

cosecha. Demuestran, así mismo, que Lorca no tuvo en cuenta el manuscrito de Lope, ya publicado por Schevill en 1918, sino la edición de la BAE realizada por Hartzenbusch, y que reproduce la versión de la *Novena Parte*, de 1617, basada en una copia muy defectuosa. Las razones por las que Lorca, tan relacionado con lopistas tan ilustres como José Fernández Montesinos, utilizó la vieja edición de la BAE están perfectamente explicadas por los autores.

Tras la introducción, el libro incluye la versión lorquiana de *La dama boba* según la copia mecanográfica de la censura, anotada con todos los cortes realizados por Lorca, las variantes entre el texto de Hartzenbusch y el manuscrito autógrafo, y las escasas aportaciones de Federico.

El libro incluye una abundante documentación gráfica, tanto del estreno en Buenos Aires como de las representaciones en la Chopera del Retiro y en el Teatro Español de Madrid, así como de los diseños de Fontanals que tanto contribuyeron al éxito de la obra.

La recuperación de los clásicos no fue un proceso espontáneo. Supuso muchos esfuerzos y no pocos fracasos. Hoy en día se empieza a vislumbrar la importancia de Lorca en esta revisión que supone un diálogo entre los poetas del pasado y los del presente. Para entender este proceso en toda su complejidad son necesarios estudios como éste, centrados en un estudio minucioso y exhaustivo de una obra, un momento histórico y un estreno. El conocer en profundidad esta versión escénica de *La dama boba* ilumina toda una época. Y nos devuelve a un Federico distinto, tan importante como el escritor para la formación de la sensibilidad teatral contemporánea.

FERNANDO DOMÉNECH RICO
Instituto del Teatro de Madrid, RESAD

Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *Retratos en blanco y negro. La caricatura de teatro en la prensa (1939-1965)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2008, 195 pp.

EN múltiples ocasiones la crítica académica se ha convertido en la repetición –no pocas veces estéril– de análisis, temas y autores, en una especie de espiral interminable, producida tan sólo para goce y consumo de la propia especie filológica. No resulta fácil, pues, encontrarse con monografías que descubran al lector, docto o profano, asuntos casi vírgenes y que, además, mezclen diversas disciplinas del saber. El profesor Rubio Jiménez sabe –como pocos, y desde hace ya bastante años– abrir campos de investigación –teatro poético-simbolista, teatro

de muñecos, pintura y teatro...– que, después, otros muchos se han encargado de continuar, con peor o mejor suerte, pero configurando, en cualquier caso, esos eslabones sucesivos –y no coincidentes o repetitivos– a que debe aspirar una ciencia, por muy humana o humanística –o incluso más precisamente por ello– que ésta sea. Todo lo anterior sirve, claro, como loa previa al estudio editado por el Centro de Documentación Teatral y mediante el cual dicho organismo –felizmente dirigido por Julio Huélamo Kosma, gracias al cual se han emprendido en los últimos años empresas felices para el conocimiento del teatro en España (digitalización de revistas históricas, publicaciones de algunos de los autores noveles más relevantes, biblioteca audiovisual para la consulta de investigadores...–)– da a conocer uno de sus fondos bibliográficos –el referido a las caricaturas teatrales publicadas en prensa durante la postguerra y el franquismo– más interesantes y deleitosos, que diría el clásico.

Con una labor documentalista llevada a cabo por Lola Puebla, Rubio Jiménez no se limita a describir el fondo en cuestión, sino que pergeña una pequeña historia de la caricatura, en tanto una de las muestras más emblemáticas del espíritu de la modernidad, pues pocas manifestaciones artísticas la transparentan más “que las líneas rápidas pero precisas [...] que fijan con maestría [su] devenir enloquecido” (p. 18). Y es que, a fin de cuentas, la modernidad se cifra, entre otros aspectos, en el papel prioritario de la imagen, de la cual están penetrados nuestros actos más cotidianos e íntimos, y que, en múltiples ocasiones, adquiere rasgos deformados o, si se prefiere, “caricaturescos”. En este sentido, resulta esclarecedor el capítulo titulado “Modernidad y caricatura”, que nos lleva desde Goya –el primer caricaturista moderno– hasta el Baudelaire crítico, aquel que tan sabiamente distinguía entre lo cómico como “imitación” y lo grotesco como “creación”, para después adentrarnos en el aún bastante yermo campo de los caricaturistas españoles del siglo XIX –Eugenio Lucas, Leonardo Alenza Nieto, Francisco Ortego y Vereda, entre muchos otros–. Continúa con “Teatro y caricatura en España”, capítulo que, amén de un recorrido pausado y entretenido por la caricatura escénica, supone un deslinde teórico de capital importancia, por cuanto, de la mano de teóricos como Gombrich, diferencia *caricatura* y *retrato*, siendo la primera la manifestación más evidente de la *equivalencia* –y no necesariamente del parecido– y de la línea vivaz. Símbolo de la modernidad –ya lo hemos dicho–, el teatro no tardó en fijarse en la caricatura por cuanto expresión rápida y grotesca de la realidad cambiante, y así no es arbitrario comprobar –como muy bien demuestra Rubio Jiménez–

la simbiosis terminológica que acaece a finales del XIX y principios del XX, con un gran número de piezas que adoptan el término “caricatura” como subtítulo, rayanas en muchos casos con la parodia. Acaba la sección con un repaso exhaustivo por aquellos que, en cierto sentido, resultaron los referentes para el grueso de autores estudiados, la llamada “otra generación del 27”, con nombres tan emblemáticos para el humorismo periodístico y teatral español como Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, *Tono* o Antonio Mingote. La parte principal del estudio, la titulada “La caricatura en el teatro en la prensa de posguerra: 1939 a 1965”, después de dibujar las condiciones sociológicas, no siempre fáciles, en las que trabajaron las gentes del teatro y aquellos que, con trazo firme y atinado, los representaban –y les daban dimensión pública, dicho sea de paso– en los diarios del momento, y la dimensión comunitaria del teatro –muy distinta de la que tiene ahora–, se centra en un repaso exhaustivo por los caricaturistas más relevantes, desde aquellos que configuraban “la tradición inmediata” –tal el caso de Ricardo Marín Llovet, Pedro Antonio Villahermosa Boroa o Fernando Gómez-Pamo del Fresno– hasta los más notables innovadores en la ilustración de posguerra: Manuel del Arco Álvarez, Francisco Ugalde Pardo, Fernando Usabiaga –que firmaba *USA*–, Carlos Méndez –el conocido *Cronos*–, Cobos y otros tantos.

Se trata, en cualquier caso, de una labor de documentación exhaustiva y algo más que una primera piedra para un campo de investigación que, más allá de incursiones generalistas, promete muchos y buenos frutos por venir. Pese a las advertencias de Rubio Jiménez sobre la parcialidad de su ensayo –referido a la colección del CDT–, la reflexión rebasa, con rigor y de largo, la acotación temporal apuntada en su título y, constituye, en puridad, una referencia inexcusable –son cientos los nombres y publicaciones que se citan aquí y allá– para cualquier acercamiento a la caricatura teatral –pero no sólo– en nuestro país. La bella edición se completa por un cederrón que amplía las numerosísimas ilustraciones que acompañan al lector en este entretenido viaje. Buena prosa –escrita, aunque no dicha– y buen trazo, pues en eso consistía, pese a su dificultad, el envite.

EMILIO PERAL VEGA

Instituto del Teatro de Madrid, UCM