Verhaeren diferentes ciudades españolas que darían lugar a *La España Negra*. O después, en 1898 publicaría un *Álbum Vasco* con sus impresiones sobre costumbres de la vida vasca. Y los hermanos Ricardo y Pío Baroja, sobrepasado 1900, recorrerían parte de España anotando tipos y escenas que enriquecieron después los aguafuertes de Ricardo y los relatos de Pío.

Pasar su mirada sobre la realidad, en ocasiones con espíritu humorístico era su finalidad. Y esta actitud dio lugar a libros que muestran la teatralización



Juanita Reina, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947.



Antonio Medio, por Rubio.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1948.



Selica Pérez Carpio, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1947.



Marcos Redondo, por Rubio.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947.

de la vida diaria moderna y su objetivación por los escritores y caricaturistas recurriendo a términos teatrales o destacando la democratización de la caricatura. El prolífico escritor festivo Luis Taboada ofrece numerosos ejemplos: *Titirimundi* (Madrid, G. Hernández, 1892) y *Tipos cómicos* (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897). *Mecachis* ilustró a Andrés Corzuelo y Manuel Matases, *Del montón: retratos de sujetos que se ven en todas partes* (Madrid, Imprenta de E. Rubiños, s. a.). O Federico Urrecha publicó con ilustraciones de Francisco Gómez Soler, *Agua pasada. Cuentos. Bocetos. Semblanzas* (Barcelona, 1897).

Ángel Gutiérrez Pons fue otro de los caricaturistas que más trabajó ilustrando esta literatura: de Luis Taboada, *Madrid en broma* (1891), *Madrid alegre* (1894), *El mundo festivo* (1894)... La lista se puede alargar con entregas de Mariano de Cavia: *Azotes y galeras* (1891), *Salpicón* (1894). Eduardo del Palacio, *Cuadros vivos* (1891); Carlos Ossorio, *Vida moderna* (1890); Manuel Matases, *Danza de monos* (1892) o Carlos Frontaura, *Documentos humanos*. Y hasta el importante libro de crítica literaria y relatos *Solos de Clarín* (1881) cuando fue reeditado en 1890, lo fue con ilustraciones de Gutiérrez Pons, si bien Clarín insistió en que no hubiera caricaturas –en sentido estricto– ni *desnudeces* (Lissorgues, 2007: 583). El escritor asturiano, siempre permeable y atento a cuanto bullía a su alrededor no solo cultivó la crítica satírica sino que se puede encontrar en sus escritos toda una reflexión sobre la caricatura, a veces obligado a contestar a quienes le caricaturizaban a él mismo, apoyándose en su físico poco agraciado (Lissorgues, 2007: 590-591, 989-992).

Todos estos escritores se movían en la órbita de *Madrid Cómico* revista que aglutinó durante años a literatos y caricaturistas convertidos en *pintores de la vida moderna*. Tenían clara conciencia del papel que iban asumiendo y por ello en las páginas de la revista se encuentran afirmaciones como las que cito, publicadas al iniciarse su tercera etapa en el cambio de siglo y en un momento de pulso entre diferentes generaciones de dibujantes y escritores. Escribían sobre sus intenciones de conjugar textos y dibujos el 7 de octubre de 1899, que serían estos últimos de aquellos que lindan con la literatura y le sirven de complemento: “El dibujo-idea es nuestro lema. (...) en materia de monos (...). A Dios gracias, la caricatura intencionada y sugestiva, de estilo y mane-



Luis Escobar, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1948.

ra, hoy florece en España con no poco esplendor, dígame lo que se quiera, y ya lo probarán en estas hojas artísticas como nuestro Cilla, el genial Apeles Mestres, el originalísimo Leal da Cámara, el personalísimo Sancha, el maestro Pellicer, el muy agudo Moya, con más Rojas, Poveda y otros señores de Cataluña y Andalucía”.

En esta literatura y en la obra de los caricaturistas realizaron también los novelistas españoles un provechoso aprendizaje antes de llegar a la novela, trasladando a esta técnicas retratísticas ya ensayadas antes en el marco del nuevo costumbrismo. Un caso paradigmático es el de Pérez Galdós quien, al menos en dos ocasiones, ensayó sendas *galerías* de «españoles célebres» y de «figuras de cera». Inició la primera en 1866 en el periódico *La Nación* con las semblanzas de Ramón Mesonero Romanos y Antonio Ferrer del Río, autor de la difundida *Galería de la literatura española* (1846), ejemplo pionero de manual literario con retratos de los escritores estudiados. Confesaba don Benito que nadie más adecuado para comenzar su *galería* que Mesonero Romanos «hábil pintor de la sociedad de 1825» y maestro inimitable del género. Aunque ramplón imitador decidía sumarse a sus imitadores «que embotronan en abigarrada composición los mismos cuadros que aquel escritor distinguido sabe trazar con tan correctas líneas y tintas tan bellas.» (Pérez Galdós, 2004: 283). Su retrato del *Curioso Parlante* es modélico y no se limitaba a trazar su semblanza sino que se permitía seguirlo por las calles de Madrid para mostrarlo pintor y personaje de sus cuadros:

¿Cómo no ha de sorprendernos agradablemente ver a Mesonero en las calles y paseos de Madrid? Un cuadro inmenso nos presenta la villa, y el autor se nos aparece en ese mismo cuadro. Nos hace el efecto del rostro de Velázquez en el cuadro de las *Meninas*. ¿No se experimenta un gran placer al ver el artista junto a su obra? Pues nosotros, al tropezar con el *Curioso Parlante* en la Puerta del Sol, en la Carrera de San Jerónimo, o en el Paseo de Recoletos, nos paramos junto a él, porque nos parece ver al pintor junto al cuadro, o al músico dirigiendo su sinfonía. El autor se encarna en la obra, y ésta nos ofrece la fisonomía moral de aquél. En el caso presente tenemos al autor dentro de la obra; tenemos al sujeto confundido en las múltiples y variadas manifestaciones del objeto. (Pérez Galdós, 2004: 285)



Salvador Soler Mari, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1948.



Marco Davó, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1946.



Isabel Garcés, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1946.



Luis Prendes, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1946.



Rafael López Somoza, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1948.



Rafael Rivelles, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1946.

Los *pintores de la vida moderna* estaban abocados a pintarse también a sí mismos flaneando por la ciudad, observando sus cambios. Pérez Galdós disfrutaba ese día «bosquejando» además a Ferrer del Río, el gordo por excelencia en ese momento de Madrid y prometía lo siguiente:

Continuaremos entreteniéndonos en estos inocentes y mal delineados bosquejos mientras dure el estado de sitio. Si nos faltan ingenios curiosos y académicos panzudos, echaremos mano a los literatos microscópicos y a los críticos feos. (Pérez Galdós, 2004: 286)

Se adivina en sus palabras un deseo de retratar caricaturescamente a sus personajes. Su galería, con todo, no duró mucho entonces, apenas lo justo para bosquejar a Hartzenbusch y Alfredo Adolfo Camus. Unos meses después, con todo, volvía a tentar el género, acentuando lo caricaturesco con su «Galería de figuras de cera», que se pueden integrar en sus «Revista de la semana» y «Revista de Madrid»:

Los tipos que en esta galería están expuestos, serán objeto de un examen particular, característico, no detallado ni prolijo. Nada de enojosos bosquejos morales, que quitarían amenidad y encanto a nuestra crónica, nada de investigaciones monográficas, nada de minuciosos detalles, ni acabados estudios. Nos fijaremos en la parte plástica del individuo, es decir, de la figura: examinando la mirada fugaz, la silueta angulosa, la depresión característica, la elocuente protuberancia, la calva enigmática, la trascendental verruga.

Hecho este dibujo en rapidísimos rasgos, fácil es que tras el croquis ligero, aparezca determinada y precisa la fisonomía moral y literaria del individuo. (Pérez Galdós, 2004: 322)

En las semanas siguientes bosquejó retratos que constituyen una muestra excelente de la literatura caricaturesca que aquí interesa. No es este el momento ni el lugar de analizar estas caricaturas, algunas de las cuales además pasaron a novelas como *El doctor Centeno*, sino de constatar que escritores como Pérez Galdós veían sus grandes prestaciones dentro de una actualización del viejo tópico de la literatura como pintura. Y el escritor canario apreciaba el rendimiento de esta literatura humorística en Ventura Ruiz Aguilera,

a quien dedicó sagaces y memorables páginas. Recomendaba la lectura de su libro *Arcadia moderna*,

colección de idilios cómicos, en que veis una pintura humorística de la vida del campo, hecha con inimitable pincel. No creáis que es un bosquejo grotesco producido en un momento de mal humor por un realista calenturiento, de esos que buscan con avidez lo feo, por placer, por afinidad y deleite de pesimista y de escéptico. No: son pinturas que os harán reír con culto desenfado, a la manera de las caricaturas alemanas e inglesas, que pintan las fealdades y flaquezas con gráficas líneas, y siempre con decoro, con extrema desenvoltura, pero con el recato y el comedimiento que el arte requiere. (Pérez Galdós, 2004: 349)

El retrato caricaturesco desbordaba ya en la escritura galdosiana hacia la novela. Don Benito se sentía a gusto en este dominio y al retratar a Adelardo López de Ayala hasta lamentaba que no tuviera unas mayores posibilidades caricaturescas:

Aquí se trata de describir las figuras que ofrece en sus infinitos ejemplares la gran masa de cera, elementos ricos de las formas humanas. Volvamos al hombre calderoniano, digno de ser pintado por Carreño o por Pacheco.

Pero otra dificultad me ocurre: y es que el Sr. Ayala está fuera del carácter que hemos querido dar a nuestras figuras, es decir, que no tiene aquellos grados de fealdad trascendental que deben ser elemento primero de estos bosquejos. Esto nos hace comprender que hemos hecho mal en traerle a nuestra galería. Por tanto, renunciamos a describirle. Es figura de que poco partido podríamos sacar: no tiene ni siquiera una de aquellas narices ciclópeas, ni uno de aquellos abdómenes de cetáceo que fueron base poderosísima de nuestros primeros retratos. Y sintiendo habernos apartado de nuestro camino, concluimos. (Pérez Galdós, 2004: 354)

Por vía negativa, López de Ayala quedaba así caricaturizado. Pérez Galdós siguió completando su *galería de figuras* no sólo en esta serie sino en otros *retratos*, que merecerían un cuidadoso estudio. Los retratos caricaturescos fueron una rama vigorosa de la literatura que llegó pujante y lozana al siglo XX. Y no sólo en la prosa narrativa, sino dando lugar a retratos en verso con volúmenes tan rotundos como *Cabezas y calabazas*, de Manuel del Palacio y en la crí-



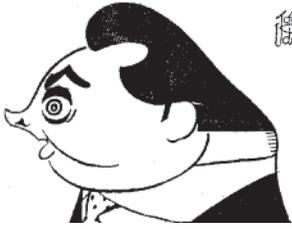
Carlos Lemos, por Bon.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1946.



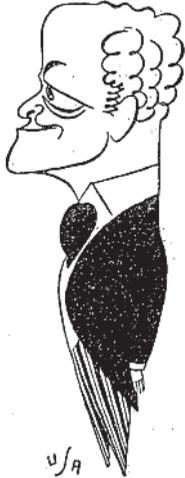
Enrique Diosdado, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1950.



Manuel Pombo Angulo,
por Ugalde.
Marca. Madrid, 1950.



Conrado Blanco, por Ugalde.
Dígame. Madrid, 1950.



José Cubiles, por Usa.
Ya. Madrid, 1942.



Concha Catalá, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.

tica donde sobresalió Leopoldo Alas, *Clarín*, quien no es sino la cabeza más visible de la crítica satírica que Gonzalo Soberano perfiló magistralmente (Sobejano, 1967).

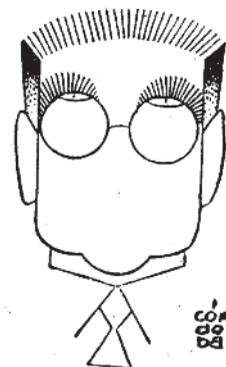
La caricatura estaba presente no solo en el mundo profesional sino que su cultivo era ya una afición extendida. Muchos escritores que se ejercitaron ella como el propio Galdós, y hasta llegó a ser un entretenimiento de los personajes de ficción. En el primer capítulo de la primera parte de *Fortunata y Jacinta* no sorprende leer que Juanito Santa Cruz y su amigo Villalonga en las clases de la universidad pasaban el rato charlando por lo bajo, leyendo novelas, dibujando caricaturas ó soplándose recíprocamente la lección cuando les preguntaban. Rivalizaba la afición a dibujar caricaturas nada menos que con la muy extendida costumbre de leer novelas. Para aquellas fechas había en Madrid y en otras ciudades españolas una gran producción editorial de caricaturas y no falta como cabecera periodística el nombre de *La caricatura*, revista publicada en Madrid en 1884. Otra cabecera similar hallamos en los años noventa.

Ningún sector de la vida social escapó impune de los afilados lápices de los caricaturistas y de las plumas de los escritores, incluidos ellos mismos, lo que dio lugar a un goteo permanente de dibujos y artículos que componen una grotesca galería sobre las condiciones de vida de nuestros artistas en aquel tiempo y cuya expresión máxima pasados los años y referida a los literatos sería *Luces de bohemia* si mi lectura no es errada (Rubio Jiménez, 2006). En mi estudio puede verse una larga estela de textos y caricaturas donde se fundamenta esta afirmación y que va desde la primera colección de *Los españoles pintados por sí mismos*, donde Zorrilla escribió sobre «El Poeta» a otras recopilaciones que permiten trazar una evolución del estatuto social del poeta en la sociedad española y que conduce indefectiblemente al tipo bohemio descrito por Carrere en un artículo admirable publicado en *España* dentro de una nueva colección de *Los españoles pintados por sí mismos*, puesta al día en 1915, o por Valle-Inclán en *Luces de bohemia*. Hitos intermedios son artículos como «El bohemio», de Manuel Valcárcel, y «El poetastro», de Augusto Ferrán, en *Los españoles de ogaño* (1872; véase Ayala Aracil, 1985). «Los trasnochadores»,

de Florencio Moreno Godino (1873: 31-42) y «El lipendi», de Eduardo de Lustonó (1873: 221-228), en *Madrid por dentro y fuera* (1873; Ayala ed., 2008). Si se quiere ampliar la galería hacia el periodo romántico basta con acudir a la relación de textos que ha ofrecido Rubio Cremades (2002). Lo que llama la atención es cómo a medida que fue avanzando el siglo XIX las visiones de los escritores en estos artículos costumbristas fueron acentuando los perfiles satíricos y caricaturescos. Algo parecido podría concluirse si se hiciera un estudio sobre cómo los dibujantes se representaron a sí mismos.

Todo lo cual recalca la agobiante presencia de la caricatura plástica y literaria en España durante la segunda mitad del siglo XIX, presencia que se intensificaría más aun en el siglo XX. Rubén Darío en las crónicas que escribió sobre *España contemporánea* en 1899, dejó un testimonio magnífico acerca de cómo para entonces la percepción de la realidad social era inseparable de su visión caricaturesca. En el capítulo «La cuestión de la revista. La caricatura», tras un repaso de las revistas españolas más notables, ofreció atinadas reflexiones sobre el alcance satírico y moral de la caricatura, destacando el papel jugado por Ortego en el desarrollo de la caricatura española, hito imprescindible de la tradición moderna del género en España:

La caricatura tiene por campo una o dos páginas de cada *almacén* o revista ilustrada. Casi siempre la política y la actualidad es lo que forma el argumento. Pero no existe hoy un caricaturista como el famoso Ortego, por ejemplo. (...) Ortego, me decía muy justamente el señor Ruiz Contreras, director de la *Revista Nueva*, ha sido el rey de la caricatura en España; ninguno de los otros puede compararse con él; él creó la *semblanza* de todos los políticos y monarcas, de todos los personajes de la revolución; él hizo a Montpensier imposible, con una caricatura. Si analizáramos la influencia que ha tenido Ortego en el provenir de la nación, nos horrorizaríamos. En este pueblo impresionable, una nota se agiganta y se hace un libro, un chisme se transforma en historia y una calumnia en *débâcle* inmensa. Más daño que todos sus enemigos le hicieron a Montpensier las caricaturas de Ortego, ¿fundadas en qué? Pues en que Montpensier tenía una huerta de naranjas. “El rey naranjero”. Esto bastó para desacreditarle. (...) Asimismo se dedicó mucho a la caricatura de costumbres, en la que hizo prodigios. En esto era un inmediato descendiente de Gavarni. (Darío, 1987: 157)



Luis Tejedor, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Alady, por Serra.
El Correo Catalán.
Barcelona, 1950.



María Jesús Valdés, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1950.



Alfredo Marquerie, por Rafael.
Crítica. Madrid, 1952.



Miguel Gila, por Ugalde.
Marca. Madrid, 1952.

Constataba así Darío la amplitud que había alcanzado la caricatura desde los días de la revolución de 1868 y el extraordinario papel jugado por este caricaturista que suponía la mejor conexión con Goya y con los caricaturistas europeos Cham, Daumier o Gavarni. Darío consideraba a los caricaturistas *periodistas* excelentes que relataban el acontecer diario. A alguno hasta le otorgaba la categoría de moralista: Apeles Mestres.

En la prensa satírica ilustrada, en la *revista teatral política* o en el *esperpento* pintura y literatura se daban la mano para representar la vida contemporánea con su carácter caricaturesco y antiheroico. Y lo hacían afectando a todos los niveles de la representación: las caricaturas de los personajes, la composición de las escenas o su organización en estructuras superiores. Se reunían todas estas facetas bajo los apelativos de la caricatura y del humorismo aproximándose cada vez más estos términos desde los años diez del siglo XX. La caricatura moderna española oscilaba como un péndulo: en un extremo se encontraban el ejemplo y el magisterio inalcanzable de Goya, insuperable en el *cómico absoluto*, en el otro infinitas imágenes pertenecientes al dominio mucho más amplio y difuso de lo *cómico significativo* o textos torpes y banales, pero que no por ello dejaban ni dejan aun hoy de empapelar literalmente nuestras vidas, recordándonos nuestra propia banalidad e insignificancia. Se puede discutir sobre la mayor o menor calidad de unas u otras imágenes, como hacían *los críticos* analizando los *salones de humoristas* que se pusieron de moda por entonces, pero lo que nadie ponía en duda era su omnipresencia social. Fueron precisamente los salones de humoristas una de las iniciativas más logradas para que todo lo relacionado con el *humor*—un término con creciente protagonismo desde comienzos del siglo XX— fuera obteniendo una mayor consideración estética (Mainer, 2002). José Francés fue el impulsor de estos salones en Madrid desde 1915 y en los libros que con el título de *El año artístico* publicó entre 1915 y 1926 puede seguirse su desarrollo en esta ciudad y en otras poblaciones españolas. Ya en el primer volumen, reseñando lo acontecido en 1915, comentó una exposición de caricaturas en Reus, aprovechando para hacer un repaso panorámico a la situación de la caricatura catalana. Y dedicó sendos capítulos a la exposición que hizo ese año K-Hito, a glo-

sar el humor de Sancha, al caricaturista *Tito* o a la edición de un álbum de caricaturas. Al año siguiente escribió por extenso sobre el primer salón de humoristas organizado en Barcelona, señalando la estrecha alianza que se estaba produciendo entre el humor y la caricatura. Reseñó el paso del dibujante Leal de Cámara por Madrid y el éxito del caricaturista Luis Bagaría en Bilbao, insistiendo en la importancia de *K-Hito*.

En 1917, el salón de humoristas alcanzaba su tercera edición en Madrid, generando notables críticas, aunque en diferentes periódicos no dejaban de mostrar su reticencia, que se mantuvo en 1918 respecto al cuarto salón. Anduvo presto este año en destacar la solidez del caricaturista *Sileno* y el humorismo de Alfonso Rodríguez Castelao. La novedad del año 1919 fue la aparición de esculturas de trapo, que Francés consideró una derivación del auge de la caricatura. Fue, sin embargo, el año 1920 el que supuso un gran salto en la consideración de estos artistas. El VI salón de humoristas tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes y alcanzó casi las trescientas obras. *K-Hito* pronunció una conferencia sobre la evolución del humorismo y José Francés reflexionó sobre el genuino humorismo gallego de Castelao, quien también venía publicando reflexiones sobre su arte. Y fue el año en que se celebró un salón de humoristas hispano-portugueses a la par que se seguía con gran interés el salón de humoristas franceses. No faltaba más que un paso para que el humorismo gráfico español alcanzara la mayoría de edad artística en la consideración de la crítica y este se dio en el salón de humoristas de 1921, celebrado en una sala de gran prestigio como era la del palacio de Bibliotecas y Museos y con una organización que abría nuevos horizontes. En una sección retrospectiva se mostraron piezas de los siglos XV al XIX dando en este gran protagonismo a Goya, Urrabieta y a dibujos de carácter político. Integradas en esta serie histórica, las caricaturas de la sección moderna adquirían un realce nuevo y, además, se incluyeron conferencias en las cuales expusieron sus puntos de vista los dibujantes Ricardo Marín, Ramón Manchón, Exoristo Salmerón (*Tito*), Ricardo González (*K-Hito*), Salvador Bartolozzi y *Sirio*.

En el VIII Salón se sumaron artistas de la potencia de José Gutiérrez Solana, Pinazo y Lloréns. Para entonces en la Exposición Nacional de Bellas Artes



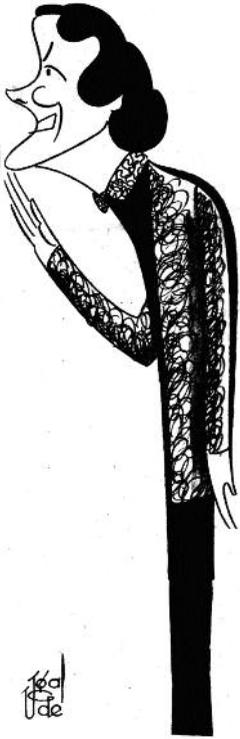
Miguel Mihura, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1953.



Pepe Iglesias El Zorro,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1953.



Luis B. Arroyo, por Ugalde.
Marca. Madrid, 1953.



Irene Caba, por Ugalde.
Marca. Madrid, 1952.



Mariasno Asquerino, por Rubio.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947.

habían obtenido medallas diversos expositores de los salones y en este se pudieron ver obras también de pintores jóvenes prometedores como Gregorio Prieto, el consagrado Salvador Bartolozzi o el versátil y vanguardista Rafael Barradas. La parte retrospectiva tuvo también importancia e interés. Manuel Gutiérrez Solana –hermano del pintor José Gutiérrez Solana–, mostró parte de sus colecciones. Por un lado, su colección de muñecos y cuadros populares mexicanos; por otro, lienzos anónimos de la primera mitad del siglo XIX, de factura a veces torpe, pero de gran fuerza expresiva como el titulado *El enano de la venta*. Y en fin, obras de Francisco Ortego por el que en su casa sentían verdadera predilección, lo que muestra y subraya una vez más, la continuidad de la tradición goyesca en la pintura española.

El noveno Salón continuó la línea ascendente de afirmación social y de elevación de la calidad. En la convocatoria se decía que respondía «a la necesidad de situar debidamente al caricaturista y al ilustrador» (Francés, *El año artístico*, 1925: 96), se remitía a Goya y a la tradición de «el goyismo» y que en los últimos habían colaborado instituciones como el Museo de Arte Moderno o el gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional. La parte retrospectiva siguió contando con la colección de Manuel Gutiérrez Solana, que aportó pinturas y grabados de la primera mitad del siglo XIX. Estuvo presente también José Gutiérrez Solana con sus expresivas pinturas y sonaron nuevos nombres como los de los murcianos Garay, Flores y Gaya. La sede de la exposición fue el Palacio de Cristal del Retiro y el auge de la caricatura y lo humorístico era tal que hasta se creó la tertulia de «los jueves humorísticos» en el café de Jorge Juan (Francés, *El año artístico*, 1925: 168-170).

Todavía en 1945 en su folleto *Los dibujantes e ilustradores españoles contemporáneos*, José Francés seguía insistiendo en la importancia de aquellos salones de humoristas para la elevación artística de la caricatura española y la importancia de Goya como maestro insustituible: «El humorista de hoy, el costumbrista, el fantasista, por muy influido que aparezca, a flor de mirada, de los artistas extranjeros, responde a esa entrañable tradición goyesca.» (Francés, 1945: 22) El carácter polivalente de su arte seguía manteniéndolo no solo vivo sino en el centro de las discusiones por más que se fueran suce-

diendo movimientos artísticos y se modificara el horizonte. Todo se concitaba a favor del humor y de la caricatura y nada tiene de extraño que surgieran nuevas e importantes revistas de humor y toda una generación de nuevos dibujantes llamados a tener gran protagonismo en el teatro cómico de posguerra.

LOS "TENORIOS" DE ESTE AÑO



Pilarín Ruste, Carmen de Lucio, Mercedes Prendes, Enriqueta Rambal, Nini Montiam, Hortensia Peralba, Beringola, Mistral, Dicenta, Rambal, Espinosa y Masía.

Don Juan Tenorio de 1946 por Usa. Ya. Madrid, 6 de noviembre de 1946.



Guillermo Marín en el primer acto de *El villano en su rincón* de Lope de Vega, visto por José M. Serra. *El Correo Catalán*. Barcelona, 1950.

Teatro y caricatura en España

Sábado de Gloria en los teatros de Madrid



María Fernanda Ladrón de Guevara y Adolfo Torrado, del *Infanta Isabel*; Medinazahara, del *Fontalba*; Conchita Montes y J. Calvo Sotelo, del *Benavente*; maestro Guerrero, de la *Zarzuela*; maestro Sorozábal, del *Price*; Guadalupe Muñoz Sampedro, del *Reina Victoria*; maestro Guridi, del *Madrid*; Nati Mistral y Lola Flores, del *Calderón*; Salvador Soler Mari, Rafael Sepúlveda y Francisco Aizpuru, del *Gran Vía*

Sábado de Gloria de 1950, por Ugalde. *Digame*, Madrid 11 de abril de 1950.

Teatro y sociabilidad urbana. Escenas y tipos teatrales

Durante los siglos XVIII, XIX y buena parte del XX el teatro ha ocupado un lugar central en las diversiones públicas de las ciudades occidentales que, a medida que fueron creciendo multiplicaron los locales de espectáculos, dando lugar a una especialización creciente paralela a la diversificación del trazado urbanístico. Si en las antiguas ciudades bastaba con las calles y unos pocos locales de espectáculos, en las ciudades modernas salpican cada vez más todo el tejido urbano, ofreciendo repertorio adecuado a la población de los barrios en que se enclavan y estableciéndose entre ellos una feroz competencia. La vida teatral, de por sí variada, ha adquirido una complejidad enorme, constituyéndose las empresas teatrales en verdaderas industrias. Un gran teatro decimonónico empleaba gran cantidad de personal y tenía un funcionamiento interno comparable al de una planta industrial, necesitando especialistas para atender al funcionamiento de su enrevesada maquinaria. También sus equipos directivos y artísticos se fueron diversificando. Como verdaderas fábricas eran en consecuencia descritos estos teatros y su organigrama alcanzaba unas amplias ramificaciones. Todo ello puesto al servicio de grandes producciones que dieron lugar a una *espectacularidad* rutilante y desconocida antes (Moynet, 1999; Membrez, 1987). En el otro



Luisita Esteso, por Rubio.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947.



Eugenia Zúffoli, por Rubio.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1947.

extremo, en el de los pequeños teatros, la variedad era igualmente enorme, pero no por la maquinaria, que podía ser muy rudimentaria y hasta inexistente, sino por la necesidad de ofrecer algo diferente capaz de atraer la atención de los espectadores. Una mirada a la cartelera diaria de espectáculos de cualquier gran ciudad abruma por su cantidad y por su diversidad. Y más todavía cuando se piensa que, además de estos locales, sólidos y tangibles, había infinidad de espectáculos menores que no llegaban a ser objeto de atención sino excepcionalmente de los periódicos. Se daban funciones en pequeños teatros, cafés que contaban con escenarios, teatros particulares que alzaban sus escenarios en casas aristocráticas y en instituciones culturales. O las mismas calles, plazas o parques se habilitaban para constituirse en espacios escénicos que acogían espectáculos de títeres, tutilimundis, ejercicios circenses y un sin fin de propuestas que los historiadores suelen relegar al rincón de las variedades o simplemente las ignoran.

Y, además, esta no es sino una cara del asunto: estas industrias debían proyectarse hacia el público, ofrecerle sus productos y atraerlo para que los consumiera. De otro modo la producción se paralizaba y la industria, modesta o grandiosa, desaparecía. La vida de las ciudades modernas es dinámica, porque todos sus sectores lo son, tanto da que hablemos del trabajo, de la alimentación, de la educación o de las diversiones. Unas actividades se entrelazan y dependen de las otras y todas juntas dan lugar a la tan mentada imagen de la ciudad como un *hormiguero* inmenso que no descansa ni de día ni de noche y donde los ciudadanos se afanan de un lado a otros embebidos en sus quehaceres o disfrutando de su ocio. Así las cosas, el costumbrismo teatral, sus tipos y sus escenas posibles, han generado una rica literatura y un sin fin de imágenes -muchas de ellas caricaturescas-, que no se pueden obviar para conocer lo sucedido. Si más arriba me he referido a como desde el siglo XIX se hicieron habituales las recopilaciones de tipos sociales entre los que se encontraban no pocos relacionados con el teatro y pintados en ocasiones satíricamente, con el correr de los años estas colecciones aumentaron y se publicaron ilustradas con caricaturas. No es necesario insistir en la presencia de tipos y escenas teatrales en las obras de los primeros grandes costumbristas

Larra o Mesonero Romanos, bastará aquí con aducir un ejemplo casi tomado al azar (otros en Álvarez Barrientos, 1996; Ayala, 1997). En 1895, Rafael María Liern publicó como número 10 de la Biblioteca Ilustrada de Autores Contemporáneos, el libro *El teatro en el bolsillo (Colección de tipos teatrales)* donde reunía 26 artículos sobre otros tantos tipos y lo hacía ilustrándolos con caricaturas de Heredia. Lo curioso es que, además, procuraba eludir tipos ya muy tratados a la par que insistía en que sus caricaturas tenían *modelo en la vida real*: «No dibujo al empresario, a la tiple, ni al primer galán, porque son tipos vulgarizados ya por la frecuencia con que han sido retratados.» (Liern, 1895: 10)

Acudía al consabido lenguaje tópico de dibujar con la pluma a sus retratados dando lugar a una galería de tipos, prefiriendo centrarse en «lo que se queda entre cajas»: la madre teatral, el maestro de baile, el avisador, la bailarina, el violín de baile, la barrendera, el portero del escenario y los celadores, el segundo apunte, la corista de ópera, el amigo de la empresa, el sastre del teatro, los revendedores, el representante de la empresa, el currinche, etc., etc. Una fauna insignificante y hasta miserable en muchos casos, que delata la inanidad de la vida moderna y de la vida artística vista entre bastidores. Y cuando comparecen grandes oficios como el autor o el director de escena lo hacen contemplados desde esta óptica desmitificadora y caricaturesca. El autor no es un dramaturgo consagrado sino un joven malcriado, Arturo, que sintió desde niño «el roce de las alas de las musas» y tras tanteos en periódicos manuscritos y provinciales escribe un drama horrible, *El amor del cocodrilo*, que estrena en su pueblo una compañía, aprovechando para dar un sablazo a la familia. La imagen romántica del *genio desconocido* es rebajada y satirizada a través de este pretencioso joven.

Liern no olvida tipos teatrales recientes como el *director de escena* porque «lo cierto es que de poco tiempo á esta parte *todos son directores.*» (Liern, 1895: 268) Mientras en el extranjero «el director de escena es un hombre ilustrado que no representa comedias, pero que sabe hacerlas representar a los demás, y sabe historia, indumentaria y cuanto hay que saber para desempeñar dignamente aquel importante cargo» (Liern, 1895: 268), en España se ha arreglado el asunto de otro modo y el cargo de *director de escena* puede ejercerlo



Catalina Bárcena, por Sito.
La Prensa. Barcelona, 1948.



José Orjas, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1948.



Irene López Heredia, por Rafael.
El Correo Catalán.
Barcelona, 1949.



Mary Santpere, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1949.



Tina Gascó, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1949.



Virginia Fábregas, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1948.

cualquiera, no precisa talento sino audacia: bastan los recuerdos de unos cuantos espectáculos notables, media docena de frases aprendidas aquí y allá, un entrecejo arrugado cuando se tercié... El resultado son unas *puestas en escena* desastrosas y rutinarias. Liern *caricaturizaba* así un oficio reciente pero mal entendido con la sana intención de que mejorara y se pudiera renovar el teatro.

No trato aquí de analizar esta literatura sino de apuntar algunas impresiones sobre ella como síntoma de hasta qué punto impregnaba lo teatral la vida de las ciudades, dando trabajo a un sin fin de gentes y alimentando los sueños de muchas más, de toda una población que acudía al teatro masivamente ansiosa por deleitarse y sorprenderse, que admiraba a los grandes actores y hasta adquirió el hábito de la lectura de piezas teatrales. No podía dejar de convertirse una parcela tan rica de la sociabilidad urbana en materia de infinitas composiciones de los *pintores de la vida moderna*, para mostrar las miserias morales de la vida teatral con su consabida promiscuidad, sus sablazos, sus insuficiencias y su picaresca. Novelas como *Miau*, de Pérez Galdós, dejaron impagables y vívidas imágenes de esta vivencia social del teatro.

No se ha realizado hasta donde se me alcanza ningún análisis sistemático de estos aspectos de la vida teatral y de la literatura a que dieron lugar, ni siquiera abundan los estudios sobre un aspecto fundamental en la historia del repertorio teatral: las muchísimas piezas sobre costumbres teatrales a que dio lugar esta densa presencia del teatro en la vida cotidiana. Algunas grandes obras sobre el asunto han merecido consideración, pero son muchísimas más las que trataron estos temas. No basta con acudir a tópicos resobados como *La comedia nueva o el café*, de Moratín, *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, *Un crítico incipiente*, de Echegaray, o a *La comida de las fieras*, de Benavente. Fueron centenares las piezas de autocrítica –*metateatrales* se dice hoy abusando muchas veces del término– del mundo del teatro en los repertorios. No podía ser de otro modo, ya que uno de los motores del teatro es la reflexión sobre la consistencia de lo real, el contraste entre ser y apariencia, realidad y ficción, así como el análisis de las costumbres, de todas ellas y las que genera el mundo teatral relacionado con otros sectores de la sociedad.

Una cultura basada en la apariencia no podía por menos que cultivar una teatralidad desmesurada y de culto a la apariencia y el saber aparentar, que proyectó encarnándola en los grandes divos, fueran actores o cantantes y en un sentido más general en quienes encarnaban un mito fundamental de la modernidad: el *genio creador*. En todos los países europeos se crearon *galerías de celebridades* con las gentes que mejor encarnaban el respectivo genio nacional. En todos ellos encontraron los caricaturistas una tierra feraz a la que aplicar sus particulares modos de representación estilizada o desacralizadora según los casos. A la vez que se construían los distintos cánones nacionales se desarrollaban también, vistos desde el ángulo de la caricatura, procesos de estilización de sus figuras representativas y procesos de *contracanon*. La doble dirección de la caricatura –estilización y parodia– es muy evidente cuando se estudian los usos de la caricatura relacionada con el mundo del teatro. Ha creado sus propias *galerías de celebridades* –que para nada tienen porqué ser paródicas– o han elegido los caricaturistas el camino de la visión satírica.

Desde el siglo XVIII, el buceo en el pasado buscando las raíces de la nación española y sus manifestaciones más gloriosas dieron lugar a colecciones de retratos de grandes personajes, cuyas efigies actualizaban los artistas retomando sus retratos o si era preciso inventándolos. La ejemplaridad de la historia se concretaba en estos grandes hombres y sus retratos mantenían viva la memoria histórica. Las tradicionales imágenes idealizadas de los reyes o de la alta nobleza con sus atributos se fueron ampliando a otros sectores y la nueva consideración de las artes abrió el camino para que diferentes artistas fueran retratados. La historia de la nación no podía hacerse sin la de su panteón de hombres célebres y entre estos figuraban los artistas. Si antes el protagonismo se reservaba solo a los grandes hombres de linaje ahora se fue difundiendo de la mano del pensamiento ilustrado el carácter útil de todo hombre a la comunidad y más el de cuantos habían colaborado en la gloria de la nación.

Los retratos ya no eran únicos sino que el carácter seriado de la producción de grabados permitió tirar muchas copias y que llegaran a más público, solos o reunidos en libros donde convivían las estampas de los retratados y sus



Carlos Llopis, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1949.



Pablo Sorozábal, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1949.



Emilio Sagi Barba, por Muntaniola.
El Correo Catalán.
Barcelona, 1949.



Federico Moreno Torroba,
por Ugalde.
Marca. Madrid, 1949.



Társsila Criado, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1949.



Horacio Ruiz de la Fuente,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1949.

biografías que explicaban su talento. La colección de *Retratos de los Españoles Ilustres con un breve epítome de sus vidas*, que se vendió en cuadernos coleccionables entre 1791 y 1820, alcanzó a reunir a 114 personajes del mundo de las armas, las letras, las artes y la ciencia españolas. La siguieron otras colecciones a lo largo del siglo XIX. Paralelamente, el espíritu nivelador de la Ilustración fue llegando a capas sociales más amplias, que reclamaron ser retratadas. Primero fueron quienes a los *blasones* podían contraponer sus *talegas*, después cualquier *ciudadano* se fue sintiendo digno de que su imagen quedara fijada aunque no fuera más que recortada su silueta o trazada nerviosamente por un dibujante.

El carácter aleccionador de las imágenes se hacía ahora operativo en otras direcciones y ahí la caricatura jugó un papel importante. Es conocida su utilización política en Inglaterra a mediados del siglo XVIII cuando se comenzaron a difundir colecciones de caricaturas de políticos o la labor de zapa que ejerció la caricatura durante la Revolución Francesa o en España durante la Guerra de la Independencia (Vega, 1993). Todo converge a que nuestro arte alcanzara una presencia y un prestigio crecientes.

Importa recordar estas generalidades sobre el arte del retrato porque arrojan luz acerca de lo ocurrido también con el teatro y contextualizan históricamente numerosas imágenes de la colección de caricaturas que comentaremos más adelante. Son estas el resultado de procesos que se iniciaron entonces y que durante el siglo XIX alcanzaron sólidas formulaciones. Asunto bien distinto es que el paso del tiempo les restara empaque y hasta las banalizara.

La creación de *galerías* de celebridades hizo que se incorporaran a ellas las de los grandes dramaturgos del pasado. No ocurrió otro tanto al pronto con otras profesiones teatrales, en particular los cómicos. Pocos son los actores del pasado de los que ha quedado una iconografía aceptable. Pero en el siglo XVIII cambió la situación y a medida que la profesión de actor adquirió consideración social y artística no tardarían en sumarse los retratos de actores a los de otros grupos de la vida artística y no mucho más tarde incluso a desbordarlos urgida la profesión por hacerse visible y por el deseo de los espectadores de conservar imágenes de sus actores preferidos cuya contemplación

les permitiera alimentar la memoria, reviviendo los recuerdos de funciones vistas o manteniendo cercana la imagen del actor o actriz admirados.

El repaso de la obra retratística de Goya ofrece una amplia galería donde conviven reyes y aristócratas con hombres de ciencia o militares junto a literatos como Jovellanos, Meléndez Valdés o Leandro Fernández de Moratín y también ya actores y actrices: Isidoro Máiquez (Museo del Prado) o María Rosario Fernández, *La Tirana* (Academia de San Fernando) (Peláez, 1994). En el siglo XIX se normalizaría esta situación y los actores cuidaron que sus retratos se difundieran por diferentes medios. Un primer actor como Julián Romea, por ejemplo, fue jalonando su carrera con una aceptable iconografía, que comprende desde su retrato realizado por el pintor Luis de Madrazo, a un buen número de litografías y fotografías que se multiplicaron en diferentes medios. Esto sin contar con cuadros donde se le presenta interpretando dramas como en «Julián Romea, en *Sullivan*, de Melesville» (Museo Romántico de Madrid), de Cabral Bejarano (VV. AA., 1968; Reyes, 1977). A finales del siglo XIX, un primer actor o actriz no se concebía ya sin que los periódicos reprodujeran su retrato anunciando sus estrenos, sin que los fotógrafos le dedicaran sesiones o sin que alguno de los pintores de prestigio lo inmortalizaran como tal o representando algún papel. María Guerrero puede ejemplificar hasta la saciedad la nueva situación, pintada representando a doña Inés (Museo Nacional del Teatro, de Almagro) por Raimundo de Madrazo y como la «Dama boba» (Museo del Prado) por Joaquín Sorolla, fotografiada en fiestas sociales de alto rango o para anunciar los espectáculos de su compañía; caricaturizada en las revistas ilustradas dentro y fuera del escenario. No en vano se convirtió en una encarnación del *teatro español* y ya fallecida dio nombre a uno de los teatros cuya finalidad es mantener viva esa tradición.

La democratización del retrato de literatos, actores y otras gentes del mundo del teatro resultó fundamental para que surgiera una corriente de caricaturas de los mismos. Favorecían su reconocimiento social y ellos mismos impulsaban la creación de estas imágenes como apoyo publicitario de su trabajo. No es sorprendente así que entre las primeras litografías que Vicente Mamerto Casajús realizó y difundió en Sevilla a finales de los años treinta se



Francisco Ramos de Castro, por Elías.
Diario de Barcelona.
Barcelona, 1949.



Pepita Serrador, por Ramón.
El Noticiero Universal.
Barcelona, 1950.



Jacinto Guerrero, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1951.



Juan Carcellé, por Asirio.
Informaciones. Madrid, 1951.

encontrara una de actriz Joaquina Baus realizada sobre dibujos de José Bécquer o que a la hora de dar a conocer tipos característicos españoles y de la vida social en *The Andalusian Annual for 1837* (Londres, 1836) se incluyera una litografía de Matilde Díez.

La familiaridad con el mundo del retrato democratizado facilitó la invasión de la vida teatral por la caricatura. Dependiendo de la técnica utilizada se trataba de retratos más o menos semejantes al modelo y, además, su tratamiento por los dibujantes para poder reproducirlo en las revistas ilustradas lo acercaba a las técnicas nada realistas que caracterizan a la caricatura como ha estudiado Gombrich. Faltan estudios todavía que precisen las modalidades de retratos literarios y gráficos que inundaron las *Ilustraciones* españolas y que el modernismo acabó convirtiendo en un arte elevado y sutil (véanse, Laguna Platero, s. d.; Le Bigot, 1996). Para Laguna Platero fue la prensa ilustrada el medio clave en la difusión de retratos y otras imágenes desde que en 1835 Federico Madrazo incluyó en las páginas de *El Artista* retratos litográficos de artistas y escritores románticos. El periodismo satírico por su lado se aplicó desde mediados de siglo a publicar retratos caricaturescos, convirtiéndose en un elemento imprescindible de la vida política y artística. El retrato caricaturesco dio lugar en estas revistas y después desde los periódicos diarios a millones de imágenes (Bozal, 1979).



José Suárez Carreño,
por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1952.

Educación teatral y caricatura: la representación de las pasiones

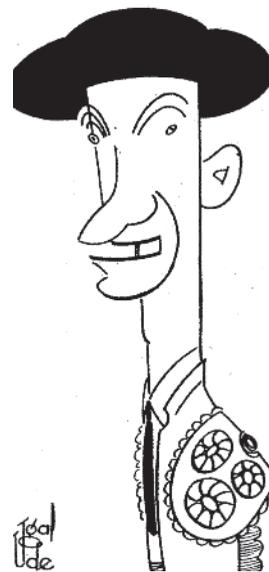
Si la democratización del retrato jugó un papel notable en la aparición caricaturas de las gentes del teatro y de los nuevos tipos sociales a que dio lugar la dinámica vida escénica, hay también otro aspecto que contribuyó a que surgiera una corriente plástica en torno al mundo de los actores: la literatura dedicada a la enseñanza de la declamación y la representación de las pasiones.

Las nuevas actitudes basadas en la observación de lo particular que se desarrollaron durante el siglo XVIII resultaron decisivas. Anteriormente las imágenes estaban muy condicionadas por la tradición genérica en que se encuadraban los actores representados. Aunque eran más libres en géneros popu-

lares como la *commedia dell arte* buscaban a la postre lo arquetípico y general. Pero ahora se impuso una disciplina nueva, al producirse una reflexión sobre la condición del comediante. Dos aspectos hay que considerar en esta reflexión: la teorización sobre las pasiones y la mejora en la edición de los tratados acompañándolos de imágenes. La primera dio lugar a tratados que fundamentaron la declamación. Joaquín Álvarez Barrientos ha recordado la enorme importancia de la obra de Le Brun – *Idées sur le geste et l'action théâtrale* o entradas de la *Encyclopédie* como «Comédien» (de Diderot), «Déclamation» (de Marmontel) y «Passions» (del caballero Jaucourt pero con débitos de Le Brun) y un detalle que importa aquí: se publicaron acompañados de láminas dibujadas por Le Brun que muestran cómo representar las diferentes pasiones (Álvarez Barrientos, 1995). Se describían las pasiones y cómo se somatizaban, reforzando los argumentos verbales con imágenes. En adelante fue habitual acompañar escritos sobre estas materias con imágenes. Procuraban pintar el gesto y la acción teatrales con *naturalidad*, pero con expresividad.

En España incluyó ya trece láminas con 52 figuras, Fermín Eduardo Zeglicoscac en su *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral* (Madrid, 1800), con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico (Zeglicoscac, 1800; Doménech Rico, 2004). En ellas se visualizan los gestos y actitudes que acompañan a las pasiones descritas. Los tratadistas, siguiendo pautas de la fisonomía, se demoraban describiendo las formas adoptadas por las cejas, los ojos, la boca, los brazos, etc. en las distintas pasiones. Los actores se habituaban a tenerlo en cuenta y lo aplicaban a la creación de los personajes que representaban.

La aspiración de quienes grababan estas láminas era ofrecer imágenes *naturales* de las pasiones acordes con la intención naturalista de los tratadistas, pero lo que importa subrayar aquí es que se abrió un camino que podía llevar a la caricatura, cuando a la representación natural se añadía una intención satírica y se exageraban los gestos. De hecho, al reflexionar sobre lo cómico y su gestualidad no es extraño que se refieran en los tratados a que el actor debe realizar «acciones desconcertadas y desagradables» que ha toma-



Fernando Fernán Gómez,
por Ugalde.
Marca. Madrid, 1954.



José Delfín Serra, por Del Arco.
La Vanguardia.
Barcelona, 1961.



Santiago Rusiñol, por Serra.
El Mundo Deportivo.
 Barcelona, 1954.



Pablo Garsaball, por Elías
Diario de Barcelona.
 Barcelona, 1954.



Luis de Vargas, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1940.

do del natural pero que ahora exagera. Se pierde la proporción en el escenario o si se pasa a la representación gráfica caricaturesca, en el papel, en este desarrollándose nuevas convenciones. Ernst Gombrich en «El experimento de la caricatura» (1998: 279-303) o en «La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte» (1987: 99-128) ha ofrecido interesantes apreciaciones sobre cómo las imágenes del arte pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas. Para mostrarlo analizó diferentes materiales, entre otros el folleto que sobre fisonomía publicó el humorista Rodolphe Töpffer, en 1845, y a quien Gombrich considera el inventor de la *historieta* dibujada. Su maestría en la caracterización fisonómica resultó profética y entendió bien que se podían contar relatos con sucesión de viñetas. Algo que había hecho Hogarth en *Marriage à la mode* con su secuencia de cuadros que para Gombrich equivalen al menos a dos tomos de una novela de Richardson.

Pero fue más lejos por otro lado, afirmando que era posible desarrollar un lenguaje pictórico sin ninguna referencia a la naturaleza, sin aprender a dibujar del natural. Para él, el dibujo de línea era un puro simbolismo convencional, rápidamente inteligible. El *narrador pictórico* solo necesita conocimiento de la fisonomía humana. Así podrá caracterizar a los personajes como le parezca. Se aplicó por ello a buscar los rasgos básicos de expresión y con ellos trazó series de rostros que expresaban emociones. Aplicados los rasgos básicos con habilidad adquirirían una expresividad propia sin necesidad de contar con modelos del natural. En las láminas de los tratados de declamación se procedió también más que a copiar de modelos del natural a tomarlos de los tratados de fisonomía con lo que le camino quedaba expedito por este lado para la deformación expresiva y caricaturesca.

Gombrich y Kris en sus investigaciones sobre la caricatura han insistido siguiendo esta línea en la importancia que en el retrato caricaturesco tiene la diferencia entre el *parecido* y la *equivalencia*. Lo que percibimos como un buen parecido en una caricatura no es necesariamente una réplica de nada visto. La reducción fisonómica permite realizar hallazgos estupendos como muestra el caso célebre de la *poire* en que Philipon transformaba la cabeza del rey

Luis Felipe, con lo que quedaba degradado: lo parecido se transforma en diferente. La cabeza del rey tenía ciertamente cierta similitud con una pera, pero el caricaturista la vaciaba de tal manera que una estilizada pera con algunos trazos la sustituía ventajosamente desde el punto de vista satírico.

Los fisonomistas buscaban los rasgos esenciales y a partir de ellos experimentaban. Le Brun recopiló en su obra modelos de cabezas típicas, esquematizando en ellas los indicios básicos de las pasiones del alma. Eran estos modelos los que se enseñaban a los actores y por tanto el actor ideal sobre la escena *pintaba* a su personaje adecuándolo al modelo aprendido que objetivaba tal o cual pasión. Sería el modelo ideal de representación distanciada, es decir, prestando el propio cuerpo para que el personaje se manifestara sobre el escenario a través de sus miembros. Y según fuera trágico o cómico su gestualidad fácilmente desbordaría unos hipotéticos cánones naturales aun sin contar con otros aspectos que determinan la gestualidad exagerada de los actores como la distancia desde la que serán vistos por los espectadores. La naturalidad escénica no es sino una convención más, que cambia con el tiempo y en función de su relación con otras convenciones. Su representación gráfica no hace sino acentuar y recordar su convencionalismo.

Hogarth en sus caricaturas siguió las ideas de Le Brun y también él dudaba que copiar del natural sirviera de algo al artista. Su posición, en opinión de Gombrich, estaría entre Le Brun y Töpffer y reflexionando sobre el agua fuerte del artista inglés «Caracteres y caricaturas» escribía que para Hogarth

La caricatura se basa en la comparación cómica. Cualquier garabato servirá, si presenta un parecido sorprendente. Hogarth cita como ejemplo de caricatura lograda un dibujo que representa a un cantante nada más que por una raya y un punto encima. El carácter, en cambio, descansa en el conocimiento de la forma y del corazón humano. Presenta al artista como creador de tipos convincentes. Y allí, insinúa Hogarth, el arte cómico no es menos supremo que el admiradísimo gran estilo de Rafael, que tampoco hizo más —ni menos— que crear caracteres. (Gombrich, 1998: 296)

Sea como fuere, lo que plantean las afirmaciones anteriores es la diferencia entre caricatura y retrato. Entre ambos habrá que diferenciar toda una



María Guerrero, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1940.



Fernando Díaz de Mendoza,
por Abin.
Informaciones. Madrid, 1940.



Raquel Meller, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1940.



Samuel Ros, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1940.

gradación y en la caricatura lo definitivo es la importancia de la línea, frente a la representación matizada de la luz y el carácter en el retrato. Los caricaturistas reducen a líneas porque no importan las funciones meramente descriptivas de la imagen sino la búsqueda expresiva, que abrevia y simplifica, buscando elementos esenciales. Ramón Pérez de Ayala cuando trató de definir y explicar el arte de un caricaturista tan potente y personal como Luis Bagaría no encontró mejor camino que insistir en la importancia de la línea en sus dibujos, en los que una línea viva desenvolviéndose con sugestiva libertad extrema va configurando un particular mundo (Pérez de Ayala, 1991: 149-153).

En «El arsenal del caricaturista» insistía Gombrich, además, en una posible explicación sociológica de esta situación que se produce en el trabajo de los caricaturistas: el dibujante moderno trabaja para un público atareado que quiere captarlo todo nítidamente de una sola ojeada, haciéndose rápidamente una idea de lo representado. Y como esta imagen convive con otras muchas tiene que destacarse para no quedar diluida entre las otras, pasando desapercibida para el ojo curioso.

El que se haya llegado a esta situación no es fruto del azar, sino resultado de largos y complejos procesos. Los pintores que han sido considerados inventores del retrato en caricatura eran artistas académicos de elevada posición, que elaboraron el retrato burlesco para hacer rabiar a sus amigos. El divertimento, sin embargo, abrió el camino que condujo a la conformación del arte sutil y lleno de matices de la caricatura:



Álvaro Cunqueiro, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1940.

Creo que la inspiración provino de la llamada ciencia fisiognómica, que había insistido mucho en la comparación entre tipos humanos y ciertos animales. El hombre de nariz aguilena sería noble, el hombre de cara aborregada, borreguil. Estas ecuaciones visuales se ilustraron por primera vez a finales del siglo XVI en un libro de Della Porta, que demostró al artista perspicaz cuán poco dependía la impresión de parecido de la exactitud en trazar el plano de los rasgos del modelo. Unos cuantos golpes podían bastar para captar una expresión característica, y a la vez transformar al hombre en un animal. Esto es exactamente lo que los biógrafos de Annibale Carracci, el pintor boloñés en actividad en Roma hacia 1600, cuentan que hizo el artista con

ánimo de pasatiempo. Las fuentes le atribuyen la invención del retrato “cargado”, la caricatura, y esa tradición se refleja en un libro de esbozos de su escuela, que quizás sea la más antigua de tales transformaciones. (Gombrich, 1998: 134)

Muchas de las imágenes que se encuentran en la colección descrita en este libro representan a gentes del mundo del teatro perfectamente conocidas, pero no son retratos, sino retratos «cargados». Fueron creadas teniendo a sus espaldas la tradición de la fisonomía tanto al menos como los modelos reales. En muchos se ha acentuado hasta tal punto el valor de la línea que su parecido con los modelos reales nos llevarán a tener que insistir en la verdad axiomática establecida por Gombrich de la importancia que en el retrato caricaturesco tiene la diferencia entre el *parecido* y la *equivalencia*.

La completa democratización de retrato en nuestro tiempo no basta para explicar la gran presencia de retratos caricaturescos en diferentes ámbitos de nuestra vida. Es solo una parte de la explicación. Otra parte de la explicación se encuentra en la propia evolución de los sistemas de representación de lo real en los que la caricatura presenta tal riqueza y variedad que desafía a cualquiera que pretenda clasificarlos. A comienzos del siglo XX habían quedado rotas las teorías tradicionales de la mimesis que han insistido en la reproducción artística de lo real como reflejo y se habían abierto paso muchas otras formas de representación donde la mancha o la línea silueteando al personaje retratado eran más importantes. Y a su vez, estas visiones estilizadas de lo real refluían hacia artes que pretendían representar lo real con elementos reales –como es el caso del teatro– haciendo que los comportamientos de los actores –el elemento *natural* por excelencia del arte escénico– aparecieran sobre las tablas caracterizados cada vez de manera menos natural, más estilizada, esto es, más artificial o convencional. En diferentes trabajos he mostrado cómo España no fue ajena al gran proceso de *re-teatralización* del teatro que subyace en este cambio. Y de aquí que desde comienzos del siglo XX adquirieran tanta relevancia el arte del maquillaje o una nueva concepción de la gestualidad en todo tipo de espectáculos. Importancia que el cine subrayó y potenció más todavía al carecer de soporte verbal y tener que suplirlo por



Conchita Piquer, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1940.



Josefina Baker, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1941.



Teresita Silva, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1944.



Francisco Alonso, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1941.



Antonio Paso, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1941.

otros procedimientos (Rubio Jiménez, 2005).

La estilización y la deformación de la caricatura influía así en el arte de la declamación y a su vez, los caricaturistas que contemplaban y trazaban sus nuevas caricaturas viendo espectáculos cuyos actores se habían maquillado a conciencia destacando ciertos rasgos y se comportaban cinematográficamente sobre el escenario, no podían por menos que trazar atrevidas líneas cada vez más libres y menos imitativas. Pintores como Toulouse Lautrec no se entienden fuera de esta dinámica. Su arte es hijo de una época donde la caricatura había impregnado la realidad por completo, pero, a su vez, las manchas planas y las atrevidas líneas que ponen en pie a sus caricaturescos personajes eran el comienzo de caminos que otros seguían animosos (Cate y Shaw eds., 1996). Entre los siglos XIX y XX hubo una verdadera encrucijada de modos de representación de lo real que no hicieron sino multiplicarse después y los artistas, cuanto más dotados fueron, más atentos estuvieron a estas incitaciones como sería el caso de Picasso (W. Hofmann, en catálogo, Pablo Picasso, 2003).

Caricatura y escritura teatral: la caricatura escénica

En la medida en que el teatro gozaba de prestigio social, sus gentes y sus diferentes aspectos se convirtieron en asunto inevitable para los caricaturistas. Pero no todo iba a quedar en eso, aunque ya es mucho. El poder invasor de la caricatura llegó también a la escritura teatral de diferentes maneras. Primero lo hizo trasladándose procedimientos caracterizadores de la caricatura política a la escritura teatral durante los años de la Guerra de la Independencia cuando se desarrolló un variado teatro político urgido por las circunstancias y sometido a sus dictámenes. Después fue colonizando los diferentes géneros cómicos. A lo largo de todo el siglo XIX tuvo continuidad este teatro político de variado signo según las circunstancias. Utilizaron recursos caricaturescos especialmente géneros como las *revistas teatrales políticas* que José María Gutiérrez de Alba puso de moda tras haber estado emigrado en París por razones políticas, familiarizándose allí con el género que estaba en pleno auge. Este escritor, que había demostrado su veta satírica con sus *Fábu-*

las políticas (1845), entre 1866 y 1869 escribió y cuando pudo estrenó *revistas* que asentaron el género en España y crearon una caterva de cultivadores.

Era el momento en que Francisco Arderius con su compañía de los Bufos madrileños estaba introduciendo en España el *teatro bufo*, que puede de algún modo confundirse con la *revista*. De 1866 es *El joven Telémaco*, con letra de Eusebio Blasco, que puede ser tomado como primer hito y que tendría gran relevancia en la creación de la revista teatral musical. Pero su horizonte era distinto en principio –otro asunto es que el desarrollo posterior origine mezclas y que ambos surjan dentro del proteico mundo teatral posromántico– ya que mientras la *revista política* realizaba una crítica de la política del día, el teatro de los bufos abarcaba más aspectos y no tenía una intencionalidad política directa (Casares Rodicio, 1993, 1996-1997; Huertas Vázquez, 1996-1997).

Se apreció pronto el interés político de la revista teatral y la habilidad de José María Gutiérrez de Alba en su cultivo en un tiempo de censura feroz. Díaz Benjumea explicaba los procedimientos alegórico-simbólicos de las *revistas* de Gutiérrez de Alba como fruto natural de una situación en que no se podía realizar una crítica directa y propuso además el teatro de Cervantes como modelo remoto (Díaz Benjumea, 1869). Con la personificación de ideas morales o de otro tipo y con la presentación de cuadros alegóricos Cervantes creó modelos válidos para el teatro político con algunos de sus entremeses y con *El retablo de las maravillas* (Rubio Jiménez, 1994, 1995). La *revista política* continuó vigorosa en los años posteriores a la revolución de 1868, sufriendo altibajos por la censura durante la Restauración, en que se velaba sobre todo para prohibir «las caretas o caricaturas destinadas a presentar o ridiculizar a determinadas personas» (Cañete, 1885). Fue dando lugar a multitud de obras, que apenas ha comenzado a ser analizada aunque críticos como José Yxart les dedicaron páginas de interés (1894-1896). Señalaba éste que la forma más común de la revista hasta finales del siglo XIX era la «revista del año», importada de Francia, pero aquí mucho más vulgar y con menos espacio para el repaso de lo ocurrido de notable durante el año en lo filosófico, literario y artístico. No era un género que apreciara y lo vio ante todo como sucesión de escenas sueltas, como «un exhibidor de linterna mágica,



Tirso Escudero, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1941.



Pastora Imperio, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1941.



Huberto Pérez de la Ossa,
por Abin.
Informaciones. Madrid, 1942.



Leandro Navarro, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1944.

más en grande», con escenas rápidas y estilizadas (Yxart, 1894-1896, II: 156). Años más tarde, Augusto Martínez Olmedilla la definía como «un periódico escenificado» (1948: 68). Denigrada por unos y alabada por otros, el hecho es que perduró y fue adquiriendo variaciones. Cuando Navarro Gonzalvo - uno de sus más constantes cultivadores- murió en 1902 decayó en cierto modo la *revista política*, mientras el género derivaba hacia lo sicalíptico o el espectáculo musical. Ello no obsta para que algunos críticos de tarde en tarde salieran en su defensa, aunque fuera adaptada a nuevos formatos como los espectáculos de *cabaret*. *Alejandro Miquis* la encontraba en los *cabarets* parisenses, lamentando que no existiera algo parecido en España, para que su arte satírico continuara:

Lo malo es que la sátira es prenda de lujo, y los teatros españoles han perdido el hábito de llevarla: toda la gracia de nuestro teatro actual está en los chistes de dicción, y esa forma de ingenio es, está demostrado psicológicamente, muy inferior a la que hace gracias de intención. Sería necesario, pues que nos reeducásemos, y, aún más, que se reeducasen nuestros autores, para que en España fuera posible siquiera ese arte de la *revuette*. (*Alejandro Miquis*, 10-V-1909)



José González Marín,
por Del Arco.
Madrid. Madrid, 1939.

Pero no es a este tipo de teatro caricaturesco solamente al que quiero referirme aquí, sino a una modalidad de escritura que llegó a utilizar el término *caricatura* en sus subtítulos y que testifica el carácter invasor de la caricatura en todos los ámbitos de la vida moderna. Al igual que en la novela realista la caricatura influyó en los procedimientos descriptivos de los personajes y se ha podido comparar a Daumier con Balzac o a Ortego con Pérez Galdós, también en la escritura dramática la caricatura influyó lo suyo. Hay que convenir que Champfleury en su *Histoire de la caricature moderne* (1865) tenía razón cuando afirmaba que ningún arte representaba mejor a la burguesía que la caricatura y que ninguno resultó tan demoledor para ella. Esta labor de representación y de zapa alcanzó también al teatro y produjo piezas teatrales calificadas como «caricaturas».

La primera vez que he visto utilizado el término *caricatura* es en una breve pieza de Juan del Peral *El maestro de escuela, caricatura literaria en un acto*,

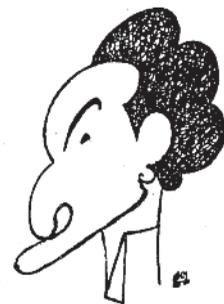
(Madrid, 1846). Eran los mismos años en que algunos diccionarios españoles iban prestando atención a la definición de la *caricatura*, atendiendo a su mayor difusión y a los nuevos usos que se iban advirtiendo en la prensa, ampliando definiciones académicas anteriores que se polarizaban en lo personal. Ramón Joaquín Rodríguez en su *Diccionario nacional de la lengua española* (Madrid, 1848) la definía como «Pintura o dibujo en el que bajo formas alegóricas y burlescas se representa a alguna persona o hecho que se trata de ridiculizar.» No muy diferente era la definición que presentaba el *Diccionario enciclopédico* editado por Gaspar y Roig, con lo que definitivamente, en la caricatura no se miraba solo a tipos aislados, sino a escenas, a hechos, a situaciones deformadas con interés satírico.

Pero fue sobre todo a partir de los años sesenta -cuando la caricatura moderna española alcanzó gran desarrollo y difusión-, cuando es frecuente encontrar piezas teatrales donde el término tiene mayor protagonismo, ya sea en el título -*Caricatura, comedia en tres actos* (Madrid, 1860), de Pérez Escribá en los subtítulos, donde se orientaba genéricamente la escritura: Tomás Mendoza, *Los mocitos del día: caricatura en un acto y en prosa* (Madrid, 1868). Heliodoro Criado, *La caricatura, juguete cómico en un acto y en prosa* (Madrid, 1885). Mariano Barranco, *Los martes de las de Gómez; caricatura en un acto y en prosa* (Madrid, 1885) y *Teatro de las de Gómez: caricatura en un acto y en prosa* (Madrid, 1887). Ramón de Marsal, *Agencia teatral, caricatura cómico-lírica en un acto, en prosa y en verso* (Madrid, 1885). Ricardo Taboada, *Carabanchel de arriba, caricatura en un acto y en verso*. (Madrid, 1895). Emilio Mario, *El tesoro del estómago, caricatura en un acto y tres cuadros, en prosa* (Madrid, 1900). Algo similar ocurría en otras lenguas peninsulares: José Coll i Britapaja, *La fantasma grega: caricatura romantich-caballeresca en 3 actos y cuatro cuadros* (1876). Joseph Asmarats, *A ca n taps: caricatura cómico-fantástico en un acto*, (Barcelona, 1907)...

Sin embargo, donde fue más utilizado el término fue en piezas donde el impacto de los géneros cómicos de los teatros de los bulevares como la ópera y el teatro bufo fueron importantes: en 1866 encontramos ya, firmada por Miguel Ramos Carrión y Eduardo de Lustonó, *Un sarao y una soirée. Caricatura de costumbres*. El maestro Arrieta fue el encargado de ponerle música.



Modesto Higuera,
por López Motos.
Madrid, Madrid, 1945.



Luis Sagi Vela, por Del Arco.
Ya. Madrid, 1939.



Rafael López Somoza,
por Del Arco.
Ya. Madrid, 1939.



Pedro Terol, por Usa.
Ya. Madrid, 1940.



Concha Catalá, por Abin.
Ya. Madrid, 1942.

En los años noventa hallamos muestras de José Zaldívar, *Cris-fane o el tío de la castaña*, caricatura cómico-lírica en un acto de la opereta (1893). Laureano del Monte, *Con don y sin don, ayer y hoy*: caricatura trágico-bufo, lírico bailable en un acto (1894). Enrique Chicote, *Se suplica la asistencia Teatro Martín*: revista-caricatura-cómico-lírica en un acto, dividida en un prólogo y cinco cuadros (1895). El furor filarmónico continuó vigente en los decenios siguientes y lo caricaturesco campea en los espectáculos musicales, ya sean extensos o de poca duración, pensados para los espectáculos de variedades: con música del maestro Pascual Marquina, estrenó Antonio Fernández Cuevas, *El tejemaneje*. Caricatura en un acto (Madrid, 1904).

Sobrepasado 1900 se siguen encontrando piezas calificadas como caricaturas, combinándose el término con otros que dan cuenta de las nuevas costumbres que se iban implantando: Enrique Yuste, *El nuevo administrador*, caricatura en un acto y en prosa (1908). En diálogo permanente con otros modos teatrales que iban llegando a las carteleras: Eduardo Navarro Gonzalvo, *Los monigotes del chico*: caricatura cómico-lírica en un acto (1901). Entreverada tenuemente de drama policiaco: Carlos Arroyo Lamarca, *El comisario de policía*, caricatura en un acto (1905). O de drama social: Cristino Sánchez Arévalo, *¡¡La gran huelga!!*, caricatura cómico-lírica en un acto dividido en cuatro cuadros (1905). De folletín: Luis Gabaldón, *Las lágrimas de Hortensia: amor, celos y vitriolo* (caricatura de la novela pasional francesa) (1906). Con aire exótico para parodiar la moda del japonismo: *La taza de té*: caricatura japonesa en un acto y tres cuadros (1906). O parodiando los intensos dramas pasionales italianos y el Grand Guignol: Ramón López Montenegro, *La fiera corrupta*: caricatura italiana, (Madrid, 1907). No se iba a librar la fiesta nacional de verse caricaturizada en los escenarios tal como ocurría en las revistas ilustradas satíricas: Antonio Calero Ortiz, *La escuela de los fenómenos*: caricatura taurina en un acto, en prosa y en verso (1915).

La difusión del cine dio lugar a piezas donde se alían la sátira costumbrista y la fascinación por el nuevo arte: Ramón López Montenegro, *¡¡Al cine!!* Caricatura madrileña en un acto, dividido en dos cuadros (1907). Eduardo Haro: *Los héroes de la pantalla*: caricatura en dos actos (1921).

Estas piezas evidencian que la caricatura escénica en buena parte es literatura en segundo grado, es decir, nacida como contrapunto de otra y fácilmente se sitúa en el dominio de la parodia teatral. En estos casos se cita el drama de referencia o simplemente el género parodiado. Pueden ser éxitos fundamentales del teatro modernista como en Luis Gabaldón y Rafael de Santa Ana, *Yo puse una pica en Flandes, caricatura en un acto y tres cuadros del drama En Flandes se ha puesto el sol*. (1911). O en la de Enrique Paradas, *¡Cayó a la una! (caricatura parodia de Canción de cuna)* (1911). La revista teatral, tan dada a utilizar recursos cómicos disparatados, utiliza con frecuencia procedimientos caricaturescos: José Pastor Rubira, *La perra chica: parodia de La patria chica: caricatura política internacional en un acto, en verso y en prosa* (1908). José Pontes Baños, *Don Pedro de Perales, caricatura de melodrama romántico en tres jornadas* (1922). Antonio Paso, *El capricho de una reina. Caricatura de opereta en dos actos* (1919). La tradición de la caricatura ligada al teatro político inmediato y a la revista goatea títulos: Carmelo Gómez Gascón, *Un Dios de la democracia: monólogo político á propósito de caricatura y transformación. Inspirado del poder de un delirante en sueño* (1923). Casimiro Prieto, *El sombrero de don Adolfo, caricatura político-dramática* (1934). Los asuntos de actualidad: Florencio Chiarello, *Ahora mandan las mujeres, caricatura de actualidad en un acto y cuatro cuadros* (1936).

Y siempre se está a un paso de la parodia del teatro costumbrista, ya compareciendo el término *caricatura* u otros relacionados –*cuadro, boceto, apunte*– con la obsesiva voluntad de pintar la vida moderna. Ocurría en el comienzo de la andadura de la caricatura escénica: Eduardo de Lustonó y Eduardo Saco, *La cómico-manía, boceto de malas costumbres dividido en tres cuadros, original y en verso* (1868). Y continuó después pujante por el propio arrastre del término *cuadro* en el teatro: Víctor Dolard, *La doctora de Lanera, caricatura en un acto y tres cuadros* (Madrid, 1919). Álvarez Tintero, primos, *S. E. don Agenor Saladillo: caricatura escénica en un acto y tres cuadros* (1917).

Lo musical daba lugar a las combinaciones más heterogéneas: Luis de Vargas, *Charleston. Caricaturas escénicas en tres actos* (1920). Jacinto Guerrero, *Don Quintín el amargao o el que siembra tempestades. Caricatura de tango argentino*



Victor María Cortezo, por Usa.
Ya. Madrid, 1944.



Joaquín Roa, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1942.



José Luis Mañez, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1943.



Pilar Millán Astray, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1943.



Laura Pinillos, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1943.

(1922). Después de la guerra civil se frenó la tendencia a subtitular como caricaturas las piezas teatrales. No he visto sino unos pocos ejemplos y ya un tanto tardíos: Manuel Galich, *M hijo el bachiller, caricatura escénica en tres actos* (Madrid, 1953). Antonio Paso, *La huérfana de Dos Hermanas, caricatura de folletín melodramático en tres actos y en prosa* (1954). En alguno se adivina la pervivencia del humor de preguerra: Enrique Jardiel Poncela, *Madre (El drama padre). Caricatura de melodrama moderno en 2 actos* (1969) o el recuerdo de cierto costumbrismo localista ya fuera de las fechas aquí importan: Fernando de Stúñiga, *El alcalde de Valls, caricatura dramática* (1987).

En los años veinte, algunos de los mayores éxitos teatrales no desdeñaban recurrir a la caricatura: Pedro Muñoz Seca supo sacarle gran partido en piezas como *Usted es Ortiz, caricatura superrealista*, llevando al territorio de la parodia la vanguardia más extremada. Se olvida con frecuencia que su obra más importante y acaso la única que hoy sobrevive fue *La venganza de don Mendo*, de intensa e hilarante parodia del teatro histórico medievalizante y que por algo se subtitula “*caricatura de tragedia*”. Competía ya esta terminología por entonces con otra más suavizante y relacionada con las nuevas apelaciones del teatro cómico donde campaba el *humor*: Enrique Paradas, *Las corsarias: humorada cómico-lírica en un acto* (1920). Y el carácter costumbrista da lugar a muchas otras obras como las de Enrique Yuste, *El nuevo administrador, caricatura en un acto y en prosa* (1908), Suárez de Deza, *Mi distinguida familia. Caricatura de un hogar moderno* (1933), Francisco Ramos de Castro, *Más bueno que el pan, caricatura de comedia en tres actos y en prosa* (1936). Salvador Quesada Torres, *El árbitro, comedia de simbolismos en tres actos. Caricatura de comedia en cuatro actos* (1936).

A la postre, lo que delata este apresurado y por muchas razones impreciso repaso de títulos es ante todo que la caricatura escénica pertenece al terreno más fronterizo de los géneros teatrales y que solo tras un estudio concienzudo y amplio se podría llegar a un intento de definición válido. Otras denominaciones genéricas en las que el componente caricaturesco es fundamental demuestran lo lábil que es este terreno donde todo se entrecruza para dar cuenta de ese movimiento incesante y mixto que es la vida moderna. Me refie-

ro a las prestigiosas etiquetas *astracán*, *tragedia grotesca* y *esperpento* que han colonizado en las historias literarias un territorio que quizás pertenece con mayor legitimidad a la caricatura (Rubio Jiménez, 2004).

La caricatura en la comedia de posguerra: la «otra generación del 27»

En 1983, José López Rubio tuvo la humorada de dedicar su discurso de ingreso en la Real Academia a *La otra generación del 27*, reivindicando la pertenencia de los humoristas que iniciaron su andadura durante los años veinte a la debatida *generación del 27*. Sin duda, latía en su discurso un deseo de aprovechar la buena consideración que ha acompañado a los escritores cobijados bajo esta etiqueta que, paradójicamente, ya se encontraba en clara revisión entonces una vez que el *método generacional* iba perdiendo adeptos. Había en su posicionamiento, si no estoy equivocado, cierta mala conciencia por su papel jugado en la vida literaria española que ahora se trataba de lavar, aminsonando las distancias entre quienes padecieron la guerra y en muchos casos el exilio y quienes tras la guerra se acomodaron a la situación política resultante. El debate no está cerrado, pero no parece aceptable recalcar en exceso supuestas continuidades estéticas, mediando una terrible guerra civil como se ha hecho en los últimos años en un revisionismo nada inocente. Hubo un antes y un después y cada escritor o artista tuvo trayectorias bien diferentes, no sólo artísticas, sino personales.

No va a ser ya fácil en todo caso ya desligar la etiqueta sacralizadota del «27» de los humoristas, que ha generado su propia bibliografía con estudios como los de González-Grano de Oro (2004), quien centra su atención en Miguel Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel Poncela, José López Rubio, Álvaro Laiglesia y Perdiguero. Durante los años veinte iniciaron su obra escritores que en la posguerra jugaron un papel fundamental en el teatro de humor español (Burguera, 2003; Cantos Casenave y Romero Ferrer eds., 2001). Comenzaron cultivando la literatura humorística y algunos de ellos la caricatura gráfica lo que les ha valido ser llamados *Los humoristas del 27* (Molins, 2002), tratando de buscar una fórmula conciliadora y polarizando la atención sobre Antoniorrobles, *Bon*, Enrique Jardiel Poncela, *K-Hito*, José



Lola Flores, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1942.



Pío Baroja, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1945.



Tomás Borrás, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1946.



Sigfrido Burmann, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1946.

López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville o *Tono*. Es decir, considerando a escritores y a dibujantes muy activos en esos años. Los trabajos de este catálogo tienen la virtud de plantear el estudio del humor cultivado por aquellos escritores en un horizonte vanguardista y preciso, reconociendo el magisterio de escritores como Ramón Gómez de la Serna, quien, además de cultivar un particular humorismo, reflexionó con agudeza sobre el asunto (Gómez de la Serna, 1928, 1931). El magisterio ramoniano durante los años veinte, se mire por donde se mire, fue extraordinario. Fueron sus años más brillantes, siendo admirado por casi todos y su nombre aparece mezclado con los de los dibujantes y escritores que aquí interesan porque desde los años diez venía siendo un animador indiscutible de la vida cultural madrileña.

Además, su escritura, que tenía gran plasticidad desde sus inicios, acabó desembocando en unos originales libros donde convivían los textos con dibujos del propio Ramón. El primero de estos libros fue *Variaciones, primera serie*, editado por Atenea en 1922. Le siguieron *Ramonismo* (1923), *Caprichos* (1925) y *Gollerías* (1926), a los que se suma la segunda edición de *El circo* (1926), ilustrado por *Apa* (Feliu Elias) y con cubierta de *Bon* (Román Bonet). El cultivo de las greguerías ilustradas dio lugar a notables series como la publicada en *Blanco y Negro* entre 1930 y 1935, totalizando 378 dibujos publicados y algunos otros que quedaron inéditos (Catálogo: *Los dibujos de Ramón*, 2002). Dispersos por las revistas andan muchos más dibujos con lo que no es exagerado sugerir la influencia de Ramón sobre los nuevos dibujantes como escritor y como artista gráfico.

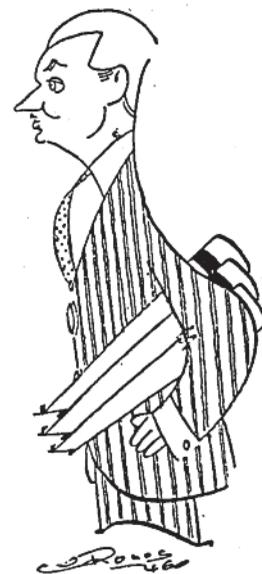
Se seguía con interés cuanto hacía y además de colaborar en las mismas publicaciones periódicas que él, los dibujantes ilustraban gustosos sus libros. Salvador Bartolozzi lo hizo desde los tiempos de *Prometeo* y su primer teatro. Con cubiertas suyas se editaron *Senos* (1917), *El circo* (1917) o *El doctor inverosímil* (1921). Y se hicieron habituales los nombres de los grandes humoristas gráficos: *Bon* realizó las cubiertas de los libros editados en Valencia por *Sempere*: *El novelista* (1923), *Cinelandia* (1923), *La malicia de las acacias* (1923) y *Gollerías* (1926). En la editorial Calpe madrileña dentro de la colección *Humoristas*, Luis Bagaría diseñó cubiertas para *El incongruente* (1922) y *Ramo-*

nismo (1923). El vanguardista Rafael Barradas realizó las cubiertas e ilustraciones de los cuentos infantiles *En el bazar más suntuoso del mundo* (1924), *El marquesito en el circo* (1924) y *Por los tejados* (1924). Y otros notables dibujantes firman también sus cubiertas entonces: el ya citado *Apa*, la de *Senos* (Segovia, 1923). Penagos, *La otra raza* (*La novela semanal*, 1923). Almada Negreiros, *La hiperestésica* (*La novela mundial*, 1928)...

Durante el homenaje que se le tributo en el circo a Ramón en 1923, el famoso caricaturista Sancha estuvo haciendo caricaturas del público, actuación que recogió a su vez Robledano en una graciosa viñeta (*Buen Humor*, 105, 2 de diciembre de 1923).

Entre los artistas plásticos españoles y Ramón había una sintonía perfecta. Venía apadrinando a escultores y pintores en iniciativas como la exposición de *Los pintores íntegros*, que tuvo lugar en 1915 y en la que figuraban María Blanchard, Diego Rivera o el caricaturista Luis Bagaría. En 1917 quiso realizar un álbum litográfico *París 1917* para el que realizaron obras artistas como Juan Gris, Diego Rivera, Pablo Picasso o el mejicano Ángel Zárraga.

Ramón estaba en permanente ebullición y cataliza el cambio desde la literatura y las artes plásticas simbolistas y las vanguardias, que cultivó e historió con pasión. La valoración positiva que en la crítica de nuestro tiempo conlleven los términos *vanguardia* o *vanguardista* han favorecido la recuperación de aquel horizonte creativo desde los años noventa recalando cada vez más el magisterio ramoniano con toda justicia (Torrijos, 1989; Rodríguez de la Flor, 1990). Y si punteo estas líneas con referencias a determinados ilustradores es porque van a ser en parte los que encontraremos firmando caricaturas de la colección que presentamos, quedando así jalonada la tradición con la que conectan y también muchas veces explicados ciertos rasgos estilísticos, que remiten tanto a la tradición simbolista como a manifestaciones vanguardistas. Entre los *ismos* acuñados en aquellos años no fue el menos significativo el de *humorismo*, sobre el que Ramón insistía al definirlo, que no se trataba tanto de un nuevo género literario, sino más bien de un género de vida, de una actitud vital, que muchos compartieron entonces (Catálogo: *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna*, 2002).



Gonzalo Azcárraga, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1946.



Enrique Llovet, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1946.



Manuel López Marín, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1946.

Además, contribuyeron a la conformación de un horizonte positivo para la creación de un nuevo humor algunas revistas durante las dos primeras décadas del siglo: *Alegría*, *Gil Blas* (López Ruiz, 1995). Hay que añadir también los salones de los humoristas como ya se ha visto (Francés, 1916, 1919, 1921), el gran desarrollo del cartelismo y la publicidad (Vela, 1993; Satué, 1985, 1988, 1991), la aparición de una incipiente tradición historiográfica dedicada a la caricatura (Francés, 1913, 1915, 1916, 1917, 1921, 1924; Pérez de Ayala, 1916; Ferrán Tarrés, 1917; García Barros, 1916; Elías, 1931). Algunos de estos ensayistas intentaban definir la caricatura, reivindicaban su categoría estética y proponían intentos de clasificación mostrando preferencia por determinadas modalidades de dibujo caricaturesco. Bernardo García Barros es un buen ejemplo. Tras reflexionar sobre el arte humorístico en el que diferenciaba entre *caricatura*, *parodia*, *fantasía* y *sátira*, abogaba por reservar la caricatura para definir el trabajo de los caricaturistas que eran para él quienes acechan «la grotesca comicidad de un individuo» (G. Barros, 1916, I: 18). Y añadía:

La palabra caricatura es un término restrictivo que abarca solo una clase de humorismo: el personal.

Humorismo que solo tiene que observar los gestos, las actitudes del individuo caricaturizado. Humorismo para el cual se han de menester condiciones de sutilísimo ingenio, porque actualmente se exige en esta clase de trabajos la perspicacia psicológica. (G. Barros, 1916, I: 18)



Elio Guzmán, por Usa.
Ya. Madrid, 1943.

Defendía el impresionismo de la línea como instrumento capaz de expresar el alma de los personajes, atrapando la idiosincrasia del gesto y que solo poseen los grandes dibujantes, adelantándose así a reflexiones mucho más sesudas como las de Gombrich. Aventuraba toda una teoría psicológica del humor caricaturesco y lo importante que era para el dibujante captar no solo los rasgos más salientes del individuo, sino su fuerza interior. O sostenía, en fin, al hablar del caso español, la necesidad de que los dibujantes españoles no solo miraran a París, sino hacia Goya en cuyos aguafuertes podían hallar formados los procedimientos técnicos del humorismo español.

La insistencia en reservar el término *caricatura* para referirse sobretodo a la caricatura personal será mantenida por otros como Eduardo Robles quien

en 1955 publicó un atractivo ensayo, *Caricaturgenia o teoría de la caricatura personal*, donde diferenciaba entre el dibujo de ilustración y el personal, interesándose sobre todo por este último, que daba lugar a *caricaturas deformativas* –Goya en el retrato de *La Familia de Carlos IV*, Ortego o Cilla- y *caricaturas caracterizantes*, que son caricaturas de expresión donde se trata de captar lo esencial del personaje, la vida y el alma del modelo (Robles, 1955: 22). Para él, «La caricatura es la habilidad de dibujar la expresión, de entrever la personalidad y realizarla como un telegrama o un relato en taquigrafía de la concepción visual. Se debe estimular a la mente para que tenga poder de captación y se tiene que entrenar a la mano por medio de la práctica para que pueda expresar lo que ha visto la mente.» (Robles, 1955: 23) Tener caricatura, es decir, ser *caricaturigénico* no depende en su opinión de la fealdad que tenga el modelo, sino que lo fundamental es que el caricaturista debe extraer lo esencial. Será la tendencia dominante en la caricatura de teatro de posguerra, muy centrada en presentar semblanzas de las gentes del teatro.

En una entrevista que le hizo F. Bonmati de Codecido a *Sirio*, le explicaba a este la singularidad de la caricatura según él la entendía:

La caricatura, según el concepto que yo tengo de ella, es el arte de representar las líneas más acusadas de una persona, aquellas que le caracterizan más exactamente para plasmar en el papel, de una manera simplista, su fisonomía física y espiritual. Porque el buen caricaturista, al modo de hoy, debe aspirar no a recoger simplemente en unas líneas el parecido morfológico de un individuo, sino a expresar con ellas sus condiciones de carácter y temperamento. Por eso las caricaturas que se hacían antiguamente, y aun hoy por algunos, en que la labor se limitaba a exagerar los rasgos del caricaturizado, eran, más bien que caricaturas, retratos deformativos y grotescos, con los que se ridiculizaba la parte ridiculizable que hay en toda persona. Hoy se tiende más a captar y expresar la cosa psicológica, pero sin prescindir, naturalmente, del parecido; porque al amparo de esta teoría hay una serie de genios del lápiz que, prescindiendo en absoluto del parecido, se dedican a hacer caricaturas con truco, colocándole a cada fisonomía que tienen que interpretar aquellos ojos, narices o bocas que más les van, de los que su genialidad tiene de antemano almacenados en la trastienda de su arte de guardarropía. (Bonmati de Codecido, s. d.)



Fernando Usabiaga Usa,
por Dávila.
Ya. Madrid, 1944.



Selica Pérez Carpio, por Fresno.
La Vanguardia. Barcelona, 1943.



Rafael Rivelles, por Fresno.
La Vanguardia. Barcelona, 1943.



Marika Magyari, por Fresno.
La Vanguardia. Barcelona, 1943.



Marcos Redondo, por Fresno.
La Vanguardia. Barcelona, 1943.

Sirio planteaba las funciones de la caricatura, no sólo satíricas, sino orientadas a la representación de lo esencial de una personalidad y basadas en consecuencia en un estudio atento del modelo. Le otorgaba a su arte un alcance psicológico cuando se trataba de caricaturas de exposición, mientras que en las realizadas para la prensa, la celeridad hacía que se pensara más en el parecido. Explicaba su manera de trabajar:

Pues, verá usted; lo primero para hacer una caricatura es verla, o sea, mirar a una persona y tener el don, por caricaturista, de ver en su fisonomía el conjunto de líneas capaces de identificarla física y espiritualmente, sin necesidad de llevar al papel todo el plantel exuberante de líneas vulgares que complementan en una cabeza sus rasgos característicos. Porque no todos los rasgos de la cara de un individuo sirven para interpretar su psicología, y el arte, precisamente, del caricaturista consiste en eso, en elegir con acierto y llevar luego al papel, con maestría y estilo aquellos que reflejan de una manera más terminante el alma del caricaturizado, sin alejarnos de su parecido. El caricaturista malo, el que no lo es en realidad, no ve la caricatura antes de hacerla y la busca con tanteos vacilantes en el papel; esto no debe hacerse nunca en buena técnica; al papel debe trasladarse íntegra la visión en un primer apunte y luego, en apuntes sucesivos, estilizar, suavizando líneas y contornos, para mejor aprisionar la semejanza material y psíquica en el marco de un conjunto artístico y bello.

Ahora bien, para mejor lograr esta visión de que hablo a usted, es necesario estudiar el modelo cuando él esté completamente ajeno a nuestra observación, porque los rasgos eficaces no pueden sorprenderse nunca posando el individuo, por esa tendencia vanidosa de todo el mundo de ocultarlos, adoptando gestos afectados.

Sirio nos coloca en el horizonte preciso del cultivo de la caricatura en los años treinta, interesada más en captar y definir personalidades que no en deformar gratuita o risiblemente los rasgos de los caricaturizados.

Si se piensa en el humor en general, fue un periodo de numerosas y brillantes reflexiones, siguiendo una tendencia internacional, que encabezan nombres como Bergson (1905, pero 1973) y Freud (1912, pero 1969) y que en nuestro país, además de los ensayos citados de Ramón Gómez de la Serna

produjo muchos otros (Llera, 2001). Los felices años veinte están penetrados por un optimismo y un *humorismo* que impregnaba todas las facetas de la vida, desde la poesía vanguardista (Martín Casamitjana, 1996) a los relatos vanguardistas. No menos relevante resultó la irrupción del cine cómico que alcanzó algunas de sus mejores cotas con cómicos inolvidables como Buster Keaton o Chaplin que influyeron enormemente en todas las otras artes.

Si antes se pueden señalar casos de escritores que compaginaron el cultivo de la caricatura con la escritura de dramas, ahora fue un amplio grupo el que la practicó en nombre del nuevo humorismo. Atrás quedaban casos y estilos como el de Pablo Parellada y Molas (1855-1944), quien desde 1884 utilizó el seudónimo de *Melitón González* y escribió numerosas piezas cómicas a la vez que dibujaba caricaturas ingenuas en *Madrid Cómico*, *Barcelona Cómica*, *Gedeón*, *El Gato Negro* o *ABC*.

Algunos de los artistas representativos del nuevo humorismo fueron sobre todo dibujantes. Es el caso **Ricardo García** (Jaén 1890-Madrid, 1984), mejor conocido por su seudónimo de **K-Hito**. Comenzó dibujando caricaturas taurinas en *Diario de Valencia* mientras trabajó como empleado de Correos en Valencia en 1907, pasando luego Barcelona. Sus primeros dibujos seguían las pautas de la revista *Simplificissimus*. Su firma se hizo bien conocida en Madrid desde 1915, apareciendo en revistas y periódicos como *Nuevo Mundo*, *La Tribuna*, *El Imparcial*, *Informaciones* y sobre todo en *Buen Humor*. Dirigió antes de la guerra civil *Gutiérrez* y *Dígame*. Son dos publicaciones fundamentales pues en la primera introdujo la ilustración fotográfica, el fotomontaje, el nuevo dibujo y narración sintéticos. En 1932, con Xaudaró creó la S.E.D.A., productora de dibujos animados. Desde 1940 fue director de *Dígame*, fundó el semanario infantil *Makako* y dibujó semanalmente en *Mundo gráfico*. Trabajó ahora en periódicos conservadores como *El Debate* o *Ya*.

Hay que destacar a humoristas que dibujaron caricaturas en sus primeros años, pasando después al teatro. **Enrique Jardiel Poncela** en los años veinte publicaba viñetas en *Nuevo Mundo*, *Buen Humor*, *Pinocho*. Con José López Rubio dirigió la revista *Chiquilín* y en *Gutiérrez* introdujo sus falsas entrevistas y reportajes ilustrados con fotos. A finales de esta década comenzó a publicar



Mª Fernanda Ladrón de Guevara,
por Fresno.
La Vanguardia. Barcelona, 1943.



Isabel Garcés, por Fresno.
La Vanguardia. Barcelona, 1943.



Franz Joham, por Fresno.
La Vanguardia. Barcelona, 1943.



Blanca de Silos, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1952.

novelas experimentando con la tipografía -*La tournée de Dios* (1932)- y haciendo de las novelas un batiburrillo en el que todo cabía: greguerías, chistes, experimentos gráficos, desorden cubista en la composición, etc. El modelo de escritura de Ramón Gómez de la Serna llevado a la narrativa rozando siempre lo inverosímil. En 1931, viajó a Hollywood para dedicarse al cine como guionista, motivado por su admiración a artistas como Chaplin. Cuando finalmente recaló en el teatro no lo hizo solo como autor, sino que tuvo también una compañía de comedias o realizó muchos bocetos para los escenógrafos que trabajaban con él -Burman, Ontañón-, quienes los convertían en prácticos. Desde 1933 ensayó en la escritura teatral un nuevo uso del humor que daría lugar hasta 1949 a una veintena de piezas donde el humor mas inverosímil invade temas, situaciones y personajes, empeñado en que lo que suceda en el escenario sea muy diferente a lo que acontece fuera. Calificadas como «farsas» o «comedias», no desdeñó utilizar la denominación de «caricatura de melodrama moderno» en *Madre (el drama padre)* (1941), que era según sus propias palabras una «farsa delirante», «burla llevada al último extremo, de una clase de teatro (...) inmoral y resueltamente idiota (...) ideada para ridiculizar y dejar fuera de combate esa clase de comedias iniciadas con *La Papi-rusa*, de Torrado y Navarro, (...) de nacimientos confusos, hijos naturales...» Las bodas de cuatro hermanos gemelos con cuatro hermanas gemelas dan lugar a enloquecidas situaciones. O acudió a la denominación de «humorada» para *Como mejor están las rubias es con patatas* (1947) que es un conglomerado de situaciones absurdas vividas por 26 gesticulantes y absurdos personajes (González-Grano de Oro, 2005: 261-332).



Lepe, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1956.

Miguel Mihura Santos (Madrid 1905-1977), hijo de un actor y empresario teatral, al morir su padre comenzó a trabajar como caricaturista gracias a las enseñanzas de Manuel Tovar en *Muchas gracias*. A comienzos de los años veinte dibujaba en colecciones populares de novelas y en *Buen Humor*. En 1923, comenzó a dibujar historietas para periódicos diarios como *La Voz* y *El Sol*. Después, con los seudónimos de *Miguel Santos* y *El conde Pepe*, se prodigó en publicaciones humorísticas como *Muchas gracias* (desde 1925), *Cosquillas* (1926), *Buen Humor* (1926), *Variété* (1927), *Gutiérrez* (1927) o en *Dígame*, desde

1935. En *La ametralladora* con el seudónimo de *Lilo* y en *Vértice*, desde 1937. En 1941, fundó *La Codorniz* que marcó una época nueva en la manera de hacer humor. La dirigió hasta 1944. Buscaban ángulos insólitos desde los que ver la realidad cotidiana.

Su labor teatral ha sido muy estudiada, llegando a ser comparado con los grandes maestros del teatro del absurdo por su humor desmesurado y estilizado aprendido en el humorista Cami y que él cultivó antes de escribir para el teatro en sus colaboraciones periodísticas. La búsqueda de lo lógico en lo ilógico, una aparente ingenuidad y gran brillantez en los diálogos que acompañaban a sus dibujos serán después constantes (González-Grano de Oro, 2005: 22-133).

Antonio de Lara Gavilán (Jaén, 1896-Madrid, 1978), conocido como **Tono**, comenzó a publicar viñetas en *El Guante blanco*, en Valencia. Se trasladó a Madrid en 1913. Colaboró ilustrando novelas populares y en revistas como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Mundo gráfico*. En los años veinte residió un tiempo en París. Colaboraba en *Gutiérrez*, *Buen Humor*, *Blanco y Negro*, *Vogue*, o después en *El Sol* adonde mandaba historietas desde Hollywood. Luego trabajó en *Vértice* (fue su director artístico), *La Ametralladora*, *La Codorniz*, *Horizonte*. Después de la guerra civil dirigió las revistas ilustradas *Cámara* (1941-1943) y *Foco* (1952-1953), recuperando la actividad teatral dejada desde sus años mozos. Diseñaba animales recortables y otras figuras. Su encuentro con Mihura dio lugar a una profunda amistad y a que en adelante colaboraran en obras teatrales. Y fue jalonando también su trayectoria con piezas teatrales y relatos propios que siguen los modelos humorísticos de Cami (González-Grano de Oro, 2005: 145-202).

La mención de estos dibujantes y escritores y su seguimiento hacia los años de la posguerra muestra con nitidez de donde provenía aquella generación de comediógrafos de humor que trató de elevar los ánimos desde los escenarios una vez acabada la contienda bélica. Y no solo desde los escenarios sino dando continuidad a la intensa tradición de revistas ilustradas y humorísticas que realizaban verdaderos equilibrios para vadear la censura. Una revista en particular marca toda una época en el humor madrileño de posguerra: *La*



Ildefonso Grande, por Del Arco.
La Vanguardia. Barcelona, 1954.



José Antonio Giménez Arnau,
por Ugalde.
Marca. Madrid, 1953.



Esteban Polls, por Escobar.
Momento. Barcelona, 1954.



Eladio Cuevas, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1947.



Federico Chueca, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1948.

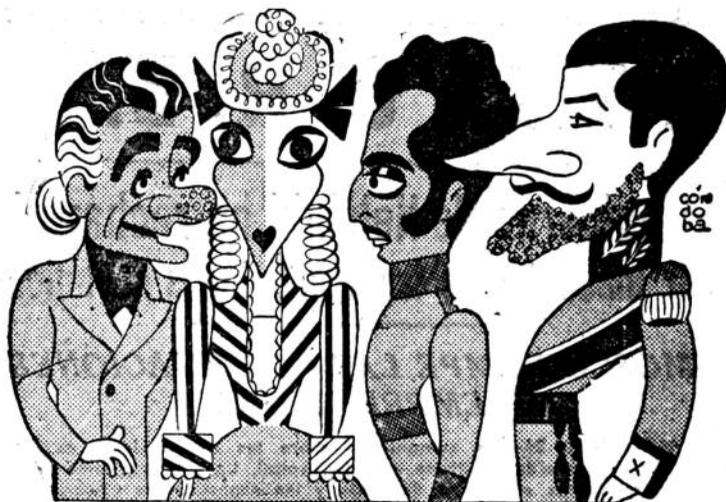
Codorniz. Promovida por humoristas que habían iniciado su camino en los años veinte perduró muchos años, constituyéndose en referente fundamental y en un modelo a seguir. Su historia puede contarse de diferentes maneras: de forma aséptica como en la antología publicada por Edaf en 1998, desde la distancia corta y sentimental como ha hecho sus colaboradores o con mayor contención y voluntad de objetividad (Llera, 2003; González-Grano de Oro, 2004).

Las historias del humor y de la caricatura españolas de la posguerra han tomado como referencia esta revista porque más de una vez, además, fueron colaboradores suyos los que llevaron a cabo intentos de historiar lo acontecido. Con un carácter memorialístico como **Antonio Mingote** que hizo sus primeras armas en ella en su última etapa (Mingote, 1988; Villanueva Nieto, 2002). Mingote se profesionalizó en *La Codorniz* donde ingresó a finales de 1946 y donde estuvo hasta 1955. En 1953 pasó a *ABC* donde continúa trabajando. Colabora en otras revistas. Su discurso de ingreso en la Real Academia, en 1988, contiene un razonamiento sobre su procedencia y las diferencias entre los humoristas de *Madrid Cómico* y los de *La Codorniz* con quienes se identifica. En la colección de caricaturas aquí presentada, en su tramo cronológico final hallamos colaboraciones suyas en *ABC* correspondientes a los años 1958-1959. Mingote no ha sido un caricaturista especialmente dedicado a la caricatura teatral, pero su obra sirve para mostrar estas continuidades, que demuestran la profunda relación existente entre caricaturistas y dibujantes de humor que marcaron toda una época y aportaron también savia nueva al arte escénico.

El 17 de febrero de 1965 el periódico *Arriba* publicó un curioso *collage* del fotógrafo Alfonso, realizado sobre un cuadro de Dalí con sus característicos relojes blandos. En él realizó un montaje con retratos de diferentes humoristas que se consideraban los precursores del humor de ese momento y a los que se rindió por esas fechas un homenaje en la tertulia literaria de La Catacumba de Gambrinus. El cuadro va acompañado de un artículo explicativo de Jesús Torres Franco donde comenta la importancia que habían tenido los colaboradores de las revistas *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *La Ametralladora*, *Dígame* y

La Codorniz en la creación y difusión de un humor nuevo tanto gráfico como literario.

En el *collage*, mezclados con los relojes blandos dalinianos, comparecen los retratos y caricaturas de K-Hito, *Sileno*, Jardiel Poncela, Mihura, *Tono*, Samuel Ros, López Rubio, Neville, Galindo, Orbegozo, Bellón, bajo la presidencia patriarcal de Ramón Gómez de la Serna. Si se añaden los nombres mencionados por Jesús Torres Franco se tiene la nómina casi completa de quienes desde los años veinte impulsaron el humor y la caricatura en la vida madrileña. Los caricaturistas tienen lugar notable, pues a los mencionados se añaden nombres como Paco Ugalde, que fue en el periodo aquí estudiado el caricaturista teatral más prolífico sobre todo desde las páginas de *ABC*. Tenían conciencia, en cierto modo, de estar cerrando una época e iniciándose otra en la que medios como la televisión abrían nuevas posibilidades para la difusión del humor como demostraban ya secciones como «Teatro de humor», que ponía al alcance de millones de espectadores todo aquel singular repertorio.



Alfonso Muñoz, Mercedes Prendes, Seoane y Adriano Domínguez en *Baile en capitánía*, por Córdoba. Pueblo. Madrid, 1944.

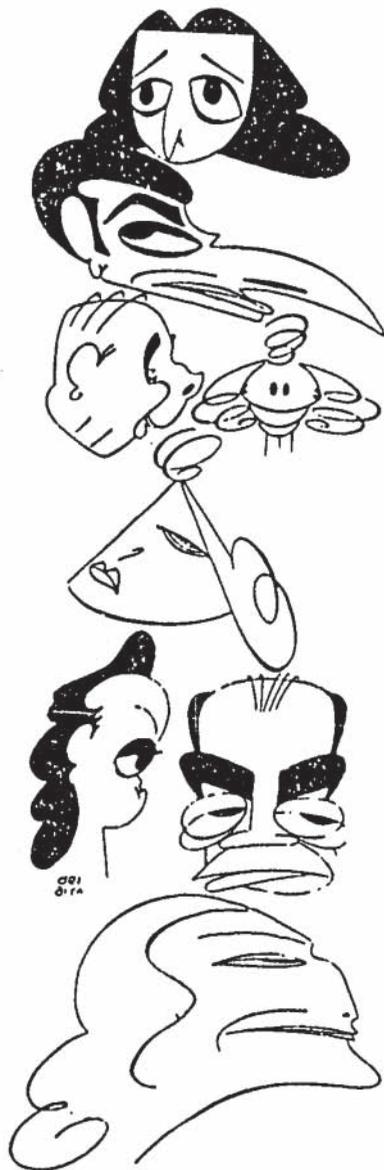


LADY MACBETH (señorita Prendes).—;Qué! ¿No he de ver limpias estas manos? ;Vamos, señor! ;Basta! ;Todo lo malográis con vuestro miedo!
MEDICO (señor Gil Marcos).—Amiga mía, sabéis lo que no debíais saber.
DAMA (señorita Campos).—Ella es la que habla lo que no debía hablar.

Macbeth, por Ugalde. *Digame*. Madrid, 1942.

La caricatura de teatro en la prensa
de posguerra: 1939 a 1965

*Primeras figuras de
los estrenos del
Sábado de Gloria*



María Guerrero. Marcos Redondo, Enrique Chicote, Loreto Prado, Isabel Garcés, Olvido Rodríguez, Lepe e Irene López Heredia, vistos por Del Arco.

Sábado de Gloria de 1940, por Del Arco. Ya, Madrid 24 de marzo de 1940.

La vida teatral en la prensa vista por los caricaturistas

El 1 de abril de 1939 terminó la guerra civil dejando detrás un millón de muertos y el país destruido. Se iniciaba la dictadura del general Francisco Franco, que se prolongó hasta su muerte en 1975. La colección de caricaturas que presentamos corresponde por tanto al grueso de este periodo histórico, abarcando desde sus años más duros hasta el inicio del ocaso de la dictadura. Solamente en los últimos años del periodo considerado se fueron abriendo paso intentos de apertura hacia un horizonte más internacional, que acabaría arrasando el régimen autárquico franquista. Acaso no sea una casualidad el que desde mediados de los años sesenta se comenzaran a publicar cada vez más ensayos relativos al humor y se iniciara una toma de distancia del humor más característico de la primera posguerra (Acevedo, 1966, 1972, 1976; García Mercadal, 1964; García Pavón, 1966; Rof Carballo, 1966; De Laiglesia, 1970; Tubau, 1973; Ramírez, 1975).

Los veinticinco años que abarca la colección por tanto corresponden al cuarto de siglo que la propia dictadura quiso celebrar como «25 años de paz», apresurándose desde las páginas de la revista *La Codorniz* a corregir el eslogan transformándolo en «25 años de paz y ciencia» sin que a nadie escapara el alcance de la afortunada expresión en clave irónica. Entonces, como en otros ámbitos, el régimen franquista quiso dar la sensación de que el teatro vivía un momento brillante y hasta glorioso, produciendo literatura propagandista que a pesar de los esfuerzos no logró disipar la grisura de los decenios precedentes (VV. AA., 1971). Habían vencido pero no habían convencido (Albert, 1998) y cuanto más tiempo pasaba más evidentes se hacían las limitaciones de aquel sistema de producción teatral (Monleón, 1971).

El teatro no se encontraba en el inicio de la posguerra mejor que otros sectores. Cuando antes de la guerra civil se hablaba de crisis en el teatro se hacía pensando en la incertidumbre de sus repertorios y en la competencia del cine que cada vez ocupaba más nítidamente el centro de las diversiones urbanas. Al hablar ahora de crisis era hacerlo de la reconstrucción desde las bases materiales más elementales del teatro y con unos elencos profesionales diezmados por la muerte, las depuraciones, el exilio forzado o el abandono de profesiones en sí mismas precarias y ahora prácticamente imposibles por la escasez de medios y por el estricto control censoral de los vencedores, empeñados en imponer sus directrices ideológicas.

El teatro fue para los vencedores un instrumento más de adoctrinamiento y se intentó en una doble dirección: cercenando cualquier tipo de crítica al régimen y a su ideología, promocionando obras con intencionada relación con el momento histórico que se vivía, reponiendo títulos de especial significación que las reforzaran y programando autores clásicos con los que se pretendía apuntalar el sistema político impuesto al país (Oliva, 2002: 140). Los logros fueron limitados si se piensa en la consecución de una dramaturgia fascista propia, pero se consiguió limitar cualquier discurso disidente, articulando un sistema de censura eficaz en el que se aliaban el estado totalitario y la Iglesia Católica, que se reservó el control y la orientación de la moral social. La normativa y su aplicación fueron estrictas (Oliva, 2002: 142-144. García Ruiz, 1999; García Lorenzo, 1967; Muñoz Cáliz, 2005 y 2006). Y se estableció una red de críticos que, desde los periódicos de la cadena del Movimiento, reforzaban la difusión de las ideas del régimen. Con la apelación al buen gusto, a *la belleza de la frase*, a *lo bien escrito* o al ingenio se procuraba evitar cualquier mensaje crítico.

Por otro lado, sin embargo, se sentía la necesidad de aliviar las muchas carencias materiales de la vida en las ciudades recuperando cierto tono de normalidad en las diversiones entre las que se contaba el teatro aunque fuera en desigual competencia con el cine o los deportes. Es por este camino por donde mejor se explica el auge enorme del teatro cómico y otros géneros orientados hacia la evasión como la revista. El humor disparatado servía de aliviadero de las tensiones cotidianas mucho antes de que se difundiera por Europa el sarcástico humor del teatro del absurdo (Alás-Brun, 1995). Tendría también hueco en España este último, pero limitado en estrenos y dirigido a públicos minoritarios (London, 1997).

El sistema de producción teatral había quedado maltrecho y anticuado. Aparentemente no había muchos cambios si se atiende a la descripción que de los profesionales del teatro ofrece el correspondiente Reglamento Nacional de Trabajo de estos profesionales (BOE 19 de marzo de 1949). Se mantuvo la compañía tradicional con su organización y la categorización de sus miembros, tanto los comediantes como los técnicos y otro personal. Las compañías solían ser propiedad de un primer actor o actriz, que perfilaban el repertorio, programaban los ensayos y negociaban con los empresarios de los locales las condiciones de su actuación, ya fuera en el



Peribáñez y el comendador de Ocaña,
por Usa. Ya. Madrid, 1942.

Elvira Noriega, Porfiria Sánchez, Bruguera, Calvo, Jacinto San Emeterio y Horna.

lugar de origen, ya en gira por otras poblaciones. Era habitual si se trataba de compañías encabezadas por cómicos, que ellos asumieran la dirección artística, aunque la figura del *director de escena* había alcanzado un reconocimiento notable en los años previos a la guerra civil. Si el empresario no pertenecía al mundo de los cómicos buscaba un asesoramiento artístico y encomendaba las labores de dirección de escena a un profesional especializado. Fue, con todo, este uno de los oficios teatrales cuya recuperación resultó más laboriosa en la posguerra y solo hacia los años cincuenta comenzaron a perfilarse nombres que a la larga merecieron cierta consideración artística porque desbordaban la mera labor de regidores.

La organización jerarquizada de las compañías era determinante en su presentación hacia el público a través de carteles, programas o cualquier tipo de publicidad. Verdaderas sagas familiares componían en la posguerra los elencos de las principales compañías teatrales y costó tiempo para que se creara una infraestructura teatral movida por intereses estéticos y no económicos. Los teatros de ensayo o los teatros universitarios con sus muchas limitaciones fueron el semillero de aquel posible nuevo teatro (Gordon, 1965; García Lorenzo ed., 1999; Rubio Jiménez ed., 1999).

Los teatros oficiales surgieron impulsados por la necesidad de mantener un sistema de producción teatral que ayudara al mantenimiento de una tradición y facilitara el adoctrinamiento

pretendido por el régimen fueron los primeros que otorgaron un reconocimiento a la labor del director de escena, que solía ser también su gerente principal. Nombres como Cayetano Luca de Tena, Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa o Claudio de la Torre son inseparables de esta gestión de los principales locales oficiales en los años cuarenta y cincuenta. Después se fueron incorporando directores como José Luis Alonso Mañes que reforzaron las líneas aperturistas que caracterizarán a estos teatros en los años sesenta (Peláez ed., 1993, 1995; VV. AA., 1971, 1991).

Los teatros comerciales avanzaban lentamente en su aperturismo más atentos al negocio que al riesgo en el repertorio. Buscaban autores que garantizaran la taquilla y no generaran especiales problemas por lo que no resulta extraño que la comparación cuantitativa de la presencia en los escenarios de un autor como Alfonso Paso con la de Antonio Buero Vallejo o la de otros realistas muestre diferencias abismales a favor del primero. Pero no es este el lugar y el momento de analizar estos aspectos sino de destacar el todavía importante papel del teatro en la vida de las grandes ciudades por lo que su presencia en los periódicos era también constante, lo que dio lugar a un mantenimiento de la tradición de acompañar las reseñas de espectáculos con caricaturas de las funciones y mucho más de las gentes y costumbres del mundillo de la farándula. Eran usos que habían quedado firmemente asentados en la preguerra como se ha visto y en buena parte animaban la vida social y cultural de la posguerra los humoristas, literatos y cari-



Horna, Alfonso Muñoz, Ana María Noé, Porfiria Sanchiz y Allendo; en los recuadros, **Burman, escenógrafo, y Comba, figurinista**

Don Álvaro o la fuerza del sino,
por Usa. Ya. Madrid, 1943.

caturistas que se habían adaptado a las nuevas circunstancias o continuaban sus trayectorias personales anteriores. La caricatura se proyectaba así hacia la sociedad y lo hacía también mediante exposiciones o su prestigio puede calibrarse viendo colecciones formadas por caricaturas de personajes conocidos que decoraban establecimientos públicos como ocurre con la amplia galería que tenía el café Castilla de Madrid, hoy conservada en el Museo Nacional del Teatro de Almagro.

Todo ayudaba a crear la sensación de normalidad y hasta de continuidad que se pretendía. Pero, se mire por donde se mire, las carencias del teatro español de posguerra fueron evidentes y lo han mostrado con contundencia en los últimos años no sólo estudios académicos –Huerta ed., 2003; Ruiz Ramón, 1975– sino esa literatura que rescata mucho más y mejor lo cotidiano como son las memorias de quienes lo hicieron. Apenas unos ejemplos casi tomados al azar: Escobar (2000), Mariscal (1986), Fernán Gómez, (1998), Marsillach (1998).

Nada impedía, sin embargo, que se tratara de crear una sensación de normalidad desde los medios de comunicación y en particular desde la prensa, que al acabar la guerra civil se encontró en una situación nueva. Varias cabeceras históricas que habían acogido en sus páginas a grandes caricaturistas desaparecieron: *El Sol*, *La Voz*, *El Heraldo de Madrid*. Una legislación muy restrictiva y el temor de los dibujantes determinaron el rumbo en los años siguientes como en otros ámbitos. Y la caricatura de teatro se centró sobre todo en dejar constancia de la vida teatral a través de sus gentes más significativas, ya fueran retratos caricaturescos de sus bustos o componiendo escenas caracterizados de los personajes que representaban cuando se hacía crónica de los estrenos relevantes. La dimensión satírica de la caricatura se atenuó casi hasta desaparecer.

Del lugar que ocupaban en la vida urbana el teatro y la caricatura teatral en los primeros años del franquismo ofrece una imagen genuina *El teatro al día* (1946), de Ángel Moisés, periodista radiofónico que incluyó en él «Más de 30 charlas radiofónicas sobre Teatro con autores e intérpretes y una charla artística dedicada a la pintora Eloisa Moreno». Por varios motivos he elegido como punto de partida del análisis de nuestra colección de caricaturas este libro de «curiosidades teatrales», como reza su subtítulo. Ofrece, tal como promete, una visión cotidiana del teatro madrileño durante los meses de enero y febrero de aquel año y lo hace enriqueciendo sus textos con unos doscientos dibujos y caricaturas. Refuerza además este aspecto con un «Prólogo gráfico» de Enrique Jardiel Poncela en el que el dibujante y dramaturgo ensarta versos e imágenes elogiando su defensa del teatro en tiempos en que se le discute y hasta denigra. El resultado es un libro donde se recogen, en fin, treinta charlas radiofónicas, cuarenta juicios críticos de la prensa madrileña sobre dramas y otros asuntos teatrales. Un libro donde ochenta autores hablan y cien artistas interpretan y el lector puede visualizarlos a través de sus caricaturas insertas a lo largo de sus páginas.

La vida teatral irrumpe así multiforme y fragmentaria en el libro, concebido al hilo de la actualidad, situándose a medio camino entre el diario hablado de la radio y el periódico escrito. Charlas teatrales e impresiones de la vida teatral de diferentes dibujantes –Asirio, Bin, Córdoba, Cronos, Dávila, Fresno, Garcíagil, Menéndez Chacón, Sanchidrián, Savoi, Serny, Ugalde y Usa– que en palabras del autor «nos ofrecen diariamente en la prensa madrileña el acontecimiento teatral» captando con inmediatez en sus caricaturas «los artistas que sobresalieron en una interpretación» o «los autores que afianzaron un éxito o llegaron a un fracaso». Y también, añadido, caricaturas de los críticos teatrales del momento –incluido Ángel Moisés–, y caricaturas de los dibujantes de la prensa madrileña, que componen una singular galería ya en las primeras páginas. Se les agradece su amabilidad que ha permitido ofrecer la información gráfica del volumen y se les dedican estas primeras «páginas de honor». El repaso del libro, además, va ofreciendo imágenes de directores de escena –Huberto Pérez de la Ossa, Cayetano Luca de Tena, Luis Escobar...–, escenógrafos –Burman–, músicos –los maestros Quiroga o Quintero–, empresarios –Arturo Serrano– o artistas de variedades y cantantes: Conchita Piquer.

La información gráfica –y dentro de esta las caricaturas– era por tanto en aquel momento un elemento considerado fundamental en la vida teatral, siguiendo hábitos bien establecidos en décadas anteriores. Si una selección de dibujos de dos meses realizados por caricaturistas que trabajaban en la prensa de Madrid daban para montar un álbum de estas características, es fácil imaginar el enorme arsenal de imágenes que proporciona un buceo por las publicaciones de la época en diferentes ciudades españolas –aquí añadiremos Barcelona– ya que en todos los lugares se había establecido este hábito cultural y la caricatura formaba parte del día a día relacionada con la vida deportiva, los toros, la política, las revistas infantiles, el cine, etc.

La ciudad entera es un inacabable desfile de seres a quienes el lápiz del dibujante puede rescatar del anonimato, atareado en el prometeico trabajo de atrapar la fugacidad y la multiplicidad de formas y seres que la componen. Andrés Amorós ha reflexionado acerca de cómo el teatro es por definición un arte efímero, «algo único, irreparable, que nace y muere ante nosotros, para nosotros. Esa es su gloria y su servidumbre.» (Amorós, 1989: 21) Pasado ese instante, suele quedar solo el texto o en los tiempos modernos también anécdotas en libros de memorias, fotografías, entrevistas con gentes del teatro, bocetos de escenografías y figurines... Y también, gracias al papel jugado por la caricatura teatral, el testimonio gráfico de los caricaturistas, que nos devuelven al fenómeno vivo del teatro, a su sociabilidad, a sus momentos vividos e interpretados por estos *pintores de la vida moderna*, escindidos entre atrapar lo transitorio y buscar en ello también lo permanente, entre lo fugaz y lo esencial.

El caricaturista forma parte de la fauna urbana y se sabe perdido en medio de la multitud, en el oleaje incansable que levanta a la gloria por unos instantes de la medianía, pero también hunde en los senos profundos de la anonimia. Dibuja cuanto ve en ese movimiento inacabable.

Se sabe perteneciente a esa multitud que *hormiguea* por la ciudad y a un gremio de artistas que se afanan por fijarla con sus lápices. Es habitual por ello que preste atención a definir a sus compañeros de oficio y aventura. Y no lo es menos que se autorretrate, tratando de definir sus propios rasgos o simplemente para dejar fijados los estragos del tiempo en su cuerpo. Hay cierto placer solidario en definir y rescatar de la anonimidad todo aquello que se considera singular y mucho más cuando se trata de alguien con quien se simpatiza y a quien se considera parte sustancial del paisaje urbano.

Cuando se repasan publicaciones periódicas con caricaturas, álbumes o colecciones facticias no es extraño encontrar caricaturas que recogen y definen a otros dibujantes. Y cuando este ejercicio se realiza centrándose en un dibujante a lo largo de su trayectoria lo habitual es que salpicara su producción una serie de autocaricaturas. Algunos caricaturistas elaboran un complejo discurso autorreferencial, como es el caso de Luis Bagaría, en otros el autoanálisis es menos intenso. Los estudios y catálogos sobre Bagaría que he tenido ocasión de citar recogen una rica y amplia galería de autorretratos suyos.

Unos ejemplos más. Andrés Amorós recogió autorretratos caricaturescos de Fresno, que muestran cómo se veía: ya viejo, en 1941, se retrató siguiendo el modelo del *portrait chargé* y en



Mercedes Prendes y Manuel Dicenta, protagonistas de "El médico de su honra", estrenada en el Español

El médico de su honra,
por Ugalde. Dígame. Madrid, 1946.

otra ocasión acentuando aún más su carácter de viejo clown, encarnando en sí mismo su definición del caricaturista-humorista como un ser que vive abocado a la melancolía y la tristeza (Amorós, 1989: 66 y 70). Su carácter bondadoso resalta también en las caricaturas que hicieron de él otros dibujantes: Bon, Sancha o Bagaría (Amorós, 1989: 40, 41, 73).

No muy diferente es la imagen que transmite la larga serie de autorretratos que hizo a lo largo de los años Bon. En su excelente página de Internet pueden verse varias docenas de auto-caricaturas de todas sus épocas. Se muestra dibujando con frecuencia y va estilizando cada vez más sus rasgos, hasta mirarse compadeciéndose de sí mismo en los años de madurez a la vista de las dificultades para sobrevivir.

No es un aspecto en el que quiero abundar aquí, pero es llamativa la tristeza que impregna muchas de estas imágenes de los caricaturistas y su acercamiento iconográfico al de figuras teatrales y circenses que desde la segunda mitad del siglo XIX fueron utilizadas iconográficamente para encarnar al artista. Imágenes que forman parte de la representación irónica del artista moderno, impelido a mostrar la fugacidad y las miserias de la vida moderna de la que suele formar parte sin ser reconocido no ya como debiera sino muchas veces ni siquiera como artista.

No es menos cierto que, pasados los años, resulta difícil ponerles rostro a algunos de aquellos dibujantes por más que el repaso de la prensa arroje docenas de imágenes rubricadas con su nombre. Otros han encontrado después reconocimiento de los historiadores y ofrecen un perfil más nítido. Aquí se intenta ponerles rostro más adelante recuperando sus datos biográficos cuando es posible y su retrato caricaturesco tras unas consideraciones más sobre la teatralidad de la vida urbana.

Al formar parte el teatro de una forma tan variada y estrecha de la vida urbana se ha desarrollado en esta una visión teatralizada de existencia que alcanza a todos sus aspectos. Es asunto de conversación y punto de partida para la reflexión o el simple juego ingenioso que los humoristas aprovechan para sus creaciones. Aunque no es un aspecto que haya interesado especialmente en la construcción de esta colección, no faltan en ella viñetas chistosas relacionadas con el teatro que dan idea de esta impregnación de la vida social por lo teatral. Los periódicos estudiados incluían dibujos humorísticos que constatan esta incorporación de la vida teatral a los juegos ingeniosos y hasta a los chistes.

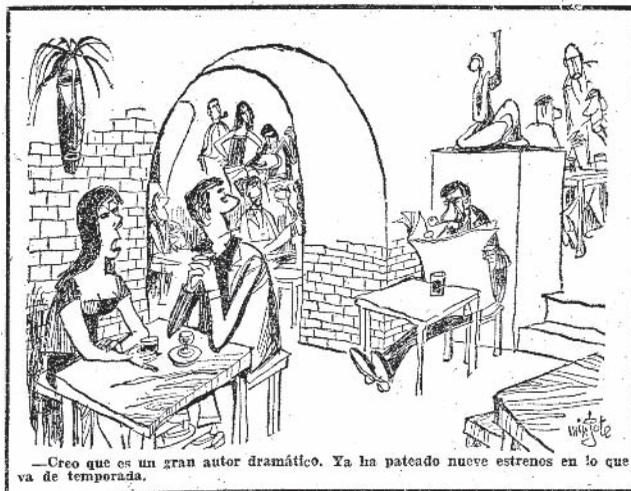
Las siempre complejas relaciones entre los dramaturgos y los empresarios siempre han dado lugar a situaciones chuscas. Antonio Mingote se mostró desde pronto hábil pintor costumbrista de estas situaciones: «Autor joven pateado en 9 estrenos» (8820).⁴ La figura del empresario

⁴ Para simplificar las citas se remite entre paréntesis al número que se les ha asignado en la base de datos de la colección. Cuando el número va acompañado de un nombre se trata del caricaturista. Se procura aquí citar imágenes que han sido incluidas en la selección en soporte electrónico que completa este ensayo.

es siempre inquietante (8428, 10797). Los empleados les rinden «Obediencia» y para recibir a los dramaturgos fríamente lo hacen metidos en congeladores (Rubio 814).

Los dramaturgos tratarán de adaptarse a la variedad de teatros (Abin 11074), viviendo con temor iniciático su primer estreno —«Autor novel» (Rubio 746)—, piden la reposición de su obra (307) o disfrutan su coronación por el éxito (Serra 955). La literatura era postergada y se buscaba el éxito económico: «March... triunfal» (9624), escribiendo los géneros más solicitados como la revista: «El dramaturgo deriva» (GacíaGil 803). Un dramaturgo acaparó durante años las carteleras por lo que no es extraño que se hicieran chistes sobre su dominio: Alfonso Paso. Unos ejemplos: «El último estreno del Fecundo D. Alfonso» (10139) y producía gran sorpresa una Semana Santa sin un «paso» (Dávila 9697). A la hora de salir no es extraño que el esposo pregunte a la esposa si prefiere «cine» o «Paso» (Mingote 8266).

Se buscaba la picardía ingeniosa. Para poner el letrero de no hay billetes nada mejor que un espectáculo de la exuberante Gloria Romero (3337). Los espectadores reaccionaban de diferentes maneras según los espectáculos (2440), pero si se aburrían en los entreactos se ponían a jugar a las cartas (1776; 10610) o pateaban (2003). Y, además, había surgido en los últimos años la competencia de la televisión que dejaba los teatros vacíos (Muntañola 10265).



Humor teatral, por Mingote. ABC. Sevilla, 1961.



Humor teatral, por Mingote. ABC. Madrid, 1963.

ENTRE BASTIDORES



—Y a ti, ¿por qué te llaman "El habano"?
 —Nada, chica; porque en todas las obras salgo a escena por un lado y desaparezo inmediatamente por el otro...

Humor teatral, por Rubio. Solidaridad Nacional. Barcelona, 1950.

AUTOR NOVEL



—Lo siento mucho, amigo... Yo le pedí una obra corta y usted empieza el primer acto buscando un piso barato.

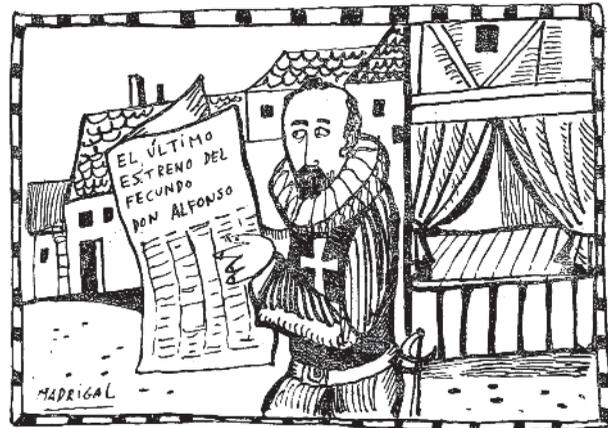
Humor teatral, por Rubio. Solidaridad Nacional. Barcelona, 1950.

EL AÑO TEATRAL



La escena actual, vista a por José M.ª Serra

Humor teatral, por Serra. El Mundo Deportivo. Barcelona, 1952.



Humor teatral, por Madrigal. Arriba. Madrid, 1965.

VISTO EN EL ESTRENO



ESPAÑOL.—Don Jacinto sacaba el «Gringolren» a escena.



RIALTO.—Amparito Marti estaba constipada.



ALOAZAR.—Todo circo.



Asiró

LARA.—El autor: Un joven viejo.

Humor teatral, por Abin. Informaciones. Madrid, 1942.



MARCH... TRIUNFAL, por Dávila

¡Ya acabó el cotojo, ya acabó el cotojo!
¡Ya se oyan los claros charines!
Torrente se anuncia, y Buero Vallejo;
ya viene, oro y Hierro, el dinero de los paladines...

Humor teatral, por Dávila. Informaciones. Madrid, 1959.



—¡Cómo! ¡Ponen otra vez la obra a petición del autor!
—Claro; el público no la quiere ver.

Humor teatral, CuCu. Madrid, 1946.

El dramaturgo deriva

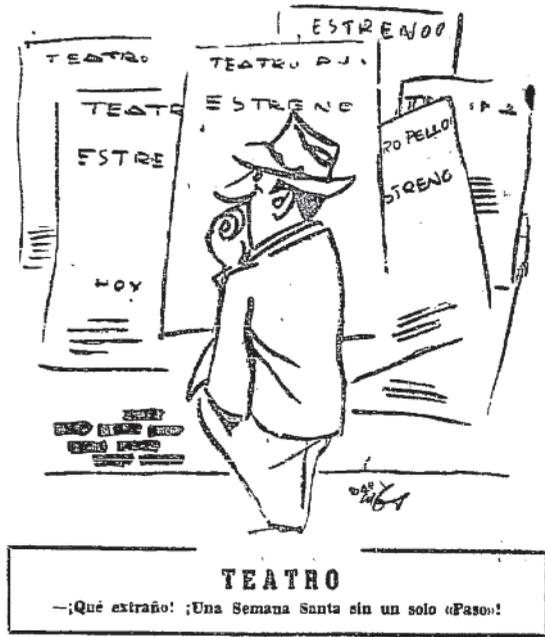


—Y como ahora triunfa el género frívolo, pues está escribiendo una revista dramática.

Humor teatral, por Garcigil. El Alcázar. Madrid, 1950.



Humor teatral, por Mingote. ABC. Madrid, 1960.



Humor teatral, por Dávila. Informaciones. Madrid, 1961.

EL CARTELITO MAS CODICIADO DE LAS EMPRESAS TEATRALES



Humor teatral, Digame. Madrid, 1951.



Humor teatral. Pueblo. Madrid, 1950.



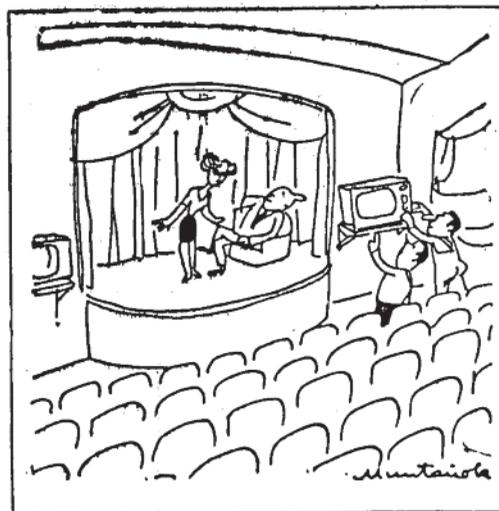
—¿Pero cómo se ponen ustedes a jugar a las cartas durante la representación?
—Es que nosotros hemos venido al teatro para divertirnos...

Humor teatral. El Alcázar. Madrid, 1945.

El problema de los entreactos «DESCANSOS» QUE FATIGAN



Humor teatral, por Serra. El Correo Catalán. Barcelona, 1950.



TEATROS VACIOS
—Ya verás como esta idea de dar televisión al mismo tiempo que la comedia, dará resultado.

*Humor teatral, por Muntaniola.
La Vanguardia. Barcelona 1964.*



El teatro de cada autor, en la cara de los espectadores

Y LA RASPA DE LA EXPRESION



GARA DE PEMAN



GARA DE REVISTA DE PASO
(muy revistas)



GARA DE RAMOS DE CASTRO



GARA DE «TEATRO NOVEL»

(Pero de esos novelos que pagan por estrenar, aunque luego resulta que así que te pagas es el público.)
(Otro día, más de esto.)

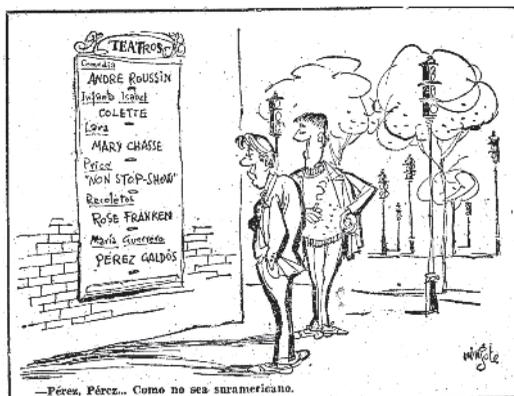
LA RASPA DE LA EXPRESION Y LOS CRITICOS TAURINOS



Clarito

*Humor teatral, por Asirio
Informaciones. Madrid, 1948.*

Frente a esto Galdós era un desconocido (8262) o Serra se permitía ironizar sobre los asistentes a los teatros de cámara dibujándolos como burros: «Los inocentes del teatro de cámara» (2029). Mingote acertó a sintetizar la recuperación de Valle-Inclán a comienzos de los años sesenta por los jóvenes progresistas de la época que se identificaban con sus melenas (8828), la de Casona cuando estrenó *La dama del alba* (8575) o a celebrar humorísticamente el estreno de *Las Meninas* de Buero Vallejo (8179).



Humor teatral, por Mingote. ABC. Madrid, 1959.



Humor teatral, por Mingote. ABC. Sevilla, 1961.



Humor teatral, por Mingote. ABC. Madrid, 1962.



Humor teatral, por Mingote. ABC. Madrid, 1961.

Las gentes del espectáculo dependen a la postre de la benevolencia de los espectadores a los que se ganan como pueden. No es extraño que un «Ilusionista agradecido» saque de su sombrero una liebre para invitar a cada uno de los asistentes (Garcíagil 837) o que unas mujeres se deshagan en elogios por las habilidades manuales de un hipnotizador. Son apenas unas cuantas pinceladas que muestran cómo el imaginario estaba lleno de referencias teatrales y el arte escénico servía de base para elaborar frases o imágenes chistosas.

Caricaturistas relevantes: la tradición inmediata

Quienes dibujaban caricaturas durante los primeros años de la posguerra en los periódicos de Madrid o Barcelona tenían muy presentes en su memoria los trabajos de dibujantes reconocidos en las décadas anteriores. Alguno de ellos desapareció en la guerra arruinado y enfermo como el cubano *Sirio* según contó Joaquín Sama (s. d.). Otros emigraron o fallecieron en los años cuarenta. Algunos continuaron su labor unos años más. Cabe recordar algunos nombres que muestran la continuidad de esta tradición.

Uno de los caricaturistas notables en la conformación de la caricatura de teatro fue **Ricardo Marín Llovet** (Barcelona, 1874–La Habana, 1942). Se le considera inventor de la caricatura taurina y tuvo escarceos con el teatro en algún momento y en todo caso fue dibujante muy influyente en la preguerra. Estudió derecho y hacia 1900 colaboraba en *Gente conocida* con escenas de actualidad. Después fue colaborando en *La Vida Literaria*, *El Gato Negro*, *Hispania*, *Madrid Cómico*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Por esos mundos* o *ABC*. Desde muy pronto también recogían dibujos suyos publicaciones de otras ciudades como Zaragoza donde Veras Sanz (1995: 145) ya encuentra muestras en *Heraldo de Aragón* en 1902, después en portadas de números extraordinarios y en los años veinte reportajes taurinos de las corridas de la Feria del Pilar. Jugó un papel fundamental en la dignificación artística de la caricatura aplicando su arte a ilustrar grandes obras como *El Quijote*, trabajo que dio lugar a una gran exposición en el Palacio de Cristal del Buen Retiro y a una edición de gran lujo. Esta dignidad artística la trasladó a la caricatura de teatro elevándola de trabajo inmediato a la categoría de ilustración simbolista en obras como *Hamlet y el cuerpo de Sarah Bernhardt*, que preparó con Gregorio Martínez Sierra en 1905. Otro tanto cabe decir de las series de dibujos que dedicó a presentar a Margarita Xirgu interpretando Salomé en la revista *Por esos mundos* o de las interpretaciones plásticas que realizó de obras dramáticas de Benavente (Rubio Jiménez, 1991).

Su participación en los Salones de los Humoristas era siempre esperada y lo encontramos, por ejemplo, en el VII Salón, que se celebró en el Palacio de Bibliotecas y Museos en 1921 y fue uno de los más importantes en el reconocimiento del trabajo de los caricaturistas como arte. Dio entonces una conferencia en la que cuestionó la línea continua, para defender más bien el trazo ágil y fragmentado en que era un consumado maestro. Para entonces era un consagrado dibujante de corridas de toros y todo cuanto compone la fiesta nacional, captando la fugitiva sucesión de imágenes que conlleva el toreo donde la rapidez del trazo afanado en fijar los rápidos movimientos es siempre un reto. Sus retratos se caracterizan también por la agilidad de los trazos orientados a definir el personaje con rigor fotográfico más que caricaturesco. Ricardo Marín no está presente en nuestra colección, pero su magisterio merece siempre recuerdo.



LA PELMAZA DE LA CENSURA

—¡CAZAMBA, DOÑA ANASTASIA! ¡TANTO TIEMPO SIN VERLA...! ¡OTRA VEZ POR AQUI...!
¡PASE USTED, PASE USTED...!

Humor teatral, por Sileno.

Se prodigó en las revistas y periódicos madrileños también **Pedro Antonio Villahermosa Borao** (Zaragoza, 1870-Madrid, 1945), que firmaba como *Sileno*. Creador ya en *Gedeón* de un personaje con el mismo nombre, ejercía con sus lápices la crítica satírico-política; luego lo encontramos en *Apuntes*, *El Heraldo de Madrid* o en *ABC* y *Blanco y Negro*. No solo estaba interesado en dibujar, sino que escribía con gran agudeza, ilustrando sus trabajos. En 1902 y en 1906 publicó en *El Heraldo de Madrid* dos series de artículos bien documentados sobre la caricatura política y de costumbres.

Alcanzó la madurez de su estilo durante los años de la Primera Guerra Mundial, realizando comentarios gráficos de los acontecimientos que eran muy apreciados por los lectores. Sus dibujos eran esquemáticos, de gran precisión y rebosantes de intención lo que le dio un lugar relevante en las publicaciones de Prensa Española. En los años cuarenta regresó a *ABC* cuando solamente las secciones de Deportes, espectáculos o toros hacían posible las caricaturas.

Fernando Gómez-Pamo del Fresno (Madrid, 1881-1949), conocido como caricaturista por **Fresno**, se dio a conocer en octubre de 1907 en una exposición colectiva de caricaturistas en la Sala Iturrioz de Madrid –entre otros estaban *Sileno*, *Tovar*, *Sancha*–, cuando ya había desarrollado cierta trayectoria profesional como farmacéutico, siguiendo la tradición familiar. Dibujó sobre todo en *Madrid Cómico*, *Gedeón*, *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*, *Los Toros*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, *ABC*, *La Vanguardia*, o en las páginas de espectáculos del diario deportivo *Marca*. También colaboró en publicaciones de ciudades como Zaragoza. Veras Sanz (1995: 110) ha documentado colaboraciones esporádicas suyas en *Heraldo de Aragón* desde 1926 hasta su muerte. También publicaciones hispanoamericanas guardan olvidada una buena parte de su producción.

Perteneció a la generación de caricaturistas de entresiglos –la de Cilla, *Mecachis*, *Sancha*, *Sileno* o *Xaudaró*–, que encontró acogida en revistas emblemáticas como *Madrid Cómico* y *Gedeón*, pero después evolucionó hacia formas más modernas. Se le comparó con dibujantes franceses como Des Losques y Sem (Francés, 1915: 52), pero marcó sobre todo una época en la caricatura de teatro, especializándose en realizar caricaturas personales de actores y escenas de espectáculos que aparecían al día siguiente de los estrenos en los periódicos madrileños. Con el tiempo amplió su interés a otros círculos de la vida social y política española, pero siempre permaneció fiel al trabajo sobre espectáculos y sus gentes. Continuó esta tradición familiar su hija la actriz Maruchi Fresno.

Amaba el mundo de los espectáculos y se le recuerda interpretando papeles en obras de los Álvarez Quintero o Benavente, primero como miembro de la compañía de aficionados «La Farándula» o después con su compañía con la que realizó giras por España y América; formó parte también de las compañías de María Guerrero-Fer-



Fernando Fresno, por Fresno.
La Vanguardia. Barcelona, 1944.



Maruchi Fresno en *Don Juan Tenorio*, por Fresno.
Hoja del Lunes. Madrid, 1945.

«LA HERIDA DEL TIEMPO»



Guillermo Marín, Ana María Noé. Carmen Seco, Lola Bremon. Elsa del Campo y Luis de Escobar, director artístico éste de la Compañía que actúa en el Teatro Borrás

La herida del tiempo, por Fresno.
La Vanguardia. Barcelona, 1943.

nando Díaz de Mendoza, Lola Membrives, Margarita Xirgu e Irene López Heredia; o hizo de actor en películas: *La Madona de las Rosas* (1920, con argumento de Benavente) y *La pródiga* (1946, basada en la novela de Alarcón). Participó en los Salones de los Humoristas y ya en el segundo de ellos presentó dibujos de los reyes españoles con sendas caricaturas tituladas «Simpatía» y «Belleza». En los siguientes salones era habitual encontrar caricaturas suyas de personajes relevantes de la vida social, en la tradición de los retratos *cargados*. Esta especialización suya en caricaturas de retrato le permitió trabajar mucho en colecciones populares de libros como *La novela cómica* que convirtieron en un hábito presentar las ediciones de las narraciones con cubiertas que eran retratos caricaturescos de los autores. Fresno defendió como aportación suya a la caricatura española justamente el haber tratado de abarcar diferentes aspectos de la vida social, lo que llamó «la caricatura de todos»:

He hecho a hombres de Ciencia, a los de negocios, a los Marinos, a los Militares, al Clero, a las señoras, a la aristocracia, a los deportistas... a todos.

He hecho la caricatura de todo lo que va de siglo en España y de todos los visitantes de mérito que por ella han pasado. (En Amorós, 1989: 34)

Consideraba fundamental la espontaneidad en el trabajo y el estilo personal: «La caricatura es un minuto que no se encuentra cuando uno quiere. Es fresca y espontaneidad. Cuando el hombre posa, se deforma, cambia...» (En Amorós, 1989: 37). Para nada lo consideraba un arte fácil:

Considero a la caricatura como el arte más difícil. Es la quintaesencia del arte. En cada nación se encontrarán muchos pintores, escultores, etc., pero, caricaturistas, uno o dos, cuando mucho.

Claro que me refiero a caricaturistas de verdadero mérito, personales, capaces. El arte de la caricatura va más allá de la monstruosidad corriente. Es una cosa íntima: al que esté en ella debe vérselo mover, oírsele hablar, hasta sentir toda su personalidad. Tal es la meta de la caricatura. Difícil y terrible meta. (Ibid., pp. 38-39)

Esta espontaneidad no estaba para él reñida con el estudio minucioso del arte de la caricatura. Le gustaba ver y leer a otros caricaturistas como Olaff Gulbransson o siguió la evolución de revistas como *Caras y caretas*, de Buenos Aires, que reservaban siempre un espacio a la caricatura. Y, además, siempre defendió la vinculación entre la caricatura y el humorismo, entendido este no como lo cómico estridente sino lo cómico dolorido y melancólico, continuación de la tradición simbolista que evocaba en sus declaraciones:

Pierrot no fue nunca jocundo. Hay cirujanos que hacen chistes mientras operan y jueces que gastan bromas mientras enjuician. La familiaridad con lo trágico produce el cultivo de la risa y los juegos de ingenio. En cambio no se ven personas tan tristes, tan dolorosamente serias, como el clown, el actor cómico y el caricaturista. Son en general, tres símbolos de angustia. Cuestión de contraste. Fernández Flórez, nuestro sutil humorista, es taciturno. Charlot, también. Humorismo y caricatura no se repudian. El secreto está en el matiz. Por ahí dicen que yo soy un humorista a través de mi lápiz. Luego, forzosamente llevo dentro la tristeza. (En *Caras y caretas*, noviembre de 1928)

En 1989, Andrés Amorós organizó una oportuna exposición de *Caricaturas teatrales de Fresno (1907-1947)* que permite valorar su contribución en este aspecto. Amorós consideraba a Fresno el «máximo cultivador» de la caricatura teatral en España. Recordó y manejó la importante

NOTABILÍSIMOS ARTISTAS DE LOS CIRCUITOS DEL POPULAR EMPRESARIO CARCELLER, QUE, ENTRE OTROS, VIENEN ACTUANDO CON EXTRAORDINARIO ÉXITO EN EL CIRCO DE PRICE Y TEATRO CALDERÓN



La genial Amalia leonesa, que se ha despedido para la Argentina a Mercedes Díaz, bellísima contorsionista. Pepita San Salvador, scharinabie callarins. Los graciosísimos excéntricos Elga y Walde. El profesor Marie. Las castizas hermanas Jara. El decano de los prestidigitadores, Florenser. El popularrísimo Ramper y la gran Pastora Imperato. El conjunto de estos artistas, con gran realismo captados por el ilustre caricaturista Fresno, constituye un éxito más de su agil y privilegiado lápiz.

El circo, por Fresno. Hoja del Lunes. Madrid, 1943.



ENSAYO GENERAL EN LA ZARZUELA.—El Músic débil y carente de Fernando Fresno ha sorprendido el ensayo general de "Tosca", obra con la que se ha inaugurado la temporada de ópera. (De izquierda a derecha, Nino Cavallo, Giuseppe Penone, Germana di Gillio, Alessandro Ziliani y el director artístico, maestro Angiola.)

Tosca, por Fresno.
Hoja del Lunes. Madrid, 1940.

colección del artista conservada en los archivos de Prensa Española como fruto de su colaboración durante muchos años en *Blanco y Negro* y *ABC*, publicaciones para las que fue reclutado por Torcuato Luca de Tena, quien le dio gran libertad en las páginas de sus periódicos.

Su facilidad para el dibujo estilizado y su rapidez le permitían retratar a todos los personajes de una función o de un banquete durante su desarrollo. Con estos materiales componía después escenas que son síntesis de las obras o galerías de retratos de los intérpretes. En sus escenas incorporaba también elementos de ambientación o fragmentos del diálogo que las hacían más eficaces todavía para los lectores. Desde los años diez hasta su muerte, sus escenas de teatro, recogen gran parte de lo más significativo que ofrecieron los escenarios madrileños.

Su visión totalizadora del teatro le hacía además extenderse a todos los aspectos de su socialidad, comenzando por retratar a las gentes de los oficios más significativos del teatro: autores, directores, empresarios, críticos, etc. Más arriba me he referido a lo decisivas que fueron en la aparición de la caricatura de teatro las enseñanzas teatrales y los tratados de declamación con sus estudios de las pasiones, literarios y gráficos, que se describían acompañándolos de imágenes que ayudaban a visualizarlos. Fernando Fresno ofrece un ejemplo perfecto de la conciencia de la relación entre el gesto del actor y el trazo del dibujante. Decía que el actor y el dibujante

Para mí, son dos cosas que se unen de forma inseparable. Ambas hacen sonreír, elevan el espíritu sobre las preocupaciones diarias, trayendo un poco de solaz y buen humor.

En mis primeros años, de vez en cuando desaparecía de los círculos en que alternaba para hacer algunas incursiones en el teatro, yéndome con alguna compañía. De mis giras, volvía siempre con gran entusiasmo, hasta que me hice definitivamente actor, sin dejar por ello la caricatura. Algunas veces, el teatro me obliga a hacer un paréntesis en mi labor periodística, pero siempre pienso en volver de nuevo a la caricatura. (En Amorós, 1989: 38)

De Fresno la crítica destacaba la seguridad de sus líneas y que buscaba la justeza del rasgo primordial como Sem o Gulbransson (Bernardo G. Barrios, José Francés). Luca de Tena afirmaba que nadie como él supo encontrar el rasgo típico e inconfundible, la silueta peculiar, el ademán exclusivo del caricaturizado, lo que le permitía trasladar al papel no sólo la semejanza fisonómica, sino el parecido espiritual. El siempre sutil periodista Luis Calvo le dedicó una semblanza memorable al caricaturista con una ajustada definición de su arte:

Hay tres géneros de caricatura: la que se limita a dar un relieve exagerado de nuestros defectos físicos; la que, aún representándonos con una apariencia ridícula, se detiene, sobre todo, en nuestras pasiones, vicios e imperfecciones morales; la que sutilmente subraya, con austera visión impersonal, en unos rasgos físicos hipertrofiados, la síntesis de nuestro carácter.

La primera es pura diversión, pura fantasía bufonesca y anodina; la segunda, burla cáustica, instrumento de la pasión, de la venganza y del odio; la tercera es de más clara y profunda índole psicológica y define, divierte y corrige riendo, «castiga riendo», como la comedia. En esta última clase de caricaturas sobresalieron los talentos de Fernando Fresno y su agudeza de crítico. (Cit. en Amorós, 1989: 68-69)

Las colaboraciones que aquí consideramos pertenecen a sus últimos años en *ABC* y *La Vanguardia*. Forman una serie de algo más de un centenar y mantienen vivas las que habían sido sus constantes en los años anteriores. En *ABC* en la posguerra vuelve en 1944; tenía una

«CABALGATA»
MAGNIFICO ESPECTACULO DE VARIETES.
PRESENTADO POR "DANIEL CONDORRA"
EN EL TEATRO LARA



MARIA PAZ, la magna estrella coreógrafa.
EL MAESTRO ARIGITA, que interpreta admirablemente a Chopin.—MARIO GABARRON, en su recuerdo al gran Checo.—CARMELA MONTES, que electriza al público con sus cantos andaluces, y el "NINO RICARDO", su maravilloso acompañante y virtuoso de la guitarra. (Del natural, por Fresno.)

Cabalgata, por Fresno.
ABC. Madrid, 1944.

sección «Galería de actualidad» donde recogía los nombres que habían sido noticia durante la semana. Continuó esta sección Menéndez Chacón. Hemos podido censar 103 caricaturas suyas que son como un broche de oro a su brillante e insustituible carrera de caricaturista teatral en *ABC* (1944, 1945, 1948) o *La Vanguardia* (1943-1944).



Artistas que tomaron parte en una representación que se dió de "Don Juan Tenorio", a beneficio del Montepío de Actores de España (Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1926):

1, Margarita Xirgu; 2, Morano; 3, Irene Alba; 4, Josefina Díaz Artigas; 5, M. Luna; 6, Pedrote; 7, Bonafé; 8, Chicote; 9, Pepita Mellá; 10, Amparo F. Villegas; 11, Santiago Artigas; 12, Emilio Pórtoles; 13, Valeriano León; 14, Carmen Jiménez; 15, Benito Cebrián; 16, Casimiro Ortas; 17, Casals; 18, Felisa Herrero; 19, Cayetano Peñalver; 20, 21 y 22, Hermanos Andreu; 23, Angelita Martín; 24, Juanita Fabra; 25, Pastora Imperio; 26, Centeno.

Don Juan Tenorio, por Fresno.
El Noticiero Universal. Barcelona, 1953.

César Abín (Cabezón de la Sal (Santander) 1892-1974), firmaba habitualmente como *Abin*. Estudió Bellas Artes en san Fernando con Sala y Chicharro. Obtuvo notables premios de dibujo. En París publicó dibujos en *Le journal* y *L'Intransigent*, exponiendo en el Salón de humoristas. Se recuerdan algunas caricaturas suyas como obras maestras, en particular la que hizo de James Joyce en forma de interrogación. También otras de Picasso, Cossío, Concha Espina o de su maestra María Blanchard.

En 1939 volvió a España y a este periodo corresponden las caricaturas de nuestra colección que ofrecen una muestra de su quehacer en el periódico *Informaciones* entre los años 1939 y 1942, alcanzando la cifra de 108.

En las publicaciones barcelonesas jugaron un papel similar algunos caricaturistas que todavía encontraremos activos en los años de posguerra y que constituyeron modelos que los nuevos caricaturistas admiraron e imitaron. Entre ellos podemos destacar a **Feliu Elias i Bracons** (Barcelona 1878-1948), que firmaba con el seudónimo de *Apa*. Lo citaba ya Francés en 1915 como uno de los más prometedores caricaturistas que se estaban dando a conocer por entonces. Pintor, caricaturista y crítico. Realizó caricaturas para las revistas *L'esquella de la Torraxa*, *La Campana de Gràcia*, *Cu-cut*. En 1908 creó el semanario *Papitu*. En 1926 *Nova revista*. En 1931 publicó el libro *L'art de la caricatura*. En el exilio colaboró en revistas francesas y hay muchos dibujos suyos en revistas españolas: *El Poble Català*, *Picarol*, *La Publicitat*, *Cuca Fera*, *Mirador* o *Iberia* donde realizaba portadas a favor de los aliados. Sus caricaturas se caracterizan por el trazo cerrado y seguro. Y así lo confirman las 118 caricaturas censadas en nuestra colección publicadas en el *Diario de Barcelona* entre 1947 y 1954.



Isabelita Nájera, Francisco Lozano, José Muñoz Román y el maestro Alonso.

Ladronas de amor, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1941.



Giorgewich, domador de leones

El circo, por Elias.
Diario de Barcelona. Barcelona,

Román Bonet i Sintes (Barcelona, 1886-1967), que firmaba sus caricaturas como **Bon**, constituye una de las cumbres de la caricatura española del siglo XX, pero fue además un apreciable pintor, un excelente ilustrador y un trotamundos incansable. Comenzó a dar a conocer sus trabajos en revistas barcelonesas de solera como *L esquella de la Torraxa*; desde 1905 en la revista teatral *Talía*, añadiéndose en años sucesivos *Patufet*, *La Metralla*, *Rialles*, *La Campana de Gràcia* o *Cu-cut*. En 1909 publicó el álbum de caricaturas personales titulado *Caricaturas alcoyanas* y en 1911 reunió otra muestra de su trabajo en su libro *Celebridades contemporáneas*. En 1915 realizó una exposición en Reus de un centenar de caricaturas haciendo que en la ciudad tarraconense se afanzara el interés por el género, creándose después un salón de humoristas. Por aquellas fechas asistía a L Escola Catalana d Art Dramàtic, de Adrià Gual, lo que le llevó a colaborar en *Teatralia*.

Otras obras suyas iban apareciendo en publicaciones madrileñas como *Nuevo Mundo* y *La Esfera* durante los años veinte y supusieron la consagración nacional e internacional del artista. Síntomas de su reconocimiento son su Medalla de oro en la Exposición Universal de Artes Decorativas de París en 1925 por sus cuatro carteles *Verbena*, *La Muñeca de España*, *Hic its BON* y *Nuevo Mundo*. La Exposición de Humoristas de Barcelona, los periódicos *La Voz* y *El Heraldo de Madrid* también lo premiaron y comenzó a asistir a las reuniones de la Sociedad de las Naciones en Ginebra, realizando caricaturas de los delegados de los países miembros que después acogía la prensa internacional.

Publicaciones de toda índole solicitaban su colaboración: emblemáticas revistas del humor vanguardista español como *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *Muchas Gracias*; era el reportero-caricaturista de *El Heraldo de Madrid* donde realizaba una nota política diaria y caricaturas personales en la sección «El todo Madrid»; dibujos suyos se encuentran también en *La Gaceta Literaria* o en periódicos como *El Liberal*, *El Heraldo de Madrid*, cuando fueron adquiridos por los hermanos Busquets, empresarios catalanes que pusieron como director a Manuel Fontdevila, amigo de Bon, que le arrastró a Madrid, encargándole la nota política diaria. Participaba en los salones humorísticos barceloneses y madrileños, realizaba exposiciones y en ciudades como Bilbao tenía una acogida espectacular.



Enrique Jardiel Poncela, por Bon.
El Noticiero Universal. Barcelona, 1946.

Su actividad fue siempre muy intensa. Ilustró novelas de Ramón Gómez de la Serna y en 1927 viajó a Nueva York donde coincidió con Edgar Neville, representando allí a la Unión de Dibujantes Españoles. Expuso individualmente y colaboró en importantes periódicos neoyorquinos. En 1929 volvió a Barcelona durante la Exposición Internacional y se instaló en una *roulotte* delante del Pueblo español en Montjuich, realizando miles de caricaturas y alcanzando una gran popularidad.

Siempre emprendedor e ingenioso creó un sistema propio para dar a conocer su trabajo y trasladarse por diferentes lugares: lo hacía con su furgoneta de caricaturista –su estudio móvil–, realizando exposiciones y *conferencias mudas* por buena parte de la geografía española, que recorrió entre 1930-1935. Fue estableciendo así un permanente contacto no sólo con el público, que podía adquirir caricaturas a precios módicos, sino con numerosos artistas. No era extraño encontrarlo en 1931 pronunciando una conferencia en el teatro Olimpia de Huesca presentado por el pintor Ramón Acín o en el Coliseo de Calatayud, ahora introducido por el poeta vanguardista aragonés Tomás Seral y Casas, que le dedicó en su poemario surrealista *Mascando goma de estrellas* (1931), el poema «Cierzo». Durante los años de la guerra civil permaneció en Barcelona colaborando con el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya: entretenía y alegraba al público infantil con sus conferencias mudas. Los primeros años de la posguerra hubo de vivir discretamente oculto en un pequeño estudio de la Avenida de la Luz y solo a partir de mediados de los cincuenta volvió a ser reconocido públicamente. En 1953 realizó una serie de doce láminas tituladas *El pare pedaç*, que se editaron con un prólogo de José Francés del que entresaco unos fragmentos porque dan bien la medida de cómo era el artista:

Culmina en esta serie de láminas para ejemplaridad artística y paternal, la condición de alegre bondad que, a lo largo de su vida, supo esparcir el autor de ella.

Bondad alegre en el carácter, bondad alegre en la obra; bondad alegre frente al dolor y la adversidad; bondad alegre en la tarea cotidiana y el cotidiano amor a los suyos.

(...) Bon es el bien nombrado. Su sonrisa de payaso triste o risa de fauno contento responden al perenne afán de mirar las cosas, las gentes y su propia existencia a través de afable ironía, sin codicia ni rencor.



Jacinto Benavente, por Bon.
El Noticiero Universal. Barcelona, 1946.

(...) Le basta poco para ser feliz y le sobra mucho para no sentirse infortunado. Eligió pronto el camino de juglaría, caminos abiertos –angostos o anchos, según– para andar a la buena de Dios, en traza, ánimo y ejercicio abohemiados.

(...) No se encuentra en su obra, tan jugosa y dilatada, la sátira acre, el vejamen sombrío, la crudeza combativa. Tampoco la desvergüenza erótica y mucho menos el estiércol político. Nada de tanto como contagia y en cierto modo hace temible y justiciero el humorismo gráfico, la labor necesariamente flagelativa de los caricaturistas en toda época y país, le atrajo a este noble ilusionado de la cómica ternura.

El caricaturista Manuel del Arco, que reconocía su amistad y su magisterio, le hizo dos entrevistas excelentes que constituyen una verdadera semblanza de su trayectoria y de sus creencias. En la primera –«Mano a mano. BON» (*La Vanguardia*, 7 de septiembre de 1956)–, cuando ya iba a cumplir los setenta años, realizaron un recuento de su trayectoria y el caricaturista fue desgranando su vida con toda naturalidad, recordando que había ganado dinero a manos llenas tanto en España como en América yendo de un lado a otro y trabajando incansable. En la segunda, en 1961 y como un verdadero homenaje al maestro que cumplía 75 años y se hallaba ya postrado en una silla de ruedas, hacía balance de su trayectoria:

–Me estoy muriendo a chorros y sigo sonriendo.

–¿Añoras el carro?

–Imagínate que te quitaran las alas...

–¿Por qué te has limitado a la caricatura?

–He querido hacer otras cosas. Yo empecé como cincelador y escultor, he hecho pintura, he sido cartelista, pero la caricatura, arte espontáneo, me entusiasmó siempre. En mis buenos tiempos dormía sólo tres horas. Dibujar, dibujar, dibujar. (Del Arco, 1961)

En su cultivo de la caricatura nunca se despeña por el lado de lo grotesco y un seguimiento de su carrera permite jalonar las profundas transformaciones de las artes gráficas desde el modernismo a las vanguardias. Bon supo aprovechar y personalizar todo aquel magma, construyéndose un mundo propio apasionante. Cuenta con una excelente página en Internet: www.bonartista.com con una inmejorable galería de retratos y autorretratos –muchos de ellos caricaturescos– que objetivan con singular brillantez la imagen del artista español durante la primera mitad del siglo XX. La muestra recogida en nuestra colección, que proviene de *El Noticiero Universal* durante los años 1958 a 1960, no es sino un pequeño recordatorio de este notable artista que supo ir haciendo una apreciable síntesis personal de cuantas tendencias artísticas el paso del tiempo iba poniendo a su alcance.

Otro notable caricaturista que ha mantenido una intensa labor es **Joaquim Muntañola Puig** (Barcelona, 1914) autor de miles de chistes en cuentos, novelas, obras de teatro (estrenadas 8 comedias con éxito), etc. y que firma habitualmente como **Muntañola**. Comenzó en 1930 sus colaboraciones deportivas en *Patufet*, *L'Esquix*, *El Be Negre*. Pasada la guerra civil hizo trabajos de animación protagonizados por el Faquir González, dirigió la revista *Atalaya*, colaboró en *Páginas Vividas* y se incorporó como dibujante en *TBO*, publicación esta para la que creó personajes de éxito como Josechu el vasco y Doña Exagerancia. En 1945, era dibujante en *El Mundo Deportivo* y otras publicaciones también ofrecen obras suyas: *Vida Deportiva*, *Lean*, *RB*, *Fotogramas*, *Don Balón*, etc. En la revista *Locus*, entre 1955-1956, pugnó con la censura hasta que desapareció. En *El Correo Catalán* publicó viñetas diarias con historietas durante muchos años. Durante 20 años hizo una viñeta diaria en *La Vanguardia* y en *Dicen* dos cada día sobre fútbol y cine.

Una parte de esta ingente labor la ha ido recopilando en libritos, que sobrepasan la treintena. El primero se titulaba *160 chistes de Muntañola* y le ha seguido la serie *Muntañola y...*, dedicados al cine, a la administración, los médicos, el fútbol y otros temas. El año 2006 la Fundación Caixa Sabadell le dedicó una amplia exposición en cuyo catálogo se puede ampliar sustancialmente la información sobre su trayectoria: *Muntañola, l'art de viure, l'art de riure*, Granollers (2006).

Le caracteriza su trazo ágil y que exprime en la caricatura la semejanza sin caer en una exageración desmesurada. Humor de buena persona. En nuestra colección comparecen caricaturas suyas publicadas en Barcelona en *El Correo Catalán* (1946 y 1949) y *El Mundo Deportivo* (1950).



Alejandro Ulloa, por Muntañola.
El Correo Catalán. Barcelona, 1946.

Los nuevos caricaturistas de teatro

El cultivo de la caricatura durante la posguerra se halla precedido de una brillante tradición, que mantenían viva dibujantes como los citados, aunque las nuevas circunstancias planteaban unas reglas diferentes y varios habían quedado fuera de juego por la muerte o por el exilio. Quienes se encontraban en España y estaban dispuestos a continuar ejerciendo su arte tuvieron que acomodarse a las circunstancias que para algunos eran ahora más favorables que antaño, mientras que otros debieron sortear un sin fin de obstáculos para hacerse con un lugar en el mercado. Importantes periódicos y revistas ilustradas habían desaparecido y se abría un periodo diferente con nuevas cabeceras a cuyo amparo fueron haciendo carrera los dibujantes: *Ya*, *Madrid*, *Arriba*. Revistas promovidas por el Movimiento y otras independientes como *La Codorniz*.

María Guerrero

Inauguración del Teatro Nacional



Angela Pla en "la vanidad" y Blanca Siles en "la idolatría", de "La cena del Rey Baltasar, y Luis Escobar, comisario general de la compañía del Teatro Nacional.

La cena del Rey Baltasar, por Del Arco. *Ya*. Madrid, 1940.

El repaso de las biografías de los dibujantes pone al descubierto sus avatares personales, su trajín buscando donde publicar sus caricaturas y sus aventuras editoriales para que su frágil arte no desapareciera. De varios de aquellos dibujantes no he conseguido otra información que la que ofrece el vaciado mismo de los periódicos donde trabajaban o colaboraban. Algunos dibujantes permiten jalonar la continuidad de la caricatura española de teatro, pero es evidente también que una nueva generación se fue abriendo paso, ocupando los lugares de los fallecidos o consiguiendo sus propios espacios. Hay que recalcar una vez más que nuestra aproximación se refiere solamente a la caricatura dedicada al teatro, que no es sino una de las variantes temáticas y aun en casos en que hemos podido censar ingentes cantidades de un autor –varios miles en el caso de Ugalde–, no suelen ser sino una parte de su producción.

Manuel del Arco Álvarez (Zaragoza, 1909-1971). Firmó habitualmente como **Del Arco**. Estudió derecho, aunque sin completar la licenciatura en la Universidad de Zaragoza donde comenzaron a difundirse sus primeras caricaturas en la revistilla estudiantil *Crónica escolar*, exponiéndolas en Hues-

ca y participando en los primeros Salones de Humoristas Aragoneses. En el tercero de estos, en 1931, presentó una muestra de cuarenta caricaturas, divididas en dos series: las sintéticas y las gansadas. En las primeras reducía a sus personajes casi a la abstracción y las segundas tenían una dimensión humorística.

Hasta comienzos de los años treinta se pueden encontrar dibujos suyos en *Heraldo de Aragón* (Veras Sanz, 1995: 101) donde coincidió con notables dibujantes: Marcial Buj, Félix Gazo, Cardona, Vigaray o Ugalde. Estos dibujantes representan la posible vanguardia aragonesa en ese momento (García Guatas, 2000). Un repaso de sus caricaturas durante los primeros meses de 1931 ofrece las de los diputados a las Cortes Constituyentes, las que hizo a representantes de las fuerzas sociales ilustrando algunas entrevistas o también caricaturas de grupo o de busto de deportistas, actores y actrices.

Buscando horizontes más amplios se trasladó a Madrid donde vivió en una buhardilla con el escultor José María Aventín y el dibujante Marcial Buj, *Chas*, también aragoneses; trabajó entonces como caricaturista político en *El Heraldo de Madrid* (1931-1936) lo que dio lugar a una nutrida galería de políticos de las Cortes Constituyentes. En *La Libertad* a partir de octubre de 1931 formaban una sección fija, «Figuras de las constituyentes», que acogió más de doscientas cincuenta caricaturas de los diputados electos; allí firmaban por entonces viñetas dibujantes de prestigio como Rivero Gil y esporádicamente Carlos Sáenz de Tejada, que enviaba colaboraciones desde París, o José Machado, el hermano de los célebres poetas, que iba componiendo una galería de tipos madrileños. García Guatas ha resumido esta colección de caricaturas políticas con estas palabras:

**“La gata encantada”
Opereta de los señores Tellaéche y
Silva Aramburu**



Maestro Luna, autor de la partitura, y Conchita Palacios y Plácido Domingo, principales intérpretes de «La gata encantada»

La gata encantada, por Del Arco.
Ya. Madrid, 1939.

Ante este exhaustivo y espléndido catálogo de rostros de políticos, tomados de apuntes en el Congreso, del Arco tocará todos los registros de la síntesis y de la abreviación formal del dibujo adecuadas a cada fisonomía. En algunos ejemplos (que podrían ser muchos los comentados), como los de Unamuno, con su ganchuda nariz de gran búho, de Ossorio Gallardo, Abadal, Maciá, Castelao, Carlos Blanco, Fernando de los Ríos o Franchi se decantó por una abstracción geométrica en planos y líneas ortogonales o circulares (que en la de Ortega y Gasset alcanza su más elemental expresión lineal), mientras que en las caricaturas de los escritores-políticos Marañón y Ayala siguió el patrón de las efigies más divulgadas, como en la muy acertada por su exacto punto de simplificación y ritmo lineal del rostro tan caricato del conde de Romanones. (García Guatas, 2000: 469)

“Enrique IV”, de Pirandello



RAMBAL

Enrique IV, por Del Arco.
Ya. Madrid, 1940.

En *El Heraldo de Madrid* seguía entretanto cultivando la caricatura de tema teatral compareciendo en ellas dramaturgos como Marquina, Valle-Inclán o Benavente, actrices como Irene López Heredia o la bailadora Argentinita. Sus dibujos fueron llegando también a *Estampa, Crónica, Cinegramas, Variedades, La Hora* (Valencia) (1936-1938), *Treball* (Barcelona, 1936-1938) o en otras publicaciones como *Tierra Castellana* y *El Pueblo Gallego*. O realizó otros trabajos como la cubierta de la novela revolucionaria de Ramón J. Sender *Siete domingos rojos* (Barcelona, 1932).

En 1936 realizó una exposición de caricaturas en el Ateneo de Madrid bajo el título «Así son, si así os parece» y sobre la que Ramón Gómez de la Serna le propuso hacer un libro que él mismo prologaría, pero que la guerra frustró aunque luego lo retomó como *Manuel Sánchez del Arco antes del 36* (1966). Como adelanto del libro, en *El Heraldo de Madrid* se comenzaron a dar estas caricaturas y desgraciadamente comenzó la serie el 18 de julio de 1936 con la caricatura de García Lorca, vestido de primera comunión y con un breve comentario irónico burlesco (García Guatas, 2000: 472). Parte de la guerra civil la pasó en Valencia y una vez acabada regresó a Madrid pero sus periódicos habían sido clausura-

dos. Después de la guerra civil colaboró en *Heraldo de Aragón*, *Ya* y *Fotos* en 1940, pero cambió pronto y en los años siguientes aparece vinculado a la prensa barcelonesa. Debió llegar en 1942 y su presentación en la ciudad fue una exposición de medio centenar de caricaturas en las Galerías Urquinaona referidas a personajes notables de la ciudad: cantantes, toreros, estrellas del celuloide, etc. En años posteriores realizó otras exposiciones similares (García Guatas, 2000: 476-477). Trabajó en *El Correo Catalán* donde llevaba dos secciones: «Esquina» con comentarios de actualidad y «Vis a vis», donde comenzó a hacer entrevistas. Después dibujó en el *Diario de Barcelona* (1945-1953), creando la sección de entrevistas «Usted dirá» y se incorporó como redactor a *La Vanguardia* desde 1953 a 1971. Ahí entrevistaba en su sección «Mano a mano» a un personaje y acompañaba la entrevista de una caricatura. Colaborador en *Siluetas*, *Destino*, *Vida deportiva*, *Dicen*, *Ramblas*, *Lean*, etc.

Recogió parte de sus dibujos y entrevistas en libros como *El personaje de bolsillo. Entreviús no corregidas y aumentadas* (Barcelona, 1948), *Los personajes son de carne y hueso* (Barcelona, 1960), *101 interviús, por las buenas* (Barcelona, 1963), *Hablar con ton y son. 111 personajes hablan en voz alta* (Barcelona, 1969), *Mano a mano. Selección de entrevistas dedicadas a la memoria del autor* (Barcelona, 1972), o el libro ya citado *Antes del 36* (1966), con prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Un lugar singular ocupa en su producción su libro *Dalí al desnudo*, publicado en Barcelona por José Janés en 1952, ilustrado con numerosas fotografías y donde se da cuenta de las extravagancias del pintor y sus ingeniosas opiniones.

Las 527 caricaturas que ha censado Lola Puebla en la colección del Centro de Documentación Teatral permiten conocer mucho mejor su producción entre los años 1939 y 1956 tanto en Madrid como en Barcelona: *Madrid* (1939); *Ya* (1939-1940); *Diario de Barcelona* (1946-1947, 1950, 1952); *El Correo Catalán* (1946); *La Vanguardia* (1956); *Ramblas* (Barcelona) (1946).

COLISEVM

Raquel Meller



Raquel Meller, que se presentó en «¡Hip! ¡Hip! ¡Hurra!» y el maestro Guerrero, autor, que dirigió la orquesta.

¡Hip! ¡Hip! ¡Hurra!, por Del Arco.
Ya. Madrid, 1940.

Francisco Ugalde Pardo (Tarazona (Zaragoza), 1903- Madrid, 1978) comenzó muy joven a colaborar en el periódico *El Noticiero* de Zaragoza y en agosto de 1925 pasó a *Heraldo de Aragón*, donde permaneció hasta enero de 1929, participando en diciembre de 1926 en el I Salón de Humoristas Aragoneses con caricaturas de Luisa Membrives, Ramón Casas, Serafín Álvarez Quintero o el periodista *Mefisto*. Eran años de tanteos y aprendizaje en el retrato caricaturesco.

Sus primeras caricaturas en el periódico eran de gentes de Tarazona y en sucesivas entregas aparecieron otras de gentes de Borja o Ágreda, acompañando a veces a crónicas del periodista *Mefisto*. Otras veces eran composiciones más amplias y pronto se hicieron habituales sus siluetas de gente del teatro, futbolistas y personas notables de la ciudad. No faltaban tampoco composiciones humorísticas, acompañando a coplas de *Mefisto*. Celebraciones como las fiestas del Pilar o el centenario de Goya también quedaron reflejadas por su lápiz. Con motivo de este se realizó una corrida de toros de la que elaboró una verdadera galería de asistentes: toreros, aristócratas, artistas y hasta algunos dibujantes como Xaudaró, Bartolozzi y Fresno (Veras Sanz, 1995: 177-179).



Amparo Reyes y Félix Navarro en una escena del auto sacramental de Calderón.

El pleito matrimonial del cuerpo y el alma, por Ugalde.
Dígame. Madrid, 1943.

En enero de 1928 comenzó una nueva serie «Siluetas del Paseo» con caricaturas de las damas zaragozanas más elegantes. Siempre fue fiel a estos orígenes siguió colaborando sobre todo durante sus estancias veraniegas en Tarazona, cuyas fiestas daban lugar a viñetas, o con motivo de las fiestas del Pilar. Hizo también incursiones en la ilustración de libros y en el almanaque para 1927 de *La novela de viaje aragonesa* colaboró con una alegoría del verano. Si algún caricaturista merece el apelativo de pintor de la vida zaragozana durante los años veinte este es Ugalde siempre atento paseante por el Paseo de la Independencia, frecuentador de sus locales de espectáculos y curioso observador de tipos, actitud a la que permaneció fiel toda su vida en Madrid

desde que Juan Ignacio Luca de Tena le invitó a trabajar en *ABC* y *Blanco y Negro* en los primeros meses de 1929 tras haber apreciado la excelente aceptación que tenían sus caricaturas teatrales en Zaragoza. Allí sus caricaturas iban a convivir con las de maestros como Fresno mientras este vivió. Se iniciaba así su contacto con Prensa Española que se prolongó durante el resto de su vida, salvo periodos breves de dificultades personales como los años de la guerra civil.

En la capital fue ampliando el círculo de publicaciones en las que colaboraba: el semanario de espectáculos *Dígame*, que dirigía K-Hito, en el periódico deportivo *Marca* y en la Agencia Logos. Su actividad de caricaturista de espectáculos se prolongaba en trabajos para la edición de obras teatrales. En la Biblioteca Teatral que dirigía Benjamín Bentura realizó caricaturas para las cubiertas y también ilustraciones interiores en pasajes de las obras.

Frecuentaba el café Castilla donde había un gran friso de caricaturas de gentes del espectáculo realizadas por él y por *Sirio*; allí se realizaban tertulias después de los estrenos teatrales. Del ambiente que se respiraba da cuenta el *Almanaque del Café Castilla* (Madrid, 1944), que ofreció un resumen de lo acontecido en el año anterior en los toros, el fútbol, el cine o el teatro y donde Fernando Castán Palomar glosó el popular friso de caricaturas que decoraba el café.

En 1951, recibió el premio Rodríguez Santamaría como mejor caricaturista español del año. Recibía por aquellos años los modestos homenajes que un caricaturista puede alcanzar: «Homenaje a F. Ugalde» (*ABC*, 13 de febrero de 1950). Sus paisanos turiasonenses le ofrecieron un caluroso homenaje en 1957 y para entonces en una entrevista que le hizo el caricaturista Pestecca en su libro *Dibujando caricaturas* estimaba que había dibujado más de 70.000 caricaturas sobre todo de artistas de cine y teatro.

Esto le animaba a realizar algunas exposiciones: «Preparando una exposición», (*Dígame*, 27 de agosto de 1957). Para los lectores de *ABC* era casi impensable abrir el periódico y no encontrar sus viñetas acom-



Elvira Noriega, Guillermo Marín y Joaquín Calvo-Sotelo

Plaza de Oriente, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1947.



Salvador Dalí y Elvira Noriega, figuras del "Don Juan Tenorio" representado en el María Guerrero

Don Juan Tenorio, por Ugalde.
Dígame. Madrid, 1950.

pañando a las reseñas de espectáculos. Y en sus últimos años de tarde en tarde se le dedicaba algún artículo: F. Serrano Anguita, «Ugalde y sus caricaturas» (*Heraldo de Aragón*, 12 de octubre de 1966). Cuando falleció a finales de 1978, todas las necrologías valoraron su larga trayectoria y que con su desaparición se cerraba toda una época de la caricatura teatral en la prensa (*Ya*, 24-XII-1978; *ABC*, 23-XII-1978; *El Imparcial*, 27-XII-1978).

Repasando entrevistas se puede llegar a establecer el concepto de caricatura que manejaba y el reconocimiento explícito de algunos maestros. Entre estos citará siempre con elogio a Tovar, Bagaría y al cubano *Sirio*. Para Ugalde, la caricatura no suponía necesariamente exageración, sino captación de lo esencial del caricaturizado sin que fuera necesario que este tuviera rasgos físicos muy destacados:

de un modelo que no tenga ningún defecto físico, se puede conseguir una buenísima caricatura. Lo que sucede es que cuando una caricatura se nos niega, acostumbramos a decir: perdone; pero usted no tiene caricatura; con lo que el interesado se queda tan contento. Y es que muchas veces las caricaturas se empeñan en no parecerse a los originales. (*Heraldo de Aragón*, 26 de enero de 1956)

No se trataba de que el caricaturizado posara sino de sorprenderlo en su vida cotidiana o en su trabajo e ir penetrando en lo definitorio de su personalidad: «no es bueno hacer que pose el caricaturizado, porque entonces estará violento, es mejor esperar a que se relaje y entonces memorizar su gesto y dibujar después.» (En Veras Sanz, 1995: 176). En la colección que aquí presentamos ningún otro caricaturista está mejor representado que Ugalde ni con tanta continuidad pues se han censado 3434 caricaturas publicadas en *ABC* entre 1939 y 1959; en *Dígame* entre 1942 y 1950; o en *Pueblo* (1946).

Pocos son los datos personales que he podido recabar del pintor y caricaturista **Fernando Usabiaga**, que firmaba **USA** y está muy representado en nuestra colección. Por algunas informaciones periodísticas conocemos sus primeras exposiciones como pintor en Madrid y su activa presencia en el mundo madrileño a comienzos de los años cuarenta. El 18 de mayo de 1943, el periódico *Ya* ofreció una crónica de la inauguración el día anterior de una exposición de caricaturas, realizadas a base de acuarelas, sepia y apuntes de retrato, que conformaban un conjunto de 73 obras «depurado y armónico, desprovisto de las obligadas exageraciones a que nos tiene acostumbrados el género.» Es decir, se trataba ante todo de retratos estilizados de compañeros de la prensa, «primeras figuras del teatro, del cine, del periodismo y del mundillo literario». Al día siguiente, daban la noticia de que el caricaturista USA haría caricaturas al público que visitara la exposición de la Asociación de la Prensa al precio de 25 pesetas, que se dedicarían al fondo de la asociación para atender a sus necesidades.

También en *El Alcázar* (18 de mayo de 1943) se elogió la exposición y Antonio de las Heras unos días después le dedicaba una breve crónica en la *Hoja del lunes* (24 de mayo de 1943) destacando su carácter de *pintor de la vida moderna* y sus variados registros:



Aurora Bautista, Blanca de Silos, Seliquín Torcal, Conrado San Martín, José María Seoane, Mercedes Prendes y José Rivero, con Nicolás González Ruiz, Cayetano L. de Tena, Manuel Parada, Burman y Viñes.

El sueño de una noche de verano, por Usa.
Ya. Madrid, 1945.

El dibujante Usa pulsa todos los días la actualidad en las caricaturas de los personajes que se asoman a la prensa diaria. Su conocimiento del lápiz hace que sus trabajos sean siempre aciertos renovados, y la brevedad del tiempo en que han de ser realizados le da una espontaneidad que es una de las condiciones más estimables de este joven artista que ahora ha reunido un número superior a 70 de sus trabajos.

(...) Figuras y rostros de todos conocidos están presentes en esta exposición, donde tan diversos procedimientos se emplean y tan varias formulas se aplican, y donde una unidad de intención artística los preside y agrupa.

Al año siguiente, el 31 de octubre, se anuncia en el mismo diario «Una exposición de pintura de USA» en el salón Marabini, acompañando la información con una fotografía del artista terminando de pintar una de sus obras: un convencional paisaje con unas casas pintorescas. No se trataba esta vez de caricaturas sino de paisajes como recordó el periódico el día 5 de noviembre, acompañando el suelto con una caricatura del artista. Y nuevamente en *Ya*, el 15 de marzo de 1946 se daba cuenta de otra «Exposición de óleos y acuarelas de USA» en el Círculo de Bellas Artes y que comprendía, además de dibujos, 18 óleos y 32 acuarelas del artista a quien ya se consideraba un reconocido caricaturista. Nada más natural que este apoyo si se tiene en cuenta que era caricaturista habitual del periódico.



Burman, Cayetano Luca de Tena, Aurora Bautista, Mercedes Prendes, Dicenta, Rivero y Cuenca

No cuento con noticias posteriores de su trayectoria pero el tenaz trabajo documentalista de Lola Puebla permite disponer de 1347 caricaturas suyas que permitirán analizar mejor su trayectoria de dibujante. Fueron publicadas en *Ya* (1940-1952); *ABC* (1939, 1952); *Informaciones* (1939).

María Tudor, por Usa.
Ya. Madrid, 1947.

Muy representado en nuestra colección se encuentra el caricaturista **Asirio** cuyo seguimiento en el periódico madrileño *Informaciones* durante los años 1942, 1944, 1946 y 1950 arroja nada menos que 719 caricaturas sin que, sin embargo, haya podido contar con datos precisos sobre su personalidad y trayectoria para este ensayo. La variedad de temas y registros del lápiz del artista es sorprendente y lo convierten en uno de los más curiosos pintores de la vida moderna madrileña a mediados de siglo.

EL SABADO de GLORIA en los teatros

79 número de «Charivari»



La primera senosición se produce en el pasillo del Circo, cuando las muchachas contemplan la fotografía de la suelta de la «Zamara» (de los «Pampel» y «Thedy»).

«ANGUSTIAS LA FARAONA»



«Vist. Mémium» (Caricatura por Asirio).

LOS ESTRENOS EN LOS TEATROS LIRICOS



«Marco» (Haban de y Raquel Redrigo).



Sagi-Vale.



Ayo.

«ALEGRÍAS 1946»
por PEPE BLANCO
y CARMEN MOHELL

GUADALUPE MUÑOZ
SAMPEDEO y LUCHY
SOTO en el REINA
VICTORIA



Guadalupe Muñoz Sampedeo y Luchy Soto.



Pepe Blanco y Carmen Mohell.

Se presenta con enorme
éxito LINA YEGROS



Lina Yegros.

Reaparición de CARMEN
OLMEDO, con «FRES
DIAS PARA QUERERTE»



Carmen Olmedo.

JUANITA REINA en
«SULEIRA DE ESPAÑA
NUM. 3»



Juanita Reina.

Sábado de Gloria de 1946, por Asirio. *Informaciones*. Madrid, 1946.

No es el único caso. Del productivo caricaturista **Córdoba** apenas he podido recabar datos. Debe ser Fernando Córdoba a quien el gran caricaturista actual Peridis cita como uno de sus maestros y causante de su vocación de dibujante de caricaturas. A comienzos de los años cuarenta ya tenía una fama consolidada y realizó una exposición en el salón de la Asociación de la Prensa. Fue elogiada por Antonio de las Heras en la *Hoja del lunes* (22 de marzo de 1943), destacando que en la colección de personajes ofrecida se acusaba «una depuración y una mayor tendencia a la sencillez» que en colecciones anteriores. Lo consideraba «Gran dominador de la línea, las que emplea en sus trabajos son las precisas, y están trazadas por mano segura y captadora de expresiones difíciles, que su lápiz da con suma facilidad.» Son 475 colaboraciones las que se han censado para nuestra colección en *7 fechas* (1950, 1952); *Pueblo* (1946-1954) y *ABC* (1955-1965).



Elvira Noriega y Luis Prendes. (En el recuadro, Salvador Dalí.)

Don Juan Tenorio, por Córdoba.
Pueblo. Madrid, 1949.

Carlos Méndez, que firmaba con el seudónimo de **Cronos**, es otro de los caricaturistas aludidos por *Peridis* en sus memorias –*El cabo caricaturas* (2007)– como motivador de su vocación de dibujante desde que vio sus colaboraciones en *Marca* cuando era niño. Realizaba también caricaturas de jugadores de fútbol en cajas de cerillas, que los niños coleccionaban. El 1 de octubre de 1943 *El Alcázar* anunció la inauguración de una exposición suya en la Asociación de la Prensa en la que incluía 66 caricaturas de «las figuras más relevantes del teatro, cine y toreo y algunas otras [de] deportistas, autores teatrales, literatos y periodistas, todas ellas de caras conocidas por el público.» Publicaba ya entonces sus trabajos en el periódico *Arriba* y en *Marca* que será donde hallamos el grueso de las caricaturas censadas en nuestra colección, alcanzando casi el millar. Al comentar la exposición mencionada en la sección de Arte de *Hoja del lunes* (4 de octubre de 1943), el gacetillero ensayó una definición de «su fino arte en la estilización», comenzando por definir la caricatura:

Es la caricatura, ocioso es decirlo, una representación gráfica de una persona preconcebida bajo un aspecto donde la ironía puede acusar nuestros defectos en la expresión o el gesto. Vieja como la humanidad misma, la burla y la sátira han dado lugar a que en todo tiempo hubiera representaciones caricaturales, y este género ha llegado a una sutileza y penetración tales, que ya va siendo difícil encontrarle aspectos nuevos. Sin embargo, Cronos pone al servicio de su labor su personalidad que consiste, sobre todo en la factura espontánea como corresponde al artista que trabaja con la prisa que requieren los periódicos diarios.

Por eso atiende solo al rostro. El cuerpo lo suele resolver de una manera general y se entretiene, como decimos, principalmente en las caras de sus modelos.

Representaba bien el prototipo de caricaturista afanado en fijar en las páginas de la prensa los personajes de actualidad y lo hacía dulcificando la intención burlesca, sin ensañarse con ellos. Le auguraba un futuro brillante por la seguridad en el dibujo y su singular personalidad. No muy diferentes fueron las palabras que le dedicó *El Alcázar* al día siguiente. Son 897 las colaboraciones suyas censadas en publicaciones madrileñas: *7 fechas* (1950-1951, 1954), *Arriba* (1941-1965), *Marca* (1946-1953), *Trofeo* (1950) y *Triunfo* (1950).



Mercedes Prendes, Nicolás González Ruiz y Dicenta

Ricardo III, por Cronos.
Arriba. Madrid, 1946.

Se resiste también a perfilarse biográficamente el caricaturista **Cobos** de quien, no obstante, las páginas de *Ya* ofrecen una muestra abundante de su quehacer, alcanzando la cifra de 590 caricaturas en nuestra colección publicadas entre 1952 y 1965. Y otro tanto sucede con varios caricaturistas aceptablemente representados en nuestra colección: **Vicente Flores** de quien en *ABC* rescatamos 395 caricaturas. **Garciagil** que en *El Alcázar* entre 1940-1946 y 1949 publicó al



Rambal, Maruja Mas y Jambriña

Fuenteovejuna, por Cobos.
Ya. Madrid, 1953.



Gabriel Llopart, Olga Peyró, Miguel Gómez, Jorge Vico y el autor, Juan Ignacio Luca de Tena

Don José, Pepe y Pepito, por Vicente Flores.
ABC. Sevilla, 1955.



Leopoldo Querol y el maestro Pérez Casas, vistos por Garciagil

Concierto de la Orquesta Nacional, por Garciagil.
El Alcázar. Madrid, 1943.

menos 565 obras. **Menéndez Chacón** cuyo seguimiento en las páginas de *Informaciones* permite recuperar al menos 152 obras entre 1942-1943. Garcíagil ilustró justamente con una caricatura de **Romero Escacena** el suelto donde *El Alcázar* dio noticia el 12 de mayo de 1943 de la exposición que este caricaturista había inaugurado en el Salón de la Asociación de la Prensa. La escueta nota no da lugar sino para destacar su originalidad, intención, finura en los rasgos y retrato psicológico de los modelos, lo que lo convierte en otro caricaturista más especializado en la caricatura de retrato, confirmando la tendencia dominante en aquellos años. En *ABC* publicó entre 1939 y 1940 al menos 131 caricaturas teatrales.



Ortas, Conchita Leonardó, Amparo Bara, Araceli Castro, Juanita Baroeló, Luis Tejedor, maestro Guerrero y Luis Muñoz Larente, vistos por Menéndez Chacón.

Mil besos, por Menéndez Chacón.
Informaciones. Madrid, 1943.



Vicente Escudero y Carmen García.

Figuras de la danza, por Romero Escacena.
ABC. Madrid, 1939.

El caricaturista cuya firma aparece como **Dávila**, supongo que se trata de **José Luis Dávila** («Pepe Luis»), dibujante muerto el 7 de octubre de 1991. A comienzos de los años cuarenta ya era un reconocido dibujante de caricaturas. La apertura de su exposición de caricaturas el 13 de noviembre de 1943 en los salones de la Asociación de la Prensa era destacada en la agenda cultural del día en periódicos como *Arriba*. La exposición ofrecía una colección de personajes relevantes del mundo de la política, las letras, el periodismo, el arte y el teatro. Y su inaugura-

ción fue acompañada de una amena conferencia del Secretario de la Academia de San Fernando, José Francés, sobre la historia de la caricatura. No cultivó sistemáticamente la caricatura teatral aunque nuestra colección ofrece una muestra significativa de su quehacer en este campo durante los años cuarenta y cincuenta en *El Alcázar*, *Ya* y *ABC* con 229 caricaturas censadas. Colección que se podría ampliar con una revisión del periódico *Informaciones* a partir del 17 de marzo de 1956 en que se incorporó al suplemento teatral de este periódico cuando **Mariano Zaragüeta**, otro interesante caricaturista, lo dejó para trasladarse a Lima (*Informaciones*, 17 de marzo de 1956). Dávila cultivó siempre una gran variedad de tipos sociales en sus caricaturas y utilizó todos los medios para difundirlas: la prensa, cajas de cerillas, publicidad, etc. Su efímero arte anda en consecuencia disperso en manos de curiosos y coleccionistas.



TEATRO ESPAÑOL.—“No hay burlas con el amor”, de Calderón de la Barca. Carmen Bernardos, Miguel Angel, Alicia Hermida y Carlos Lemos. (Caricaturas de Dávila.)

No hay burlas con el amor, por Dávila.
Hoja del Lunes. Madrid, 1963.



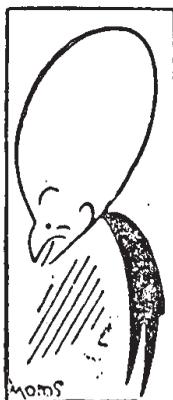
Antonio Ferrandis, José María Seoane, María Luisa Ponte y Carmen Bernardos
(Caricaturas de Dávila.)

El anzuelo de Fenisa, por Dávila.
Informaciones. Madrid, 1961.

El entramado de la vida periodística ofrece muestras de muchos otros caricaturistas que aquí quedan más desdibujados pero que ofrecen interés sobre nuestro arte: firmadas por **De Miguel** hallamos colaboraciones en *Madrid* (1939) donde también colaborada en 1945 **López Motos** o, en 1958, **Blanes. Guin** colaboraba en *El Alcázar* en 1944. En *Informaciones* se pueden añadir las firmas de **Bayo** –puede ser Manuel Bayo Marín– o **Tiempo**. Las imágenes de **Ceballos** salpican a veces las páginas de la *Hoja del lunes* (Madrid)



Ramper, por De Miguel.
Madrid. Madrid, 1939.



Benavente, por López Motos.
Madrid. Madrid, 1945.



Amparo Rivelles, por Guin.
Momento. Barcelona, 1953.



**Manuel de Juan, Diana Salcedo
y Guillermo Marín.**

Don Juan Tenorio, por Bayo.
Ya. Madrid, 1942.



Carlos Lemos, principal intérprete de
"El avaro" de Molière, y José Tamayo,
director, vistos por Francisco Blanes

El avaro, por Blanes.
Madrid. Madrid, 1960.



**Los intérpretes de "Madame
Butterfly"**

Madame Butterfly, por Ceballos.
Hoja del Lunes. Madrid, 1940.

Joaquín de Alba Santizo (Cádiz, 1912-Palma del Río 1983), que fue conocido como caricaturista con el seudónimo de **Kim**, comparece en las páginas de *Arriba*. Durante los años de la república ya colaboraba en periódicos de derecha y hasta tuvo algún pleito importante. Comenzó a colaborar en *Arriba* en 1940 por encargo directo de Dionisio Ridruejo, realizando caricaturas políticas militantes hasta que rompió con el periódico en 1952. Pasó entonces a colaborar en *Madrid*, pero poco tiempo ya que en 1953 emigró a Estados Unidos donde tuvo una brillante carrera y reconocimientos.

Si la mirada se desplaza hacia la prensa barcelonesa también allí hay un buen número de dibujantes que necesitan estudios pormenorizados. Lamentablemente nuestra colección es mucho más reducida que en el caso de las publicaciones madrileñas con lo que la imagen de la caricatura teatral barcelonesa es menos significativa. **Ramón** firmó al menos 109 colaboraciones analizadas en 7 fechas (1952); *El Correo Catalán* (1947-1948) y *El Noticiero Universal* (1948-1950). **Rubio** firmaba colaboraciones en *El Noticiero Universal* (1947-1948) y *Solidaridad Nacional* (1950). Podría corresponder la firma a **Enrique Rubio** (Alcázar de san Juan, 1920-Barcelona, 9-XII-2006), periodista que empezó como caricaturista en *Marca* y en *Informaciones*. Pero no sé si pasó luego a publicar caricaturas en Barcelona. Se dedicó más tarde a escribir, recopilando



Felipe Lluch, por Kim.
Arriba. Madrid, 1941.



Pepe Marchena, por Ramón.
El Noticiero Universal. Barcelona, 1948.



Elena Lucena, por Rubio.
Solidaridad Nacional. Barcelona, 1954.

casos en su *Timoteca nacional*. De **José María Serra** cuenta nuestra colección con 355 piezas provenientes de *El Correo Catalán* (1947, 1949, 1950, 1952, 1953); *El Mundo Deportivo* (1951-1952) y *El Noticiero Universal* (1950).



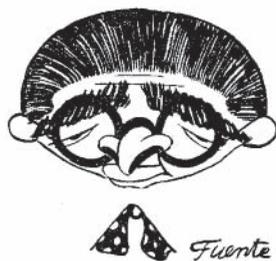
Marcos Redondo, en «La Alsaciana», visto por Serra.

La Alsaciana, por José María Serra. *El Correo Catalán*. Barcelona, 1950.

Al igual que en Madrid son muchos los nombres que van saltando al repasar los periódicos: por ejemplo, **Rafael** en *El Correo Catalán* (1949), **Penagos** en *La Vanguardia* (1944), **J. Bernal** en *Barcelona teatral*. **Irurozqui** —que debe ser J. A. Irurozqui, que trabajó en Barcelona—, publicó el libro *Caricaturas de J. A. Irurozqui* (Barcelona, 1942). Su firma aparece en *La Prensa* o en *Hola*.

¿Para qué seguir? Estos y otros nombres necesitan búsquedas específicas porque son puramente indicativas las caricaturas halladas en la colección facticia que manejamos: **Pellicer** en *ABC*; **R. Segura** en *La Prensa*; **Serny** (**Ricardo Summers Isern**, 1907-1985) que cultivó muchas modalidades de arte gráfico, desde cajas de cerillas con caricaturas de toreros o una historia del vestido a caricaturas teatrales, llegó a colaborar en *Ya* con caricaturas teatrales, etc.

En ocasiones, los caricaturistas dibujaban a sus compañeros, contribuyendo así a hacer más populares sus perfiles. Hoy nos permiten rescatar sus perfiles del olvido. Fuente retrató a Sirio en *Dígame* (7223)⁵ o a Garcíagil le gustaba ejercitarse dibujando compañeros de profesión: al maestro Fresno (10541), a Federico Galindo (10539), a Romero Escacena (10571), a Fernando Usabiaga, Usa (10573), Luis Lasa (10619), Antonio Solís Ávila (10963). Dávila retrató a Usa en *Ya* en 1944 (5769). No faltan tampoco algunos autorretratos como el de Fresno en *La Vanguardia* el 9 de abril de 1944. O el de Santiago Córdoba en *Pueblo* el 14 de abril de 1949, muy relevante para nosotros al no haber podido disponer de información sobre el genuino caricaturista.



Sirio, por Fuentet.
Dígame. Madrid.



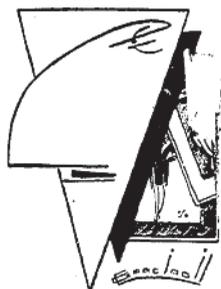
Fresno, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1942.



Galindo, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1942.



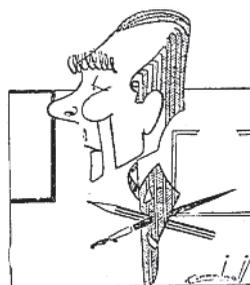
Escacena, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1943.



Usa, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1943.



Lasa, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1943.



Antonio Solís Ávila, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1948.



Usa, por Dávila.
Ya. Madrid, 1944.

⁵ Las cifras entre paréntesis remiten al número de las imágenes en el archivo general de la colección. En adelante se citan por este procedimiento. En algún caso acompaña al número el nombre del caricaturista.

Si se acepta al menos que los caricaturistas ejercían una forma de periodismo teatral *sui generis*, no resulta excesivo poner también a su lado a los críticos de teatros que como ellos contaban con secciones especializadas en los periódicos de entonces. Compañeros de redacción por tanto y de andanzas por los locales de espectáculos muchas veces sus lápices fijaron sus siluetas lo mismo que los críticos podían encontrar un huequecillo en sus artículos para referirse a los dibujantes. Ugalde nos proporciona aquí las de Alfredo Marqueríe en 1948 (2605) y la de Manuel Sánchez Camargo, también en *Marca* (880). Hasta dibujó juntos en la jaula de los leones del Circo Americano al caricaturista Santiago Córdoba y al crítico Alfredo Marqueríe (7788). Córdoba perfila las siluetas de José Antonio Bayona (11121) y Cristóbal de Castro (697). Ricardo del Arco la Juan Germán Schroeder que ejerció más la labor de director (3429). Dávila la de Eduardo Haro Tecglen (5878). También se localizan las de Manuel Díez Crespo (5439), Manuel Sánchez Camargo (880), José Antonio Bayona (11121) o Fernando Castán Palomar (9332).



Alfredo Marqueríe y Santiago Córdoba, en la jaula de los leones del Circo Americano.

Alfredo Marqueríe, por Ugalde. *Marca*. Madrid, 1948.

Algunos críticos eran retratados con más frecuencia como sucede sobre todo con Alfredo Marquerié (Abin 11148; Asirio 5881). Tenía una gran actividad social y no desentona su protagonismo en una función del Price promovida por la Asociación de la Prensa cuya crónica hizo con sus lápices Garcíagil (10558). Ugalde lo dibujó como protagonista destacado del Homenaje del Circo a Ramón Gómez de la Serna y de manera muy apropiada: subido en un elefante y leyendo unas cuartillas con lo que rememoraba una de las imágenes más llamativas de Ramón, que era un gran admirador de estos espectáculos y en alguna ocasión dio una conferencia subido a un elefante (8399). La galería de imágenes de Marquerié puede completarse con 2062, 2605, 5881, 1148, etc.



"La Yankee". Alady, Alfredo Marquerie, domador Dola, Estrellita Castro, Elsie y Waldo, vistos por Garcíagil

Charivari, por Garcíagil. *El Alcázar*. Madrid, 1943.



Alfredo Marquerié, que leyó unas cuartillas en el homenaje a Ramón Gómez de la Serna, celebrado anoche en Price.

El circo, por Ugalde. *Ya*. Madrid, 1963.

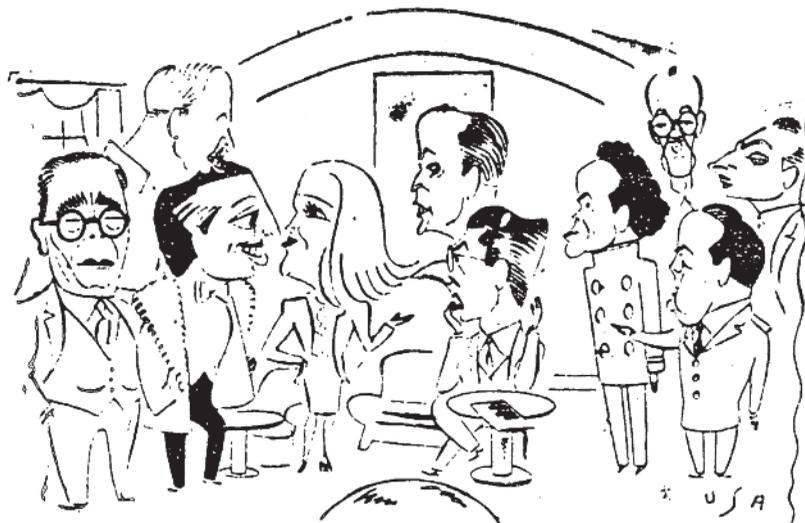
En ocasiones los caricaturistas componían verdaderas galerías con el elenco de críticos de los periódicos. El 25 de marzo de 1943, *El Alcázar* presentó las de El Tebil Arrumi, Miguel Ródenas, Emilio Morales de Acevedo, Jorge de la Cueva, Manuel Díez Crespo, Fernando de Igoa, Manuel Sánchez Camargo, Alfredo Marquerié, Fernando Castán Palomar... (10565). Una serie similar de Romero Escacena y Ugalde la publicó *ABC* en esa fecha con las caricaturas de José Calvo Sotelo, «Acorde», Fernando de Igoa, Manuel Díez Crespo, Alfredo Marquerié, Emilio Morales de Acevedo, F. Fernández de Córdoba, Jorge de la Cueva, Fernando Castán Palomar,

Manuel Sánchez Camargo, Lola Rodríguez Aragón y Ernesto Halffter (6300). Y no mucho después ofrecía otra serie con Morales de Acevedo, Castán Palomar, Miguel Ródenas, Jorge de la Cueva, Manuel Diez Crespo, Sánchez Camargo, Alonso Montero, García Santos y Francisco de Cossío (10566). Cobos en *Ya* el 4 de diciembre de 1958 aún mantenía la costumbre dibujando juntos a Nicolás González Ruiz, Arcadio Baquero, Alfredo Marquerié, Gerardo Castaños, Federico Bravo Morata, Elías Gómez Picazo y Fernando Granada (9434).

El teatro tenía tanta presencia social y los críticos suficiente importancia como para que en un momento dado representara un grupo de ellos un drama con motivo de algún evento. El drama de Joaquín Calvo Sotelo, *Cuando llegue la noche*, fue representado por uno de estos grupos y dio lugar a una curioso friso de caricaturas de «Acorde», Jorge de la Cueva, Calvo Sotelo, Isabel Garcés, Ródenas, Marquerié, Crespo, Igoa, Morales Acevedo y Sánchez Camargo (4880).

“Cuando llegue la noche”, representada por los críticos teatrales

El actor Fernando Rey hace la crítica para YA



Acorde, Jorge de la Cueva, Calvo Sotelo, Isabel Garcés, Ródenas, Marquerié, Crespo, Igoa, Morales Acevedo y Sánchez Camargo.

Cuando llegue la noche, por Usa. Ya. Madrid, 1943.

Un álbum de la caricatura teatral en la posguerra

Un análisis minucioso de los varios miles de caricaturas censadas exigiría disponer de muchas páginas para explicar sus circunstancias y alcance. Aquí no se ofrece sino una aproximación en forma de álbum y se hace combinando la publicación escrita explicativa con un complemento gráfico en soporte digital que facilite el acceso a las imágenes a la espera de que se pueda acceder a todas ellas por vía electrónica. El contenido de la colección se explora aquí repasando sus campos temáticos sin ánimo de exhaustividad y agrupando nuestras observaciones en torno a algunos ejes. Se parte de la inserción de la vida teatral en la vida social, para continuar con un repaso de las caricaturas referidas a las diferentes profesiones vinculadas a la producción y difusión del teatro. Se concluye con una somera consideración de los diferentes géneros o modalidades teatrales y parateatrales.

La temporada teatral contaba con dos fechas clave: el sábado de Gloria y domingo de Resurrección en que se iniciaba la temporada y el primero de noviembre cuando de forma casi ritual se representaba *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla. Las dos fechas dieron lugar a un continuo despliegue informativo y caricaturesco a lo largo de los años por lo que se les ha otorgado un lugar especial en el álbum. Los periódicos ofrecían el sábado de Gloria los elencos de las compañías completos anunciando la temporada y los caricaturistas se aplicaron a acompañar las informaciones escritas con galerías de personajes que podían llegar a abarcar no solo a los actores de las funciones sino a autores, directores y músicos cuando este arte jugaba un papel notable en el espectáculo. La costumbre permaneció inalterable durante todos aquellos años. Ugalde cultivó esta modalidad de composición con cierta continuidad. Componía sus caricaturas con personajes sueltos que después encajaba en grupos. El «Sábado de Gloria» de 1940 incluía *ABC* unos de sus característicos grupos (5951) que no difiere sustancialmente de la presentación de 14 y 12 carica-



Sábado de Gloria, por Ugalde
ABC. Madrid, 1940.

turas agrupadas en *Dígame* en 1950 y 1954 (702, 3784). Cuando se trataba de reseñar estrenos las agrupaciones de personajes eran más reducidas: 4 en *Proceso al escándalo* y 5 en *Ardéle o la margarita* (7210); 4 en *La Gobernadora* y 3 en *Oído privado* (7211); 4 en *La Espía es Pía* y 4 en *Golfus de Roma* (7212).

Nutridos grupos presentan las composiciones a veces a toda página de García-gil con 18 y 24 caricaturas (10337, 10700), combinando en esta última tanto comedia como circo y otras variedades. Del Arco hacía galerías con personajes de rasgos exagerados (4481), Usa más atenuadas (4887, 2863, 1096, 4583 y 1445). Asirio (350), Dávila (11035), Cobos (10099, 9386), Córdoba (355) o Cronos en ocasiones colocando pequeñas caricaturas rodeadas de texto (5596, 6602, 133, 2661, 7005, 249, 6826, 208). En Barcelona hacía un trabajo similar Serra, numerando los personajes para su más fácil identificación en un listado en la segunda citada (2910, 3674).

Si un drama representa durante aquellos años el ritual del teatro, este lo es *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, que se montaba en los diferentes teatros en fechas próximas al primero de noviembre. Dio lugar a una enorme cantidad de literatura y fue objeto de un tratamiento continuado por los caricaturistas, que plasmaban el tema considerando diferentes ángulos. He seleccionado una muestra representativa de 76 imágenes que sería fácilmente ampliable. Podían tener un carácter evocador, como cuando Fresno dedicó una plana de caricaturas a evocar la función que para el Montepío de Actores se realizó en el teatro de la Zarzuela en 1926 (6706). O cuando se celebró el centenario del estreno del drama en 1944 en que

- 1 -- Maestro Sorozábal.
- 2 -- Pedro Terol.
- 3 -- Carlos Llopis.
- 4 -- Pepe Alayate.
- 5 -- Rafaela Rodríguez.
- 6 -- Mary Montel.
- 7 -- Pepita Parodiz.
- 8 -- Emilio Fábregas (Dajman).
- 9 -- Rosario.
- 10 -- Augusto Alguero.
- 11 -- Maestro Cabrera.
- 12 -- Conchita Montes.
- 13 -- Adrián Ortega.
- 14 -- Ruth Moly.
- 15 -- Lolita Castillejos.
- 16 -- Manolita Ruiz.
- 17 -- «Gometes».
- 18 -- Carmen Esbrí.
- 19 -- Maestro Mestres.
- 20 -- Salvador Bonavía.
- 21 -- Josefina Canales.
- 22 -- Antón Navarro.
- 23 -- Martínez Soria.
- 24 -- Luis Elías.

Sábado de Gloria, por Serra
El Correo Catalán. Barcelona, 1953.





—¡Qué lata, Inés! Todos los años por estas fechas, la misma historia.

Don Juan Tenorio, por Máximo. Arriba. Madrid, 1964.

Juan: «¡Qué lata, Inés! Todos los años por estas fechas la misma historia.» (5710).

Representar a don Juan o a doña Inés en uno de los teatros importantes era uno de los momentos cumbres de la carrera de los actores y actrices. O también otros personajes para los actores maduros. Las parejas de intérpretes fue así una de las composiciones más habituales de los caricaturistas. Como eran varios los *Tenorios* que se representaban simultáneamente, el ingenio del caricaturista podía llegar a recurrir a presentar varias parejas en una misma composición como hizo Usa en 1943 con «Los Tenorios de este año», agrupando 5 actrices que representaban a doña Inés en 1943 (4935) o seis parejas en 1946 (11072). Imposible aquí entrar en detalles por lo que me limito a remitir a imágenes que identifican un número considerable de estos dúos.⁶ Los actores y actrices más relevantes quedaron también singularizados en las páginas de los periódicos señalando el hito que suponía su interpretación estelar. Algunos ejemplos: Irene López Heredia (112), Amparo Rivelles (114), María Jesús Valdés (3270), Ana Mariscal (5648), que formaba pareja en el intento con Armando Calvo (5649). José María Seoane (5650), Manuel Dicenta (7599). Maruchi Fresno fue emotivamente dibujada por su padre en 1945 (11062).

⁶ 392, 592, 1873, 1909, 1910, 3077, 3078, 3083, 3276, 3549, 3604, 4082, 4670, 4825, 4828, 5365, 5366, 6674, 6937, 7118, 7239, 7569, 8562, 8629, 8984, 10390, 10521, 10598, 11069.

se le hace comparecer a Zorrilla con la pareja protagonista que representa a los personajes en un montaje de homenaje (10698). La representación del *Tenorio* estaba estrechamente ligada a la sociabilidad de la época y eran muchos los que siguiendo la tradición se atrevían a representar papeles en él. Un caso curioso puede ser el representado por personajes conocidos en el Festival benéfico de Torrelodones en 1950 donde comparecen Doctor Calderón, Ezequiel Puig, Miguel Rubira Carbonell, Andrés Pelegrí y López Quesada (1780).

La representación del drama era vista como «La vuelta eterna del Tenorio» (2102) y daba lugar a comentarios humorísticos como en la viñeta de Máximo donde hace decir a don

Otras veces el grupo se amplía a tres o más caricaturas de actores caracterizados con sus personajes.⁷ En alguna ocasión se mezclaban las caricaturas de los actores con las de los directores. No es extraño encontrar a Mercedes Prendes y José María Seoane con Cayetano Luca de Tena que les dirigió en 1944 (6453). O a Asunción Sancho, Milagros Leal y Luis Prendes con José Tamayo en 1957 (9370).

Algunos *Tenorios* alcanzaban especial relevancia por alguna circunstancia que acompañaba a su montaje y estreno. Usa destacó el interpretado por Los Chavalillos de España (3215), pero un verdadero acontecimiento social fueron los realizados por Luis Escobar con escenografía y figurines de Salvador Dalí en 1949 y 1950 (Rubio Jiménez, 2001). La extravagancia del pintor y sus sorprendentes propuestas dieron lugar a una abundante literatura a la que se suma también la aportación de los caricaturistas. Director y pintor fueron presentados juntos en 1949 por Garcíagil (10394) y en 1950 por Usa (3273). O se presentaba al pintor con los actores: en 1949, con Elvira Noriega, Luis Prendes, José María Rodero, Gaspar Campos y José Luis López Vázquez (Usa 1949) y Elvira Noriega y Luis Prendes (Ugalde 9100). En 1950, volvía Ugalde a presentarlo con Elvira Noriega y Enrique Diosdado (1892), dando lugar a una curiosa figura donde la actriz aparece como en el drama metida en una jaula. No muy diferente es la composición publicada por Ugalde en *Dígame* donde ahora representa a Dalí con una jaula dentro de la cual va Elvira Noriega (1890).

Las escenografías ideadas por el pintor fueron muy comentadas y algún caricaturista se hizo eco como José María Serra en *El Correo Catalán* del montaje de 1950 (3278). De hecho se utilizaban como elemento anunciador muy llamativo frente al tradicionalismo escénico dominante (3054). El impacto de la figura y comportamiento extravagante del pintor daba lugar a que se le dedicaran también caricaturas a él solo: Córdoba ofreció su retrato muy estilizado y llamativo (3271). Cronos planteaba una discusión sobre «Dalí, sí» o «Dalí, no» (1921).

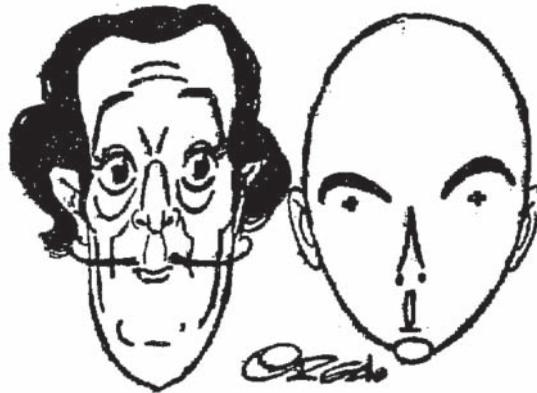


Don Juan Tenorio, por Cronos.
Trofeo. Madrid, 1950.

⁷ 4829, 5057, 7618, 7700, 7927, 8029, 8473, 9409, 9726, 10061, 11073.

Hasta la reposición de 1964 dio lugar a caricaturas. Cronos publicó entonces una donde comparten espacio Dalí y Guillermo Marín (11083). Era inevitable, por otra parte, que el tema del donjuanismo diera lugar a chistes ingeniosos y que a la larga se desmoronara un tanto el ritual anual de los Tenorios. Mingote dibujó «La decadencia de don Juan» presentando a unas mujeres modernas hablando con un don Juan áureo con ese comentario: «Habla con mucha timidez. Debe de ser extranjero» (Mingote 7932). En otra ocasión, lo presenta ofreciendo a un editor un libro con sus escándalos, pero este lo orienta hacia las revistas ilustradas que son las que se ocupan ahora de estos temas (Mingote 11082). Y un dibujante hasta se permitía entrevistarse con don Juan que lee su relación de conquistas mientras le pregunta el dibujante: «...y suecas cuántas, D. Juan?» (8838)

TERCER «TENORIO» DE DALÍ, EN EL ESPAÑOL



Dalí y Guillermo Marín

Don Juan Tenorio, por Cronos. Arriba. Madrid, 1964.

Siluetas urbanas: las gentes del teatro

La caricatura teatral de posguerra se orientó decisivamente hacia el *portrait chargé* de cuantas gentes intervienen en la producción teatral y parateatral. Los autores, empresarios, directores, escenógrafos, actores o críticos eran vistos como elementos habituales de la vida urbana por los caricaturistas, que se incluyen ellos mismos en su marco como parte de la variada fauna, bien autorretratándose, como he explicado más arriba, o bien retratando a otros colegas. Un aspecto determinante para que el caricaturista se fijara en el personaje era su relevancia popular y su presencia en la vida cotidiana. Por eso es más fácil obtener imágenes de quienes vivían del escenario que de quienes gestionaban aquel mundo. Algunos empresarios tuvieron la suficiente popularidad como para ser retratados: Juan Carcellé, promotor de artistas y empresario circense renovador del Price, fue muy representado con su inevitable puro por Usa (4898), Menéndez Chacón (4258), Córdoba (2824), Ugalde (3688) o Dávila (9762). Comparecen también conocidos empresarios como Tirso Escudero dibujado por Asirio (4177), Arturo Serrano (479) y Conrado Blanco (1866).

Mucho más representados están los directores de escena ya que fue una de las profesiones que durante el periodo estudiado fue adquiriendo una relevancia social notable. La continuidad de algunos de ellos hace que sus caricaturas compongan una verdadera galería evolutiva del retratado, en otros casos la aparición es más circunstancial. En los primeros años de la posguerra resulta llamativa la aparición de Cipriano Rivas Cherif dibujado por Córdoba en 1946 y que es casi un homenaje al depurado director (490). También el tempranamente desaparecido Felipe Lluch dibujado por Kim y por Abin cuando trataba de poner en marcha los teatros del nuevo régimen (4121, 5155). Las nuevas circunstancias trascienden al retratado en las primeras caricaturas que hallamos de Luis Escobar, que es presentado como paladín del teatro falangista, que se muestra hasta en su uniforme en 1939 (Usa 4439; Ugalde 9019). Después esta imagen se iría diluyendo para destacar más su porte aristocrático o simplemente sus rasgos físicos definidores como su prominente mentón: Abin (4173), Kim (5408), Cronos (5652), Ramón (1709), Córdoba que centra su atención en el prominente mentón (3562), Rubio (2033), Del Arco (9182).



Luis Escobar, por Del Arco.
La Vanguardia. Barcelona, 1957.

Cayetano Luca de Tena por su importancia en los teatros oficiales también comparece con frecuencia: Cronos (5413), Córdoba (1333), Gacía Gil 3165), Dávila (5872). Pocas siluetas resultan inconfundibles en el teatro de posguerra que la de José Tamayo desde que hizo su aparición en la corte o en Barcelona, omnipresente con su franqueza y con su definido perfil: Córdoba (2455), Ramón (2208), Del Arco (3724), Serra (6699), Ugalde (11155), Dávila (5872), Cronos (251) o Menéndez Chacón (10217). Otros directores que pasaron por los teatros nacionales engrosan esta galería: Huberto Pérez de la Ossa retratado por Abin (4192), con porte señorial por Gacía Gil (10957). Modesto Higueras: Cronos (5431), López Motos (4428). Claudio de la Torre es retratado por Ugalde (8071). Ya en los años cincuenta un juvenil y rompedor José Luis Alonso con su menuda figura: Asirio (2099), Juanito (10997), Cronos (228). De otros directores apenas queda recuerdo, fueron siluetas mucho más fugaces de la vida madrileña: Luis Ballester (Ugalde 9078), García Viñolas (63), Federico Romero (Cronos 1366).

Y menos representado está el mundo de la dirección escénica catalana al haber sido despojados menos periódicos de este territorio: no faltan con todo algunas rotundas caricaturas de Del Arco en *La Vanguardia* con los perfiles de José Delfín Serra (9777), José María Loperena (9789) o un jovencísimo Gustavo Pérez Puig (9501). Se pueden completar con otras de Pablo Garsaball (Elías 4031), Ildefonso Grande (Del Arco 6730) o Esteban Polls (Escobar 6744).



Emilio Burgos, por Gacía Gil.
El Alcázar. Madrid, 1949.

Los escenógrafos no llamaban mucho la atención salvo en casos como el ya citado de Dalí. Cuesta repescar sus siluetas, pero ofrecemos aquí al menos las del histórico Sigfrido Burman, todo un maestro para las nuevas generaciones (Cronos 5682 y Gacía Gil 10958); o las de otros más jóvenes como Víctor María Cortezo (Usa 4972) y Emilio Burgos (Gacía Gil 10860). No obstante, en las caricaturas de conjunto referentes a estrenos concretos, en ocasiones se incluía la silueta del escenógrafo junto a las de los autores, directores y músicos con lo que no es difícil aumentar la galería de personajes.

La presencia del mundo de los autores en la prensa contaba con una asentada tradición donde, como ha quedado dicho, confluían desde su visión como encarnadores del genio de la nación siguiendo la tradición romántica a su consideración de siluetas características de la moderna vida literaria urbana ligadas a la bohemia con sus numerosas adherencias. Se estaba lejos ya con todo de los arquetipos modernistas y cuando comparezcan autores de aquellos tiempos son ante todo retratos estrictos como sucede con Pío Baroja con motivo del estreno de *Adiós a la bohemia* (5656). Homenaje lejano es también la figura de Santiago Rusiñol (4029). Marquina seguía activo pero ya con poco protagonismo (383 y 4691) y Valle-Inclán, que había sido la silueta más famosa de la corte, al haber fallecido en 1936 rara vez ya da lugar a viñetas caricaturescas (10313). Quien había venido a ocupar su lugar es sin duda alguna Jacinto Benavente, que a su fama unió su dilatada carrera con lo que jalona aquellos años su trayectoria con estrenos continuos a la par que recibía homenajes y reconocimientos. Su mefistofélica figura, acentuados su calvicie y perfil por el paso de los años se reitera inconfundible.⁸ Otros nombres de aquel tiempo comparecen aisladamente: Joaquín Dicenta hijo (713), Felipe Sassone (1479, 1504, 4202), Luis Fernández Ardavín (491, 3256, 5289), José Juan Cadenas (636, 5702), Tomás Borrás (5678), Antonio Paso hijo (4160, 4416, 5686), Francisco Serrano Anguita (4290), López Marín (5694), Leandro Navarro (2471, 4386, 10938). Son cabezas consagradas y con identidad propia. Y en función de su reconocimiento social se multiplican más o menos. Su presencia viene determinada por éxito teatral o de otro tipo. Las nuevas circunstancias políticas favorecieron la omnipresencia de José María de Pemán lo que originó la consiguiente galería de imágenes (39, 618, 682, 1594, 3199, 4118, 5563, 9237). Nuevos dramaturgos eran aupados por su pertenencia al nuevo sistema: Juan Ignacio Luca de Tena (1370, 2811, 3498, 4094, 10636), Agustín de Foxá (45, 4993, 5929), José María de

⁸ Jacinto Benavente: 817, 1104, 1224, 1478, 1743, 1835, 1985, 1994, 2313, 3556, 3589, 4375, 4425, 10207, 10663, 11020.



Jacinto Benavente, por Fresno.
ABC. Madrid, 1954.



Jacinto Benavente, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1944.



Jacinto Benavente, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1944.



Jardiel Poncela, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1949.



Jardiel Poncela, por Fresno.
La Vanguardia. Barcelona, 1944.



Jardiel Poncela, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1941.

Segarra (1280, 3260, 9515). Claudio de la Torre a quien hemos visto como director (367, 5480). Los cultivadores del llamado teatro de evasión: Víctor Ruiz Iriarte (767, 992, 3194, 3266, 5580, 5867, 6444), José López Rubio (294, 815, 1010, 1330, 3990, 9213), Joaquín Calvo Sotelo (976, 580, 6863, 1196, 10943). Comediógrafos de gran éxito que hoy están totalmente olvidados: Adolfo Torrado (1347, 1603, 1683, 4123, 4207, 5672) o Francisco de Cossío (1901, 4333, 4668, 5513, 5798). El teatro de humor de los humoristas que venían escribiendo desde los años veinte en revistas de vanguardia o humorísticas: Miguel Mihura (2120, 3926, 5877, 9190, 10856), Edgar Neville (2109, 5882, 9177, 1111), Tono (384, 1851, 2557), Enrique Jardiel Poncela⁹ o Álvaro de Laiglesia (1119). Es extraño que no abunden más las caricaturas de Alfonso Paso (9674) teniendo en cuenta su éxito arrollador.

Muchas veces era el éxito pasajero de una obra, la concesión de un premio u otra circunstancia lo que motivaba la atención del caricaturista sobre un personaje lo que amplía la galería de rostros: Luis Tejedor (1957), Ramos de Castro (2446, 3250), Manuel Pombo Angulo (1790), José Antonio Ochaíta (910), Horacio Ruiz de la Fuente (3245), José Suárez de Carrero (3627), Mariano Tomás (11149), José Antonio Jiménez Arnau (6740), Pilar Millán Astray (5429), Gonzalo Azcárraga (5690), etc. O nombres que asociamos más a otros géneros literarios como sucede con Álvaro Cunqueiro muy bien retratado por Abin (4116) y por Usa (4544) y a otros menesteres teatrales como la gestión teatral y aun la crítica: José Luis Mañes (5398, 10960), Enrique Llovet (5691).

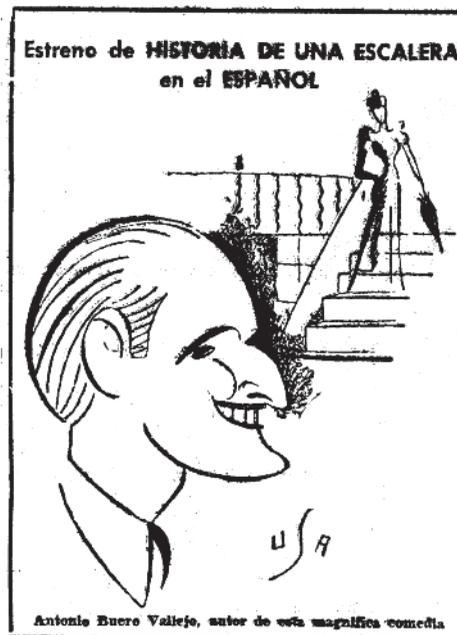
Quienes promovieron un teatro más crítico también alcanzaron a ser representados, en particular Antonio Buero Vallejo muy presente en la vida teatral madrileña desde que se dio a conocer con *Historia de una escalera*, que acompaña a su figura en algunas de las primeras caricaturas: así en la de Usa (3142) o en la de Garcíagil (2152). Enrique-

⁹ Enrique Jardiel Poncela: 1025, 1066, 1247, 1765, 4146, 4229, 4396, 4458, 5669, 5841, 10863.

cen el anguloso perfil otras imágenes que completan su iconografía caricaturesca: 887, 3076, 3289, 5888 o 9512. Por el contrario, es más raro encontrar la efigie de Alfonso Sastre (9226). No obstante, al repasar sus primeros estrenos se pueden añadir algunas más.

Tuvieron siempre presencia en los periódicos las efigies de los maestros de música que hacían posibles los espectáculos musicales. Algunos dieron lugar a una personal galería de caricaturas como Federico Moreno Torroba de quien recogemos retratos de Pellicer (8599), Asirio (4143), Ugalde (3096). Francisco Alonso pintado por Del Arco (4448), Asirio (4155), Garcíagil (10419). Jacinto Guerrero por Asirio (4152), Córdoba (3377) o Cronos (3518). Francisco Serrano Anguita por Bon (1487) o Córdoba (1635). Garcíagil ofreció siluetas también de Regino Sainz de la Maza (10637), Ataulfo Argenta (11159). Ugalde lo hacía de Federico Chueca (7082), Federico Romero (1023) o Romo (876). Ramón dibujó a Daniel Montorio (316) o a Pablo Sorozábal (2845).

Esta galería queda reducida a casi nada si se compara con la originada por los actores si bien en este caso se añade una dificultad a cualquier intento de ordenación de las imágenes: la imposibilidad de separar sus retratos personales de aquellos en que comparecen interpretando personajes, que obligaría a un desglose amplísimo teniendo en cuenta, además, las diferentes modalidades y géneros en que un actor se desenvuelve. Parece por ello más oportuno remitir al apartado sobre la dinámica de los géneros para la localización de los cómicos actuando en diferentes funciones, aunque es inevitable también la tentación de hacer una pequeña galería de grandes cómicos de aquella época. Sin ningún ánimo exhaustivo una serie de caricaturas individuales, ya retratos, ya representando personajes pero que dan una idea de aquel mundo desaparecido. La contemplación de estas viñetas recalca especialmente el carácter transitorio del teatro: detrás de cada nombre recordado hay siempre una multitud que ha pisado los escenarios y ni recuerdo queda de ella. Otras veces son cómicos que gozaron de éxito pero luego se han desvanecido con el paso del tiempo de la memoria de las gentes.



Antonio Buero Vallejo, por Usa.
España. Tánger, 1949.

De las generaciones de preguerra actuaban aún comediantes como Enrique Borrás (113, 480, 1731, 4209, 11112), Enrique Rambal (1176, 5350) o Mariano Asquerino (2435, 4397). Grandes damas de nuestra escena como Catalina Bárcena (2494), se recordaba a María Guerrero (4100), Irene López Heredia (117, 3109, 4995, 10699), Lola Membrives (700, 866, 1248, 1766, 2423, 10948), o María Fernanda Ladrón de Guevara (648, 765, 4228, 4408, 4882, 4976, 5797, 6114).

El desfile de nombres puede ser inacabable. Algunos ellos por orden alfabético: Ángel de Andrés (798), Luis Arroyo (2420), Mariano Azaña (587, 5448, 10592), Armando Calvo (70, 9231), Ricardo Calvo (560, 3353), Alberto Closas (122, 9217), Marco Davó (1738), Fernando Díaz de Mendoza (4099), Enrique Diosdado (1777), Enrique Guitart (877, 1762), Carlos Lemos (1767), Valeriano León (1355, 4311, 5697, 7138), Guillermo Marín (884, 4090, 9035), José Orjas (2616), Casimiro Ortas (1368), Luis Prendes (1742), Rafael Ribelles (342, 1764, 2816, 4852, 5791), Joaquín Roa (894, 5344), Somoza (1763, 4461, 9023), Alejandro Ulloa (1730, 1870, 3272), Antonio Vico (1510), Ernesto Vilches (1242, 1883)...

Otro tanto sucede con las actrices, muchas de las cuales han tenido larga carrera: Aurora Bautista (1418), Irene Caba (2284, 3972), Carmen Carbonell (862, 1093), Concha Catalá (1952, 4732, 5399), Társila Criado (3208, 4470, 4923), Maruchi Fresno (9210), Analía Gadé (9221, 9363, 10225), Isabel Garcés (1741, 5357, 5788, 7780, 9215, 11116), Tina Gascó (2720, 4628, 6688, 8594), Ana Mariscal (108, 5487), Conchita Montes (1005, 3678, 10268), Niní Montañán (1307, 1736, 4724, 5263, 9036, 11132), Guadalupe Muñoz Sampedro (138, 1437), Lili Murati (821, 1276), Elvira Noriega (28, 5342), Esperancita Navarro (1378, 2447), Laura Pinillos (5433, 10655), Aurora Redondo (1395, 4409), Amparo Rivelles (1737, 2251, 8639), Mary Santpere (2703), Eugenia Zuffoli (2437, 10855).

Algunos de aquellos actores son más recordados después por su paso por el cine como Pepe Isbert (1450) o Fernando Fernán Gómez (3785, 9881). Otros pertenecen al mundo de las variedades: Franz Joham (5803), el recitador falangista Pepe González Marín (4084, 4407). Y alguno llena una época entera del teatro español con su particular estilo: Paco Martínez Soria (956, 1732, 1930, 3063)



Fernando Fernán Gómez, por Del Arco.
La Vanguardia. Barcelona, 1962.

Si de la declamación se pasa al canto, la galería tiende a complicarse por la variedad de espectáculos que incluían música. Me limito a unos pocos ejemplos: Luis Sagi Vela fue retratado por Del Arco (4449) o Fresno (9030). Marcos Redondo lo era por Fresno (5796), Elías (1654) o Rubio (1540). Antonio Medio por Ugalde (141) o Rubio (1540). Muntañola retrató a Emilio Sagi Barba (3017) y no faltan retratos de italianos: Tito Schippa (Cronos 441) o Beniamino Gigli (Ugalde 1305).

Si se pasa a lo folclórico basta la pequeña selección que aquí se incluye para percibir la extraordinaria calidad de aquellos caricaturistas para captar a sus figuras esenciales. Cronos dibujó un sensacional Manolo Caracol (1334) o Ramón a Pepe Marchena (2444). Juanito Valderrama dio lugar a caricaturas de Usa (578), Rubio (2433) o Córdoba (3411). Mano a mano son presentados los dos (10274). A veces compartían escenario figuras del empuje de Pilar López, Luisa Ortega y Manolo Caracol (9329).

La gracia de conocidas artistas del baile y también cantantes fue constantemente fijada por los caricaturistas: Pastora Imperio (Abin 4190; Del Arco 9211), o bailando en *El amor brujo* con Rafael Ortega (4768). Conchita Piquer (Del Arco 4474; Abin 4117; Usa 4858; Cronos 5384 o Pellicer 11070; 4726, 6159). Bon plasmó a Juanita Reina (1511, 5889, 10513), Rosarillo de Triana (10546), Marifé de Triana (8823), Estrellita Castro (1451). O, en fin, una rutilante Lola Flores es perfilada por Cronos (5515), Cobos (9899) y otros (4916, 10643). A veces formando pareja inconfundible con Manolo Caracol como en *Zambra* en 1946 (5696). Con Feito en *La copla morena* (8159).

Si se considera el mundo del baile español la galería crece sustancialmente con Pilar López (1389, 7489, 7648, 8868), Carmen Amaya (1592), Mariemma (5733, 7801), Rosario y su Ballet de Arte Español (7474). Bailarines como Paco Reyes (4443), Vicente Escudero en *El amor brujo* (5730, 9037) o con Ana de España y Carmita García en el teatro Español (10549). Un



Lola Flores y Faico, principales figuras de "La copla morena" estrenada anoche en el teatro Calderón

La copla morena, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1961.



Rosita Segozia y tres momentos de Antonio en el "Ballet español", estrenado anoche en el teatro de la Zarzuela

Ballet Español, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1957.

jovencísimo Antonio con su ballet en la Zarzuela (7754, 8374). Cuando de los nombres concretos se pasa a las compañías o a los espectáculos los nombres y los retratos se multiplican: *Festival Ballet* (3846), *Los ballets del marqués de Cuevas* (7680), la *Gran Compañía de bailes españoles* (10534). Espectáculos como *Rumbo español* con Minerva y el Príncipe Gitano (548); *Melodías de España* con Carmen Morell y Pepe Blanco (1505), que repiten en *Me debes un beso* (3994, 4678); *Solera de España* con Juanita Reina y Mario Gabarrón (5474). En *Feria de coplas* competían Macarena del Río, Paco Caro y Teodora (8855). En *Así canta Andalucía*: Paquera de Jerez, Rafael Farina y Pepe Pinto (10275). Compiten en casticismo los espectáculos: *Pregón de feria* (674), *Sortilegio andaluz* (3259), *Capullitos malagueños* (10880), etc. En medio de tanto casticismo de cante y danza española se colaba en la programación del teatro de la Zarzuela Maurice Béjart (8002) y también en Sevilla (10825).

En la medida que nos abrimos hacia el teatro de variedades acuden otras figuras del teatro popular de entonces como *vedettes*: algunas de ellas reiteradamente presentes: Celia Gámez que quizás fue la más popular durante años fue dibujada por Del Arco (4509), Fresno (11005), Usa (5765), Cronos (5634, 5639), Bon (1739), Córdoba (1646), Garcíagil (3026, 10939) o José María Serra (1270). Raquel Meller también comparece (4401, 4517, Abin 4103 y 11012). Otras lo hacen con menos continuidad, ya exóticas como Josefina Baker (Abin 4131), Bora Trudi (Córdoba 1573, Cronos 1474, Ramón 2514, Ugalde 1143; con Sepepe en 11117), ya nacionales con nombres exóticos o castizos: Marika Magyar (Fresno 5805), Maruja Tomás (452), Conchita Leonardo (Ceballos 11063, Ramón 2522), Maruja Tamayo (Rubio 2434), Maty Mont (Ramón 3425), Paquita Gallego (Asirio 3002), Mary Begoña (1032), Elena Lucena (Rubio 3881), Carmen Montes (5491)...

Algunos humoristas obtuvieron también una gran acogida del público. Naturalmente Miguel Gila ya llamaba la atención de todos (Ugalde 2066, Córdoba 7499, Vicente Flores 8772). O Luisita Esteso (Usa 4794, Rubio 2436). Algunos otros: Alady (5544, 2008), Eduardo Gómez,

«Gometes» (2644), Pepe Iglesias «El Zorro» (2223), Kalarrag (3414) y el Profesor Alba (9316). O Lepe con sus caracterizaciones (6597).

Ilusionistas y ventrílocuos trataban de llamar la atención de las gentes con sus trucos y habilidades y algunos obtuvieron grandes éxitos. Cabe recordar las siluetas de ilusionistas como Cantarelli (1332), López Mendizábal (9604), Richardi jr. (3600) o Li-Chang (6839, 10920). Muy aceptado fue el ventrílocuo Balder (107, 4743, 5811).

Un repaso de espectáculos de variedades amplía sustancialmente la nómina: *Calor* (516), *Melodías del manubrio* (890), *Variedades* (2947), *Scala* (4951), *Cabalgata* (6417, 10459), *Rápido internacional* (10363), la serie de *Ondas animadas* (10454, 10577, 10583, 10688)¹⁰, *Altas variedades en Maravillas* (10635) o en el Price (10641) con lo que nos internamos en otro elástico mundo abierto a las variedades, como lo ha sido siempre el circo sobre el que vuelvo más adelante.

La revista fue el género más ambicioso de los espectáculos de variedades y en ella trabajaban los artistas más cualificados. En torno a figuras como Celia Gámez se desarrolló toda una industria con títulos como: *La Estrella de Egipto* (1596, 1607)¹¹, cuyos autores fueron Adrián Ortega (libreto), el maestro Fernando Moraleda (música) y Sigfrido Burman (decorados). En su reparto intervenían, además de Celia Gámez, Ricardo Espinosa, Pepe Porres, Fernando Nogueras, Miguel Rupert, Pepe Bárcenas y Olvido Rodríguez. Del amplio repertorio de Celia Gámez se pueden recordar *Rumbo a pique* (4875, 10428), *Fin de semana* (4999, 5521, 10703), *El águila de fuego* (7641)¹², *S. E. la Embajadora* (7934, 9475)¹³, *Vacaciones forzosas* (11152)¹⁴.

Se buscaba el tono internacional en estos espectáculos lo que dio lugar a funciones como *Luces de Viena* de la que Fresno dibujó un bello friso de personajes: Arthur Kaps, Marika Magyari, Rossi von Bischoff, Herta Franckel, Gigotte, Elisabeth Pickardt, Mignon, Franz Joham (5793, 5789). Cuando superó las trescientas representaciones fue homenajeada (5801). El mismo tono en el espectáculo de Pier Busseti, *Ellas... siempre ellas* con Sergio Lanchi, Miriam Kleckova, Spadaro, Herta Franckel, Fanny Valero, Dora Gherdol y Mara Valeri (4838).

¹⁰ 209 funciones entre el 19 de junio de 1943 y el 3 de octubre de 1943. Señalo en adelante algunos espectáculos que sobrepasaron las doscientas funciones según los datos del CDT

¹¹ 273 funciones en el teatro Alcázar entre el 10 de septiembre de 1947 y el 2 de febrero de 1948. (Datos del CDT)

¹² 879 funciones en el teatro Maravillas entre el 19 de enero de 1956 y el 9 de junio de 1957. (Datos del CDT)

¹³ 437 funciones en el teatro Alcázar entre el 21 de noviembre de 1958 y el 30 de junio de 1959. (Datos del CDT)

¹⁴ 208 funciones en el teatro Alcázar ente el 7 de noviembre de 1946 y el 21 de febrero de 1947. (Datos del CDT)



(Arriba) Artur Kaps, Marika Magyarl, Roszi von Bischoff, Herta Frankel

(Abajo) Gigotte, Ellsabeth Pickardt, Mignon y Franz Joham

Luces de Viena, por Fresno. *La Vanguardia*. Barcelona, 1943.

El exotismo podía ser buscado con una ambientación oriental como en la opereta *La gata encantada*, libreto de Tellaeché y Silva Aramburu, con música del maestro Luna y la actuación estelar de Conchita Palacios y Plácido Domingo (4456, 9081). Otras veces el aire internacional recaía en el nombre de las *vedettes* fueran o no extranjeras: Monique Thibaut y Pepita Benavent (417). *El eterno femenino* con Liesce Stranziger y Pepita San Salvador (1421). *Todo por el corazón*, con Mignon (10353). O se trataba de atrapar al público con títulos sugerentes: *Tengo momia formal* (1150), *Ladronas de amor* (4128), *Mil besos* (4239, 4878), *Los tres maridos de Eva* (1907), *La media de cristal* (4854), *Déjame querer* (4730). Los títulos podían estar dictados por la moda –*Las topolinos* (4818)–, o espejear con otros ámbitos espectaculares de la ciudad: *Allá películas* (4910, 10458).

En el recuerdo perviven todavía nombres de aquellos artistas que han tenido larga trayectoria en el género o en otros afines: *A lo loco, a lo loco* con Maruja Boldova, Ángel de Andrés y Anto-

nio Casal (3826). *Madame Frivolidad*, con libreto de Antonio Paso (hijo) y música de Algueró, donde destacaba ya una jovencísima Lina Morgan (7961). *La nena y yo*, compartiendo reparto Mary Sant Pere y Miguel Gila (11060). *Ven y ven... al Eslava*, armada por Luis Escobar para lucimiento de Nati Mistral y Toni Leblanc (9487)¹⁵. *Carambola y Olé torero* con la actuación de Zori, Santos y Codeso (9400, 9467). *Cinco minutos nada menos*, del maestro Guerrero y con la actuación de Queta Claver (6439, 9298)¹⁶.



Mestres y Cabrera, autores de la música; Pepita Huertas, Kleokova, Rina Cell y Re.

¡Allá películas!, por Usa. Ya. Madrid, 1943.

¹⁵ 353 funciones en el teatro Albéniz entre el 20 de diciembre de 1958 y el 29 de junio de 1959. (Datos del CDT)

¹⁶ 1856 funciones en el teatro Martín entre el 21 de enero de 1944 y el 7 de marzo de 1948. (Datos del CDT)

La dinámica del repertorio

La galería de retratos de las gentes del teatro de aquellos decenios se enriquece fácilmente recurriendo a un repaso de estrenos. Los caricaturistas dibujaban a sus intérpretes y a otros profesionales que intervenían en aquellas funciones: directores, escenógrafos, figurinistas, adaptadores de los textos. Era frecuente la caricatura de grupo donde se incluían caracterizados con sus personajes a los actores y también a veces a otros participantes en la puesta en escena, siguiendo un modelo de composición que Fresno había popularizado desde los años diez. Estos frisos a veces proporcionan información secundaria sobre los espectáculos, pero en general mimaban más el retrato de los personajes que otros aspectos. Seleccione caricaturas de espectáculos que se presentan diferenciando las etapas del teatro español y pueden dar una idea tanto de cómo iba llegando aquel teatro a los escenarios de posguerra como también el teatro contemporáneo. El teatro clásico estaba más presente en los escenarios de los teatros oficiales mientras que con el teatro moderno la diversidad de lugares era mucho mayor. El repaso puede comenzar con la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente (10349) y seguir con *La Celestina*, que fue objeto de diferentes montajes, el último citado con arreglo del texto de Alejandro Casona (15, 9354, 10047). Lope de Vega y Calderón fueron los dramaturgos áureos más representa-



Carlos Muñoz, María Paz Molinero, Mercedes Albert y Alicia M. Valderrama, vistos por García Gil.

Don Duardos, por García Gil.
El Alcázar. Madrid, 1942.



Modesto Higuera (director),
Ceclia Ferraz y José Luis López
(actor y figurinista), vistos
por Garcíagil

El burlador de Sevilla, por Garcíagil.
El Alcázar. Madrid, 1942.

Don Gil de las calzas verdes (5111). Guillén de Castro: *Las mocedades del Cid* (4580). Resulta un ejercicio curioso poder comparar como visualizaron una misma pieza diferentes caricaturistas. Valga el ejemplo de la comedia de Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa* (10972, 10974, 10990, 11033).

Más escasa es la información sobre montajes de dramas clásicos posteriores si se excluye el caso ya comentado del *Tenorio* de Zorrilla. Se puede añadir, con todo, por ejemplo, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (20).

El teatro contemporáneo da lugar a un despliegue más rico y en el que los lectores de los periódicos debían encontrar mayor familiaridad y con el atractivo de que con frecuencia se añadía también la caricatura del autor de la pieza ampliando la galería de retratos de dramaturgos. Benavente seguía ocupando un lugar central en los escenarios: *Los andrajos de púrpura* (6186), *Nieve en mayo* (4619, 5090), o la reposición de la pieza ya clásica, *Los intereses creados* (7656). Con un carácter de homenaje se repuso *María Rosa*, de Guimerà (939).

dos. De Lope: *Peribáñez o el comendador de Ocaña* (49), *Fuenteovejuna* (2156), *El villano en su rincón* (88), *El perro del hortelano* (7179), *La bella malmaridada* (8315, 10238), *El acero de Madrid* (8333), *Los melindres de Belisa* (3453), *Las bizarrías de Belisa* (96), *El castigo sin venganza* (4928, 10483), *La discreta enamorada* (5200), *La estrella de Sevilla* (6824, 9345), *El acero de Madrid* (8333)...

Calderón, que fue enarbolado como referente por el nacionalcatolicismo, comparece con sus grandes dramas, sus autos sacramentales y con comedias: *El alcalde de Zalamea* todavía interpretado por Borrás (4391, 10766). *La vida es sueño* (7485, 9249, 10396), *Los encantos de la culpa* (8258), *El pleito matrimonial* y *La mojianga de la muerte* (32, 5333), *La cena del rey Baltasar* (4490), *El médico de su honra* (84), *La dama duende* (4195, 10354), *La hidalga del valle* (3797), *No hay burlas con el amor* (7193).

No faltan otros dramaturgos áureos: Moreto, *El desdén con el desdén* (3582) y *El lindo don Diego* (7183). Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla* (10403), *La prudencia en la mujer* (3939, 7413) y

José María Pemán continuaba estrenando sus dramas de fuerte carga ideológica: *Yo no he venido a traer la paz* (4874) o su traducción del drama de Segarra, *La herida luminosa* (7635)¹⁷. Agustín de Foxá, *Baile en Capitanía* (42, 44). Juan Ignacio Luca de Tena con su gran éxito *¿Dónde vas Alfonso XII?* (7745)¹⁸, *Dos mujeres a las nueve* (3355), *José Pepe y Pepito* (7358, 8644)¹⁹. Éxitos extraordinarios como *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, que dio lugar a una cascada de imágenes (4001, 6842, 7454, 7480).²⁰ Otros dramas suyos: *Cuando llegue la noche* (4860, 4880), *Una muchacha de Valladolid* (7763).

Si se piensa en el teatro cómico hay que recordar a Torrado con piezas como *Que verde era mi valle* (5687), *Una gallega en Nueva York* (5237), *Chiruca* (4154, 4837, 10527, 11125)²¹.

Los nuevos humoristas convertidos en dramaturgos dieron lugar a una parte notable del repertorio de posguerra con piezas como las de Enrique Jardiel Poncela: *Los habitantes de la casa deshabitada* (4812, 5354)²², *Eloisa está debajo de un almendro* (11053). Miguel Mihura: *Tres sombreros de copa* (8784), *Maribel y la extraña familia* (8018, 9461) y en colaboración con Tono, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (4950, 5482, 10621).

El teatro realista crítico representado por Antonio Buero Vallejo dio lugar a llamativas imágenes tanto de sus dramas como del autor, comenzando por *Historia de una escalera* (859, 10929), *Hoy es fiesta* (7686, 9320), *Madrugada* (2283) y *En la ardiente oscuridad* (3292). Menos frecuente es ver a Alfonso Sastre si bien a las imágenes de los estrenos las acompañan también caricaturas del dramaturgo: *La mordaza* (3777, 3952) y *El cuervo* (7820, 9371).

Algunos grandes dramaturgos españoles contemporáneos estuvieron durante muchos años silenciados por lo que resulta gratificante asistir también desde el lado de la caricatura al inicio de su proceso de recuperación: Federico García Lorca con *La casa de Bernarda Alba* (7202) y Valle-Inclán con *Divinas palabras* (11057).

¹⁷ 436 funciones en el teatro Lara ente el 20 de diciembre de 1955 y el 26 de septiembre de 1956. (Datos del CDT)

¹⁸ 373 funciones entre el 20 de febrero de 1957 y el 22 de abril de 1957. (Datos del CDT)

¹⁹ 218 funciones en el teatro Lara ente el 7 de noviembre de 1952 y el 1 de enero de 1953. (Datos del CDT)

²⁰ Alcanzó 597 representaciones entre el 6 de octubre de 1954 y el 15 de octubre de 1955. (Datos del CDT)

²¹ 391 funciones en el Teatro Infanta Isabel entre el 26 de septiembre de 1941 y el 1 de abril de 1942. (Datos del CDT)

²² 232 funciones en el teatro de la Comedia entre el 29 de septiembre de 1942 y el 24 de enero de 1943. (Datos del CDT)



Julieta Serrano, Josefina Jartín, Concha Campos, Alicia Hermida, Montserrat Julio y Cándida Losada, intérpretes de "La casa de Bernarda Alba", estrenada anoche en el teatro Goya.

La casa de Bernarda Alba, por Ugalde. ABC. Madrid, 1964.

Una pequeña galería del teatro extranjero puede estar formada por *Medea* (91), la versión libre de un mito en *Tiestes* (9322) y *La Orestíada* (9445) si se piensa en el teatro más lejano. Shakespeare fue el más frecuente de los dramaturgos ingleses y en estos casos se destacaba mucho al equipo responsable de la producción: así en *Otelo* acompañan a los actores las caricaturas del director –Luca de Tena–, figurinista –Comba–, escenógrafo –Burgos–, y el adaptador: Nicolás González Ruiz (5075, 10763). El mismo equipo en *Romeo y Julieta* (4946). Otros: *Macbeth* (58), *Falstaff* y *Las alegres casadas de Windsor* (4605), *El sueño de una noche de verano* (76), *Hamlet* (546, 2768) o destacando la versión de Buero Vallejo con su retrato (11061).

Más escasa fue la presencia de Molière: *El Avaro* (10303, 10346), Carlo Goldoni –*El abanico*, traducido por Rafael Sánchez Mazas (3637)– o el teatro de procedencia alemana: Schiller, *La*

conjuración de Fiesco (93, 381, 387), que permitió incluir las caricaturas del viejo Eduardo Marquina junto a la del escenógrafo Sigfrido Burman; o *María Estuardo* (4850).

Entre los autores contemporáneos está muy representado Pirandello: *Seis personajes en busca de autor* (7493), *El gorro de cascabeles* (3212), *Enrique IV* (4521 o interpretado por Rambal, 7872), *La vida que te di* (4847). Algunos autores italianos llegaban también a los escenarios españoles: Aldo Benedetti con *Cinco minutos antes* (1126).

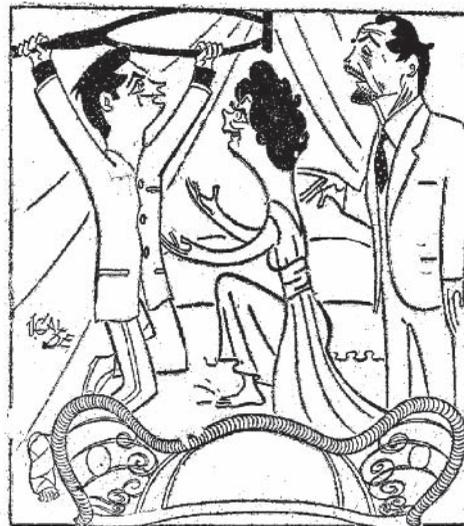
La llegada a los teatros oficiales de Luis Escobar ayudó a iniciar un movimiento de atención al teatro nuevo que se hacía en el extranjero y se pudieron ver en algunos años dramas de Priestley –*Llama un inspector* (3508), *La herida del tiempo* (4839, 5802)–, Arthur Miller –*Todos eran mis hijos* (3463, 7188)–, o Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de cinc* (8027). Son unos pocos ejemplos entre otros posibles.

También los espectáculos cultos donde la música jugaba un papel central fueron recogidos por los caricaturistas con sus diversas manifestaciones. Podían ser actos sociales de reconocimiento a músicos como Arbós cuyo concierto de homenaje se reseña (4728) o circunstancias tan peregrinas vistas desde hoy como la celebración de un concierto del pianista Cubiles a bene-



Alfonso Goda, Ana María Méndez, Asunción Sancho, Antonio Prieto y Juan José Menéndez, principales figuras de "Seis personajes en busca de autor", estrenada en el Español.

Seis personajes en busca de autor, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1955.



Rafael Arcoos, Aurora Bautista y Antonio Prieto, intérpretes de "La gata sobre el tejado de cinc", estrenada anoche en Euzkara

La gata sobre el tejado de cinc, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1959.

ficio del aguinaldo del soldado en Sevilla (11071). Pero con más frecuencia eran conciertos de artistas relevantes en aquel momento como el pianista Manuel Castillo, acompañando a Mercedes Wirth (8605) o actuaciones de reputadas formaciones como la Orquesta de Cámara de Berlín (10599), La Orquesta Nacional de España (30) o la Orquesta Nacional de Lisboa con la pianista María Antonia Levecquer de Freitas Branco, cantando como solista Freitas Branco (10710).

La ópera ofrece también un muestrario de imágenes atractivas, que van desde una estampa de la entrada del teatro del Liceo de Barcelona en el momento de inaugurarse la temporada con *Nabucco* (1933) a reseñas de óperas de gran tradición como *La bohème* (366, 10525), *Rigoletto* (4036, 5753, 10378, 11159), *Madame Butterfly* (4980, 5292, 5734, 22003), *El barbero de Sevilla* (5663, 5737), *Elixir de amor* (8857), *Tosca* (11004, 11091)... En alguna ocasión en espacios no habituales para estos espectáculos como el Price donde se dio *La Traviata* aprovechando su popularidad (5731, 10335).

La zarzuela compaginaba títulos clásicos con otras propuestas más nuevas. No faltan *Doña Francisquita* (4745)²³, *Las golondrinas* (7812), *La alsaciana*, representada por la compañía de Marcos Redondo (335); *La condesita* (3537). La compañía Vázquez Terol presentaba *Pepe Montes* cantado por Plácido Domingo y Amparo Marvidal (4523). *Al sur del Pacífico* (9248). Algunas fueron notables éxitos como *La Caramba*, de Ardavín, con música de Moreno Torroba (5299, 10339, 10336). *En el balcón de Palacio*, del maestro Romo (4936, 10493). *Polonesa*, con libreto de Arozamena y Torrado, con música del maestro Torroba, interviniendo en sus papeles principales Pedro Terre, María Rosa Parés, Matilde



Los cantantes Meseguer y Pepita Rollán, que cantaron anoche con gran éxito «Doña Francisquita», la inmortal zarzuela de Vives.

Doña Francisquita, por Usa. Ya. Madrid, 1942.

²³ 239 funciones en el teatro de la Zarzuela entre el 23 de octubre de 1956 y el 12 de marzo de 1957. (Datos del CDT)



Manuel Alares. Andrés García Martí, María Teresa Klein, Purita Jiménez, Pablo Sorozábal y Luis Fernández de Sevilla, vistos por García Gil

La eterna canción, por García Gil.
El Alcázar. Madrid, 1945.

Vázquez y Manuel Hernández (4964). *La eterna canción* con libreto de Luis Fernández Sevilla y música de Pablo Sorozábal (5192, 11133). Y cuando *La montería*, de Ramos Martín y el maestro Guerrero rebasó las 12000 representaciones, los caricaturistas aplicados a oír el pulso social de los espectáculos no dejaron de reseñarlo (10650).

Con el repaso de imágenes circenses se vuelve a los espectáculos de variedades por la gran permeabilidad de su programación que abarcaba desde los característicos números de clowns o domadores a ilusionistas, cantantes o malabaristas. Los retratos individuales abundan. Elijo casi al azar algunos clowns: Pompof, Thedy y Unus (416), los hermanos Moreno (1544), los inolvidables hermanos Tonetti (2114), Rico y Alex (4102). Domadores de exóticos nombres: Giorgewich (1544), el capitán Doksausky (2097). El fakir Horbia Hussem (603), el ventrílocuo Balder (107, 4743, 5811), etc.

El ritual anual del circo comenzaba con las sesiones de inauguración de la temporada con sus programas renovados, buscando siempre la novedad y la sorpresa que atrajera la atención del público. Era el momento en que los caricaturistas comenzaban a afilar sus lápices (599, 10309). En el transcurso de la temporada algunas fechas alcanzaban mayor relevancia y la búsqueda de un contacto más estrecho con el público se evidenciaba en programaciones especiales como los característicos festivales navideños o una costumbre que sobre todo el circo Price



El Circo, por Ugalde.
ABC. Madrid, 1958.

Maurice Buhlman, Nock, Miss Mara y los directores del Circo Americano, Manuel Feijoo y Arturo Castilla, que anoche hizo su presentación en Madrid.

cultivó durante años: el día de los pobres en el Price (1996, 2175), también considerado simplemente como el tradicional y grandioso festival benéfico del Price (3575, 4692). Otras veces eran funciones relacionadas con asociaciones como la patrocinada por la Asociación de la Prensa que contó con la participación de La Yankee, Alady, Estrellita Castro, Elsie, Waldo y el inevitable Alfredo Marquerie (10558).

Actuaron diferentes circos en aquellos años, pero tuvo una especial relevancia el Circo Price, sobre el que vuelvo tras mencionar algunos otros: el Circo Americano (9605, 10309). El Circo Americano de Feijoo y Castilla (7876). En alguna ocasión con espectáculos muy llamativos como *Los cosacos del zar* (2113, 2114). Otras veces eran circos de denominación internacional como el Circo Royal de Bruselas (1118). Se daba noticia de los debuts de los circos llamando la atención sobre algunos de sus artistas más destacados como los hermanos Cape en el Circo Olimpia (3185). Y abundan las imágenes sobre espectáculos mixtos como el de Roberto Font y la revista circense (2754) o simplemente artistas de circo actuaban en teatros como Barnum y Zulayma en el Fontalba (4736).



El Price abrió sus puertas, por Abin.
Informaciones. Madrid, 1940.

Sin duda alguna, el Circo Price es el mejor referente del mundo circense madrileño a lo largo del siglo XX hasta su demolición en 1970, ocupando actualmente su solar el Ministerio de Cultura. La nostalgia ha hecho que se reabriera una sala con el mismo nombre en la Ronda de Atocha en 2007 y justamente con un espectáculo de título que fue muy grato en los años que estudiamos: *Charivari*.

El Circo Price fue creado en 1860 por Thomas Price, quien en 1866 construyó un edificio neoárabe en la Plaza del Rey en el solar donde había estado desde 1834 el teatro del Circo. A partir de entonces este Circo de Price –otras veces llamado Circo de Parish– fue un lugar emblemático de ocio y diversiones, combinando espectáculos circenses con conciertos, bailes, zarzuelas y espectáculos de variedades (Eguizábal Mata, 2008).

La información sobre nuevos espectáculos programados reforzada con imágenes de los caricaturistas fue muy frecuente. Los inicios de temporada (4115, 4151). Nuevos programas dibujados por Dávila (5886, 5890, 9743). En ocasiones de tipo genérico –por ejemplo payasos (1357, 1563) o ilusionistas (3899)–, pero más con retratos de artistas: las hermanas Jara (1313), Rastellini, Siki, Lauren, Guerra (1529); los payasos hermanos Pajares (1535); importantes debuts: el gran ciclista Kolmedy y Coco el chimpancé motorista (2236); Wimpey, Normand, Fred y Dorcani (2608); el Circo Fémina con Nina Sokolska, Roszy, Miss Moune, Tula y Senny (2813); el payaso Thedy toreando (2917). Algunos espectáculos adquirirían personalidad propia como *El Salto de la muerte* (4353), a cuyos intérpretes Fresno dedicó un detallado friso (6411). O eran compañías invitadas como el circo «La Alegría» con actuaciones de Luisito, Murillo, Los Aglodins y Tarzán y su compañera Dolly (10520).

El tiempo en que el gran empresario Juan Carcellé fue su propietario o gestor la actividad fue enorme y variada²⁴. Presentaba sus programaciones con gran despliegue publicitario arrojando a los artistas como en el programa que incluía a la alambrista Carmelita Torres, a los Schtmits, malabaristas ingleses que actuaban a caballo o la manada de elefantes (4682). Solía gestionar las actividades de numerosos artistas a los que promocionó creando circuitos de actuaciones. Así se recoge un llamativo friso dibujado por Fresno con los artistas que actuaban con éxito en el Circo Price y el teatro Calderón: Amalia Isaura, la contorsionista Mercedes Díaz, la bailarina Pepita san Salvador, los excéntricos Elga y Waldo, el profesor Mario, las hermanas Jara, el prestidigitador Florencer, Ramper y Pastora Imperio (11017).

Fue el gran impulsor de una modalidad de espectáculo conocida con el nombre de *Charivari*, término con el que se acogían espectáculos de gran variedad y en los que en ocasiones aparecían muchas gentes a la vez en la pista haciendo cada uno sus respectivos números. El repaso de caricaturas a que dieron lugar sería inacabable. Bajo tal etiqueta se cobijan actuaciones de la bailarina Clavilla y los animadores de orquesta Barreira y Roberto (4729); Cronos dibujó como «Charivari en la pista» a Lolita Benavente, Moll y Barnum (5353) Ramper y Zafra (10559); Garcíagil dibujó a Celito Rogelio, René Rivels (10590), al pequeño Arriola, Lola Jorge, el domador Dola y a Mario, etc.

En la prensa suelen aparecer hasta numerados para facilitar quizás su asimilación por los lectores: *Charivari* 18, dibujado por Usa: Ramper, Gaby Ubilla, Ballesteros, Lolita Torres (4789); 22: Lolita Benavente, el trío Willy Wells (Usa 4810); 23: la familia Andreu (Usa 4815); 38: el mago Clarston, las hermanas Jara y Ramper (Garcíagil 10457); 41: Celito Rogelio, René Rivels (Garcíagil 10590); 45: Arturo, Carlitos, Pedrito, Esteban Cape y el capitán Guerre con sus focas (Garcíagil 10498, 10556); 48: el domador Dola y Rossi Avalos (Usa 4957). Al traspasar los cin-



La alambrista Carmelita Torres, los malabaristas ingleses a caballo Les Schtmits y un friso de uno de los elefantes de la gran teropes.

El Circo, por Asirio. *Informaciones*. Madrid, 1945.

²⁴ Los cambios de programa eran rápidos pero algunas funciones sobrepasaron las doscientas representaciones en el Circo Price: *Charivari infantil* (322, entre 1941 y 1944), *Luces de Madrid* (260 en 1947; 219 en 1948), *Gala infantil* (211 en 1948), *Non Stop-Show* (211 entre 1950 y 1959).

cuenta programas celebraron unas «Bodas de plata de *Charivari*» con Mercedes Borrell, los hermanos Cape y D Anselmi (10548). Y la serie continuó, ya que aparecen programas con cifras más elevadas: con el número 59, Asirio dibujó un programa (4378), con 61 a Zampabollos y Nabucodonosorcito (4387) y con el 67 el capitán Guerre y los hermanos Cape (11123).

Ugalde recogió a los artistas de *Madrid-Parada* (7734), figurando entre ellos Kolmedi, Los Álavas y la inolvidable trapeicista Pinito del Oro (7734). Con todo, este repaso no da sino una somera idea de la enorme variedad de espectáculos ofrecidos en aquel inolvidable local madrileño, que confirma lo que venimos aseverando a lo largo de este ensayo: las grandes ciudades en los últimos siglos han visto multiplicarse sus locales de espectáculos en los que se ofrecen los más insólitos números conviviendo con las formas más tradicionales del arte escénico. Los caricaturistas han encontrado en ellos materia inagotable para tratar de fijar lo transitorio y darle alguna forma de permanencia tal como figuraba en el programa de la modernidad artística.



“Pinito del Oro”, Kolmedi, Los Álavas y Bobguerri, figuras de “Madrid-Parada”, del Festival Mundial del Circo en Price

Madrid-Parada, por Ugalde. Abc. Madrid, 1957.

Caricatura, humor gráfico y teatro: el mundo *sub specie theatri*

Llega el momento de concluir esta aproximación a la caricatura de teatro en España. Lo hago con la fundada sospecha de haber ofrecido apenas una muestra impresionista de aquel mundo tan fugaz como inabarcable. La clásica imagen del mundo como teatro se hace aquí más evidente acaso todavía que en otros estudios teatrales: la sensación de paso fugaz por el mundo y de desaparición después de interpretados los papeles asignados adquiere un ritmo vertiginoso cuando nos acercamos al mundo de las diversiones urbanas. Cada día se ofrecen y consumen un sin fin de espectáculos en los que sus creadores ponen toda su ilusión artística y sus expectativas económicas. Al día siguiente, sin embargo, casi nada queda de todas aquellas ilusiones artísticas y en el mejor de los casos dinero y aplausos para seguir alimentando la ilusión en el escenario. Así era en los años estudiados en este libro y así es en la actualidad todavía más vertiginosa en su afán consumista.

Si nuestro propósito ha llegado a buen puerto, habremos puesto al alcance de los lectores curiosos una pequeña muestra de las caricaturas teatrales en las que excelentes dibujantes –hoy también mayoritariamente olvidados– trataron dejar constancia gráfica de aquel mundo. Es el destino del arte en esta sociedad bulímica que consume mucho y digiere poco como indicaba en las primeras páginas de este ensayo. Y, sin embargo, siempre resulta gratificante echar un vistazo al pasado. Ayuda a entender el presente, a saber de donde proceden no pocas cosas de las que todavía hoy ocupan los escenarios en dura competencia con el mundo electrónico donde –no podía ser dentro modo–, hallan cobijo buena parte de los caricaturistas de nuestro tiempo, conscientes de que su trabajo es todavía más frágil y evanescente que el de sus antecesores, que llenaban cada día planas en los periódicos.

Nunca como hoy ha existido una conciencia tan aguda de transitoriedad y aun así continúan vivos los mitos del genio artístico y se consumen las vidas aspirando a alcanzar un pálpito de eternidad. Los caricaturistas con su mezcla de risa y melancolía siguen mirando curiosos el gran teatro del mundo y se afanan por plasmarlo mordaces o compasivos, fieles a su destino.



**Fernando Rey, Isabelita Garcés, José María del Val, Rafael Bardem,
Mercedes Muñoz Sampedro, Paco Alarcón y...**

Las siete vidas del gato, por Garcigil. El Alcázar, Madrid, 1943.

Bibliografía



Humor teatral, por Mingote. ABC. Madrid, 1955.

-
- ACEVEDO, Evaristo, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional, 1966.
- *Los españoles y el humor*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
 - *Un humorista en la España de Franco*, Barcelona, Planeta, 1976.
- ALÁS-BRUN, M., *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU, 1995.
- ALBERT, Mechthild, *Vencer no es convencer: literatura e ideología del fascismo español*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- ALBORNOZ, Álvaro de, «A través de Goya: lo grotesco en la tragedia», *La Libertad*, 13 de marzo de 1924.
- ALCAIDE, José Luis, *La ilustración gráfica a Valencia. Del modernisme a l'art déco*, Universitat de Valencia, 1991.
- ALCALÁ GALIANO, José, *Estereoscopio social: colección de cuadros contemporáneos, fotografías, acuarelas, dibujos, estampas, caricaturas, grupos, bustos, agua-fuertes, bocetos, visitas, paisajes, bodegones, camafeos, etc. etc. tomados del natural y puestos en verso satírico-humorístico*, Madrid, Imprenta de José Noguera, 1872. Prólogo de Benito Pérez Galdós.
- ALEJANDRO MIQUIS, «El arte de hacer una revuette», *Diario Universal*, 10-V-1909.
- «La revista en los cabarets», *Diario Universal*, 25-IV-1909.
- ALONSO, Cecilio, «Imágenes del teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871», *El gnomon, boletín de estudios becquerianos*, 5, 1996, pp. 71-124.
- «Antecedentes de las *Ilustraciones*» y «Difusión de las *Ilustraciones* en España», en *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones, 1850-1920*, Université Paul Valéry-Montpellier, 1996, pp. 13-54.
- ALONSO, Gabriel, «Entre la ilustración y la caricatura. J. J. Grandville y la proyección del humor metamórfico en España hacia 1840», *El gnomon, boletín de estudios becquerianos*, 9, 2000, pp. 121-181.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad», *Revista de Literatura*, 100, 1988, pp. 445-466.
- «Del pasado al presente. Sobre el cambio de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 219-245.
 - «Risa e ilusión escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII», *Scriptura*, 15, 1995, pp. 29-50.
 - «El ambiente teatral madrileño en la literatura costumbrista: sobre el público, locales, representaciones caseras y actores», *Salina, revista de lletres*, 10, 1996, pp. 135-147.
- AMORÓS, Andrés (ed.), *Caricaturas teatrales de Fresno (1907-1947)*. Madrid, Sala Goya del Círculo de Bellas Artes, 1989. Catálogo de exposición. Textos de Andrés Amorós.

- ANDUEZA, José María, *Trabajos y miserias de la vida. Cuadros joco-serios. Entretenimiento traducido y original de Aben-Zaide*, Madrid, Boix, 1844.
- ANÓNIMO, «USA hará caricaturas al público que visita la exposición en la Prensa», *Ya*, 19 de mayo de 1943.
- «Apertura de la Exposición de caricaturas de José Luis Davila», *Arriba*, 13 de noviembre de 1943.
 - «Exposición de óleos y acuarelas de USA», *Ya*, 15 de marzo de 1946.
 - «Homenaje a Francisco Ugalde», *ABC*, 13 de febrero de 1950.
 - «Mariano Zaragüeta», *Informaciones*, 17 de marzo de 1956.
- Antología de La Codorniz*, Madrid, Edaf, 1998.
- ARCAS CUBERO, Fernando, *El país de la olla. La imagen de España en la prensa satírica malagueña de la Restauración*, Málaga, Ed. Arguval, 1990.
- ARCO, Fernando del, *La caricatura, los toros y Fernando Vinyes*, Egartorre, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf, «Caricatura (El porqué de la deformación)», en *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 111-123.
- AYALA ARACIL, María Ángeles, *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1993.
- «Comediantes, cómicos, actores... tipo literario en los artículos costumbristas», *Letterature*, 20. 1997, pp. 44-57.
 - (ed.), Eusebio Blasco, *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- AVELOT, H., *Traité pratique de la caricature*, Paris, 1932.
- AZNAR ALMAZÁN, S., *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña*, Tesis UNED, 1989.
- BARROS, Bernardo G., *La caricatura contemporánea. El arte humorístico. Alemania, Italia. España, Portugal, Inglaterra. Otras naciones. América*, Madrid, Editorial América, 1916, 2 vols.
- BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores, «La caricatura como forma viva de comentario político. La guerra larga de Cuba (1868-1878) en la revista norteamericana *Harper's Weekly*», *Goya*, 263, 1998, pp. 118-124.
- BATICLE, Jeannine, *Eugenio Lucas et les satellites de Goya*, Lille, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, 1968.
- *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989.
 - *De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas*, Madrid, Visor, 1990.
- BELTRÁN NÚÑEZ, P., *Salvador María Granés autor del género chico y periodista satírico*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005. Edición de Rolf Tiedemann.
- BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1905), Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de, *Goya grabador*, Madrid, Blass y Cía, 1918.
- BONET, José Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995.
- BONMATÍ DE CODECIDO, «Cómo se hace una caricatura» (entrevista), s. d.
- BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.
- «Los españoles pintados por sí mismos y la ilustración romántica», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, I, 1980, pp. 58-81.
 - «Gallardo, Miñano, y Larra en el origen de la sátira crítico burlesca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 388, 1982.

- *Sátira y tragedia: las imágenes de Castelao*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1983.
- *El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Cambio 16, 2000.
- y otros, *El grabado en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988. Summa Artis, XXXII).
- BRASAS EGIDO, José Carlos, *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*, Valladolid, 1995.
- BURGUERA, María Luisa, «El teatro cómico de Jardiel a Paso», Javier Huerta Calvo ed., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, II, 2003.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- CANTOS CASENAVE, Marieta y Romero Ferrer, Alberto (eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz- Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001.
- CAÑETE, Manuel, «Los teatros. Las piezas alusivas de carácter político y personal», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de septiembre de 1885.
- CAPDEVILA, Jaume, *Trazos. Un siglo de ilustración y buen humor en "Mundo Deportivo"*, Barcelona, Mundo Deportivo, 2006. En colaboración con Santi Noya y Carlos Pérez de Rozas.
- *La ciudad vista con los ojos de los lectores y los humoristas gráficos*, Barcelona, La Vanguardia, 2006. Col. Barcelona una ciudad de vanguardia.
- *La guerra no fa riure. Caricatures antifeixistes a La Vanguardia (1936-1939): Lluís Bagarí*, Barcelona, Dux Editorial, 2007. Selección, introducción y comentarios de Jaume Capdevila.
- CARBALLO CALERO, María Victoria, *El aspecto gráfico en la revista Nos*, Orense, Diputación Provincial, 1983.
- CARO, Carmen, «Pío Baroja y el retrato», en *Pío Baroja. Cincuenta años después*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 75-116. Coord. Pablo J. Beltrán de Heredia.
- CARO BAROJA, Julio, «Novela histórica y documentación gráfica (las estampas reunidas por Pío Baroja)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXX, 1973, pp. 51-79.
- *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid, Istmo, 1988.
- CASADO CIMIANO, Pedro, *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX*, Madrid, Ollero-Ramos Eds. S. L., 2006.
- CASARES RODICIO, Emilio, «El teatro de los bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español», *Anuario musical*, 48, 1993, pp. 217-228.
- «Historia del teatro de los bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia», *Cuadernos de música iberoamericana*, 2 y 3, 1996-1997, pp. 73-118.
- CASTAÑEDA, Vicente, «Los libros con ilustraciones de Goya», *Boletín de la Real Academia de la Historia conmemorativo del bicentenario del nacimiento de F. de Goya*, Madrid, Vda. de Estanislao Maestre, 1946, pp. 43-61.
- CASTELAO, Alfonso Rodríguez, «Algo acerca de la caricatura» (Pontevedra, Establecimiento tipográfico de la viuda de Landín, 1917), en el catálogo *Castelao, 1886-1950*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- «Humorismo, dibuxo humorístico e caricatura», *La Voz de Galicia*, 14 de marzo de 1920. Y en *Nosa terra*, 115, 31 de marzo de 1920.
- CASTRO ARINES, José de, *La caricatura en la prensa española: coloquio con motivo de la exposición. Grabación sonora*. BN Sala Barbieri APCS/ 952.

Catálogos

- Luis Bagaría (1882-1940), Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- Ilustradores y caricaturistas, 1900-1950*. Exposición marzo de 1985, Madrid, CSIC, 1985.
- José Robledano (1884-1974), Madrid, Asociación de la Prensa, 1988.
- Catàleg del Museu de les arts gràfiques/ 1. La col·lecció Joseph Roca i Alemany*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1990.
- Catàleg del Museu de les arts gràfiques/ 2. Xilografies de Joseph Obiols*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1990.
- Castelao. *Exposición 50 aniversario*, Pontevedra, Museo de Pontevedra-Fundación Caixa Galicia, 2000.
- Los humoristas del 27*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002. Comisaria Patricia Molins.
- Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas de ABC*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2002.
- Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- Lluís Bagaría, *caricaturista del món barceloní*, Barcelona, Museu d'Art de Sabadell, 2003. Comisariado, Pilar Vélez.
- Pablo Picasso: de la caricatura a la metamorfosis de estilo*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona. Museu Picasso. Lunweg, 2003.
- El siglo XIX en caricaturas. Humor, distorsión y crítica social*, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2003, 118 pp. Exposición en el Museo Zumalacárregui. Edición electrónica en PDF.
- Daniel Urrabieta Vierge (1851-1904), *creador de imágenes, ilustrador gráfico*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005.
- Muntañola, *l'art de viure, l'art de riure*, Granollers, Obra social Caixa Sabadell-Museu de Granollers, 2006.
- Dibuixants, humoristas i il·lustradors de La Vanguardia, 1881-2006*, Girona, Fundació Caixa Girona / La Vanguardia, 2006.
- Bagaría en El Sol. Política y humor en la crisis de la Restauración*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2007.
- CATE, Phillip Dennis y Shaw, Mary eds., *The spirit of Montmartre. Cabarets, humor, and the avant-garde, 1875-1905*, New Brunswick (New Jersey), Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1996.
- CELMA VALERO, María Pilar, *Caras y máscaras de 1900 (Siluetas literarias)*, Valladolid, Difácil Editores, 1999.
- CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, 1865.
- CHUMY CHÚMEZ, *50 años de humor español*, Madrid, Ediobser / El Independiente, 1991.
- CLARK, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid, Akal, 2000.
- CONDE MARTÍN, Luis, *El humor gráfico en España. La distorsión intencional*, Madrid, Asociación de la Prensa de Madrid, 2005.
- CORZUELO, Andrés y MATASES, Manuel, *Del montón: retratos de sujetos que se ven en todas partes*, Madrid, Imprenta de E. Rubiños.
- CUADRADO, Jesús (ed.), *Atlas español de la cultura popular. De la historieta y su uso: 1873-2000*, Madrid, Ediciones Sinsentido, 2000, 2 vols.
- *Diccionario de uso de los tebeos*, Madrid, Sinsentido / Fundación Sánchez Ruipérez, 2000.
- DARÍO, Rubén, *España contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987. Prólogo de Antonio Vilanova.

- DÁVILA, José Luis, *El humorismo gráfico en los toros*, Madrid, s. a.
- DE LAIGLESIA, Álvaro, *Humor gráfico español del siglo XX*. Madrid, Salvat Editores, 1970.
- DEL ARCO DE IZCO, Fernando, *La caricatura, los toros y Fernando Vinyes*, Madrid, 2004.
- DEL ARCO, Manuel, *Dalí al desnudo*, Barcelona, José Janés, 1952.
- «Mano a mano. Bon», *La Vanguardia*, 7 de septiembre de 1956.
 - «Mano a mano. Bon», *La Vanguardia*, 7 de septiembre de 1961.
 - *Manuel Sánchez del Arco antes de 1936*, Barcelona, Ed. AHR, 1966. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna.
- DELGADO, Sinesio, *España cómica. Apuntes de viaje*, Madrid, Manuel G. Hernández, 1887-1888. Ilis. de *Mecachis*.
- DÍAZ BENJUMEA, Nicolás, «Teatro político-social de D. José María Gutiérrez de Alba», *El Museo Universal*, varias entregas entre el 21 de febrero y el 2 de mayo de 1869.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «Zegllircosac desvelado o el abogado sensible», *Dieciocho*, 27-2, 2004, pp. 219-231.
- DOMINGO, Xavier, *Un siglo de prensa satírica española*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.
- *100 años de prensa satírica española*, Madrid, 1990.
- EGUIZABAL MAZA, Raúl, *El circo en el arte español*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2008.
- *El circo Price y otros circos de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería, 2008.
- ELÍAS, Feliú, *L art de la caricatura*, Barcelona, Barcino, 1931.
- ELORZA, Antonio, *Luis Bagaría. El humor y la política*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- ESCOBAR, Luis, *En cuerpo y alma: memorias de Luis Escobar (1908-1991)*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo (Memorias ampliadas)*, Madrid, Debate, 1998.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y CALLEJA, Enrique, *Saturnino Calleja y su editorial. Los cuentos de Calleja y mucho más*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, *El humor en la literatura española*, Madrid, 1945.
- «Prólogo», *Antología del humorismo*, Barcelona, Labor, 1957.
- FERRÁN TARRÉS, José, *La caricatura artística*, Barcelona, Molins de Rei, 1917.
- FONTBONA, Francesc, *La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1992.
- FRANCÉS, José, *La caricatura española*, Madrid, Ateneo Científico y Literario, 1913.
- *La caricatura española contemporánea*, Madrid, 1915.
 - *El humorismo y la caricatura*, Barcelona, 1916. I Salón de humoristas.
 - *Humorismo y arte editorial*, Madrid, 1917. III Salón de Humoristas.
 - *El mundo ríe. La caricatura universal en 1920*, Madrid, Renacimiento S. A., 1921.
 - *El arte que sonrío y que castiga. Los humoristas contemporáneos*, Madrid, Editora Internacional, 1924.
 - *El año artístico*, Madrid, Mundo Latino, de 1915 a 1926, y Barcelona, Ed. Lux, 1928, 9 vols.
 - *Los salones de humoristas: su carácter y eficacia*, Madrid, 1919. V Salón de Humoristas.
 - *El caricaturista K-Hito y su obra*, Madrid, 1920. VI Salón de humoristas.
 - *Castelao y el humorismo gallego*, Madrid, Centro de Galicia, 1920.

- *El humorismo y los humoristas españoles*, Madrid, 1921. VII salón de Humoristas.
- *Un libro de estampas*, Madrid, 1923. Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando.
- *La caricatura universal*, Madrid, Editora Internacional, 1930.
- *Los dibujantes e ilustradores españoles contemporáneos*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1945.
- y SÁNCHEZ HEREDERO, *La caricatura*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones (o Compañía General de Artes Gráficas), 1930.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- FRISBY, David, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992.
- FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1912). Madrid, Alianza, 1969.
- FRONTAURA, Carlos, *Caricaturas y retratos*, Barcelona, Cipriano López, 1868.
- FUCHS, Eduard, *La mujer en la caricatura*, Hamburgo, Editorial Fausto, 1923.
- GALLÉN, Enric, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1936-1954)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1985.
- GAMONAL TORRES, Miguel Ángel, *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa granadina del siglo XIX*, Granada, Diputación Provincial, 1983.
- GARCÍA GUATAS, Manuel, *Publicidad artística en Zaragoza*, Zaragoza, Ibercaja, 1993.
- «La caricatura en la prensa antes y después de una guerra: Manolo del Arco (1909-1971)», *Artígrama*, 15, 2000, pp. 461-481.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX», *Segismundo*, 5-6, 1967, pp. 191-199.
- *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, SGEL, 1967.
- (ed.), *Aproximación al teatro universitario español (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999.
- GARCÍA MERCADAL, J., *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX*, Madrid, Aguilar, 1964.
- GARCÍA PADRINO, Jaime; *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, «Prólogo» a *Teatro de humor*, Madrid, 1966.
- GARCÍA QUIRÓS, Rosa María, *El humorismo gráfico en Asturias*, Oviedo, Principado de Asturias, Servicio Central de Publicaciones, 1990.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona, Eunsa, 1999.
- *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*. Pamplona, 2006. Inédito.
- GIRALT MIRACLE, *Dibujantes, humoristas e ilustradores de La Vanguardia, 1881-2006*. Barcelona, Ediciones de La Vanguardia, 2006.
- GLENDINNING, Nigel, *Goya y la crítica*, Madrid, Taurus, 1982.
- GOMBRICH, Ernst, «La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte», *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 99-128.
- «El experimento de la caricatura», *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, 1998, pp. 279-303.
- «El arsenal del caricaturista», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998, pp. 127-142.
- y E. KRIS, *Caricature*, Londres, King Penguin Books, 1940.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, «Bagaría, el acertado», *Gil Blas*, 5 de octubre de 1915, pp. 8-9.

- «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, XXVIII, 1928, pp. 348-360.
- «Humorismo», en *Ismos*, Madrid, 1931.
- «Laberinto del nuevo humorismo», *La estafeta literaria*, 73 (segunda época), 8 de diciembre de 1956.
- GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio, *La otra generación del 27. El "humor nuevo" español y La Codorniz primera*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2004.
- *Ocho humoristas en busca de un humor: la otra generación del 27: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdigüero y Laiglesia*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2005.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio, *Castelao: caricaturas y autocaricaturas*, Sada, A Coruña, Edicions do Castro, 1986.
- «Castelao: caricaturista», en *Castelao. Exposición 50 aniversario*, ob. cit., pp. 39-50.
- GORDÓN, José, *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer, 1965.
- GOSÁLVEZ, José, *La edición musical española hasta 1936. Guía para datación de partituras*, Madrid, 1995.
- GRACIA BENEYTO, Carmen, «La iconografía del actor como documento», en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de Valencia-Academia dels Nocturns, 1997, vol. II, pp. 411-478. Evangelina Rodríguez Cuadros ed.
- GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- HASKELL, FRANCIS, *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.), *Teatro de cada día. Escritos sobre teatro de José Luis Alonso*, Madrid, ADE, 1991.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid Gredos, 2003, 2 vols.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, «La zarzuela paródica y sus incursiones políticas», *Cuadernos de música iberoamericana*, 2 y 3, 1996-1997, pp. 165-182.
- IBO ALFARO, Manuel (ed.), *Fisonomía de las constituyentes. Obra escrita por una sociedad de literatos bajo la dirección de...*, Madrid, 1869. Con 25 retratos litografiados por Santos G. R. y N. González, sobre dibujos de J. Cebrián.
- ÍÑIGUEZ BARRENA, F., *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- IRUROZQUI, J. A., *Caricaturas de ...*, Barcelona, Berenguer, 1942. Prólogo de R. J. Salvá.
- IVINS, Williams M., *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- HOFMANN, Werner, «La mano libre de Picasso y la caricatura», en *Picasso. De la caricatura a las metamorfosis de estilo*, Barcelona, Museu Picasso, 2003, pp. 39-46.
- JUAN DE LA ENCINA, «Los Caprichos de Goya», *España*, 83, 24 de agosto de 1916, pp. 10-11.
- «Los Proverbios de Goya», *España*, 86, 14 de septiembre de 1916, pp. 10-11.
- K-HITO (seud. Ricardo García López), *Yo, García. Una vida vulgar*, Madrid, Editorial Católica, Anaquel de Dígame, 1948.
- KLINGENDER, Francis, *Arte y revolución industrial*, Madrid, Cátedra, 1983, en especial, pp. 97-122.
- KRACAUER, Siegfried, *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Fundación CajaMurcia, 2006. Edición y traducción de Vicente Jarque.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, «El libro de arte y el libro ilustrado en España en 1942», *Bibliografía Hispánica*, 1943, pp. 13-23.
- *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.

- LAGUNA PLATERO, Antonio, «El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social». Edición electrónica.
- LARA GARCÍA, Antonio, *Veinte ilustradores españoles (1898-1936)*, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2004.
- LE BIGOT, Claude, «Los retratos en *La Ilustración Española y Americana*: tretas y tramoyas de un género», en *La prensa ilustrada en España, Las Ilustraciones, 1850-1920*, Université Paul Valéry-Montpellier, 1996, pp. 145-161.
- [LESAGE], *Aventuras de Gil Blas de Santillana. Edición ilustrada con 500 láminas y viñetas en madera dibujadas y grabadas por artistas españoles. (...) Publicala una sociedad de artistas*, Madrid, Imprenta de Yenes, Calle de Segovia, núm. 6, 1840-1842, 3 vols.
- LIERN, Rafael María, *El teatro en el bolsillo (Colección de tipos teatrales)*, Madrid, Imprenta de la Revista de Navegación y Comercio, col. Biblioteca Ilustrada de Autores Contemporáneos, nº 10, 1895. Con ilustraciones de Heredia.
- LISSORGUES, Yvan, Leopoldo Alas, *Clarín*, en sus palabras (1852-1901), Oviedo, Ediciones Nobel, 2007.
- LLERA, José Antonio, «Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea», *Revista de Literatura*, LXIII, 126, 2001, pp. 461-476.
- «El procedimiento de la comicidad en el primer teatro de Miguel Mihura y de Eugène Ionesco», *Exemplaria, revista de literatura comparada*, 6, 2002, pp. 97-122.
- *El humor verbal y visual de La Codorniz*, Madrid, CSIC, Anejos de la Revista de Literatura, 2003.
- «Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor», *Signa*, 12, 2003, pp. 613-628.
- LONDON, John, *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, Londres, W. S. Maney & Son, 1997.
- LONGARES, Jesús, «La revista ilustrada, elemento divulgador de la ideología moderada», en *Homenaje al Dr. D. Juan Reglà Campistol*, II, 1975, pp. 303-314.
- LÓPEZ RUBIO, José, *La otra generación del 27*, Madrid, RAE, 1983.
- LÓPEZ RUIZ, José María, *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*, Madrid, La Compañía Literaria, 1995.
- LOWE, Donald M., *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MAINER, Jose-Carlos, «El humor en España. Del romanticismo a la Vanguardia», en *Los humoristas del 27*, ob. cit., pp. 17-31.
- MARCOS VILLALÓN, Emilio, *Luis Bagaría, entre el arte y la política*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- MARISCAL, Ana, *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1986.
- MARQUERIE, Alfredo, *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959.
- *Alfonso Paso y su teatro*, Madrid, Escelicer, 1960.
- *El teatro que yo he visto*, Barcelona, Bruguera, 1969.
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa María, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos, 1996.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, *Los teatros de Madrid*, Madrid, Editorial José Ruiz Alonso, 1948.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Un teatro de arte en España, 1917-1925*, Madrid, 1926.
- MEMBREZ, Nancy K., *The «Teatro por horas»: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry (1867-1922)*, Santa Bárbara, University of California, 1987, 3 vols.
- MÉNDEZ RUTLLÁN, MARÍA, «Prensa madrileña de la revolución, 1868-1874: Eduardo Sojo, caricaturista político», Madrid, 1976. Separata de *Villa de Madrid*.

- *Prensa madrileña de la revolución, 1868-1874: José Luis Pellicer, caricaturista político de la revolución*, Madrid, Ayuntamiento, 1976.
- MIHURA, Miguel, *Mis memorias*, Barcelona, AHR, 1962.
- *Prosa y obra gráfica*, Madrid, Cátedra, 2004. Ed. Arturo Ramoneda.
- MINGOTE, Antonio, *Dos momentos de humor español: Madrid cómico y La Codorniz*, Madrid, Rae, 1988.
- MOISÉS, Ángel, *El teatro al día*, Madrid, Talleres Gráficos Marsiega, 1946. Prólogo gráfico de Enrique Jardiel Poncela.
- MOLINS, Patricia (ed.), *Los humoristas del 27: Antonio rroble, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Madrid, Tusquets, 1971.
- *La travesía: 1927-2008. Memoria de mi tiempo*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2008.
- MOYNET, M. J., *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones*, Barcelona, Biblioteca de las Maravillas, 1885, traducción de Cecilio Navarro. Edición facsímil presentada por Jesús Rubio Jiménez y Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, 1999, con el título, *El teatro del siglo XIX por dentro*.
- MUÑOZ, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, FUE, 2005.
- *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, FUE, 2006, 2 vols.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *Pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*, Madrid, 1986.
- NOMBELA, Julio, «La caricatura: apuntes para un artículo», *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 308-310. Edición digital en Biblioteca Cervantes.
- OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Madrid Alhambra, 1989.
- *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- ORTEGO, Francisco, *La criatura en los bufos Pepe-Hillo*, s. n., s. a
- PALENQUE, Marta, «Carlos Frontaura, escritor y empresario. Su obra literaria y periodística: *El cascabel*», en *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor, 2002, pp. 163-200. Ed. de Marie-Linda Ortega.
- PASTECCA, *Dibujando caricaturas*, Barcelona, Ediciones CEAC, 1994, 9ª ed.
- PATUROT, Jerónimo [seud. De Rafael Mainar], «Caricaturas y caricaturistas», *La Tribuna* (Barcelona), 21 de febrero de 1905, p. 1.
- PELÁEZ, Andrés (ed.), *Historia de los Teatro Nacionales (1939-1962)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Teatral, 2 vols., 1993 y 1995.
- «De lo vivo a lo pintado: la escena modelo para pintores», *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 67-92.
- PELÁEZ MALAGÓN, J. Enrique, *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa valenciana del siglo XIX*, Valencia, Server de Publicacions de la Universitat, 2000, 4 vols.
- «El concepto de caricatura como arte en el siglo XIX», edición electrónica.
- PELTA, Raquel, «El humor es una pluma de perdiz que se pone en el sombrero», en *Los humoristas del 27*, ob. cit., pp. 32-53.
- PÉREZ, Carlos, «Tono. Humorismo y vanguardia», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 42-43, mayo de 2001.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, «La caricatura», *La Prensa*, 14 de mayo de 1916.
- «Las caricaturas de Bagaría», *La Prensa* y luego en el catálogo de la Asociación de Artistas Vascos, 1916. En *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas. Escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, pp. 149-153.

- «Goya. Su universalidad», *El Sol*, 23 de junio de 1918.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Prosa crítica. Escritos sobre poética narrativa. Prólogos a obras propias. Prólogos a obras ajenas. Crónicas literarias. Crónicas sobre música y artes plásticas. Viajes, paisajes, acontecimientos*, Madrid, Espasa Calpe, 2004. Introducción y edición de José-Carlos Mainer. Notas de Juan Carlos Ara Torralba.
- PICÓN, Jacinto Octavio, *Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de J. C. Conde y Cía, 1877.
- *Caricatura. Historia*, Madrid, Establecimiento Tipográfico T. C. Conde, 1878.
- «Goya», *El Liberal*, 11 de mayo de 1900.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, 1840-1851.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *El cómic femenino en España: arte sub y anulación*, Madrid, Edicusa, 1975.
- *La historieta cómica de posguerra*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975.
- RAMOS PÉREZ, Rosario, *Ephemera. La vida sobre papel. Colección de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2003.
- REMESAR, Antoni, *Xaudaró: el reto de la aventura (1897-1903)*, Barcelona, Complot, 1984.
- REYES, Antonio de los, *Julián Romea. El actor y su contorno (1813-1868)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1977.
- RICO, Francisco, «Aristóteles y la teoría del esperpento», *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, MCMLXXXII, pp. 47-48.
- ROBLES, Eduardo, *Caricaturgenia: teoría de la caricatura personal*, Alameda, 1955, 127 pp. Con 48 láms.
- ROCHINA BURILLO, Manuel, *Caricatura dental: colección de semblanzas en verso y caricaturas de dentistas españoles*, Madrid, A. Pérez Caballero, 1913.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, José Luis (ed.), *El negociado de incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1990.
- ROF CARBALLO, Juan, «Humorismo y sociedad», en *Teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966.
- ROMERO FERRER, Alberto y Cantos Casenave, Marieta (eds.), en *¿De qué se ríe don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación», *Voz y Letra*, I, 1990, pp. 157-170.
- ROY, CLAUDE, *La Caricature. Art et manifeste. Du XVI siècle à nos jours*, Lausana, Skira, 1974.
- RUBIO, Javier, «1905-1980: humor social y político en ABC», *ABC*, 13 de julio de 1980, pp. 13-17.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «La figura del escritor en los artículos costumbristas», en *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor, 2002, pp. 81-93. Ed. Marie-Linda Ortego.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época», en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 257-286. Edición de Yvan Lissorgues.
- «Ediciones teatrales modernistas ilustradas y puesta en escena», *Revista de Literatura*, LIII, enero-junio, 1991, pp. 103-150.
- «José María Gutiérrez de Alba y los inicios de la revista política en el teatro», *Crítica Hispánica*, XVI-1, 1994, pp. 119-140.
- «Teatro y política: *Las alelukas vivientes* de José María Gutiérrez de Alba», *Crítica Hispánica*, XVII-1, 1995, pp. 127-141.
- (ed.), *Teatro universitario en Zaragoza (1939-1999)*, Zaragoza Prensas Universitarias, 1999.
- «*Don Juan Tenorio* en versión de Luis Escobar y Sal-

- vador Dalí», en *Luis Escobar y la vanguardia*, Madrid, Comunidad de Madrid-Consejería de las Artes, 2001, pp. 55-94.
- «Escritura y pintura en los años sesenta: Ventura Ruiz Aguilera y Francisco Ortego», en *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor, 2002, pp. 201-218. Ed. Marie-Linda Ortego.
- «El difícil arte de la caricatura escénica: *astracán, tragedia grotesca, esperpento*», en *¿De qué se ríe don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, pp. 201-224.
- «Gesto y caracterización en el teatro español del cambio de siglo», *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 217-250. Ed. Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues.
- *Valle-Inclán caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- RUIZ LAMAS, María Gracia, *Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia (1920-1950)*, Murcia, Universidad, 1991.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.
- SAIZ LUCA DE TENA, Jesús, «Introducción a la colección artística de Prensa Española S. A.: ilustradores e ilustraciones: breve referencia a los dibujantes de tipos y ambientes madrileños», *Universidad y Sociedad*, 8-9, 1984, pp. 121-144.
- SALMERÓN GARCÍA, Exorisot, *La caricatura y su importancia social*, Tortosa, Editorial Monclús, 1918.
- SAMA, Joaquín, «Cómo murió el caricaturista Sirio», artículo s. d.
- SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano, *Los dibujantes de España (Impresiones sentimentales de un viaje en torno del dibujo)*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, s. a. (hacia 1935). 186 pp. Con ilustraciones intercaladas.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *La esfera. Ilustración municipal (1914-1931)*, Madrid, Libris, Asociación de Libreros de Viejo, 2003.
- SATUÉ, Enric, *El llibre dels anuncis. I: el temps des artsans (1830-1930)*, Barcelona, Altafulla, 1985.
- *El libro de los anuncios. II. Años de aprendizaje (1931-1939)*, Barcelona Alta Fulla, 1988.
- *El libro de los anuncios. III. Volver a empezar (1940-1962)*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1991.
- SERRANO ENGUITA, F., «Ugalde y sus caricaturas», *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre de 1966.
- SOBEJANO, GONZALO, «Clarín y la crisis de la crítica satírica», en *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán)*, Madrid, Gredos, 1967.
- SOLÁ-DACHS, Lluís, *Papitu (1908-1937)*, Barcelona, Ediciones Dux, 2004.
- *La caricatura social i política a Catalunya, 1865-2005*, Barcelona, Duxelm (DUX), 2005.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio, «Valle, Bagaría, Ramón (A Propósito del estreno de *La marquesa Rosalinda*)», *Ínsula*, 531, 1991, pp. 30-31.
- TABOADA, Luis, *Titirimundi*, Madrid, G. Hernández, 1892.
- *Tipos cómicos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897.
- TILLIER, BERTRAND, *La Republicature. La caricature politique en France, 1870-1914*, París, CNRS Editions, 2002.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- TORRES FRANCO, Jesús, «Mañana, reunión de los maestros del humorismo español», *Arriba*, 17 de febrero de 1965.
- TORRES GONZÁLEZ, Begoña (comisariado), *Leonardo Alenza (1807-1845). Dibujos y Estampas*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Museo Romántico, 1997.

- TORRES NEBRERA, Gregorio, «La revista *Teatro*: una crónica del teatro español de los cincuenta», *ALEC*, 19, 1994, pp. 383-440.
- TORRIJOS, José María, *El otro grupo del 27: del humor al teatro*, 1989.
- *La otra generación del 27: discurso y cartas de José López Rubio*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2003. Edición introducción y notas de J. M. Torrijos.
- TUBAU, Iván, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Barcelona, Mitre, 1987, 2ª ed. Antes: *De Tono a Perich: el chiste gráfico en la prensa española de la posguerra (1839-1969)*, Madrid, Fundación Juan March, 1973.
- TRENC, Eliseo, *Les arts grafiques a l'epoca modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques, 1977.
- URRECHA, Federico, *Agua pasada. Cuentos. Bocetos. Semblanzas*, Barcelona, Juan Pili, 1897.
- URRERO PEÑA, Guzmán, «Delibes y la caricatura». Edición electrónica.
- VALLS, María de los Ángeles, *La caricatura valenciana en la segunda república (1931-1939)*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1999. Prólogo de Magdalena Barril.
- VEGA, Jesusa, «La publicación de estampas históricas en Madrid durante la Guerra de la Independencia», *Studies in Honour Nigel Glendinning*, Londres, 1993, pp. 209-232.
- (ed.), *Goya 1900: catálogo ilustrado y estudio de la Exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, Dirección de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2002.
- VELA, Concha, *Carnavales. Colección de carteles del Círculo de Bellas Artes*, Madrid, 1993. (Cat. de exposición).
- VÉLEZ, Pilar, *El llibre como a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.
- VERAS SANZ, Francisco Javier, *Cien años de ilustraciones en *Heraldo de Aragón*, 1895-1955*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.
- VERSTEEG, M., *De fusiladotes y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Ámsterdam, Rodopi, 2000.
- VILAVELLA GUARDIOLA, José Manuel, *Los humoristas*, Ediciones Amaika, 1975.
- VILLANUEVA NIETO, Carlos, *Mingote, punto y aparte*, Málaga, Punto y Aparte, 2002.
- VV. AA., *Almanaque del café Castilla*, Madrid, 1944.
- *Julián Romea, primer centenario (1868-1968)*, Ayuntamiento de Murcia, 1968.
- *25 años de teatro en España*. José Tamayo director, Barcelona, Planeta, 1971. Texto: E. Ruiz García; A. Fernández Cid, comentarios teatro lírico; J. Gyenes, montaje y selección fotográfica.
- *Los seguidores de Goya*, exposición organizada por la Obra Social de Caja Madrid, s. a.
- *Risa y humor vistos por Hogarth, Baudelaire y Chesterton*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, 1975.
- *Imágenes para la lírica: el teatro musical español a través de la estampa: 1850-1936*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.
- *150 años de prensa satírica*, Madrid, Ayuntamiento, 1991. Textos de Xavier Domingo, Juan Francisco Fuentes, Agustín Martínez de las Heras y José Altabella.
- *50 años de teatro español. José Tamayo (1941-1991)*, Madrid Ministerio de Cultura, 1991. Andrés Peláez dir.

-
- *Descobrint Pellicer*, Barcelona, 1995. Prólogo de J. M^a Ainaud de Lasarte. Textos de C. Díaz, L. Alegret, F. Solà y D. Espinosa.
- *La generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2002.
- *El dibuix a Catalunya. 100 dibuixants que cal conèixer*, Barcelona, Pòrtic, 2004.
- *Dibuixants, humoristas i il·lustradors de La Vanguardia, 1881-2006*, Girona, Fundació Caixa Girona /La Vanguardia, 2006.
- *Bagaría en El Sol. Política y humor en la crisis de las Restauración*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2007.
- YXART, José, *El arte escénico en España*, Barcelona, La Vanguardia, 1894-1896, 2 vols.
- ZAVALA, Iris, *El texto en la historia*, Madrid, Nuestra Cultura, 1981.
- ZEGLIRCOSAC, Fermín Eduardo, *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1800.



Valle-Inclán, por Sirio. *Madrid*. Madrid, 1965.



Centro de Documentación Teatral