

**SISTEMÁTICA DE LA HISTORIETA.
APLICACIÓN AL CASO DE LA HISTORIETA Y EL
HUMOR GRÁFICO EN SEVILLA: 1864-2000**

Tesis doctoral

MANUEL BARRERO MARTÍNEZ

Director:

Antonio Checa Godoy

Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla

Tesis doctoral

Título: *Sistemática de la historieta. Aplicación al caso de la historieta y el humor gráfico en Sevilla: 1864-2000.*

Realizada por: Manuel Barrero Martínez

En el departamento: Comunicación, publicidad y literatura.

Del centro: Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla

Dirigida por: Antonio Checa Godoy

Sevilla, 2015

Contacto: Tebeosfera@gmail.com

658115969

Dedicatorias:

*A **Belén, Lucía y Alicia**, por comprender.*

Y por amar.

*A **Antonio Checa**, por confiar.*

Y por esperar.

*A **Antonio Moreno**, por compartir.*

Y por estar.

*A **Francisco Álvarez**, por construir.*

Y por Mraz.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. [Preámbulo](#)

1.2. [Aproximación a la materia de estudio. Metodología](#)

1.3. [Revisión bibliográfica](#)

1.4. [Selección de un problema de investigación](#)

1.5. [Formulación de la hipótesis](#)

2. MARCO TEÓRICO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. [Planteamientos preliminares](#)

2.1.1. [Determinación del corpus](#)

2.1.1.1. [La historieta](#)

2.1.1.2. [Los tebeos](#)

2.1.1.3. [Los formatos](#)

2.2. [Sistemática adecuada al corpus](#)

2.2.1. [Sistemática en bibliofilia. Bibliohemerografía ISO](#)

2.2.2. [Estado de la cuestión sobre la catalogación de cómics](#)

2.2.3. [Sistemática en España. Catálogos y bases de datos en línea](#)

2.2.4. [Catálogos extranjeros. Sistemática en otros países](#)

2.3. [Para una sistemática de la historieta](#)

2.3.1. [Modelo de gestión de datos](#)

2.3.2. [Taxonomía y modelos de interacción](#)

2.3.3. [Tipologías](#)

2.4. [Técnicas de análisis. Selección y conflictos](#)

3. MARCO EMPÍRICO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Problemas de localización de corpus

3.2. Problemas de ordenamiento del corpus

3.3. Contextualización de la investigación

3.3.1. La edición en España entre 1915 y 1960

3.3.1.1. Los presupuestos de la edición moderna. Claves del sector

3.3.1.2. Tecnología y producción editorial. Primer tercio del s. XX

3.3.1.3. El mercado negro editorial de la primera posguerra

3.3.1.4. El inicio del industrialismo editorial en los años cincuenta

3.3.1.5. La producción editorial y su distribución en los sesenta

3.3.2. Evolución de la industria de los tebeos entre 1910 y 1965

3.3.2.1. La historieta en España. El sector industrial de los tebeos en los años veinte

3.3.2.2. El viraje temático de los tebeos en los años treinta

3.3.2.3. La industria de los tebeos en la primera posguerra

3.3.2.4. Los años de arraigo de la industria: años cincuenta

3.3.2.4.1. La estrangulación de la censura y la burocracia

3.3.2.4.2. El reconocimiento de la validez del medio

3.3.2.4.3. La edición de tebeos en el final de los cincuenta

3.3.2.5. El contexto editorial de los años sesenta

3.3.2.5.1. Normativa y logística

3.3.2.5.2. Condiciones y actividad editorial

3.3.2.5.3. Las colecciones populares

3.3.2.5.4. Las ediciones comerciales elitistas

- 3.3.2.5.5. [Las publicaciones en catalán y los tebeos confesionales](#)
- 3.3.2.5.6. [Las cabeceras publicitarias, promocionales y suplementarias](#)
- 3.3.2.5.7. [Las pequeñas y medianas editoriales de tebeos](#)
- 3.3.2.5.8. [Gestión de una PYME en los primeros años sesenta](#)
- 3.3.2.5.9. [La "industria" andaluza en los años 1960 a 1963](#)
- 3.3.2.5.10. [El problema de las tiradas y la bajada de ventas](#)

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

4.1. [Aplicación de los modelos](#)

4.1.1. [Gestión de tablas](#)

4.1.2. [Gestión estadística](#)

4.2. [Análisis específico](#)

4.2.1. [Títulos vivos en curso y editores en activo](#)

4.2.2. [Cálculo sobre la producción y variables](#)

4.2.3. [Cualidades de los tebeos del periodo 1960-1963](#)

5. [CONCLUSIONES](#)

5.1. [Propuestas de investigación](#)

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. [Fuentes primarias](#)

6.2. [Fuentes secundarias](#)

AGRADECIMIENTOS

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Preámbulo

Abordar una tesis doctoral sobre cómics en pleno siglo XXI parece plenamente justificado a tenor de la gran repercusión de sus adaptaciones cinematográficas y a la imbricación plena de sus estéticas y sus lenguajes en la circulación de memes por las redes sociales y, en general, en gran parte de los medios de comunicación arracimados en ese binomio aglutinador que llamamos cultura popular. Amén de que la historieta dirigida a lectores adultos también parece haber seducido a otros medios y sectores de la población, habiendo experimentando un renovado auge en estos últimos años los cómics de corte autobiográfico, las crónicas en viñetas y la llamada *autoficción* gráfica. Aunque todo lo anterior es cierto, los trabajos de investigación historiográfica sobre cómics o sátira gráfica escasean, al menos los que se han preocupado de describir la evolución de la industria editorial en nuestro país, por dos razones fundamentales: por no existir un corpus localizado lo suficientemente grande de este tipo de publicaciones, a las que muchos denominamos tebeos, y por el enorme vacío existente de registros, memorias y datos fiables sobre difusión y ventas. Si desconocemos cuándo y cuántos impresos con viñetas o historietas se publicaron, mal podremos conocer en qué condiciones se publicaron y tampoco qué podría haber supuesto su presencia para la sociedad y la cultura españolas.

Precisamente debido a esas carencias creemos necesario hacer trabajos de investigación de base, descriptivos y empíricos, que pueda dar lugar a investigaciones posteriores centradas en ciertos periodos, como nos propusimos hace años con el caso de la edición de historieta y humor gráfico en Sevilla desde la mitad del siglo XIX hasta el año 2000. Plantear estudios sobre distintas manifestaciones del humor o de los cómics, sobre periodos de producción específicos o sobre ediciones locales, servirá para ampliar el conocimiento que tenemos actualmente de este tipo de prensa, que realmente es escasa pese a su presencia masiva durante gran parte del siglo XX. Con posterioridad, según se acercaba el siglo XXI, esta industria y su mercado asociado se retrajeron, al tiempo

que iba cambiando la consideración y aprecio por la cultura audiovisual asociada a las imágenes fijas, que pensamos que nunca ha sido lo suficientemente reconocida en España debido al vacío de conocimiento que tenemos sobre nuestras revistas satíricas y nuestros tebeos.

La necesidad de la recuperación de la memoria de nuestra historieta se ha venido planteando desde mucho tiempo atrás pero no se ha llevado felizmente a término, o al menos no como sería deseable. Remesar y Altarriba denunciaban esta situación de carestía en el final de los años ochenta del siglo pasado, indicando que el conocimiento de la historieta se hallaba «controlado por pequeños grupos de coleccionistas» y no existía un archivo público en el que estuviese bien representada la historia y evolución de este medio (1987: 81). Esta laguna de conocimiento se había declarado amplia durante los años setenta porque si bien en la década anterior, desde 1964, había tomado fuerza el trabajo de campo y la prospección historiográfica en trabajos como los de autores como Luis Gasca, Antonio Lara, Antonio Martín o Juan Antonio Ramírez, pronto la deriva investigadora se dirigió hacia el por entonces más preocupante asunto de las ideologías y la semiología, desestimando los tratamientos estructuralistas más áridos. De este modo se daba inicio a una etapa de acercamientos hermenéuticos al medio que dejó de lado su reconocimiento histórico y material hasta el punto de que, nuevos estudiosos y divulgadores que partían de bases equivocadas, continuarían analizando los tebeos españoles a veces con perspectivas desenfocadas. Remesar y Altarriba avisaban en los años ochenta de esa deriva, que anteponía al conocimiento la ruptura con el pasado, por relacionarlo con un periodo falto de libertades, y que aupó a nuevas “autoridades del cómic” que lograron sepultar en el olvido el uso de las palabras “tebeo” o “historieta” para establecer eufemismos y conceptos ambiguos o genéricos con los que acercar el medio al ámbito general de la cultura oficial. Términos como: “novenno arte”, “literatura dibujada” o “narrativa dibujada” (Remesar y Altarriba, 1987: 91).¹

¹ Estos autores también denunciaban entonces el uso insistente del galicismo “planchas” en vez de “páginas” y que en Cataluña se preparaba por entonces un glosario sobre cómic en el que los conceptos “globo” y “bocadillo” habían sido sustituidos por el italianismo “fumarada” (*ibídem*).

1.2. Aproximación a la materia de estudio. Metodología

Conocer poco nuestra industria de la prensa con viñetas e historietas ha impedido el desarrollo de más estudios específicos sobre lo producido en España, lo cual ha avivado el desinterés de los investigadores actuales por el valor que pudieran tener estos productos, sumidos en un amasijo de etiquetados y lugares comunes arrastrados de cita en cita. Incluso estudiosos de sobrada capacidad analítica y vastos conocimientos cuya obra teórica sobre el cómic suele estar fuertemente documentada, han demostrado desconocer aspectos esenciales de nuestra producción de tebeos, como el mismo origen de la palabra historieta (García, 2010: 31) o las fuentes documentales de referencia principales para localizar los primeros ejemplos de historietas en España (Bartual, 2014: 89). Parece evidente que los horizontes de experiencia y de expectativas que describía Hans Robert Jauss no solo se ponen de manifiesto cuando se interpreta un relato (en este caso dibujado) por parte del sujeto consumidor, también el fondo cultural asociado a los tebeos ha generado un proceso dialéctico sobre su interpretación y para su rechazo en función del bagaje cultural de quienes se han acercado al medio para estudiarlo, si es que los consideramos también parte del intercambio entre sujeto y objeto en el que insistía el uniformista alemán (1986: 72).

Precisamente por las deficiencias comentadas anteriormente, persiste el debate de fondo sobre la terminología, los orígenes del medio y sus cualidades como tal medio, todo lo cual afecta luego a la denominación de sus distintos vehículos (pliegos, folletos, periódicos, folletines, prensa para la infancia, libros ilustrados, tebeos, revistas de historietas, historias gráficas, relatos gráficos, novelas gráficas, *comics*, revistas y libros de cómics, *comix*, fanzines, mangas, *zines*, de nuevo novela gráfica...). Esta falta de consenso se debe en gran medida a que no existen criterios comunes en la aproximación al medio y a su conjunto de soportes asociados, lo cual deriva del desconocimiento sobre la cuantificación de esos materiales y sobre las cualidades de esos productos una vez reconocidos en su contexto sociopolítico y cultural: cómo eran las industrias que los produjeron, cómo se difundieron y se mercadearon los productos, y qué grado de supeditación a otras industrias y plataformas tuvieron hasta que adquirieron mayor autonomía.

La minusvaloración de la historieta como vector cultural ha sido proverbial en nuestro país y, de hecho, no se la cita en los documentos escritos como un medio aparte o diferente de la narrativa o de los impresos ilustrados hasta los años cincuenta del siglo XX. Y a partir de entonces, el uso de las voces “tebeo” o “historieta” ha circulado casi exclusivamente en entornos coloquiales, instalándose mucho más rápidamente en el lenguaje escrito el americanismo cómic. Este caso, el de la colonización cultural de EE UU, no plantea un problema exclusivo de nuestra cultura, recordemos que en Francia no hubo consenso sobre cómo denominar la historieta hasta los años sesenta, pese a que previamente hubo una ingente producción de este tipo de obras en gran variedad de formatos, que los editores y el público identificaban al primer vistazo y con total claridad pese a que todavía estuviera falto de legitimación cultural, al decir de Thierry Groensteen (2009: 3). Esta acogida descaminada de un concepto arraigado en nuestra cultura popular, usado con reparos en prensa o en las facultades, que ha llegado incluso a ser suplantado por términos traducidos del inglés en la normativa admitida institucionalmente, pone de manifiesto una escasa valoración del medio. También revela una despreocupación general por practicar acercamientos serios a la prensa nacional con historietas como materia de estudio, ni siquiera para practicar recorridos hemerográficos de tipo basal. En verdad son escasos los fondos de este tipo de colecciones registrados en las hemerotecas del país, mostrando un vacío mucho mayor del que también existe en la novela popular o en la prensa para el entretenimiento, de variedades, espectáculos o satírica en general.²

Como ese vacío ha generado una merma en los estudios sobre nuestros tebeos del pasado, por causa de una suerte de círculo vicioso, la misma merma repercute negativamente en el afán de jóvenes investigadores interesados por estos materiales. En tales circunstancias, todavía hoy no podemos estimar realmente –más allá de las declaraciones exageradas de los editores o las

² De toda la prensa satírica con viñetas o historietas del siglo XX, solamente tenemos acceso libre en el momento de redactar estas líneas al corpus completo digitalizado de una publicación, *Hermano Lobo*: <http://www.hermanolobodigital.com/> Resulta tristemente revelador el hecho de que no dispongamos de un modo de acceder a los ejemplares de revistas como *Gutiérrez*, *La Traca*, *La Ametralladora*, *La Codorniz*, *El Pápus* o *Por Favor*, títulos emblemáticos todos ellos, que vertebraron la opinión de los españoles caricaturizando las ideologías imperantes, y que por ello pueden tomarse como fuentes secundarias idóneas para conocer la historia y sociología de España.

fabulaciones nostálgicas de los coleccionistas- cuál fue la intensidad de producción de ciertas empresas editoras ampliamente conocidas, cuál era la circulación real de los tebeos más populares por los quioscos en determinados momentos de nuestra historia, o cómo podríamos analizar con reglas de proporcionalidad las producciones menores –de alcance local- de ciudades como por ejemplo Sevilla³ en comparación con las de gran distribución, nacionales, de Barcelona o Madrid. Debido a la desidia investigadora, han quedado perdidos en el pasado los registros contables y los documentos administrativos de las empresas, y las memorias sobre sus fórmulas de trabajo son mínimas, así como las entrevistas a los profesionales de aquel tiempo, y por lo tanto cualquier análisis sobre la producción de periódicos para la infancia, revistas con historietas, tebeos o revistas humorísticas o satíricas publicadas en España desde el siglo XIX hasta hoy sigue siendo una asignatura pendiente.

Por lo que se refiere a la metodología con la que se aborda el estudio del cómic, los acercamientos académicos actuales conceden gran importancia al funcionalismo y a los modelos de aplicación (estudios socioculturales, detección del consumidor objeto, análisis de las industrias y sus mecanismos, etc.). El aspecto íntimo, es decir, los análisis de los mensajes, han sido menos frecuentes y cuando se han abordado se ha hecho partiendo de la base de que el cómic es una modalidad de expresión literaria (debido a que transmite historias) o bien una especialidad de las artes plásticas aplicadas a la narrativa, con lo que caben otras aproximaciones desde la historia del arte o el análisis literario, generalmente medidas en la corriente interpretativa de la hermenéutica analógica.

Los estudiosos del cómic y del humor gráfico recientes se han mostrado menos interesados por las ciencias sociales como sistema cognitivo y se han sentido más incumbidos por la relación del corpus con la interacción social y sus valores cualitativos. Esto lo dejaba claro el doctor Jiménez Varea en 2013 al explicar la evolución de la investigación académica sobre cómic en España ante un auditorio extranjero: la mayor parte de las tesis doctorales defendidas en España

³ Cuya prensa con viñetas e historietas estudiamos en nuestro trabajo de investigación (Barrero, 2003).

que trataban sobre viñetas o historietas hasta julio de 2013 se habían desarrollado en el área de conocimiento de Filología (veintisiete); veintiséis fueron defendidas en el ámbito universitario de Comunicación; diecisiete en Bellas Artes; dieciséis en Historia del Arte o Educación; ocho en Psicología; cuatro en Historia o Arquitectura; y una en Derecho.⁴ Solo la cuarta parte de las investigaciones se habían hecho en el ámbito de la Comunicación y han sido pocas las que se han llevado a término con las herramientas de la historiografía. Este reparto ejemplifica el problema que padecemos los investigadores españoles de los tebeos: hay escasas prospecciones sobre los aspectos materiales, sobre sus soportes y sus modelos de edición o su industria asociada.

Una de las posibles razones que explican esta carencia es la pérdida del estatus de medio de masas que el cómic sufrió hace décadas. Los estudios culturales y las teorías sobre aspectos socioeconómicos más recientes nos han mostrado que la cultura de masas no sólo genera audiencias, también las configura, como bien ha insistido Douglas Kellner (2003: 80 y 114). Las audiencias han acabado siendo producto de los medios, por eso consumidores y opinantes (y por lo tanto investigadores) desarrollan mejor sus preferencias y expectativas de acuerdo con los discursos dominantes, sobre los de mayor éxito o sobre las experiencias mejor impulsadas por los propios medios. Esta tendencia investigadora escorada hacia los estudios culturales, que rehúye materias básicas como la Historia de la Comunicación, fue puesta en evidencia en el Manifiesto hecho público en mayo de 2015 en un seminario convocado por la Asociación de Historiadores de la Comunicación en la Universidad Complutense de Madrid. Se expresaba allí la preocupación por el auge de la enseñanza de este campo con interés “presentista”, tras haber sido arrumbadas las asignaturas clásicas con afán panorámico por otras de carácter mucho más operativo o pendientes de las nuevas tecnologías.⁵ Esto tiene su representación en el plano del conocimiento sobre el corpus al que nos referimos: se ha desvalorizado lo sustantivo (el conocimiento

⁴ Datos apuntados en la conferencia inédita “Panorama das pesquisas sobre quadrinhos na Espanha”, impartida en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidades de Sao Paulo, el 23 de agosto de 2013.

⁵ El manifiesto resultante de este seminario se halla publicado en línea en varios emplazamientos, como por ejemplo aquí: <http://grp.upf.edu/sites/default/files/news-files/Manifiesto%20HisCom.pdf>

real sobre la existencia de tebeos en el tejido industrial de España) pero se celebra su presencia en internet gracias a la modernidad tecnológica (en abundantes galerías de imágenes sin enmarque contextual).

Lo anterior es fácilmente comprensible si nos ceñimos al plano más básico del ejercicio de la teoría sobre viñetas o historietas, el de la divulgación y crítica no profesional: la distinción clásica entre *facts* (hechos) y *comments* (opiniones) no suele tenerse presente porque una fracción de los que hacen divulgaciones o practican la reseña crítica albergan aún dudas sobre la naturaleza cultural de la historieta y su valía como medio de comunicación, que es la premisa a la que nosotros nos aferramos de partida, apoyados en argumentaciones previas fundamentadas como la de Jiménez Varea (2002). Y si no desestiman todas las manifestaciones de la historieta globalmente sí que lo hacen de alguna de sus etapas concretas. Por ejemplo, ha cundido la idea de que la historieta producida bajo un régimen dictatorial queda confinada dentro de una categoría instrumental, porque automáticamente surge una asociación directa entre el interés del poder por controlar la cultura y el deseo de los productores de objetos culturales de no desafiar al poder (lo cual sería un perfecto ejemplo de la aplicación de la teoría crítica de inspiración marxista, aunque los divulgadores del cómic actuales no se conducen guiados por Theodor Adorno o Walter Benjamin precisamente). Estas “certezas” asumidas parten precisamente de un desconocimiento del corpus de partida (por su difícil acceso, o por la escasez de muestras) que se solventa con una desviada aplicación de la metodología de comprensión, fundamentada en la disparidad de opiniones de estudiosos considerados autoridades en la materia y que no siempre trabajaron adecuadamente con los materiales de estudio. Con esta excusa de partida, la de la carencia, hay quienes abrazan con cierta ligereza los postulados totalizadores, evitando el análisis de los hechos y sobre los productos que existieron realmente, con lo que se generan un surtido de planteamientos teóricos, quizá brillantemente hilados y con deducciones aparentemente lógicas extraídas de ellos, pero sin asiento suficiente.

Los investigadores que han trabajado sobre historieta y tebeos en España se hallan escindidos en dos grupos, los que usaron la historiografía o la semiótica con conciencia estructuralista y los que aplicaron teorías fundamentadas en el marxismo, la iconología o la estética de la recepción, hasta llegar a los estudios

culturales de carácter interdisciplinario. En su discusión teórica sobre los diferentes enfoques en torno a las teorías literarias, Fokkema e Ibsch citaban a Lotman para establecer que el texto literario solamente era un elemento a tener en cuenta en la relación de la obra, de la tradición literaria incluso, con la realidad extratextual, pero no el elemento único. Así pues, si la investigación en esta parcela de la cultura puede echar mano de la teoría de la recepción, precisamente por el énfasis que se pone en el receptor no puede dejar de lado los problemas metodológicos que emanan de la historiografía moderna, de la hermenéutica y del estructuralismo, que no puede ser declarado muerto (siguiendo a Ricoeur) porque los estudios diacrónicos caben aún sobre áreas en las que no se han practicado (Fokkema e Ibsch, 1992: 169).

Nuestro enfoque metodológico en el presente trabajo parte de la toma de conciencia de que primero debemos poder ubicar los objetos de estudio en su contexto de producción y difusión, describiendo su desarrollo en un mercado que se regía por unas normas concretas, en el que eran destinados a un público objetivo. Ese ecosistema de publicaciones no se ha descrito aún con exactitud a día de hoy, ni en su taxonomía ni en su evolución, y el mejor modo de hacerlo es trabajar con los materiales originales para obtener datos con base empírica. Sabemos que en muchas ocasiones los materiales de estudio resultan esquivos y es muy difícil recabar los datos necesarios para reconstruir su historia. En esas circunstancias cabe recurrir a la inferencia deductiva fundamentada en bases conocidas, partiendo de una noción global de la producción en periodos estancos y a sabiendas de que no siempre es posible establecer con firmeza las premisas explicativas sin construir los razonamientos asociados (Mié, 2013: 56- y 57). Esas premisas conocidas son en nuestro caso particular las referencias a otras empresas que constan en las publicaciones a nuestro alcance (imprentas, distribuidoras), el uso de determinadas firmas por parte de los autores, los diseños comunes en portadas o interiores, los anuncios publicitarios, el ajuste de la producción a un reparto racional del esfuerzo editorial. Eso por lo que se refiere a la identificación y asignación a sellos o cabeceras. En lo relativo al fechado de los tebeos anteriores a la imposición del depósito legal o durante los primeros años de aplicación del mismo, que también serían necesarios para describir el tejido industrial, la obtención de esos datos para poder establecer comparativas y estimar la intensidad de esfuerzo editorial entre unas empresas y otras puede conseguirse

estudiando los rasgos secundarios que residen en los impresos o que se pueden localizar aparte de ellos (menciones de estaciones, festividades, personajes o hechos históricos conocidos en secciones escritas o en las propias historietas, fechas signadas por los autores, la adecuación cronológica de los depósitos legales de publicaciones coetáneas, las solicitudes registradas en las oficinas de patentes y marcas, la utilización de determinada tecnología de impresión, etc.), pero siempre habrá un margen para el error.

Para sortear ese inevitable margen de error no queda otro remedio que recurrir al contraste escrupuloso hecho sobre las mismas publicaciones recurriendo cuando sea necesario al razonamiento *abductivo* postulado por Pierce (1902: 2.96), según el cual es a partir de la descripción de un hecho como se llega a una hipótesis que explica las posibles razones o motivos del hecho mediante las premisas obtenidas. Y siempre teniendo presente un grado de falibilidad, es decir, asumiendo que cualquier proposición admitida partiendo de un hecho probado pueda ser negada a la luz de nuevos hallazgos probatorios menos refutables. Respecto a este planteamiento metodológico, nos remitimos al énfasis puesto por Nelson Goodman sobre los principios de inferencia orientados al establecimiento de normas, que se justifican por su conformidad con la práctica deductiva aceptada (1983: 67-68). Este “problema de justificar la inducción”, indicando qué hipótesis pueden ser confirmadas por instancias positivas, se encuentra con un grave problema en la actualidad, cuando las nuevas tecnologías han descubierto áreas de conocimiento de las que existen muchas muestras pero los escasos estudios existentes no permiten reconocer sus orígenes o evoluciones (en suma, sus filogenias); esta enorme acumulación de información que se manifiesta refutable, como ejemplifica precisamente el corpus que nos hemos propuesto estudiar, exige ser cuidadosamente jerarquizada para obtener de su análisis algún conocimiento útil.

Por las razones argumentadas, consideramos que en el apartado de la aplicación analítica, tras la obtención de resultados, el tratamiento no debe ceñirse únicamente a los aspectos cuantificables, también debemos abordar un análisis cualitativo de las ediciones, análisis llevado en paralelo si y solo si sirven para comprender las derivas editoriales dependientes de la evolución de las fórmulas, las formas y los formatos escogidos para editar, el barajado de temáticas o la

transformación de los contenidos de acuerdo con las condiciones socioeconómicas o políticas, e intentar comprender si todo ello estaba en relación con los tipos de público a los que pretendían dirigirse los editores. Ambos análisis se combinarán trabajando con una metodología mixta (o *multimétodo*) con un diseño de carácter concurrente en su vertiente anidada, arrastrando el análisis cualitativo junto con el cuantitativo de los materiales del corpus, atendiendo a que todo producto de una industria especializada está estrechamente ligado al contexto sociopolítico en el que ve la luz y también depende del mercado en constante transformación dentro de cualquier intervalo temporal escogido. Las ventajas metodológicas que aportan este tipo de diseños mixtos se han descrito como evidentes aunque sus beneficios con respecto a la reflexión teórica sean aparentemente menores (Verd Pericás y López Roldán, 2008: 13-42). En este caso no se trata de adicionar dos metodologías aplicadas, sino que los resultados sean fruto de un diseño coherente. Si bien los investigadores de los objetos culturales de este tipo (revistas satíricas, tebeos, fanzines, etcétera) habitualmente no parecen entretenerse demasiado en las cuestiones epistemológicas, nosotros estamos obligados a hacerlo ya que los aspectos relacionados con el diseño de investigación no debe implicar el olvido de los vínculos entre los niveles paradigmático, metodológico y técnico (siempre y cuando la nueva construcción sea en sí misma coherente, es decir, disponga de una estructura propia estable).

En nuestro caso particular, la metodología y las técnicas escogidas para la elaboración de hemerografías descriptivas (en este caso de las publicaciones que contuvieron historietas) se beneficia del potencial tecnológico de las bases de datos documentales en un entorno que posibilite su acceso, consulta y obtención de resultados. Para ello estableceremos un marco general de descripción ajustado al tema que nos ocupa pero cuya validez sea extensiva a otros corpus y cuya efectividad podrá comprobarse aplicándola al corpus escogido para la investigación. Simultáneamente, crearemos una base de datos relacional que pueda articular la sistemática establecida con los diferentes objetos de estudio de manera interrelacionada, que permitirá obtener referentes ordenados y comprobados con opción al eventual tratamiento estadístico. Para validar estas pautas metodológicas se exige establecer un conjunto de principios de aplicación que hagan nuestros registros descriptivos adaptables a cualquier tipo de publicación periódica, naturalmente.

Por lo que se refiere a la sistemática, trabajaremos con la terminología existente para la identificación de los soportes, analógicos o digitales, que contuvieron viñetas de humor o de historieta, aunque tendremos que debatir algunos de los conceptos terminológicos para describir adecuadamente cada tipo de publicación, de edición, de impresión y de distribución. Evitaremos en lo posible el uso de extranjerismos y neologismos siempre y cuando exista un término en español que pueda suplirlos, amén de que muchos de ellos se prestan a la polisemia (cómic) y otros aún resultan confusos para los mismos divulgadores de la historieta (“novela gráfica”, *manga*), al menos en ciertos ámbitos. Con respeto a la construcción de un catálogo mediante la base de datos, también partiremos de estas premisas para denominar la base en su globalidad, así como sus departamentos o secciones. Eso sí, tendremos que prescindir de la terminología acostumbrada en bibliología. Los procedimientos de catalogación tradicionales se basan en un sistema heredado de un modelo internacional que se fundamenta en la identificación del producto impreso, del ejemplar material, pero no de la obra que contiene (como discutiremos más adelante).

Por último, crearemos herramientas específicas para analizar los datos derivados de la catalogación sistemática propuesta.

1.3. Revisión bibliográfica

Es cierto que abundan los textos teóricos sobre cómics y sátira gráfica hoy, una abundancia producto del interés surgido por el medio tardíamente, a partir de los años sesenta del siglo XX (Checa Godoy, 2008: 142). Desde la publicación del libro de Jacinto Octavio Picón *Apuntes para la historia de la caricatura*, editado en 1877 por el Establecimiento Tipográfico de J. C. Conde y C^ª,⁶ hemos contabilizado en España más de 1.900 libros monográficos o números de revistas especializadas dedicados en todo o en parte al análisis o divulgación de la historieta y el humor gráfico. Es interesante constatar que la mitad de estas publicaciones teóricas sobre el medio han aparecido en el nuevo siglo, desde el año 2001, en los últimos quince años, mientras que el resto de estudios (960 títulos) hicieron su aparición en los ciento veinticinco años anteriores, entre 1877 y 2000. Al examinar ese volumen de publicaciones nos percatamos de que gran parte de los textos del actual siglo son

⁶ Existe reedición facsimilar de 2002 hecha en Valencia por Librerías "París-Valencia".

divulgativos o didácticos y de que los estudios con un mínimo de profundidad académica abundaron menos tanto en el siglo XXI como en el XX.

El especialista Javier Alcázar hizo un estudio en 2008 en torno a las publicaciones teóricas sobre historieta y humor gráfico aparecidas en España que completaba los esfuerzos anteriores llevados a cabo por Luis Gasca (1969), Antonio Altarriba (1984) y Antonio Martín (2003). Alcázar, como ellos, volvía a poner de manifiesto que frente al volumen total de publicaciones teóricas habidas sobre cómic, las obras de referencia y útiles para investigadores eran contadas: siete catálogos, ocho diccionarios y trece enciclopedias; y eran escasos los libros editados por universidades, solo diecinueve por entonces. Sus conclusiones eran desalentadoras:

«Pocos han sido los estudios serios y rigurosos dedicados al medio si los comparamos con otros países productores (como EE UU o Francia), resultando muchos de ellos prescindibles. Esto lo agravan dos circunstancias: la imposibilidad de acceso a los documentos publicados previamente, por lo que quedan relegados al olvido, y el escaso interés que despierta el estudio de nuestra propia historieta. En los últimos años se han hecho varios intentos a este respecto, pero sigue sin existir una urdimbre teórica de suficiente entidad para sustentar proyectos ambiciosos.» (2008: recurso en línea).

En efecto, en el estudio cuantitativo que se servía como anexo a aquel análisis de Alcázar se dejaba constancia del aumento geométrico de las publicaciones sobre cómics y sátira gráfica desde los años sesenta: 18 libros en aquella década, 32 en la siguiente, 56 en los años ochenta, 146 en los años noventa y 228 en los primeros dos mil (hasta 2007). En los últimos ocho años han aparecido 191 libros más según el recuento que se puede efectuar en el catálogo de obras teóricas en línea de tebeosfera.com.⁷

Dejando de lado el estudio de la caricatura y el humor gráfico ligados a la prensa y centrándonos en el caso de la historiografía de los tebeos y de las prospecciones sobre su industria a lo largo de la historia, que es el tema en el que

⁷ http://www.tebeosfera.com/catalogos/cronologicos/prensa_teorica/

pretendemos ahondar en la presente investigación, hallamos pocos referentes bibliográficos de peso para el caso de España, a saber:

- Los primeros acercamientos a la llamada “prensa infantil” desde la Escuela Oficial de Periodismo a partir del año 1963: *La prensa infantil*, de Jesús M^a Vázquez, de aquel año; los libros de actas de la CIPIJ: *Curso de prensa infantil - 1964-*, *Teoría y técnica de la prensa infantil y juvenil -1966-*, *Prensa infantil y juvenil. Pasado y presente -1967-*. En su mayoría son tratados que sobrevuelan el panorama editorial español de este tipo de publicaciones, el cual no describen específicamente. Similar fue el trabajo editado por Diputación Provincial de Barcelona en 1964 *La revista infantil en Barcelona*.
- Los primeros análisis de los mensajes de las historietas desde la semiología o la sociología, o sobre la carga ideológica de los tebeos, cuando tuvieron presente su inserción en el tejido editorial: casi todos los artículos del número 19-20 de *Estudios de información*, de 1965; *Los “comics”. Arte para el consumo y formas pop*, de T. Moix, de 1968; *El apasionante mundo del tebeo*, de A. Lara, del mismo año; *Los héroes de papel*, de L. Gasca, de 1969; o *Los cómics del franquismo*, de S. Vázquez de Parga, de 1980. Todos los mencionados fueron meritorios trabajos de opinión (con análisis de contenido eminentemente marxista, aunque desprovistos de la carga empírica de sus mentores, como Hobsbawm) y que solamente tantearon la realidad editorial de aquellos productos, extrayendo conclusiones ciertamente discutibles hoy.
- Los apuntes historiográficos iniciales sobre los tebeos españoles: la serie de artículos iniciada en 1967 y que sería referente casi único durante los siguientes veinticinco años “Apuntes para una Historia de los Tebeos”, obra de Antonio Martín para *Revista de Educación*; los libros *Historia y anécdota del tebeo en España* y *Los comics en España*, de L. Gasca, respectivamente de 1965 y 1969; los prolijos trabajos de J. A. Ramírez, todos editados en 1975: *La historieta cómica de postguerra*, *El “comic” femenino en España* y la serie de artículos “Grupos temáticos del tebeo de aventuras en la España de la postguerra” publicados en la revista *Cuadernos de Realidades Sociales*; el referente fundamental *Historia del cómic español: 1875-1939*, de A. Martín, aparecido en 1978; y, posteriormente, algunos capítulos de la enciclopedia dirigida por Javier Coma *Historia de los comics*, iniciada en 1982.

- Tras este periodo, los afanes investigadores se desviaron hacia otros sistemas y otras modas, esencialmente debido a la afición generada por los *comic books* de superhéroes en el comienzo de la década de los años ochenta y, después, de la historieta japonesa o *manga*, relegando a un segundo plano el interés de editores y lectores por los tebeos españoles de otro tiempo. Por esta razón, hubo que esperar una década hasta la llegada del siguiente tratado historiográfico, el catálogo *Tebeos. Los primeros 100 años*, coordinado por A. Lara en 1996, y algún otro ensayo de escaso valor documental (*Del tebeo al cómic*, de J. Conde, de 2000; *Los tebeos que leía Franco*, de J. C. Lorente Aragón, del mismo año). De mejor calidad fue la obra colectiva coordinada desde una universidad francesa: *Historias, comics y tebeos españoles*, editada en 2002 por V. Alary. Posteriormente, salvo por los artículos que iban apareciendo en fanzines y revistas eventualmente, no hubo otro esfuerzo para arrojar luz sobre la evolución de la industria de los tebeos en España salvo ejemplos aislados, como el libro colectivo coordinado por quien redacta estas líneas: *Tebeosfera*, del año 2006, que incluyó capítulos relativos a la evolución industrial del cómic en España o a su tratamiento académico, o la ambiciosa obra enciclopédica dirigida por A. Guiral entre 2007 y 2014 *Del tebeo al manga*, con algunos capítulos alusivos a la industria editorial española, sobre todo en los tomos 7 a 10, en los que el autor partía de la premisa de considerar el cómic como medio de comunicación dirigido a un amplio grupo de lectores, es decir, como un producto declaradamente industrial (Guiral, 2007: 11-12). Sesgadamente, tocaron el tema investigadores como M. Chivelet en 2009 (*La prensa infantil en España. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*), y debemos mencionar los trabajos publicados en los anuarios de la Asociación Española de Autores del Cómic, al menos los de 2006 y 2007, que incluyeron los primeros trabajos estadísticos sobre producción, difusión y presencia en el mercado de los tebeos; y, por último aunque no menos importante, nuestras aportaciones desde la revista electrónica *Tebeosfera* fundada en 2001 y aún en curso.⁸

Lo cierto es que si nos limitamos a los estudios panorámicos y específicos sobre los tebeos españoles y su evolución en el seno de la industria editorial (y no sobre

⁸ <http://www.tebeosfera.es>

caricatura o humor gráfico y las revistas, antologías o catálogos que las reprodujeron), solamente destacan por su rigor los trabajos de Antonio Martín y su equipo de colaboradores, arracimados bajo la sigla GELPI (grupo de estudios de las literaturas populares y de la imagen), entre los que se contaron capacitados investigadores como Antonio Lara, Ludolfo Paramio, Salvador Vázquez de Parga, Pacho Fernández Larrondo y otros, que desgranaron sus trabajos de investigación en las diferentes manifestaciones de la cabecera *Bang!* (catorce revistas más un anexo y cincuenta y ocho boletines informativos publicados entre 1968 y 1977). Los esfuerzos posteriores de mayor interés, sobre todo a partir de 1984, fueron estudios sobre producciones locales o periodos concretos, en algunos casos destacables, como: *Los tebeos en Granada*, de J. Tito Rojo, de 1984; *Comicsarías. Ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*, de A. Altarriba y A. Remesar, de 1987; *Antecedentes del cómic en Euskadi. 1894-1939*, de J. M. Unsain, de 1989; *El Capitán Trueno. Un héroe para una generación*, de J. M. Ortega Anguiano, del mismo año, que se añade aquí porque ubica la serie en su contexto editorial y analiza la edición de los tebeos en el seno de la industria de su tiempo;⁹ el catálogo sectorial *Els anys 80 en el còmic*, que la entidad Ficomic lanzó en 1990; *Historia del tebeo valenciano*, de varios autores, de 1992; *Veinte años de cómic*, antología coordinada por A. Guiral, de 1993; *O cómic en Galicia*, de A. X. Axeitos y X. Seoane, de 1993; *¡Los tebeos en España!*, de J. A. Ortega Anguiano, de 1994; *Asturias. Imágenes de historieta y realidades regionales*, M. Fernández, M. Díaz González y R. Guillain, de 1999; *La Escuela Valenciana de tebeos*, de P. Porcel, del mismo año; *Los cómics de la transición*, de F. Lladó, de 2001; *La historieta asturiana*, de F. Rodríguez Arbesú, de 2002; *La historia del tebeo valenciano*, de P. Porcel, en el mismo año; *La magia de Maga*, de P. Baena, también de 2002; *En Patufet. Cent anys. La revista i el seu impacte*, libro de actas de 2004; el ensayo sobre *Habeko Mik*, de J. M. Díaz de Guereñu, de 2004; algún capítulo del monumental trabajo de I. Fontes y M. A. Menéndez *El parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática* publicado en 2004; *El cómic 'underground' español. 1970-1980*, de P. Dopico, aparecido en 2005; una monografía centrada en los usos de la censura franquista aparecido en 2010 bajo el

⁹ El autor revisaría esta obra para ampliarla y publicarla en 2012 con el título *El Capitán Trueno. El gran héroe del tebeo* (Dolmen Editorial).

título *Tebeos mutilados*, de V. Sanchis; otras dos de Pedro Porcel que repasaban los tebeos aventureros de ciertas temáticas encuadrándolos en su marco histórico y social: *Tragados por el abismo*, de 2010, y *Superhéroes ibéricos*, de 2014; la obra de O. Gual *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*, de 2013; y los libros editados por la Asociación Cultural Tebeosfera en 2014: *Tebeos. Las revistas infantiles*, o el tratado de análisis normativo pero concordante con la divulgación historiográfica *Legislación sobre la historieta en España*. Estudios recientes como el de A. L. Arjona *La brigadas internacionales a través del cómic: 1977-2002*, se organizan como tratados sobre el reflejo de hechos históricos en la historieta antes que sobre la evolución de los tebeos en el seno de una industria. Los libros de 2014 *Breve historia del cómic* o *Anuario 1984* abordan estudios panorámicos o tocan muy levemente la historieta española sin aportar datos nuevos o relevantes sobre el mercado español y su funcionamiento.

A estos libros habría que sumar los trabajos específicos sobre series emblemáticas de la historieta española publicados por editores no profesionales como Fernando Bernabón (en sus dos sellos Quirón y Vallatebeo), los textos alojados en algunos catálogos de festivales o de exposiciones, algunos libros sobre autores o de memorias (como *Ediciones TBO, ¿dígame?*, de Rosa Segura), y un centenar de artículos en revistas especializadas en biblioteconomía, literatura infantil y juvenil, divulgación histórica y otras especialidades que han tocado de alguna forma la historia de los tebeos en España (*cfr.* Martín, 2003: 122-126).

Naturalmente, también han aparecido miles de artículos cortos con datos a tomar en consideración en multitud de fanzines y revistas especializadas (*Comics Camp Comic In, Comicguía, Sunday, El Wendigo, Círculo Andaluz de Tebeos, El Boletín, Los Archivos de El Boletín, Fancomics, Tebeolandia, Krazy Comics, Mundos de Papel, Dolmen, Urich*, etcétera, y solo citamos aquellos en los que se abordó la historia del cómic en España) siendo muy escasas las revistas en las que se cuidaron las fórmulas de trabajo académicas: *Neuróptica*, revista coordinada por el entonces profesor Antonio Altarriba; *Historietas*, revista de la Universidad de Cádiz coordinada por J. J. Rodríguez y M. Barrero, y cabría mencionar el reciente número de la revista de la UNED *Espacio, tiempo y forma*, coordinado por Daniel Becerra, monográfico sobre el tema "Historia y cómic". De todo lo aparecido en los últimos

años, el documento más importante sobre revisión historiográfica de la historieta en España ha sido un número especial de la prestigiosa revista *Arbor*, publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que dedicó el volumen 187 (número extraordinario de septiembre de 2011), a la historieta española entre 1857-2010, alimentando el repaso histórico con análisis hechos desde la sociología, la estética y la didáctica. Fue su coordinador, de nuevo, A. Altarriba.

Precisamente Altarriba fue el autor de *La España del tebeo* (Cátedra, 2001), uno de los estudios más emblemático de las nuevas tendencias en investigación sobre cómic en auge durante el siglo XXI, las aproximaciones desde la sociología con base en la iconología y las teorías de la recepción, tendencias que luego se abordarían sobre todo dentro de los estudios culturales (a este segmento se deben adscribir la obra *El cómic hispánico*, de A. Merino, las pequeñas monografías sobre historieta española editadas por Cuadernos del Hocinoco en 2008 o el certero análisis sobre los cómics de los ochenta *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española, 1980-1986*, de P. Pérez del Solar) y concediendo más importancia a la investigación teórica con enfoque interpretativo que a la empírica con la historiografía como herramienta metodológica.

Para abordar el estudio de los tebeos diacrónicamente y de manera contextualizada nos interesan especialmente las guías y catálogos, primeros referentes documentales para ayudarnos a escoger un corpus localizado territorialmente y en el tiempo con respecto a otras muestras o manifestaciones en el resto del país. Los catálogos de referencia en el momento en el que nos planteamos iniciar la presente investigación, hacia el año 2008, eran cuatro: los elaborados por Josep Maria Delhom (el de 1980 *Catálogo del tebeo en España. 1915-1965* y su ampliación posterior *Catálogo del tebeo en España. 1865/1980* publicado en 1989 pese a su título), las fichas emitidas por los coleccionistas Saturnino Beitia y Armando Illera entre 1983 a 1998 (agrupadas bajo la denominación *Fichero del tebeo en España*), el pequeño folleto de Pablo López *Catálogo de los años oscuros del tebeo español*, y los dos trabajos de José Antonio Ortega Anguiano: *Guía del tebeo español. 1965-1989* y *Catálogo general del cómic español. 1865-1993*, de 1994, que ampliaban el inventario de Delhom hasta esa fecha. El libro posterior de Joan Pieras *Antología del Còmic Espanyol 1915/1965*

añadía muy poco al esfuerzo de Ortega Anguiano. Naturalmente se han publicado más catálogos, los de venta de tebeos de segunda mano o los promocionales de las editoriales, pero ninguno de ellos exhaustivo y en la mayoría de los casos sin espíritu científico, al no incluir siquiera la fecha de arranque de las colecciones. El catálogo de referencia impreso seguía siendo el de Ortega Anguiano en el comienzo del siglo XXI, y sobre él pesaba un vacío de más de una década de publicaciones sin registrar y la necesidad de una revisión concienzuda de todo lo catalogado en años anteriores a 1993, que muchos aficionados y coleccionistas ya veníamos reclamado desde tiempo atrás, porque para poder estudiar los tebeos de un foco productor concreto (por ejemplo, Sevilla) necesitábamos poder conocer con exactitud todos los otros negocios implicados coetáneos y los títulos que editaba por entonces.

1.4. Selección de un problema de investigación

Conociendo los trabajos existentes en España sobre publicaciones con viñetas e historietas hasta la fecha de inicio de la presente investigación, la percepción obtenida era que no contábamos con herramientas suficientes para estudiar los tebeos en cualquier lugar de España, en ningún momento de nuestra historia, sin revisar concienzudamente toda la catalogación de los tebeos españoles, a riesgo de obtener comparativas inservibles o conclusiones refutables. Esto suponía comprobar la existencia y ubicación en su tiempo de más de 100.000 impresos (era una estimación de partida sobre la totalidad de tebeos diferentes publicados en España en el siglo XX), incorporando de camino una ordenación sistemática de urgencia si queríamos abordar otro tipo de tratamientos.

El problema ya se había declarado por lo que se refiere al ámbito local tras defender nuestro trabajo de investigación titulado *Prensa satírica, humor gráfico e historieta en Sevilla. 1864-2000*, que se planteó como una panorámica descriptiva de todos los productos impresos con viñetas e historietas en la provincia de Sevilla en un intervalo temporal amplio por ser un área apenas investigada. Aquel esfuerzo llenaba una laguna de conocimiento y, aparte de la fragilidad de su esqueleto metodológico, venía a demostrar que no se podía apreciar la dimensión de los logros conseguidos por los editores y autores sevillanos mientras no se comparasen con los que en paralelo desarrollaban sus colegas de otras latitudes.

Es decir, nosotros terminamos nuestro trabajo de investigación sobre las manifestaciones de la historieta en Sevilla con la idea clara de que habían existido más muestras de los que sospechábamos en principio. De hecho, tropezamos con las primeras tiras de historieta publicadas en la península ibérica, obra de Luis Mariani, lo cual nos condujo al feliz hallazgo de las primeras historietas españolas localizadas hasta la fecha (Barrero, 2004: 79). También encontramos un tebeo nunca mencionado, *Cecilín*, editado por García Rufino, y describimos un conjunto de publicaciones interesantes en su contexto, como la revista falangista *Flechas* o un grupo de cuadernos de aventuras en los primeros años sesenta, similares a los tebeos más comerciales de la época (Barrero, *op. cit.*). El problema es que un recorrido exhaustivo sobre un corpus cerrado suele dejar de lado la relación de ese corpus con el global al que pertenece. Es decir, no nos cuestionamos el peso de la obra de Mariani con respecto a otros pioneros de la historieta en aquel momento;¹⁰ ni pusimos en contraste los aportes del director de *Don Cecilio*, y creador de *Cecilín*, con respecto a otros periódicos para la infancia de su tiempo; ni reparamos entonces en la presencia de las empresas sevillanas en el patrocinio de una revista satírica y con historietas tan importante como *La Ametralladora* (Barrero, 2015: en prensa); ni profundizamos lo necesario sobre las agrupaciones falangistas locales que editaban prensa infantil durante la Guerra Civil (por ejemplo, hubiese sido interesante comparar *Flechas* con *Un... Dos...* de Cádiz, que hemos podido manejar a posteriori); y, por último, pero no menos grave, no nos pudimos plantear si revestía algún valor la aparente abundancia de tebeos en Sevilla durante los primeros años sesenta con respecto a la producción de otras empresa de similar envergadura, como las valencianas. ¿Qué proporcionalidad podíamos inferir del conocimiento de los títulos que –probablemente– circulaban por diferentes puntos del país entonces? ¿Y cómo estimarlos o ponderarlos?

Ante esta incertidumbre, la de no poder confiar en los catálogos de los tebeos españoles existentes, cabía plantearse la pregunta de si sería posible encajar el conocimiento adquirido sobre la producción editorial de un medio en una localidad y en un tiempo dentro del marco general de ediciones coetáneas y de la industria en su globalidad. Para ello se requería un conocimiento preciso de las

¹⁰ Lo hemos hecho con posterioridad (Barrero, 2015b: 41-64).

características de los tebeos editados en un momento dado (cuantitativa y al mismo tiempo cualitativamente), porque así podríamos buscar similitudes con los productos de los demás editores que trabajaron en periodos escogidos y luego practicar un estudio acotado. Si intentábamos sistematizar las formas, formatos y características de los impresos con historietas y eso nos permitía identificar concretamente cada edición luego podríamos relacionar los conocimientos adquiridos sobre la actividad editorial vinculada con viñetas o historietas de modo que los hechos probados, las certezas admitidas y la inferencia asumida se acomodaran en un puzle historiográfico sobre el que practicar nuevas miradas de otra índole por cualquier investigador futuro.

Lo que planteamos no niega la posibilidad del acercarse al corpus con herramientas metodológicas de las ciencias humanas, ligadas a la historia del arte o a las filologías, que prefieren abstraerse de los sistemas establecidos para tratar el objeto de estudio en un aparte y conceptualmente, debido a que estiman antes las ideas que despierta el tebeo que la razón por la cual éste se gestó y publicó. Esto es una exageración entre extremos, claro está, pues no hay debate formalista / informalista en la investigación sobre historieta en España actualmente (abundan los textos que tienen como único aval la impresión personal), pero la posibilidad quedaría abierta para realizar esfuerzos nuevos tras replantear los hechos probados o el establecimiento de tipologías, etapas o modelos que sirvan como fuente documental para investigaciones en el ámbito de la sociología o los estudios culturales, por ejemplo.

Una vez definido el principal problema de investigación, la carencia de un catálogo de publicaciones con historietas o viñetas que permita distinguir las fórmulas de publicación de estos materiales y su distribución en el tiempo, resulta evidente que la estructura de nuestra investigación deberá ser de carácter puramente empírico. Con todo, también debemos admitir una parte de la investigación como puramente teórica, la que afecta a la sistemática escogida para la catalogación de los elementos del corpus y el desarrollo de una programación acorde con su empleo para unos objetivos prefijados. Por esta razón concluiremos el proceso de investigación con un aparato analítico fundamentado en ambas investigaciones, la empírica y la teórica, en el que intentaremos extraer

conclusiones estadísticas que amparen (o no) los modelos establecido sobre los procesos de edición, la presencia de impresos de este tipo en el mercado y las diferentes estrategias de producción observadas sobre la base de los datos disponibles. Todo ello nos permitirá comprobar si conocíamos bien el volumen de tebeos publicados en nuestro país y su distribución, si el tejido editorial era tan homogéneo como la literatura existente indica (tratando de hallar un modelo de estimación del esfuerzo editorial invertido por las empresas) y si la sistemática elegida es útil para los fines previstos y puede servir para trabajar sobre modelos similares, como otros tipos de prensa u otros productos de la cultura popular.

1.5. Formulación de la hipótesis

Con el fin de dar respuesta a las reflexiones planteadas y sobre los objetivos propuestos formulamos la hipótesis de si es posible construir un modelo de catalogación sistemática de la historieta con carácter universal con la que construir una base de datos contrastada, accesible y útil de las publicaciones que las albergaron en España, que permita obtener características puntuales de cualquier impreso en cualquier marco temporal escogido (como por ejemplo de las cabeceras con viñetas o historietas editadas en Sevilla frente a la producción coetánea nacional) y, en paralelo, plantear teorías panorámicas sobre diferentes aspectos de la edición mediante tratamientos estadísticos por bloques.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Planteamientos preliminares para la elaboración del marco teórico

Al iniciar la presente investigación, partíamos de la idea en exceso ambiciosa de escoger como corpus todas las publicaciones que contuvieron viñetas, tanto de historieta como de humor gráfico, independientemente de sus formatos y en un lapso temporal muy amplio, de siglo y medio. Esto implicaba abordar un estudio que se ha declarado vastísimo tras el primer rastreo practicado en busca de materiales, así que era mucho más aconsejable ceñirse a las publicaciones especializadas en ofrecer historietas, únicamente en los tebeos y no en la prensa con viñetas o las revistas satíricas. Esos ejemplos no quedan relegados en absoluto de nuestro trabajo de catalogación, porque de hecho lo hemos abordado sobre todos los impresos de esta índole publicados en Sevilla y en toda España, con el fin de tomarlos en consideración para construir, en el plano teórico, un sistema de catalogación coherente (forma, formato, edición, impresión) equiparable e independiente del medio contenido en los soportes (hojas, pliegos, cuadernos y libros, esencialmente, sean lanzamientos unitarios o con difusión periódica). Ese medio puede ser humor gráfico o historieta, pero también ensayo, o texto literario, divulgativo, fotografía o secciones para el esparcimiento de otro tipo.

Una vez ceñido el tipo de material con el que trabajaremos, debemos acercarnos en primer lugar a la evolución de las publicaciones de forma objetiva, sistemática y global, de lo cual surgen dos desafíos: el del marco cronológico y el de la clasificación temática. Nuestro corpus lo hemos circunscrito finalmente a Sevilla en un periodo corto, entre 1960 y 1963, porque es el único en el que realmente hubo empresas editoriales orientadas a editar tebeos comerciales y durante el cual podría hablarse de una industria mínima; pero para efectuar el contraste también consideraríamos todo lo producido en España en ese mismo intervalo de tiempo. Para estudiar ese intervalo cronológico escogido nos ha parecido oportuno hacer una introducción sobre la evolución de la edición de prensa y libros en España, general, haciendo hincapié en el inicio de la década de los sesenta. Estudio al que seguirá otro más específico sobre la evolución de la industria de los tebeos en el país, con especial detenimiento en esa misma década. Estos dos recorridos no se

practicarán solamente comprobando su progreso dependiente de los cambios sociopolíticos y económicos, sino con la atención puesta en los avances tecnológicos y las cuestiones legales que les afectaron, porque de ellos emanaron las filosofías editoriales aplicadas sobre la edición. Para este cometido nos serviremos fundamentalmente de los trabajos sobre historia de la edición de los investigadores más solventes en la materia, principalmente Antonio Martín por lo que se refiere a los tebeos y, para el marco general de la prensa y el libro, los trabajos de J-F. Botrel y su herencia de investigadores, así como con la monumental historia de la edición en España que ha reconstruido Jesús A. Martínez Martín con un amplio y capacitado equipo de historiadores y expertos.

Este sondeo diacrónico y empírico nos permitirá obtener un mejor conocimiento de las distintas modalidades de impresos (tipos de publicaciones genéricas) y, luego, de productos editoriales implantados (de tipos de edición concretos de tebeos en el mercado), con lo que lograremos describir con mayor autoridad la tipología del catálogo general de los tebeos españoles. Obviamente, conocemos las clasificaciones previas de los materiales de estudio y los referentes tradicionales tomados para su clasificación, aislando los datos de: Cabecera, Enmarque cronológico, Pie de imprenta, Precio y Distribución, Formato, Redacción o Datos editoriales, Contenido y Otros datos. Pero nuestro marco teórico es más ambicioso y en nuestro empeño descriptivo consideramos que esos campos de partida pueden adicionarse a un árbol taxonómico más amplio, ideado para que no contradiga los clasificadores tradicionales estandarizados y que resulte comprensible y fácil de usar por operarios no expertos pero bien instruidos.

Debido a que nos encontramos con muy distintos tipos de publicaciones cuyo origen editorial desconocemos (no sabemos en muchos casos los condicionantes para crear un formato ni las razones por las que se impuso determinado tipo de contenidos) la filosofía sistemática que hemos escogido es similar a una taxonomía (con una jerarquía troncal y varias jerarquías dentro de cada taxón) porque resulta cómodo apoyarse en las taxonomías biológicas, que constituyen un símil de partida válido porque describen los sistemas de clasificación de especies con arreglo a un esquema racional que ordena los caracteres por sus concordancias y sus evidentes transformaciones. En nuestro caso las especies serían los distintos tipos de tebeos y la filogenia asociada sería la historia evolutiva de la edición en España (con la

atención enfocada sobre las llamadas “publicaciones populares”). Por supuesto la similitud se circunscribe al planteamiento de partida, porque no se trata aquí de trabajar con un modelo rígido cuyo fin sea la creación de cladogramas o árboles filogenéticos con taxones fijados y nomenclaturas binomiales. Se trata de buscar modelos útiles para nuestro afán sistemático emulando procedimientos como el de la elección de características definitorias tomando como base la evolución convergente de cualidades (en este caso, “caracteres” editoriales que son similares debido a las condiciones “ambientales”, económicas, tecnológicas y políticas básicamente), y resolviendo los problemas de equivalencia de posibilidades mediante el principio de parsimonia o el de la máxima verosimilitud (cuando no hay modo posible de localizar datos registrales, por ejemplo, se adoptan los más viables). Nosotros nos guiaríamos para nuestros fines siguiendo la escuela sistemática evolucionista ortodoxa o asimilando su procedimiento de análisis. Es decir, combinaríamos el interés de la taxonomía *fenética* (de la escuela de R. R. Sokal y P. H. A. Sneath), cuya finalidad es describir especies diferentes sobre la base de su morfología e independientemente de su evolución filogenética, con el que se desarrolló la *cladística* (de Willi Hennig), que se fundamentaba en la genealogía estricta y mediante la cual se concibieron los conocidos árboles genealógicos. Nuestro propósito es atender a los elementos morfológicos compartidos que observemos en los tebeos, a sus convergencias y divergencias, pero siempre teniendo presente el nicho en el que se encuentra la publicación, o su “zona de adaptación”, tal y como lo describía E. Mayr (López Caballero y Pérez Suárez, 1999: 48). En esencia se trata de aplicar el estudio darwinista de la evolución de los rasgos y sistemas culturales, combinando métodos comparativos y casuísticos, a la disciplina del análisis de la evolución de la prensa, método que se ha declarado válido en áreas como la arqueología, como bien ha demostrado García Rivero (2012: 85-87). Al no poder conocer hoy de modo objetivo todas las razones que han impulsado la “evolución de los formatos y las políticas editoriales” adquiere importancia el establecimiento de clasificaciones estables tomando el mayor número de caracteres homólogos disponibles independientemente de su origen, haya tenido lugar en paralelo con otros o se haya producido por convergencia, pero atendiendo a su contexto.

Como anotación a la metodología usada en este apartado teórico deseamos aclarar que se han practicado varias entrevistas con personas implicadas en procesos de creación o edición en el periodo de tiempo escogido en la investigación. Concretamente a autores y editores, en conversaciones mantenidas con la pretensión de conocer quiénes, cuántos y cómo trabajaban en los años sobre los que se ciernen nuestro estudio, o sea que responden a un modelo de idoneidad tal y como lo describía Ruiz Olabuénaga (1999: 64), de modo que, para filtrar los sesgos opinativos y los fallos de memoria de los entrevistados, se ha optado por inquirirles en varias sesiones tratando sobre los mismos hechos en diferentes momentos con distintas formulaciones de las preguntas.

2.1.1. Determinación del corpus

Una vez aislado nuestro corpus de trabajo, los tebeos aparecidos en Sevilla de 1960 a 1963, vamos a determinar qué entendemos por historieta, y luego concretaremos su canal de difusión, los llamados tebeos, y nos preguntaremos si el modo de aproximarse a ellos es el adecuado, es decir, con una tipología establecida para los formatos de edición, por ejemplo, entre otros aspectos de interés, como los tipos de entidades editoriales, los modelos de distribución, las características de las obras publicadas, etcétera.

2.1.1.1. La historieta

Son varios los teóricos han desdeñado definir la historieta por estimar esa labor compleja, infructuosa o imposible (Groensteen, 1999: 14-20), y eso pese a que la historieta era el objeto de sus pesquisas. Obviamente, hablamos de estudiosos que han abordado investigaciones con mayor carácter teórico que empírico. En realidad han sido muchos los que lo han intentado. Ya los primeros manualistas de la didáctica del cómic en España aportaron una definición básica de historieta como «relato gráfico en imágenes o viñetas que captan diferentes y sucesivos momentos de su acción» (De Laiglesia, 1964: 9), pero a partir de ahí nadie se detuvo lo suficiente en el significado del concepto “relato” y ni siquiera en el de “viñeta” hasta que los narratólogos profundizaron en este medio. En casi toda la literatura científica sobre cómics la articulación de las “acciones” en una narración historietística se entendía como dependiente de los elementos

estructurales (las viñetas, los globos de texto, las tiras o las páginas) y desligada de otros planteamientos, como los casos en los que la secuencialidad narrativa se generaba dentro de una única estructura recuadrada, como una sola viñeta (el caso del humor gráfico). Esta disociación entre expresión y contenido ha seguido estorbando los fundamentos teóricos de muchos estudiosos del cómic.

Nosotros no vamos a repasar aquí por enésima vez las numerosas definiciones que variados y teóricos han ido aportando a lo largo del tiempo porque lo que sí parece concluyente es que cada definición era útil en su momento y acorde con la metodología que el investigador había escogido o se vio obligado a utilizar. En casi todos los casos conocidos, esas definiciones eran operativas (o es la ausencia de enunciación lo que resultaba pragmático), como perspicazmente establecía Gómez Salamanca, señalando que hay que tomar en consideración en primer lugar la base desde la que parten quienes abordan el concepto de historieta o cómic: como arte, expresión plástica, medio de comunicación, objeto social u objeto semiótico, y siempre debemos estar dispuestos a admitir la cualidad de “revisable” de la definición buscada (2013: 49-65).

Al igual que el resto de investigadores nosotros nos vemos obligados a usar una definición de trabajo porque debemos acotar un corpus, el cual contiene muestras u obras completas del medio que previamente habría que identificar. Por esta razón nosotros escogeremos una vía de trabajo y emplearemos una definición ajustada a esa vía, que es la que se acomoda al ámbito de los medios de comunicación social. La definición de la que partimos, que ya hemos argumentado previamente para las obras de historieta es: «narraciones dibujadas con imágenes fijas, e impresas para su difusión múltiple, que contienen elementos verboicónicos articulados entre sí con el propósito de emitir un relato autónomo» (Barrero, 2011: 13-14). Entendemos que la impresión y, sobre todo, la difusión son condiciones necesarias para admitir la existencia del medio de comunicación, aunque no para admitir el modelo expresivo, que puede difundirse por otras vías (en plataformas digitales, por ejemplo). Los elementos verbales existen siempre en una construcción de este tipo, si bien pueden estar elididos; los icónicos son condición necesaria y deben ser gráficos, aunque se admiten los fotográficos y el uso de otros materiales. La autonomía citada revela que no se trata de obras supeditadas a una construcción lingüística aneja, como un texto u otra ilustración,

y que podrían emitir similar mensaje aun siendo trasvasadas a otro soporte (incluso de otro medio). La dificultad máxima para la identificación de las historietas subyace en los conceptos “articulación” y “relato”, que son los implicados en la génesis de la narración, cuyo significado adoptamos a partir de propuestas narratológicas antes que semiológicas, como las que estiman que la historieta no deja de ser un género literario debido al rechazo del concepto de la doble articulación del signo visual (Morgan, 2003: 368). En este apartado, nosotros nos basamos en los fundamentos teóricos de Jiménez Varea (2002). Y mencionemos que tomamos la noción de relato de Genette: como un enunciado que implica un universo narrativo en el cual intervienen al menos un narrador, quien relata una acción, y un personaje focalizado, a través del cual se comprenden los hechos, aunque ambos puedan coincidir en la misma entidad (1989: 75-90).

Nuestra definición no contempla como unidad narrativa la viñeta porque puede darse la circunstancia de que una narración quede bien articulada con una sola de esas estructuras, no obstante se exijan varias imágenes para generar el relato. Por ejemplo, en la evolución del *cartoon* británico hallamos viñetas que comunicaban un relato completo, pero es más difícil dar con esta posibilidad en el caso español, y por ello prescindiremos de este planteamiento en el presente trabajo y nos atenderemos la articulación de relatos mediante al menos dos viñetas adyacentes. Por último, aclaramos para cumplir nuestros objetivos de analizar una parte de una industria que se manifestó impresa –independientemente de que sea considerada industria cultural o no- desdeñamos de partida conceptualizar el medio como procedimiento comunicativo exclusivamente, como mensaje, porque lo que necesitamos analizar son las plasmaciones de ese procedimiento en soportes que lleguen a un receptor que, para nosotros, será un consumidor.

2.1.1.2. Los tebeos

Lo que nosotros entendemos por tebeo no es cualquier soporte en el que se haya plasmado una historieta. O, si partimos de la definición más amplia, cualquier viñeta. En la estampería popular que se fue desarrollando lentamente hasta el siglo XVIII fue germinando un nuevo lenguaje verboicónico por tres vertientes formales. Una, las hojas o pliegos con historias en estampas llamadas aleluyas, consistentes en agrupaciones de viñetas con textos al pie, rimados, unidas por un hilo temático o con muestras de diferentes estados de un acontecimiento histórico, momentos

biográficos, del folclor o anecdotarios. Estas “hojas volanderas” no eran piezas únicas, eran múltiples, los moldes de impresión (tacos o piedras) eran utilizados muchas veces para obtener mayor difusión. Las aleluyas contribuyeron difundir mensajes de tipo moral o edificante entre el pueblo llano, interesado por reordenar hechos, reconstruir momentos o plantear secuencias vitales; no en vano a las aleluyas se las terminó conociendo también como “vidas” (Álvarez Barrientos, 2000: 17), pero nunca fueron consideradas publicaciones con entidad independiente, solo como emisiones efímeras. Tampoco podemos considerar publicaciones con historietas otras manifestaciones del medio durante el siglo XVIII, como las series de cuadros o grabados con vivencias o ficciones encadenadas, como los de William Hogarth u otros autores británicos y alemanes, ni las sofisticadas *prints* con viñetas satíricas británicas que abundaron a partir de 1790, entre cuyos autores destacó George Cruikshank.

Cruikshank y otros dibujantes fueron aportando viñetas en las que se estimulaba cada vez más la temporalidad de lo representado, en búsqueda del relato, y estas imágenes se fueron imbricando en libros impresos, como los *Comic Almanack*, publicaciones esporádicas pero que pudieron alcanzar difusiones de 20.000 copias entre 1835 y 1855 (Patten, 1996: 2-9). A partir de este momento la sátira gráfica y la historieta estuvieron ligadas a los soportes de prensa por lo general, sobre todo en Europa central. Todo esto dicho sin desatender lo que ocurría al otro lado del mundo, en el ámbito de la estampa japonesa conocida como *ukiyo-e*, abundante desde el siglo XVII, pero que ofrecía mayormente cuentos ilustrados, al menos hasta que surgieron otro tipo de publicaciones tras la restauración Meiji, con influjo de las europeas (Koyama-Richard, 2008: 37-43).

Uno de los grandes aportes a la historia del medio y sus publicaciones la hizo el profesor suizo Rodolphe Töpffer, que difundió sus historietas en un soporte convencional, el libro, y con distribución comercial desde 1835. Se considera al suizo como “padre del cómic” porque no sólo generó narraciones verboicónicas extensas y sobre un soporte concreto, también porque era consciente de que estaba produciendo un tipo de objeto comunicativo (narrativo) diferente que, a la larga, reconocería que ensayó partiendo de ideas tomadas de Hogarth, Daumier y otros dibujantes de *L'illustration*, y también de los británicos Gillray y Cruikshank al menos (Kunzle, 2007: 60).

A partir del impulso de Töpffer, se ha considerado que la historieta fue tomando cuerpo a lo largo del siglo XVIII en paralelo al avance de la industrialización como una suerte de decantado de diferentes “dialectos” discursivos y en comunión con la simultánea transformación gradual que experimentó la literatura popular, que evolucionó desde el costumbrismo hasta el realismo (Smolderen, 2009: 20). En este contexto, las tecnologías de impresión en avance homologaban la representación del tiempo (asignado a lo literario) y la del espacio (estimado en lo pictórico) y, con ambos elementos puestos en concordancia, apareció un nuevo debate sobre la preeminencia del texto sobre la imagen, porque esta permitía mostrar gráficamente razones, hechos y actividades públicas en constante transformación. Fue en Francia donde este enfoque preocupó más a la burguesía ascendente, consciente de su importancia en la construcción de la nueva sociedad, esa que la aristocracia o la realeza querían controlar mediante ordenanzas y restricciones. No en vano el encarcelamiento de Daumier por sus caricaturas del rey Louis Philippe I fue visto como ejemplo del peligro que entrañaba la libertad de prensa, a la par que como un detonante de la necesidad de preservar y alimentar esa misma libertad (Lévêque, 1999: 38). Pero lo trascendente en aquel caso fue que esa libertad se ejercía ligada a la prensa periódica, en impresos de cadencia semanal con pocas páginas y baratos, los soportes de difusión de la información más accesibles, asequibles y rápidos de su tiempo, en los cuales las viñetas y las historietas se fueron acomodando a lo largo de los siglos XVIII y XIX hasta que ya fue imposible concebir la prensa satírica sin imágenes insertas.

En paralelo y a veces en contra de esa proliferación avanzaba la tecnología. Llegó un momento en el que los dibujantes e ilustradores tuvieron que enfrentarse al nuevo paradigma de la fotografía, que modificó por espacio de pocos años los intereses de las artes y la prensa en general (Kaenel, 2005: 558-559). Pero las viñetas buscaron nuevos soportes y vías de difusión, se mantuvieron en los periódicos y revistas y, luego, conquistaron también los libros y otros soportes, algunos propios. De hecho, en Inglaterra ya se había consolidado en el siglo XIX una pequeña industria de láminas, o juegos de ellas, que contenían viñetas dialogadas; las servían empresas como Sumpter, M. Darly o Townshend's. Su calidad y abundancia creció en consonancia con su popularidad, hasta el punto de que se abrieron en Londres algunas “Caricature Shop” a finales de siglo, comercios

que también se inauguraron en Alemania, Francia, Suiza e Italia (Donald, 1996: 93-141).

A lo largo del siglo XIX, la explotación de la novela y el periodismo, junto con las industrias de las artes gráficas, permitieron forjar nuevas modalidades receptivas y de representación de la sociedad. Según establecía Bozal, tuvo lugar una lucha contra el clasicismo barroco (que defendía la perfección de lo ideal o lo esencial) avicinada en lo deforme o en lo caricaturesco, que representaban a lo humano (1989: 11). La representación de lo grotesco se benefició enormemente con los avances de las técnicas de reproducción litográfica, que permitía practicar un grabado casi espontáneo de lo dibujado. Esto trajo aparejada una renovación de los temas a representar y también una mayor presencia de los grabados y viñetas en prensa de viajes y de espectáculos, por llegar más puntualmente al público, o como acompañamiento en el interior de libros, por su calidad formal. En España, lamentablemente, la consideración del dibujo como vector de relatos no se concebía del mismo modo que en Reino Unido, Francia, Alemania o Suiza, aquí se impuso un uso funcional del grabado, como una fórmula de aplicación práctica para las artes “industriales”, lo que implicó una falta de reconocimiento para el oficio de ilustrador (Pérez Sánchez, 1986: 18-21).

Tampoco en España fue rápida la evolución de este tipo de imágenes narrativas como para encontrar soportes que las ofreciesen como producto principal. Aquí la tecnología ligada a las imágenes no obtuvo mejoras tan rápidas, y de hecho la calidad de grotescas de las sátiras dibujadas fue en parte debida a las pobres condiciones de los establecimientos de impresión y a la mala calidad del papel hasta el siglo XX. Antonio Martín ha diferenciado dos ramales de inserción del medio en soportes a partir del arranque del siglo XX. Las historietas dirigidas al público adulto irían por un lado, en la prensa en la que aparecían habitualmente, sobre todo de espectáculos, viajes, fotografía y también en diarios y revistas de actualidad. De otro lado, las historietas dirigidas a los niños vivieron un proceso de adaptación y hallaron un nuevo nicho en el que aposentarse, los llamados periódicos infantiles (Martín, 2011: 64). Nos referimos a cabeceras como *Monos*, *Los Sucesos*, *Infancia*, *El Ómnibus*, *La Semana Ilustrada*, cuyos editores comprendieron que se había abierto la puerta a un nuevo negocio, el de la prensa infantil, favorecido por el auge de la imprenta y la prensa durante la Primera

Guerra Mundial. En este marco empresarial plagado de pequeños editores que buscaban beneficios inmediatos fueron apareciendo impresos que incorporaban los rescoldos del folletín decimonónico, cuentos y narraciones, textos divulgativos, viñetas e historietas, pero sin darle una preferencia clara a estas últimas: «Eran revistas *con* historietas derivadas de las revistas de humor de fin de siglo.» (*ídem*: 66; el subrayado es nuestro). Entre 1915 y 1917, con la aparición de *Dominguín*, primero, un impreso en la línea de los suplementos dominicales estadounidenses, luego de *Charlot* y su derivado *Charlotín*, y más tarde de *TBO*, quedó configurado el modelo editorial de tebeo, que era una revista *de* historietas, en la que estas eran la componente más importante de la publicación. Era una prensa claramente dirigida al consumidor infantil, de pocas páginas (cuatro, a lo sumo ocho) y barata, sustentada sobre la trivialidad argumental, que tomaba sus ideas del folclor, la novela popular (otro modelo expresivo en auge por entonces) y de las producciones cinematográficas, el medio de comunicación más joven y que entusiasmaba a toda la población. A partir de ahí, y constreñido por el éxito de esas dos corrientes de comunicación / negocio, la novela popular y el cine, los tebeos se hicieron un hueco en los quioscos y en la cultura española como un soporte reconocible por su aspecto llamativo, sus contenidos –las historietas, que se llevaban a la portada- y su público objetivo, generalmente definido en el subtítulo de la publicación. Ese público, que no dejó de crecer porque los adultos menos alfabetizados se sumaron a este tipo de lecturas, fue determinando qué cabeceras y qué contenidos resultaban de mayor interés y, también, qué formatos resultaban más asequibles, manejables o cómodos, dentro de lo que podían permitirse los modestos editores con su maquinaria primitiva.

Los primeros usos de la voz “tebeo” en los medios escritos españoles tuvieron lugar en 1950, muy tarde con respecto a su uso común y coloquial que se hacía de ese modismo desde los primeros años treinta. La primera mención que hemos hallado escrita del concepto apareció entrecomillado («tebeos») en un artículo de Noel Clarasó publicado en *La Vanguardia Española* el 18 de octubre de 1950. Fue en el artículo “Viejos prodigios” en el que se refería a cualquier tipo de revista con historietas. Este uso en la prensa de información nos invita a pensar que el modismo ya era común en el lenguaje hablado, y de hecho la mayoría de estudiosos y viejos coleccionistas sostiene que ya era habitual en los años treinta,

desde la creación de la canción "Yo quiero un *T.B.O.*", de Mercedes Belenguer, a la que puso música Francisco Codoñer para su uso en la escena del Teatro Circo Barcelonés desde el 15 de noviembre de 1930 (Anónimo, 1971: 16). La melodía, muy célebre entre la concurrencia, fue reutilizada en otros espectáculos de variedades de la Barcelona de los años treinta y cuarenta, y la pareja cómica formada por Trini Avellí y Antonio Palacios grabaron ya en 1932 un disco con el tema.¹¹ La voz tebeo aparecería ya sin comillas en posteriores usos en *La Vanguardia Española* en 1952 y en 1954. Su primera aparición en un documento oficial impreso fue más tardía, en 1952, en una descripción despectiva:

«Los Tebeos y sus imitadores, esa legión de periodicuchos que llenan los quioscos y que constituyen el vicio de muchísimos niños, y hasta de algunos jóvenes. Todos estos folletines, a su vez influidos por el cine de aventuras, de policías y de gánsters, son enormemente perjudiciales para los niños, porque suelen ser de malísima calidad.» (Figueira, 1952: 20).

No deja de ser sintomático que la propia industria editorial desistiera de emplear el concepto para titular sus publicaciones, seguramente porque durante casi todo el siglo XX era un modismo que aludía directamente a la publicación para niños *TBO*, un producto comercial y por lo tanto no cabía hacerle publicidad gratuita, y porque cuando desapareció este emblemático título el concepto ya arrastraba una fuerte carga peyorativa. Han sido muy pocas las publicaciones españolas con historietas que llevaron la cadena "tebeo" en su título (concretamente treinta y cuatro), la mayoría editadas en el siglo XXI, hallando los primeros usos paradójicamente en publicaciones no comerciales: en fanzines (*El Tebeo Triangular*, 1980; *El Sub.Tebeo*, 1983; *El Tebeo Veloz*, 1994), en una colección confesional (*Don Bosco en Tebeo*, 1985) y en un par de revistas publicadas por instituciones (*Los Tebeos del Pueblo*, 1985; *El Tebeo de la Biennal*, 1985). Durante el final del siglo XX no hubo muchos más casos, casi todos ellos localizados en reciclajes nostálgicos (*Tebeos de Entonces*, de 1982; *Club de Amigos del Tebeo*,

¹¹ Hemos hallado noticia de esta grabación en *La Voz de su Amo. Suplemento número 10 al Catálogo general de discos, enero 1932*, publicado en octubre de 1932 por Compañía del Gramófono, S. A. E.

1985). Solo conocemos dos usos comerciales anteriores a 1990, que fueron ligados a la corriente *underground*, paradójicamente: *Los Tebeos del Rollo* (Iniciativas Editoriales, 1976) y *Los Tebeolibres* (Pastanaga Ediciones, 1976); y luego en un par de suplementos de prensa producidos por la misma cadena: *El Tebeo* (El Periódico, 1990) y *El Tebeo de Deia* (Deia, 1990), amén de la colección de reediciones facsimilares *Tebeos de Hoy* que lanzó Ediciones B en 1992, la empresa que se supone que tenía registrada esta marca por haber heredado los fondos de los editores Buigas, Estivill y Viña, editores de *TBO*.

Desde la perspectiva institucional, los tebeos no fueron clasificados como tales jamás, siendo la primera clasificación “lógica y racional” de la prensa para la infancia y la juventud la establecida en el número 79 de la revista *Control de Publicidad y Ventas* en marzo de 1969, donde se detallaba esta clasificación particular del ramo de revistas:

«(...) publicaciones agrícolas, avícolas y ganaderas; alimentación y bebidas; arte y literatura; automovilismo, motor y tráfico; aviación; cine y teatro; comercio, economía, finanzas e industria; correos y filatelia; deportes; discos, música y fotografía; educación y familia; especiales publicaciones; humor; infantiles y juveniles; información local; medicina, farmacia y veterinaria; moda masculina; muebles, decoración y jardinería; mujer, moda y hogar; publicidad, marketing y relaciones públicas; radio y televisión; religiosas; sindicales y sociales; sucesos y misterio; toros; técnicas y profesionales.» (*op. cit.*, pp. 17-20)

Con publicaciones de humor no se referían a tebeos humorísticos sino a semanarios satíricos. Los tebeos, fuesen de humor o de otro género, se encuadraban siempre entre las publicaciones infantiles y juveniles, sin otro calificativo genérico, y que en el *Reglamento de Trabajo de la OJD* de 1969 quedaron asociadas más ampliamente a las «Publicaciones infantiles, juveniles, de humor y de pasatiempos» (*op. cit.*, Apartado 53). En 1982, ese reglamento renovó parcialmente su clasificación de publicaciones sin salir de la arbitrariedad que suponía mezclar conceptos como contenidos con periodicidad u otros. Las descritas en el Apartado 5 como «publicaciones infantiles, juveniles, de humor y de pasatiempos» agrupaban ahora todo lo relacionado con los tebeos, incapaces de

escapar de ese marchamo. Pero en 1985, a resultas de la regulación por Real Decreto de la Ley de ayudas a la prensa, donde se establecía una nueva denominación para publicaciones diarias y de información general¹², la OJD volvió a recluir los tebeos en el grupo de «publicaciones infantiles y juveniles» separándolas de las de «humor, sucesos y entretenimiento».¹³ En su afán de perfeccionar las pautas de verificación de cara a las necesidades de los anunciantes, la OJD siguió acotando conceptos a través de un mejor conocimiento de la realidad del mercado de la prensa y el 7 de marzo de 1988 aprobó un nuevo Reglamento en el que por primera vez, tras veinte años de funcionamiento del organismo, se definían conceptos como “publicación periódica”, “título”, “ejemplar”, “número extraordinario”, “edición”, “precio de cubierta”, “devolución” y otros de uso elemental.¹⁴ En otro apartado, se abordó por vez primera una clasificación de publicaciones en relación con su público objetivo, quedando así separadas las publicaciones para la población “femenina” de las revistas “para jóvenes” (en este caso, sin distinguir sexo), pero manteniendo el apartado “infantil y juvenil, de humor y pasatiempos” como una suerte de cajón de sastre, que se complementaba con otro creado por entonces: “revistas varias”.¹⁵ La clasificación fue ampliada por sectores y tipo de público en 1993:¹⁶ las especializadas “eróticas”, “infantiles” y “satíricas”, pero no se hizo mención alguna al concepto tebeo (ni a cómic) para clasificar las publicaciones de o con historietas.

En el ámbito académico, la voz tebeo no se usó para aludir a publicaciones con historietas hasta 1972, porque desde el primer trabajo conocido de esta índole (el de Adela Ramírez y Morales de 1935) se utilizó más habitualmente la alusión genérica a “periódicos infantiles” o la institucionalizada desde los años cincuenta “prensa infantil”. El anglicismo *comic* fue empleado años antes que el castizo

¹² Real Decreto 2.089/1984, de 14 de noviembre, por el que se desarrolla la Ley 29/1984, de 2 de agosto, de ayudas a las empresas periodísticas y agencias informativas (BOE, 19-XI-1984).

¹³ *Boletín OJD*, 232, de enero de 1985, pp. 35-36.

¹⁴ *Boletín OJD*, 270, pp. 111-198. En este nuevo *Reglamento de Trabajo* se definieron todos esos conceptos en el Apartado 4.

¹⁵ *Op. cit.*, Apartado 5.

¹⁶ *Boletín OJD*, 347, de enero de 1993.

“tebeo” en memorias de graduación de Teresa Orduña y Julio García Castillo en 1965 y 1969, respectivamente.¹⁷ La inclusión del lema en el diccionario fue hecha oficial y comunicada a los editores de *TBO* por el secretario de la RAE el 28 de noviembre de 1967, como dejó constancia Antonio Martín (1968b: 8). Fue incorporado a nuestro diccionario en su edición de 1970 con una clara asimilación a un público en concreto en su primera acepción: «Revista infantil de chistes e historietas cuyo asunto se desarrolla en series de dibujos». Esta asociación del tebeo con lo infantil prosigue aún en el actual diccionario y en su avance de la vigésima tercera edición.¹⁸ El lema cómic, incorporado en la edición de 1992, que polisémicamente quedó asimilado al concepto “historieta” tanto como al concepto “tebeo” no arrastraba consigo la identificación de un público objetivo, limitándose la voz adoptada a describir su estructura y su fin comunicativo: «Serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo».¹⁹

Con esta distinción de partida, no es de extrañar que los periodistas o los investigadores en ciencias sociales entiendan la similitud entre tebeo y cómic pero extraigan que “no todos los cómics son tebeos”, y que por eso mismo desde los años setenta vengán usando en un 75% de los casos el concepto cómic frente al concepto historieta en sus trabajos escritos (Vergara Díaz, 2009: 1). En lo relativo al ámbito institucional y en referencia a las normas de catalogación y bibliográficas, hasta 1976 no se estableció un epígrafe concreto para el cómic de modo oficial, así reconocido por el INLE en su *Guía de Editores de España*, concretamente el denominado “Tebeos, cómics e historietas”, como si los tres elementos aludiesen a supuestos distintos, que en aquel momento afectaba solamente a 39 editores declarados (según nuestros cálculos, en 1976 eran más de noventa los sellos que editaban algún tebeo de manera habitual). En 2012, el Ministerio de Cultura y Deporte lo sustituyó por “Cómics y novelas gráficas”,

¹⁷ *La semántica diferencial: un método de medida del significado. Dos estudios monográficos sobre el lenguaje del comic*, presentada por T. Orduño en la Universidad de Valencia en 1964, y *El comic en España 1939/69*, leída por J. García Castillo en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid en 1969. La memoria de graduación de 1972 aludida fue la que defendió Luis Conde en 1972 en la Escuela Oficial de Periodismo bajo el título: *Clarín. Un tebeo político falangista*.

¹⁸ <http://lema.rae.es/drae/?val=tebeo>, en línea el día 5 de septiembre de 2015.

¹⁹ <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=c%F3mic>, en línea el día 5 de septiembre de 2015.

despachando los dos lemas en castellano por dos barbarismos que reiteraban un mismo concepto a la par que dejaban de lado posibles modismos o casticismos, abrazando lemas nuevos, porque resulta evidente que las por entonces llamadas “novelas gráficas” aludían a una etiqueta comercial en boga o a un formato, no a la fórmula editorial instaurada y mil veces impresa con la que los editores se referían a muchos tebeos españoles publicados entre 1958 y 1982 (Guiral, 2014: 222). Pero es que precisamente el reconocimiento de los formatos de los tebeos también resulta complejo, incluso para los propios profesionales de su industria asociada.

2.1.1.3. Los formatos

Prestar atención a los formatos que adoptan los tebeos es fundamental porque el formato es la manera que tiene el medio de afianzarse en el mercado, tanto al principio del siglo XX como hoy. Esta cuestión, la apariencia de los soportes en los que se sirven las historietas, también ha terminado siendo admitida como relevante para plantear el problema de la definición del medio, como finalmente reconocieron los estudiosos del lenguaje del cómic Harry Morgan o Thierry Smolderen (2007: 116). En un mercado es indiferente cómo se haya elaborado la historieta, la técnica de ejecución de los autores o el volumen de la obra, lo principal a la hora de hacerla llegar al público es la elección del soporte y el los canales de distribución adecuados, que también son dependientes de su forma y dimensiones. El planteamiento de que el formato, al menos desde un enfoque editorial e industrial, es decisivo, fue algo que llegó tarde al estudio de los tebeos, desgraciadamente (Lefèvre, 2011: 92).

Nosotros distinguiremos forma de formato para evitar confusiones. La forma es el aspecto exterior o configuración de un soporte en el que se publican obras de historieta, que puede ser de cuatro tipos: apaisada o “a la italiana” si es más ancha que alta, vertical o “a la francesa” si es más alta que ancha, cuadrada e irregular (por ejemplo, cuando se aplica un troquel al guillotinar el impreso tras el proceso de encuadernado). Una vez definido el aspecto, el formato cobra sentido como estructura, que es la que adopta el soporte en el que se publica una obra de historieta, habitualmente expresado en relación con la paginación, las dimensiones y el tipo de encuadernación, o al menos las dos primeras magnitudes. La

tradicional separación de formatos es a menudo arbitraria porque confunde la apariencia con la estructura, lo cual es una confusión lógica debido a que desde los años sesenta, por razones reivindicativas de autonomía expresiva, se ha venido estudiado el cómic como un medio de comunicación o expresión ligado a ciertos soportes, pero raramente los soportes aparte del medio contenido. Por ejemplo, el citado Lefèvre, entendía como los formatos más importantes los siguientes: «*comic strip, comic book, manga magazine, european album, one shot, small press*» (*op. cit.*: 100). Se trata de un listado imperfecto por cuanto se mezclan las obras con los soportes y las procedencias, y estas con el tipo de edición y alguna fórmula coloquial. Pero Lefèvre sí que acierta al acotar el concepto de formato que debe manejarse al estudiar los tebeos, que no puede quedar restringido a la materialidad del objeto, porque también hay que tener en cuenta aspectos como la variabilidad, la temporalidad y los criterios editoriales implicados (*op. cit.*: 98).

Un modo de aproximarse a las formas de edición, que es otra manera de referirse a los formatos que los cómics adquieren, es la propuesta por Jiménez Varea, (2006: 198-203): formatos de inserción (historietas en otros soportes, como la prensa), formatos propios (cuadernos y libros destinados desde un inicio a llevar historietas) y formatos de reciclaje (impresos concebidos para redistribuir obras previamente publicadas). A los efectos prácticos, es decir, con vistas a trabajar en una taxonomía de la historieta, no conviene admitir este modo de acercarse a la cuestión del formato porque de partida no estaríamos analizando el mismo corpus. Los “formatos de inserción” en otros soportes no en puridad modalidades de publicación que siguen existiendo en la producción subsiguiente: es innegable que una viñeta puede aparecer en un ejemplar de prensa periódica, como por ejemplo un semanario satírico; pero es que cualquier revista de historietas es un ejemplar de prensa periódica que inserta viñetas en su interior también (como ocurre por ejemplo con *Pulgarcito* o *El Jueves*). Y el suplemento, considerado muy a menudo como un formato de inserción especial, puede y debe ser considerado como un “formato propio”²⁰ precisamente porque se puede desgajar de la publicación con la que se entregaba. Si de lo que estamos tratando no es de los formatos de los productos impresos sino de los formatos comerciales, o de comercialización, sujetos a una temporalidad, una variabilidad y a la

²⁰ Mientras no se establezca otra condición, en este caso que el producto incorpore un PVP.

aplicación o no de un PVP, entonces sí podemos trabajar con este grupo de tres categorías.

Partiendo de estas formas de publicación descritas, otros investigadores han abordado el estudio de los formatos en los cómics, como Gómez Salamanca (2013: 243-276),²¹ que ha elaborado un listado los más estandarizados formatos del mercado, que serían los siguientes: «Humor gráfico, Tira cómica, Suplemento dominical, Cuaderno historietas, *Comic book*, *Prestige*, Revista, *Mangashi*, TPB [*trade paperback*], *Absolute*, Álbum, *Tankōbon*, *Kanzenban*, *Bunkoban*, *Wideban*, Novela gráfica» (*op. cit.*: 246). A primera vista, parece obvio que en este apartado no todos son “formatos propios del cómic”, porque se mezclan denominadores de medios, como “humor gráfico”, con etiquetados editoriales que corresponden al mismo tipo de formato. La duplicidad la hallamos en dos casos: la voz *kanzenban* se usa en Japón para identificar un formato similar al *absolute* americano, y el *tankōbon* viene a significar libro de bolsillo en japonés, es decir un *trade paperback* (aquí incorporado con su sigla TPB). Son formatos que difieren únicamente en tamaño, pero no en la filosofía editorial que guía su confección. Hay casos en los que la diferencia estriba en el mercado del que se escoge el presunto formato: un *comic book* puede ser un formato coincidente con el de un cuaderno, y también con el de una revista en muchos casos. Y brilla por su ausencia en este repaso el libro, formato esencial que aquí se desintegra en varios, entre ellos el etiquetado *prestige*, la llamada “novela gráfica” y los *mangashi*. Pero este último término en realidad alude a un tipo de revista muy gruesa, típica en Japón, que en ocasiones alcanza tal paginación que es necesario prescindir de la grapa y utilizar una encuadernación arráfica, con las páginas fresadas y encoladas a un lomo. Pero no por ello pierde las características del formato editorial conocido como revista, por lo que un *mangashi* puede mostrarse con un formato de cuaderno o con un formato de libro (Santiago, 2010: 128). Luego cabría plantear un nivel de análisis sujeto a temporalidad, porque los *comic books* en sus inicios eran un “formato de reciclaje”,

²¹ Escogemos su trabajo por tratarse del más reciente y completo estudio sobre la cuestión de los formatos de edición, que llega a ser comparativo y establece una discusión que no hemos hallado en otras fuentes. Pero no por querer señalar carencias en la investigación del doctor Gómez Salamanca, antes bien, al contrario, nos sirve de punto de partida ideal gracias a su exhaustiva labor descriptiva.

dado que servían para recopilar tiras de prensa previamente insertas en diarios; y las novelas gráficas no existían antes de los años sesenta, salvo que consintamos admitir dentro de este formato editorial algunos cuadernos publicados en España que llevaron ese etiquetado.

La arbitrariedad que nosotros encontramos en estas diferenciaciones de los formatos reside en querer tipificarlos apoyándose en la independencia del medio con respecto a determinados soportes, o en función de usos comerciales o aspectos modales ligados a una época concreta. Es decir, este listado de formatos resulta útil para estudiar los tebeos en el momento actual (que para eso los eligió Gómez Salamanca) pero no serían válidos para comprender los tebeos en su globalidad, debido a los muchos cambios que han experimentado los formatos en el seno de la industria a lo largo del tiempo. Estimamos que el primer caso de arbitrariedad se produce cuando se establece la distinción entre “viñeta”, “tira”, “página” e “historieta” para tratar de determinar los formatos a los que van destinadas esos tipos de obra. Carece de sentido por cuanto el último concepto no se distingue de los anteriores, los engloba. De acuerdo con que hay quienes no admiten equiparar una viñeta a una historieta, porque aún persiste el debate sobre si la historieta nace de la secuenciación de viñetas o puede articularse entre imágenes dentro de un mismo cuerpo gráfico, que es lo que sostenemos cada vez más investigadores (Jiménez Varea, 2006: 198). Pero independientemente de eso, y aunque podemos convenir que las viñetas sueltas actúan de modo independiente, o pertenecen a otro modelo o medio de expresión o comunicación, distinguir tiras de páginas y de historietas para establecer formatos nos conduce a un absurdo, porque todas esas expresiones lo son del medio de la historieta. Esta diferenciación suele hacerse por querer trazar una “línea evolutiva”, muy grata a los seguidores de la teoría de que el cómic tuvo su origen en los EE UU, evolucionando desde la viñeta única hacia la página que se ofrecía inserta en un periódico, habiendo pasado antes por la tira, la cual a veces acompañaba a la página en su edición dominical (las *topper*). Y como esa edición dominical terminó derivando en una publicación anexa, suplementaria, ahí se detiene la clasificación de los cómics “insertos en prensa”. No obstante, este modelo evolutivo deja de lado el hecho de que en otras latitudes ese proceso fue distinto: en Japón fue en papiros o rollos, en Alemania fue en folletos teatrales, en Reino Unido fue en almanaques a modo de libros, lo cual aconteció igualmente en

Suiza o en Francia. De hecho, en España, las primeras publicaciones “propias del cómic” que llevaron historietas fueron fascículos destinados a ser encuadernados como libros o bien directamente en álbumes a modo de libros (*Granizada*, *Historietas Ilustradas*, títulos ambos de 1880) con lo que se rompe esa línea ideal separadora entre los “formatos de inserción en prensa” y los “formatos propios”, que derivan de una historia del medio dependiente de los hitos de la industria estadounidense generalmente.

Estimamos como grave la ausencia del libro entendido como tipo de “formato propio” del cómic. Al menos ha sido desestimado hasta la llegada de ciertas modalidades de edición –antes que formatos- que surgieron a partir de la mitad del siglo XX por cuestiones comerciales o modales, nunca estructurales, referidas a la industria del cómic. Nos referimos a las ediciones con formato libro económicas (de bolsillo, *de poche*, *paperbacks*), los formatos recopilatorios (*albi*, *album*, *tankōbon*, *intégral*, *omnibus*, *absolute*) o los etiquetados orientativos (*aizōban*, *graphic novel*, *prestige*), que en algún caso han sido admitidos incluso como calificativos de tipos de tebeos diferenciados categóricamente, o como corrientes creativas o estilísticas del cómic contemporáneo (es el caso de la “novela gráfica”). La edición digital de cómics exigiría una discusión aparte, por supuesto.

Nosotros proponemos aquí una distinción básica de los formatos atendiendo a su materialidad frente a su forma, es decir, como estructura que adopta el soporte en el que se publica una obra de historieta, habitualmente expresado en relación con la paginación y el tipo de encuadernación. Luego, podríamos establecer otros tipos de formatos dependientes de otros aspectos, como la concepción editorial del lanzamiento y la difusión del producto. Así, por lo que se refiere al soporte, deberíamos distinguir: la hoja suelta, el pliego, el cuaderno (grapado o cosido) y el libro (fresado o cosido), sea este finalmente encuadernado en rústica o en cartóné. Y la variación que experimenta cualquier tipo de publicación *de* o *con* historietas, una vez identificado su soporte, ya dependerá de los criterios que guían al editor, que pueden caducar o brotar inesperadamente, siempre dependiendo del mercado: antología de viñetas, revista de viñetas, cuaderno de historietas, revista de historietas, libro de historietas, y

publicación con historietas, esencialmente (aparte estarían otras publicaciones en otros soportes, como los discos, los carteles, o los formatos digitales). Por último, en otro apartado, tendríamos que diferenciar los tipos de difusión que afectan a los formatos anteriores, que podrían ser: complementaria, suplementaria, nueva, reeditada, recopilación y adaptada.

Creando departamentos estanco para los formatos estructurales, los modelos editoriales y las fórmulas de difusión podríamos describir cualquier tipo de publicación independientemente del tiempo en el que apareció y sin sujeción a las variaciones que implican las modas o los fenómenos esporádicos. Partiendo de este ejemplo reclamamos la necesidad de construir una sistemática de las manifestaciones del medio en soportes impresos, siguiendo un modelo de discriminación en el que se diferencien claramente los medios de los soportes implicados y, dentro de estos, los criterios morfológicos de los comerciales y de los emanados de la logística de distribución y comercialización, con el fin de no caer en la homología o la arbitrariedad que hemos podido observar en algunos planteamientos teóricos previos, sobre todo en los diferentes catálogos del cómic que hasta la fecha conocemos en Occidente, que permiten apreciar la necesidad de una sistemática común.²²

²² Por desconocer las lenguas arábicas, las del grupo hindi y las lenguas de Asia no podemos dar aquí fe de la organización y estructura íntima de sus catálogos de publicaciones con historieta.

2.2. Sistemática adecuada al corpus

2.2.1. Sistemática en bibliofilia. Bibliohermerografía ISO

Desde que existe la industria de edición de libros, y antes, los archiveros y cuidadores de bibliotecas quisieron disponer sus fondos bibliográficos en cierto orden, de modo que cuando tuvieran que remitirse a una obra concreta pudieran localizarla rápidamente. Durante el siglo XX, se desarrollaron una serie de normas de catalogación de uso extensivo y universal a raíz de la cooperación entre bibliotecas. La normalización de los procedimientos de catalogación de libros traspasa hoy las fronteras idiomáticas gracias a los sistemas de catalogación internacional, ISBD, y en los formatos más recientes implementados por las nuevas tecnologías, como IBERMARC. El advenimiento de internet ha posibilitado la mejora de las técnicas de catalogación internacional, así como en el acceso público a los fondos catalogados, como los que permiten las redes bibliotecarias (BNE, REBIUN, CSIC) o bases de datos como LISA. Hoy en día se pueden transferir electrónicamente registros bibliográficos desde cualquier biblioteca y por fortuna se han superado bastantes de las discrepancias internas existentes a la hora de catalogar libros en diferentes países, adoptando como estándar las Anglo-American Cataloguing Rules (López Guillamón, 2004a, b y c).

De acuerdo con las normas de la ISO (International Standard Organization), los diferentes tipos de fichas bibliográficas y hemerográficas, raramente han permitido catalogar adecuadamente la historieta debido a sus limitaciones intrínsecas referidas a la integridad de la obra, entendida como volumen e independientemente de los contenidos heterogéneos que caracterizan a una publicación híbrida. Los procesos de catalogación de tebeos se han inscrito dentro de los catálogos tradicionales bibliográficos y hemerográficos, con una descripción bibliográfica formal y con ciertos puntos de acceso (personales, corporativos, títulos, temáticos y sistemáticos) y datos locales (signatura y registro), para poder localizarlos físicamente en una biblioteca. La descripción analítica, producto del análisis documental, se nutre del mismo grupo de descriptores analíticos de la bibliofilia, de modo que las palabras clave que utilizamos para localizar tebeos o publicaciones con viñetas dependen de esa taxonomía tradicional. Los procesos de

indización también siguen el mismo sistema que para los productos bibliográficos en general, y como la relación entre catalogación y análisis documental se produce por los llamados Puntos de Acceso por Materias dependientes de centros de documentación especializados en los que se puede acceder a tesauros y ontologías, surge el problema que sobre el caso de los tebeos existen muy pocos tesauros, o al menos no conocemos para su uso generalizado.

Nuestras bases de datos siguen apegadas a modelos de catalogación difusos, siguiendo una sistemática que en ocasiones acude a cuestiones modales para generar etiquetas. Es el caso de nuestra base del ISBN, que en enero de 2012 sustituyó la etiqueta “Historietas, tebeos, cómics” por “Novelas gráficas y cómics”, pero mantuvo la aplicación de este concepto sin definir —pues carece de definición consensuada— sobre obras como antologías satíricas, revistas humorísticas o tebeos de toda índole. En el ISBN han surgido otras categorías similares posteriormente, como “Novela gráfica y manga como obra de arte”, que contribuyen a aumentar la confusión a la hora de identificar el producto.

La bibliografía española parece indicar que los tebeos no han existido en nuestra cultura, o bien que su valoración cultural ha sido nimia. Su presencia en catálogos y ensayos bibliológicos ha sido por lo común testimonial o anecdótica: identificados con el tecnicismo “folletos” como si no contuviesen más que documentación informativa, calificados como *ephéméra* por su endeble apariencia o su pobre encuadernación, tachados de “infantiles” aunque sus mensajes fuesen más allá de ese público, contenidos en volúmenes de edición tomando en consideración una o escasas muestras de una longeva colección, etc. En la catalogación de libros siempre se ha partido de la obra contenida para catalogar un volumen de edición, pero en la catalogación de tebeos raramente fue considerada la obra, se atendió al soporte, al formato o a una etiqueta. De este modo, una ficha normalizada que sirve para catalogar convenientemente una novela o una obra teatral no es útil para incorporar los contenidos de un tebeo. El problema viene de antiguo, debido a la escurridiza presencia de las obras de historieta en la prensa satírica, de modas o de espectáculos, luego en los diarios o revistas de información, más tarde en muy distintos soportes propios de distinto formato (folletos o suplementos, álbumes o libros, revistas seriadas sin numerar o numeradas, y

cuadernos sueltos, agrupados, seriados o numerados), sin olvidar que también aparecía complementando otras publicaciones (folletos publicitarios, novelas o cuentos, cuadernos o libros didácticos, calendarios, discos musicales o películas, etcétera).

Al problema de la foliación escasa o al de la consideración nula fue unido siempre el asunto de la autoría: el tebeo fue casi siempre un producto anónimo o de un colectivo de autores indefinido, lo cual difícilmente podía ajustarse al canon clásico de “obra de autor”. Este problema, que lo han sufrido tanto en los Estados Unidos como aquí, fue superado en Francia con una filosofía editorial que se ajustó a la política del libro. De hecho, allí los catálogos se hacen sobre *séries* o *albums*, ya que desde los años cincuenta se estandarizó el paso al formato de libro de casi todas las series ofrecidas en una revista periódica, salvo que sufrieran el rechazo del público lector. En España estas políticas culturales no cuajaron, en parte debido al largo periodo autárquico instaurado por la dictadura militar, pero sobre todo por causa del escaso aprecio del tebeo como un producto cultural. En otras latitudes el proceso ha sido distinto por razones diferentes: en Japón, el manga ha tenido una consideración aparte del ámbito del libro, estando muy ligada su difusión a la seriación por entregas, pero desde los años ochenta se convirtió en un producto comercial que generaba enormes divisas y su consideración cultural creció en consonancia. El mercado de los cómics en los Estados Unidos estuvo ligado a un formato eminentemente, el de cuaderno, y no fue hasta la implantación del ISBN cuando los editores quisieron entrar a formar parte de los circuitos de distribución de libros, iniciándose las políticas de edición con este formato a partir de mediados de los años setenta, potenciadas actualmente gracias al fenómeno de las *graphic novels*.

2.2.2. Estado de la cuestión sobre catalogación de cómics

El proceso de recopilación bibliohemerográfica previo a la generación de modelos sistemáticos de catalogación se hará en el presente trabajo partiendo de trabajos ya publicados, con la particularidad de que son escasos los especializados en la catalogación de publicaciones con historietas y los existentes carecen del suficiente rigor científico. Además, se da la circunstancia de que en las bases de

datos de referencia (la de la BNE²³ y la del ISBN asociada²⁴), anteponen el formato del impreso a sus contenidos, de modo que antologías de viñetas o de historietas adquieren etiquetas de tesauro propias de libros de sociología, sátira o ficción, mientras que las publicaciones seriadas o con otra modalidad de difusión que contuvieron esas mismas obras se ven privadas de esos identificadores. La incoherencia es la norma cuando se trata de tebeos.

La hemerografía española es heterogénea en cuanto a los modelos descriptivos y analíticos utilizados, pero en el caso de los tebeos la divergencia es mayor debido a la insuficiencia de la información y a la gran diversidad de la prensa que ofrece viñetas o historietas. Todo ello acentúa la percepción de que será más difícil hallar un modelo común descriptivo capaz de aunar los aspectos morfológicos y las cualidades de las publicaciones para su posterior análisis, cumpliendo con lo que Casasus denominaba una “hemerografía registral”, es decir una en la que se plasme la confección y compaginación de cualquier muestra de publicación periódica y, a la vez, permita valorar su presentación y eficacia (1985: 38). Se puede construir un sistema de catalogación efectivo partiendo de los planteamientos primarios de análisis establecidos por Kayser para llegar a la descripción de un impreso periódico: registro de identificación (título, lugar de edición, fecha de arranque, fecha de fin, periodicidad, tirada, difusión, formato, paginación, reediciones y depósitos), expediente de identidad (autorías, redacción, impresión, distribución, filosofía editorial) y morfología (textos, secciones, ilustraciones, otros). El concepto de “valorización” que Kayser empleaba en sus estudios de morfología de prensa comparada, del cual es bien conocido el ejemplo de *El Diario Francés*, no es aplicable a los tebeos por cuanto la gran mayoría no muestran secciones variadas en su oferta ni contenidos estructurados como los de un periódico (1966: 79-94). Es más cercano el planteamiento también esencial de Almuiña sobre el valor “polisémico” de cualquier ejemplo de prensa para la admisión de un corpus como fuente documental (1989: 247-250). Aun partiendo de un molde básico para nuestro cometido, es aconsejable tener presentes los seis principios descritos por González Quesada para un marco descriptivo sobre catalogación de prensa especializada (2004: 7 Y 8):

²³ <http://www.bne.es/es/Catalogos/>

²⁴ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn.html>

- Flexibilidad (abierta a todo tipo de publicaciones en el tiempo)
- Suficiencia (capaz de contener los campos concernientes a cualquier tipo de registro)
- Retrospectividad (con posibilidad de admitir transformaciones en la introducción de datos sobre una estructura ya cerrada)
- Continuidad (preparado para absorber las nuevas modalidades que puedan surgir en el corpus)
- Accesibilidad (de fácil consulta en cualquier lugar y tiempo)
- Selectividad (con opciones para elegir determinadas áreas catalogadas para su utilización posterior)

Para el caso de la historieta, además, es preciso crear un sistema diferente de identificación de las obras de creación contenidas en los soportes prensa o libro, puesto que la diversidad de las obras que integran cada lanzamiento pueden ser muy distintas, y su desglose y deriva posterior implicarían un tratamiento industrial muy diferente del producto, como acertadamente establecía Jiménez Varea (2006: 197-203). El departamento estanco “folleto”, o bien el etiquetado como “impreso ilustrado”, que durante el siglo XX prescribía la bibliología para los tebeos, han ocultado parcialmente la existencia de las obras de historieta para la cultura y las artes en general y se hace necesario su rescate mediante términos de reconocimiento específicos. Base señalar que el registro de las obras de sátira gráfica e historieta, por diferentes razones sociológicas y culturales, ha estado tradicionalmente arrinconado bajo el registro genérico 087.6, destinado a las “Obras populares. Literatura de quiosco o marginal.”²⁵

Lo que se plantea aquí no es crear un sistema para registrar los soportes que albergan historietas entendidos como bloques unitarios con sus cualidades singulares, que ya vienen reconocidas por diferentes sistemas de catalogación (prensa satírica, prensa humorística, prensa infantil, prensa femenina, prensa propagandística, libros para la infancia, revistas de historietas o tebeos, cartelería,

²⁵ La tabla de materias establecidas por la catalogación decimal universal, CDU, se pueden consultar en línea aquí: <http://www.mcu.es/libro/docs/TablaCDU.pdf>

soportes videográficos y digitales, etc.) sino de las obras de historieta en sí, identificadas claramente pero siempre en relación con las publicaciones que las albergaron, con sus autores, con el contexto industrial en que aparecieron (edición, impresión, distribución). Todo ello sin menoscabo de las demás pautas catalográficas establecidas, siendo conscientes de que ni las ISBD, ni las Reglas de Catalogación Internacional ni el formato MARC en cualquiera de sus variantes han sido capaces de recoger la historieta como sujeto bibliográfico diferenciado, como bien recordaba Castillo Vidal (2004: 248). En un repaso a las tipologías documentales más recientes, estas siguen demostrándose incapaces de diferenciar las publicaciones con historietas –o con viñetas satíricas- más allá de lo que previene el concepto comodín “monografía”, aunque estén integradas por imágenes fijas combinadas con textos que supongan o puedan implicar un discurso temporal y narrativo (Pinto, García y Agustín, 2007: 117). Por lo que se refiere a los catálogos institucionales son una buena muestra de las carencias que indicamos, tomando como ejemplo los nutridos catálogos de la BNE. Tomemos un ejemplo: la conocida obra de sátira gráfica del popular Forges (Antonio Fraguas) elaborada para repasar en clave cómica la historia de España con textos divulgativos apostillados con viñetas que por título *Historia de Aquí* y que fue en primer lugar publicada en fascículos por Bruguera en 1980. La BNE aporta como identificadores los números de DL y el registro CDU: 860-845"19", que corresponde al área de “Lingüística – Filología – Literatura” y dentro de ella a la “Literatura castellana”. Aparte, los fondos que dispone la BNE de la obra se ciñen a los tres tomos encuadernados que el usuario podía obtener si así lo prefería, pero no da fe de la difusión de cuarenta y dos fascículos de emisión semanal, que fue el modo en el que vio la luz la obra. El resto de datos que brinda este registro general es el nombre del autor, que se trata de un texto impreso con 840 páginas “principalmente ilustradas”, en una edición impresa de treinta centímetros de altura. También hallamos su registro en la base de datos del ISBN, que, una vez consultada nos indica que, en efecto, la obra consistió en cuarenta y dos fascículos encuadernados en cuatro volúmenes y que se deben encuadrar en las materias “FX” e “YFW”, que corresponden respectivamente a: “Novelas Gráficas” y a “Cómics y novelas gráficas” según el IBIC (International Book Industry Categories)

El IBIC es un sistema internacional de clasificación de materias estándar y con orientación comercial que fue desarrollado en el Reino Unido por la

agrupación Book Industry Communication en 1998 para atender las inquietudes de los comerciantes de libros. La versión que se comenzó a utilizar en España fue la 2.1, en diciembre del 2010, tras un acuerdo del organismo internacional con la Federación de Gremios de Editores de España, habiendo intercedido DILVE (Distribuidor de información del libro español en venta), que estimaba que la utilización del sistema CDU no era apenas utilizado fuera del ámbito publicitario y estaba más orientado a la organización del conocimiento que a la categorización de la oferta editorial, y que además requería la utilización de símbolos especiales, lo que entrañaba dificultades con los lenguajes de programación informáticos.²⁶ Las materias fueron revisadas en octubre de 2011 con una propuesta de equivalencias entre CDU e IBIC que, a la postre, venían a encuadrar los impresos con historietas o viñetas en el mismo grupo de antaño: el 087.6, que ahora se escindía en dos distinciones idénticas dentro del orden 30 de la tabla comparativa: «087.6: Obras populares. Literatura de quiosco. Cómics. = FX: Novelas gráficas / YFW: Cómics y novelas gráficas».²⁷ El hecho de añadir el concepto binomial “novela gráfica” únicamente implica una etiqueta modal, porque el origen de las claves del BIC y luego del IBIC son las mismas que retraían la historieta hacia el terreno de lo juvenil o la ficción: la “F” de FX alude al grupo genérico de ficción («Section F: Fiction & Related Items»)²⁸, donde hallamos la subsección o subcategoría “Graphic Novel”, que vino a sustituir la originalmente concebida “Comics”; la subclasificación “YFW” toma la raíz Y del grupo de IBIC para las obras dirigidas a la categoría “youth”, las infantiles, juveniles y didácticas.

Las posibilidades de identificación de las obras que prevén los sistemas internacionales y que nos brindan nuestras bases de datos se nos antojan

²⁶ Según el “Informe comparativo de los sistemas BIC, BISAC, CDU y Dewey”, accesible en <http://www.dilve.es/dilve/getArchivoDocumentacion.do?iddocumento=1561>. Consultado el 1 de julio de 2015.

²⁷ “IBIC. Sistema de clasificación de materias. Propuesta de equivalencias CDU – IBIC”, p. 30, accesible en: http://publicacions.uab.es/gestio_llibres/manuals_IBIC/ibic_mapeo_cdu_v1.0.pdf. Consultado el 1 de julio de 2015.

²⁸ “BIC Standard Subject Categories & Qualifiers, Version 2”, p. 2, accesible en http://www.bic.org.uk/files/pdfs/subcat2_intro.pdf. Consultado el 1 de julio de 2015.

incapaces de contener el alcance de una obra de historieta, porque esta termina subsumida en otros medios, como el literario, o se etiqueta con denominadores surgidos de la fenomenología, como de las etiquetas editoriales, pero que no definen en absoluto las cualidades de toda obra que sirve viñetas o historietas, como es el caso de *Historia de Aquí*, que ni su editor, ni su autor, ni por sí misma puede entenderse como un cómic o una “novela gráfica” (salvo que así se establezca por convenio, por descontado). Desde nuestro punto de vista, el IBIC ha supuesto un retroceso de acuerdo con los cánones establecidos previamente a 2011, porque la posibilidad de identificar una obra como satírica o de humor gráfico sí existía en la catalogación admitida con anterioridad al acuerdo de FGEE / DILVE con IBIC.

El marco teórico referencial para la construcción de un catálogo de los tebeos que respete la naturaleza de la historieta debemos elaborarlo, por lo tanto, tras un proceso de localización, identificación y catalogación de los materiales existentes en los límites del corpus escogido. Para identificar y clasificar estos materiales podrían elaborarse registros bibliohemerográficos que respeten la normativa ISO (International Standardization Organization), permitiendo siempre la presentación breve y la completa de las fichas, indizadas todas ellas mediante signaturas. Los registros atenderían a los principios de fidelidad, uniformidad, consistencia y precisión de los datos bibliográficos, acordando un formato ordenado y permanente, equiparable a los formatos de catalogación existentes. Habrá que tener presente la diferente naturaleza de las unidades de catalogación en nuestro caso porque la bibliofilia previene la catalogación de registros atribuibles a un único autor o a lo sumo dos o tres, pero en el caso del medio historieta la mayoría de las publicaciones fueron de autoría múltiple, a veces con multitud de firmas participando en la misma obra, y además las obras se fragmentaron para su difusión por entregas ofrecidas de forma subsidiaria en prensa o libros ajenos al medio. Esto implicará diseñar un modelo de catalogación que permita identificar y localizar al mismo tiempo la publicación continente de las obras y cada una de las partes contenidas en cada unidad catalogada. A lo cual se añade la dificultad del distinto desglose para las publicaciones a lo largo del tiempo, que debe permanecer homogéneo pese a los cambios en las estrategias de edición, los de las tendencias en el mercado o debidos al cambio de consideración del medio dentro de la cultura en general.

La aparición del hipertexto abrió en el final del siglo XX la posibilidad de establecer una red de referencias bibliográficas y documentales mediante la conectividad entre enlaces, así que la World Wide Web se ha convertido en el principal repositorio de recursos para cualquier catalogación, tesauro u ontología ya que el hipertexto facilita la creación de documentos que soportan las funciones primaria (plasmación), secundaria (desplazamiento e interconexión entre partes del mismo) y terciaria (vinculación con otros documentos, acceso a los documentos originales, sus referencias, documentos relacionados, listas de referencias, sumarios, directorios, etc.). Esto, sumado a la utilización de metadatos, permite un enriquecimiento que complementa (nunca sustituye) las tradicionales labores de catalogación y clasificación (Lamarca, 2013: página web).

De este modo, la posibilidad de integrar un catálogo de publicaciones de este tipo en la red mediante tecnologías y lenguajes web nos permitirá desarrollar un mejor sistema de catalogación por tres razones. Primero, la potencia y flexibilidad de las bases de datos del tipo relacional y multiusuario posibilitan la introducción de muchos datos por ficha con los que describir más certeramente este tipo de publicaciones, que en su evolución han presentado sustanciosas diferencias. Segundo, la agilidad y capacidad de almacenamiento que permiten hoy los servidores web abre la oportunidad de acompañar cada registro con imágenes representativas, descriptivas y de apoyo, lo cual revertirá en la formalización de un catálogo mucho más completo y atractivo. Tercero, las estructuras y gestores desarrollados en la edición web convierten este tipo de proyectos en abiertos a la modificación y aportación colectiva de datos e imágenes, con lo que el catálogo, si bien no será obra de un solo autor, sí será mucho más rico en aportes.

Por lo que se refiere a los tebeos, se hacía necesario por lo tanto producir un tesauro común para la indización mediante descriptores y palabras clave que permitirán la búsqueda y recuperación de documentos previamente indizados mediante búsquedas precisas. Para este caso, la aparición del hipertexto y, más concretamente de la Web, ha supuesto una revolución en las labores de documentación y catalogación antes imposibles de solventar debido sobre todo a los problemas de localización del corpus sobre el que se quería trabajar. Los últimos avances en este sentido han sido en el campo de la descripción de contenidos; a medida que ha ido creciendo la información en la Web y se va

haciendo más compleja su recuperación, han surgido nuevas necesidades para normalizar el contenido de los documentos y así han nacido nuevas herramientas para estructurar el contenido, como los metadatos que, al precisar de una semántica para construirlos, han dado origen también al desarrollo de tesauros y ontologías para aplicar a la Web.

Cualquier centro de documentación o unidad documental que se precie posee un SKO o sistema de organización propio basado bien en algún sistema normalizado ya establecido, bien en un sistema hecho a medida e, incluso, puede combinar varios de estos sistemas como por ejemplo, utilizar la CDU junto con un tesauro. Esta es la fórmula más adecuada para organizar una base de datos sobre publicaciones con viñetas o historietas debido a su ligazón a los sistemas bibliográficos tradicionales, a los cuales hay que sumar un conjunto de ficheros anexos para profundizar en los contenidos de los documentos debido a su gran heterogeneidad. De forma general, se conocen cuatro tipos principales de sistemas de organización del conocimiento: los ficheros de autoridades, los glosarios, los diccionarios y los índices o listas de términos sobre temas específicos. Nuestro particular tesauro debería combinar un diccionario con diferentes índices vinculados entre sí, siguiendo uno sistema de clasificación taxonómico, por categorías, persiguiendo la idea general de distinguir clases y subclases hasta clarificar por completo los dominios y subdominios de conocimiento que sobre las publicaciones de este tipo existan, lo cual generaría un entramado de relaciones ciertamente complejo.

Los esfuerzos realizados hasta la fecha orientados a este fin, a catalogar tebeos, han dado como resultado catálogos parciales antes de nuestra incorporación de un catálogo general construido en paralelo a la presente investigación (desde 2008). Y consideramos que el único modo útil de proceder a la construcción de un catálogo de cualquier tipo de impreso pasa hoy en día por la utilización de bases de datos relacionales modificables en línea mediante sistemas de gestión específicos.

2.2.3. Sistemática en España. Catálogos y bases de datos en línea

En España existieron media docena de catálogos de tebeos hasta los años noventa, cuando los pasos de la industria y los nuevos teóricos que se incorporaron a estudiar la historieta y los tebeos mostraron otros intereses (inclinados hacia los cómics estadounidenses y japoneses, sobre todo) que los alejaron de la ardua tarea de catalogar tebeos españoles, muchos de ellos ya por entonces inalcanzables para ellos. Por esta razón, la catalogación de tebeos en España la han hecho generalmente coleccionistas del tebeo llamado “clásico” (el publicado antes de la transición democrática), clasificación desarrollada siguiendo una metodología básica fundamentada en apuntes de mercado y recuerdos propios, no en la búsqueda sistemática de materiales y cruzando referentes. Esos catálogos fueron la consecuencia de una tradición crítica escasamente cohesionada, que nunca sumó esfuerzos para estudiar seriamente los tebeos y que se quebró definitivamente cuando el mercado dio lugar a nuevos divulgadores apegados a sus gustos, que restaron importancia al hecho de que hubo tebeos antes que los manga, o de que hubo cómics antes que la novela gráfica. La falla se hizo más ancha porque los coleccionistas de antaño nada querían saber de los géneros y cómics contemporáneos, lo cual dificultaba la posibilidad de sumar esfuerzos para recuperar la memoria tebeográfica española.

En nuestro país han existido hasta hoy cinco catálogos generales y otros tantos parciales, todos ellos impresos, hasta llegar al inventario que en 2012 hizo la Asociación Cultural Tebeosfera de su *Gran catálogo de la historieta* en línea, materializado en el *Catálogo de los tebeos. 1880-2012*, un proyecto que nosotros dirigimos desde sus inicios hasta hoy. Los trabajos pioneros fueron iniciativa de coleccionistas y resultaron útiles como guías para completistas, pero no para el público en general debido a su limitada oferta de datos. Los más recientes han sido esfuerzos más enfocados a un público general pero sobre industrias ligadas a regiones o incluso a sellos concretos. Podemos distinguir catálogos generales, o panorámicos, y catálogos parciales.

Catálogos panorámicos:

a. *Catálogo del tebeo en España. 1915-1965.*

Libro, firmado por Josep M. Delhom y Joan Navarro, con aportaciones documentales de Francisco Baena, Luis Esquiró, Xavier Fontecha y Jesús García, y prologado por Antonio Martín. Editado por el Colectivo 9º Arte en 1980, en Barcelona. Para cada colección extraía siete campos expuestos en una tabla: título, editorial, año de arranque de la colección, dibujante, guionista, total de números publicados y dimensiones. Entre las filas de la tabla fueron intercaladas 92 imágenes en color de reducido tamaño. Para este catálogo se partió de *Dominguín*, periódico considerado el primer tebeo español. Como características singulares: equiparaba “colección” a “serie”; cuando había más de un autor en una serie o colección se indicaba “varios”; los datos que se desconocían quedaron en blanco.

b. *Catálogo del tebeo en España. 1865/1980.*

Libro firmado por Josep M. Delhom (sin la presencia de J. Navarro, coautor del corpus en el que se basaba), con prólogo de Luis Conde. Editado por Círculo del Cómic S. A. / Cuto Edicions en 1989, en Barcelona. Ampliaba y enmendaba el anterior catálogo con el añadido de un campo más: título, editorial, año de arranque, dibujante, guionista, total de números, dimensiones y precio estimado en el mercado del coleccionismo. Se publicó con 336 imágenes en color a pequeño tamaño. El catalogador consideró como primer tebeo español *En Caricatura*, en realidad un almanaque de *El Cascabel* que no fue un tebeo aunque contuvo muchas caricaturas y alguna aleluya. Las características singulares coincidían con las anteriores.

c. *Catálogo del tebeo español mediante fichas.*

Fichero integrado por 1.360 tarjetas con una imagen de la cubierta de un número representativo de la colección (generalmente el núm. 1) ocupando todo el anverso y una ficha con datos varios en el reverso. Autoedición de Saturnino Beitia y Armando Illera, servida por entregas entre 1983 y 1998 en Madrid. Entre el total de fichas hubo 140 de tebeos extraordinarios, pertenecientes a colecciones con tarjeta aparte; es decir, el total de colecciones catalogadas fue de 1.220, cada una con su imagen asociada. En 1998 hubo una emisión en bloque de un grueso de las fichas, de ahí que algún especialista la

haya datado en este año. Los campos llegaban a un máximo de nueve: título, editorial, año, números, guionista, dibujante, dimensiones, género, y personajes. A veces, alguna ficha llevó un comentario anejo.

d. *Catálogo de los años oscuros del tebeo español.*

Cuaderno editado en 1990 (presumiblemente) por el coleccionista Pablo López en Madrid, bajo el sello Ediciones P. L. G., que aportaba datos sobre los tebeos publicados en el período 1865-1950, partiendo de catálogos anteriores y sistematizando cinco campos: título, editorial, arranque, números y dimensiones. Alcanzó a documentar 672 colecciones diferentes, sin imágenes. Las características singulares coincidían con las de los dos primeros catálogos, con una añadida: fue el primer inventario de tebeos españoles que mostró sus entradas ordenadas cronológicamente.

e. *Guía del tebeo español. 1965-1989.*

Catálogo parcial con formato de cuaderno de Jaume Palañá y Carlos González (con la colaboración de otros, entre ellos J. A. Ortega Anguiano). Publicado en 1991 por el sello Ediciones El Boletín, en Barcelona. Construido sobre la base de los fondos de sus colecciones y de los datos extraídos de los catálogos de Delhom, ampliaba el total de colecciones editadas hasta los años ochenta. En sus entradas aparecían los campos: título, editorial, año de arranque, números, dimensiones, páginas y PVP. Se publicó salpicado con algunas imágenes en blanco y negro. Los autores contabilizaron 3.440 series de personajes y colecciones de tebeos en total, mezclando ambos conceptos. Siguieron figurando datos en blanco, muchos interrogantes y la constante a “varios” cuando el autor no era único.

f. *Catálogo general del cómic español. 1865-1993.*

Libro de José Antonio Ortega Anguiano (con ayudas de Francisco Ramón Aranda y Rafael J. Granados). Publicado por Ediciones El Boletín en 1994, en Barcelona. Construido sobre la base de los fondos de su colección, de los datos extraídos de los catálogos de Delhom y de consultas a otros coleccionistas (como Jaume Miralles, Carlos González o Diego Callejón). En sus entradas se completaban hasta trece campos: título, editorial, arranque y fin de la colección,

dibujante y guionista (los principales), números publicados, periodicidad, dimensiones, páginas, PVP, género descollante y una etiqueta distintiva (muchas veces coincidente con el sello editorial o con las dimensiones). Se publicó con algunas imágenes en las secciones de presentación y separadores, curiosamente ninguna representando tebeos. El autor alcanzó a inventariar 4.900 títulos, separando series de colecciones y detallando aparte los tebeos unitarios editados en su mayoría a modo de álbumes, confiriéndoles de este modo otra categoría. Citó tangencialmente algunos tebeos extranjeros, tebeos de carácter publicitario o promocional, distinguió los tebeos editados por instituciones públicas y dejó abiertos depósitos para “ediciones varias”, “documentación”, “sin identificar” y una “lista de búsqueda” que dejaban claro el noble ánimo abierto a la revisión y corrección por parte de otros estudiosos. Siguieron figurando datos en blanco, bastantes interrogantes y la constante alusión a “varios”.

g. Antologia del Còmic Espanyol 1915/1965.

Libro de Joan Pieras, coeditado por la Societat Andorrana de Ciències y el Banc Internacional/Banca Mora, en Andorra, en 1995. Libro antológico sobre los tebeos con algunas miradas panorámicas a la historieta clásica española. El grueso del libro consistía en un catálogo no exhaustivo con fichas (en catalán) de los tebeos más importantes del periodo indicado, todos ellos con una imagen asociada. Separaba por su formato los tebeos en “apaisados” (216 fichas), “verticales” (128 fichas), o por otras categorías: “novel·la gràfica” (18 fichas), “revista infantil i juvenil” (18 fichas). Cada ficha tenía nueve campos: título, editorial, año, números, guionistas, dibujantes, dimensiones, géneros y personajes. Esta obra no aportaba apenas datos nuevos a los catálogos precedentes, aunque sí incorporó más imágenes en blanco y negro y de tamaño respetable.

h. Gran Catálogo de la Historieta.

Primer catálogo en línea, emplazado en el sitio web www.tebeosfera.com desde junio de 2008, fundado por Manuel Barrero tomando como punto de partida un catálogo elaborado por José Manuel Rodríguez Humanes a lo largo de más de una década sobre la base de su experiencia como vendedor de tebeos.

Rodríguez Humanes partía de catálogos anteriores, por eso su trabajo fue revisado en profundidad, incrementando el número de campos y mejorando los datos mediante una revisión y contraste hecha sobre los tebeos físicos, enmendando de este modo muchos vacíos y errores cometidos por anteriores catalogadores. Además, añadía una fotografía en color con cada ficha para certificar la existencia del impreso. La tabla de partida fue incorporada a una base de datos construida con cinco tablas, cuyos registros contuvieron inicialmente veintidós campos más algunas casillas añadidas para albergar comentarios, descriptores o vínculos con otros registros de la red de tablas generada: Publicaciones, Números, Autores, Series, Personajes y Creaciones. Colaboraron en la puesta a punto de la base de datos de partida: Javier Alcázar y Félix Cepriá (principalmente), José María Baena, Jaume Bosch, Juan Manuel Bosque y Antonio Martín. Se partió inicialmente de un catálogo con 5.700 colecciones, que llevaron asociados más de 5.000 números ordinarios, que en un semestre de trabajo después ascendían a 12.000 y así fue como se presentó al público.

Nuestro catálogo en línea acogía por vez primera los tebeos de superhéroes y los manga que tan poco atraían a los catalogadores del tebeo tradicional, y también las publicaciones humorísticas, las antologías satíricas y todo tipo de producto que hubiese contenido historietas, aunque no fuera esa su oferta principal. Este tesoro documental profusamente ilustrado también distinguió las agrupaciones de colecciones (líneas y colecciones superiores), las colecciones subsidiarias y los números variantes aparecidos, además de otros casos particulares que permitían ordenar y reconocer mejor los tebeos españoles. Los campos más importantes de las fichas de colección llegaron a ser casi cuarenta: signatura, título facial, antetítulos y subtítulos, arranque, cese, sello editor, ciudad, país de origen, pertenencia colección superior, tipo de publicación, tipo de edición, tipo de colección, formato, encuadernación, traducción, dimensiones, PVP, números ordinarios, extraordinarios, variantes, ISBN, Depósito legal, EAN u otros registros, subsello si existe, calificación editorial declarada, carácter, temáticas, géneros, subgéneros, autores (divididos por dedicación), series, imagen de portada, muestras, comentarios, descripción, y vínculos a otras páginas web.

Para visualizar cada uno de los registros se programó una web dinámica con una plantilla que asociaba a cada registro una imagen y los datos extraídos de los campos, más un texto descriptivo de su evolución editorial en los casos más relevantes. También se abrió la posibilidad, nunca antes contemplada, de contabilizar los ejemplares extraordinarios de forma separada de la publicación a la que se hallaban ligados, manteniendo un vínculo con la cabecera de partida, y también las reimpressiones, redistribuciones y reediciones facsimilares. Las fichas resultantes quedaban ligadas a otras mediante enlaces desplegados conducentes a todos y cada uno de los registros de número de la colección fichada, fueran ordinarios o extraordinarios.

Este catálogo en línea fue planteado como un catálogo en crecimiento, en el que podrían participar otros investigadores, documentalistas o aficionados, y con ese fin se hizo público acotado superiormente en 1993 (solo con 5.702 cabeceras catalogadas, de publicaciones monográficas y seriadas). Esta acotación de partida era debida a que faltaba por desarrollar aún una importante tarea de clasificación de lo publicado en los siguientes quince años de actividad editorial en España, que por entonces ya se presumía que al menos alcanzaría un número de títulos similar a lo publicado hasta 1994.

El plan de trabajo inicial que nos propusimos al construir esta herramienta de catalogación, atendida pero de acción colectiva, surtió efecto y, tras unirse al proyecto otros documentalistas clave como Andrés Álvarez, Adolfo Gracia, Félix López, Alejandro Capelo, Antonio Moreno, Jordi Manzanares, Ricard Sitjà, Roger Bonet, J. M. Bosque Sendra, Manuel Díaz, Paco Martos y varios más, la base de datos fue creciendo hasta alcanzar todo lo publicado en España en 2009 tras un año más de trabajo. Desde entonces, el equipo de documentalistas ligado a este proyecto ha seguido trabajando sistemáticamente añadiendo fichas nuevas, las novedades editoriales y otras cabeceras no localizadas anteriormente, y además ha vuelto sobre las fichas elaboradas con el fin de completarlas dentro del catálogo general. El proceso de crecimiento se fue detallando puntualmente en los editoriales de la revista web editada en paralelo, *Tebeosfera. Revista web sobre historieta*, tal como se indica en esta tabla:

Fecha de consulta	Cabeceras catalogadas	Números catalogados	Estimación del total de tebeos existentes
Julio de 2008 ²⁹	5.702	12.000	-
Julio de 2009 ³⁰	6.472	39.298	201.294
Noviembre de 2009 ³¹	9.737	49.952	
Junio de 2010 ³²	10.646	73.634	
Diciembre de 2010 ³³	11.663	91.305	
Junio de 2011 ³⁴	13.765	102.951	
Diciembre de 2011 ³⁵	15.114	114.907	
Octubre de 2012 ³⁶	16.626	136.756	
Septiembre de 2013 ³⁷	18.019	150.944	
Enero de 2014 ³⁸	18.511	159.717	
Diciembre de 2014 ³⁹	19.615	177.836	
Junio de 2015 ⁴⁰	20.401	183.814	292.349
Septiembre de 2015 ⁴¹	20.764	194.379	314.502

Tabla 2.1.- Evolución del total de cabeceras y números de las mismas catalogados en el *Gran Catálogo de la Historieta*. La estimación del total de tebeos publicados en España surge de multiplicar el número de títulos catalogados por el total de ejemplares distintos que se sabe a ciencia cierta que sacó a la luz cada una.

²⁹ http://www.tebeosfera.com/documentos/gran_catalogo_de_los_tebeos_en_espana_1880-1992.html

³⁰

http://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_para_tebeosfera_2a_epoca_num_4_origenes_de_la_historieta.html

³¹ http://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_tebeosfera_5_la_historieta_de_horror.html

³² http://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_tebeosfera_6.html

³³ http://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_tebeosfera_7_hijos_de_la_democracia_.html

³⁴ http://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_para_tebeosfera_no_8.html

³⁵ http://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_para_tebeosfera_no_9.html

³⁶ http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/editorial_para_tebeosfera_no_10.html

³⁷ http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/editorial_para_tebeosfera_no_11.html

³⁸ http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/editorial_para_tebeosfera_no_12.html

³⁹ http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/editorial_para_tebeosfera_no_13.html

⁴⁰ <http://www.tebeosfera.com/catalogos/>, consulta efectuada el 20 de junio de 2015.

⁴¹ <http://www.tebeosfera.com/catalogos/>, consulta efectuada el 4 de septiembre de 2015.

Obsérvese que la progresión en el añadido de cabeceras dio un salto en dos años, duplicándose entre julio de 2008 y junio de 2010 gracias a la intervención de Adolfo Gracia, que cedió un catálogo de elaboración propia que contenía las fichas de lo publicado entre 1993 y 2009, el cual fue revisado antes y después de su incorporación al catálogo general. Con posterioridad, y sobre la base del trabajo de revisión, ampliación de registros, búsqueda de cabeceras no catalogadas y añadido de lo publicado en la actualidad, el catálogo volvió a duplicarse en número de cabeceras, hasta alcanzar las casi veintiuna mil reconocidas en septiembre de 2015. Con respecto al total de entregas catalogadas, el crecimiento no ha sido aritmético, sino geométrico, porque la cifra de partida (12.000 en 2008) se multiplicó por cinco en dos años (más de setenta y tres mil en junio de 2010), por diez en cuatro años (más de ciento treinta y seis mil en octubre de 2012) y por quince en siete años (ciento noventa y cuatro mil en septiembre de 2015). Es importante dejar constancia también de que el número estimado de tebeos que se sospechaba que podían haber circulado por España en el comienzo de estos trabajos, poco más de doscientos mil, se ha visto incrementado en un 50%, hasta los más de trescientos mil estimados en la actualidad, una cifra que no podemos dar por fijada pero que describe más atinadamente el total de publicaciones impresas que ofrecieron historieta o viñetas. Esa cifra refleja el volumen total de manifestaciones distintas de estos medios en la prensa española, no su difusión, mucho mayor aún, la que surge de multiplicar el total de tebeos existentes por su tirada vendida, pero ese valor lo desconocemos.

Aparte de los anteriores catálogos panorámicos, cabe mencionar un nuevo sitio web dedicado a la catalogación en línea desde noviembre de 2013, emplazado en el sitio <http://www.whakoom.com/>, diseñado con la estructura básica de una tienda *on line* que exhibe sus productos con una apariencia similar a la de cascada de imágenes inaugurada por *Pinterest*. La web es restringida (el acceso se hace mediante registro) y está orientada fundamentalmente a la ordenación de fichas virtuales que los usuarios compilan como descriptoras de su propia colección, añadiendo enlaces con otros usuarios y facilitando información vinculada; o sea, funciona como una red social al uso. El número de campos asociados a cada registro es de: título,

número, editorial, fecha, autores, isbn/issn, argumento, y bloques para opiniones, valoraciones, Fichas vinculadas y los consiguientes botones de adhesión a otras redes o precios de venta de tiendas ligadas a esta red. Por lo que se ha observado de su funcionamiento hasta hoy, si bien partió con un gran potencial para congregarse a aficionados de todo el país que contribuyesen a ampliar el catálogo, el objetivo primordial del sitio es mantener actualizado el catálogo de novedades con el fin de satisfacer al aficionado que así dispone de información puntual sobre los productos recién publicados en su dispositivo portátil, pero los creadores del sitio no muestran una especial preocupación por ampliar registros de publicaciones del pasado y mantienen muchos errores cometidos al construir esa parte de su catálogo, obtenido directamente del nuestro.⁴²

Catálogos parciales:

I. *Banda diseñada.*

Catálogo de tebeos en línea, publicados en gallego dentro del sitio web culturagallega.org/bd, sostenido por el Consello da Cultura Galega desde octubre del año 2000. Catálogo dirigido por Kike Benlloch que partía de la primera publicación aparecida en esta lengua en 1975 (*2 viaxes*), clasificando desde entonces y hasta la actualidad todo fanzine, revista o libro con historietas, y los tebeos editados por gallegos o con obra de autores gallegos. En junio de 2015 existían 452 registros de tebeos más tres catálogos o manuales teóricos. Cada entrada ofrecía dieciocho campos (incluyendo “tiraxe”, tirada), aportaba una imagen de cada producto, un comentario breve escrito en gallego, y vinculaciones con la ficha del autor y otros documentos relacionados. Además, en algunos años se elaboraron estudios estadísticos de la producción de cómic en la comunidad autónoma.

⁴² Este acto de copia indiscriminada fue denunciado en su día, mostrando el vacío legal existente al respecto de los trabajos intelectuales desarrollados en línea:

<http://asociacionculturaltebeosfera.blogspot.com.es/2014/05/declaracion-de-tebeosfera-sobre-el.html>

II. *De Madrid a los tebeos.*

Catálogo a modo de anexo del libro teórico así titulado, producido por el colectivo Lápiz de Tinta y publicado por el Ayuntamiento de Madrid en 2004, que se sirvió dividido por periodos al final de los capítulos del libro bajo el epígrafe “Tebeografía”, supervisada por el teórico Jesús Cuadrado. Consistía en la catalogación parcial de los tebeos españoles editados en la Comunidad de Madrid, partiendo de las publicaciones con viñetas o historietas del siglo XIX madrileñas y llegando hasta el año 2004. El catálogo se acompañaba de gran cantidad de imágenes, reproducidas a todo color. Los asientos de catalogación se ordenaban en bloques por años incluyendo escasos campos descriptivos: título, tipo de obra, editora, números, fecha de arranque y de fin en bastantes casos. El catálogo aún arrastraba errores de catálogos previos o los mantuvo, si bien ya era posible en ese momento solventarlos consultando bases de datos como la de la BNE, el ISBN o tiendas de coleccionismo como todocoleccion.net.

III. *Catàleg de Còmic en Català.*

Catálogo en línea, obra principalmente de Jordi Riera Pujal, emplazado en el sitio web www.grupelsisards.cat/comic/. Dirigido específicamente a registrar las publicaciones con historietas en lengua catalana, en el primer semestre de 2008 había referenciado más de 800 álbumes de historietas, reproduciendo cerca de 400 portadas de tebeos catalanes. El catálogo se organizaba en tres cuerpos: “Àlbums”, “Manga” y “Revistes” (este contemplaba revistas satíricas también). Para cada ficha se acompañaba un juego de cubiertas de muestra (en algunos casos todas las de la colección) y hasta trece campos con datos en algunas fichas: título, colección, autor, adaptador, guión, dibujo, director de colección, editorial, arranque, periodicidad, dimensiones, foliación y, en ocasiones, relación de títulos publicados. También ofrecía algún vínculo anecdótico (“Cosa Curiosa”) y una página con enlaces a otros sitios web de interés. En 2010 su autor dejó de actualizarlo para abordar el libro *El còmic en català* y aún no ha recuperado el ritmo de introducción de fichas.

IV. *El tebeo femenino.*

Catálogo de los tebeos editados para el público infantil o juvenil femenino desde los años treinta hasta la actualidad, obra de Marisa Mediavilla Herreros con edición de Alberto Santos editor, a la venta en febrero de 2011. El libro era un volcado, en 176 páginas, del trabajo desarrollado previamente por su autora para el Instituto de la Mujer, dentro del proyecto Biblioteca de Mujeres (en el cual había generado un cuerpo catalográfico que no llegó a comercializarse). El catálogo se basaba en los registros de este tipo procedentes de catálogos anteriores, en los apuntes de la autora sobre los fondos existentes en los depósitos de la BNE y en consultas hechas sobre nuestro *Gran Catálogo de la Historieta*. Su aporte más importante fue el de indicar las graves lagunas que hacían patente el escaso aprecio de los estudiosos y catalogadores por los tebeos dirigidos al público femenino.

V. *El còmic en catalá. Catáleg d'albums i publicacions (1939-2011).*

Libro de Jordi Riera Pujal, editado por Glénat en diciembre de 2011, que recogía gran parte de su esfuerzo ya volcado en el sitio web grupelsiards.cat/comic, pero concienzudamente ampliado y que aquí se ofrecía en un libro de dimensiones estándar, bien editado e ilustrado con abundantes imágenes en color. Se trataba de un catálogo de los tebeos con formato de libro publicados en los Països Catalans, pero que registró también cuadernos y revistas, incluidas algunas satíricas. El conjunto se repartía en 782 asientos (529 colecciones de libros, 40 con formato de cuaderno o revista, 130 antologías de humor, 49 fanzines y 34 *webcomics*) que daban fe de 3.683 tebeos en catalán. Un trabajo muy importante pese a prescindir de catalogar los primeros cincuenta años de historieta española, en los que hubo muchos impresos en catalán, y que además incorporaba estudios sobre la presencia del cómic en Cataluña, estadísticas de lo editado en 2010, listados de editores, festivales, bibliografías y otros catálogos, todo ello de gran utilidad para conocer lo que se hace en Cataluña por el cómic.

Hubo otros catálogos de alcance limitado ligados a muestras u otras actividades, promocionales de las editoriales, de venta de tebeos de segunda mano o dirigidos al mercado del coleccionismo, ninguno de ellos con carácter general y

en la mayoría de los casos desprovistos de espíritu científico, al no incluir siquiera la fecha de arranque de las colecciones. Ejemplos de catálogos ligados a exposiciones podrían ser el pionero impulsado por Francisco Vázquez (editado por el Ayuntamiento de La Coruña en 1986) con el título *Los tebeos en España, 1915-1980*, o el de la exposición al cuidado de Luis Conde *Los tebeos de posguerra*, inaugurada en enero de 2011 en el Palacio Episcopal de Salamanca, con patrocinio del Centro Documental de la Memoria Histórica del Ministerio de Cultura. Otros catálogos parciales ligados al ámbito de la afición los encontramos en los lanzados en 2010 bajo el sello Cineman (tras el que se hallaba el coleccionista y vendedor Lluís Stac) para clientes del Mercat de Sant Antoni: *Catálogo de almanaques de tebeos* (reproducción de 1.115 portadas en color de este tipo de números especiales, a razón de doce por página, con título, fecha y año bajo la imagen, sin ningún texto anexo), *Catálogo tebeos extras y especiales* (1.500 portadas en color de números especiales, doce por página, con título, fecha y año, sin textos), o el *Gran Catálogo del Tebeo Español* (igual planteamiento que los anteriores, ofreciendo portadas de colecciones por orden alfabético, servidos en bloques por letras, pero que dejó de editarse en la letra C). Eran ediciones artesanales y dentro de su sistemática no diferenciaba los tebeos de la prensa satírica o de la prensa ilustrada para niños, sirviendo solamente como guía visual.

Dentro de los esfuerzos parciales deberíamos contemplar los libros que funcionan a modo de catálogos del fondo editorial de algunos sellos, libros atractivos y que suponen buenas herramientas para conocer una parte de nuestra tebeografía, como por ejemplo los editados por Glénat España: *La magia de Maga*, de Paco Baena (2002), o *Guía visual de la Editorial Bruguera (1940-1986)*, de Tino Regueira (2005). Mención aparte merecerían los manuales de uso bibliotecario, que catalogan sus propios fondos; sirva de ejemplo *Brújula para tebeos*, que editó desde 2009 la Biblioteca Regional de Murcia, útiles guías de lectura para quienes desearan acceder a grupos selectos de tebeos contemporáneos.

En el ámbito virtual también han aparecido catálogos específicos en castellano, siendo los más actualizados los dedicados a ediciones en España de historietas producidas en otros países, como:

- <http://catalogotintin.jimdo.com> (de todos los productos de Hergé en España).
- <http://listadomanga.es> (de casi todos los mangas traducidos).
- <http://proyectodc.com> (de los cómics de DC publicados en nuestro país).
- <http://universomarvel.com> (de todos los cómics de Marvel traducidos).

Hay otros estudiosos, coleccionistas o aficionados que siguen contribuyendo a la memoria sobre las publicaciones españolas con historietas en sus respectivas bitácoras web, en las que van añadiendo periódicamente fichas o datos sobre tebeos de todo tiempo, de los que destacaríamos:

- <http://semanarioshumoristicos.blogspot.com.es> (sobre semanarios con viñetas o historietas de humor, sobre todo de la primera mitad del siglo XX)
- <http://tebeosbajosospecha.blogspot.com.es> (sobre tebeos de los años cuarenta)
- <http://tebeosycomics.blogspot.com.es/> (sobre tebeos de autoría española en general)
- <http://vallatebeo.blog.galeon.com/> (sobre productos de la cultura popular relacionados con los tebeos y la historieta de autoría española)

2. 2.4. Catálogos extranjeros. Sistemática en otros países

Como en otros países existen diferentes industrias y derivas culturales de la historieta, no hay unas normas homogéneas de catalogación, de modo que los catálogos generales de cómics que conocemos difieren notablemente. En lo que coinciden con los nuestros es que surgieron de afanes particulares, no de orden público, debido al escaso aprecio que han demostrado por el cómic las instituciones. Citemos un caso: en los Estados Unidos se detectó un expolio de muestras de cómics del fondo mejor preservado, el de la Biblioteca del Congreso. Todos los tebeos raros o codiciados por los coleccionistas habían sido robados al final de la década de los años noventa debido al poco cuidado con el que habían sido conservados y vigilados, según observó Ernest Gerber (Duin y Richardson: 1998: 354). En España ocurrió algo similar con los fondos atesorados en la BNE pero los estadounidenses sí que llevaron a cabo un estudio pormenorizado de su industria editorial de cómic y han elaborado una catalogación atenta a lo largo de los años mediante la elaboración de guías para la compra y venta de tebeos usados. Con el tiempo, estas guías se han convertido en documentos de referencia para conocer lo publicado en aquel país, siendo los más importantes la *Comic Book Overstreet Price Guide*, y *The Photo-Journal Guide to Comic Books*.

La última mencionada fue una ambiciosa guía de los *comic books* nacionales, ideada y editada por Ernest Gerber, que tenía como aliciente la reproducción de imágenes de portada de los tebeos publicados en el país (21.000 en el primer par de tomos, si bien cubrían un periodo en el que hubo más de 50.000 cómics circulando por el mercado estadounidense) (*ídem*: 354). La *Comic Books Overstreet Price Guide* se gestó en Hollywood en 1965, partiendo de una pequeña guía de compra y venta de cómics anexa al fanzine *Rocket's Blast- Comiccollector*, de Robert Overstreet. Luego dio lugar a un libro de 244 páginas lanzado a la venta en 1970 que fue el primer catálogo de cómics del mundo, aunque según reconocieron los autores, la mayor parte de los datos estaban equivocados (*ídem*: 354). Desde 1975, los datos mostrados fueron mejores de año en año, en los siguientes campos: título, título alternativo, editorial, número, serie incorporada, paginación en números ordinarios y especiales, autores destacados, y valor del tebeo en el mercado del

coleccionismo (con escasas imágenes, una por cada cinco cabeceras). Su homóloga británica es aún más parca en la tipología de los productos catalogados.⁴³

En Francia se edita también un ambicioso catálogo en papel periódicamente, los gruesos libros conocidos por la sigla BDM, que responde a los nombres de sus autores principales: Béra, Denni y Mellot. Se trata de las guías tituladas *Trésors de la Bande Dessinée*, editada por Éditions de l'Amateur cada dos años, que tiene como característica principal que dedica el grueso de la catalogación a los álbumes, es decir, que viene a ser antes un catálogo de series (si es que estas se han publicado con formato de libro) que de publicaciones distinguidas por su formato. En el catálogo de 2011-2012 llegaba hasta la página 958 en el catálogo de álbumes y dedicaba solamente cincuenta páginas a las revistas de historietas (antiguas y modernas, e incluyendo las teóricas en el recuento). Los franceses siempre se han mostrado más exhaustivos que los americanos, añadiendo muchos datos a cada asiento: título, autores indicando su dedicación, editor, género, orígenes del contenido, indicación de la fecha para cada edición del libro, dimensiones, encuadernación, y precio estimado en el mercado del coleccionismo. Para el caso de las revistas periódicas, este catálogo identifica: título, editores, fecha de arranque, paginación detallada, cambios de formato, periodicidad, principales series, precios estimados en el ámbito del coleccionismo para diferentes números (ordinarios y extraordinarios), comentarios añadidos.

Otro catálogo digno de citar es el *Catalogo del Fumetto Italiano*, coordinado por Luigi F. Bona, que en su primera y única edición (de la milanese Librería dell'Immagine) organizaba todos los tebeos publicados en Italia distinguiendo: título, subtítulo, editorial (con indicación de su dirección), director responsable de la publicación, dimensiones y sus modificaciones, paginación, fecha de arranque y fecha de fin, periodicidad, precio de cubierta, relación de algunos autores participantes. Y hemos conocido otros trabajos cercanos a la catalogación de obras estadounidenses (el proyecto de Jerry Bails), italianas (por Franco Fosatti), francesas (Claude Moliterni, Henri Filippini), británicas (Alan Clark, David Roach,

⁴³ De hecho, la guía británica (<http://www.comicpriceguide.co.uk>) observa enormes vacíos en su catalogación, de colecciones que están ampliamente catalogadas en ciertos sitios web británicos de venta de tebeos, como *The Comic Book Palace*.

Steve Holland), portuguesas (Leonardo de Sá), argentinas (Judith Gociol), brasileñas (Gonçalo Junior), etcétera. Pero lo cierto es que los catálogos en papel han ido dejando de producirse debido a la enorme dificultad que entraña su redacción y al coste desmesurado de su producción e impresión frente a la más que dudosa venta entre un público que, desde el advenimiento de internet, prefiere comprar cómics atrasados a través de librerías en línea que construyen catálogos con sus propios fondos, o bien escoge informarse sobre las novedades a través de los sitios web de los editores o de blogs de comentaristas y aficionados.

La catalogación de cómics en línea ha crecido enormemente durante los últimos diez años, en paralelo al curso de nuestra investigación, como corresponde al avance acelerado de las TIC. En este tipo de plataformas de trabajo y exposición se puede trabajar con un número de campos muy superior, que además pueden estar interrelacionados mediante hipervínculos, enriqueciéndose enormemente la información que se puede aportar sobre las cabeceras, con el aliciente de que puede abrirse un registro por cada ejemplar diferente, distinguiéndose dentro de cada uno de esos registros los identificadores principales. Por ejemplo, para el caso del mayor catálogo estadounidense, *Grand Comics Database*, creado en 1994 por Bob Klein y Tim Stroup, todavía activo hoy y emplazado en www.comics.org, los elementos descriptivos de cada tebeo son numerosos: título de la publicación, número, fecha de aparición a la venta, editorial, PVP, paginación, periodicidad, color interior, dimensiones, encuadernación, tipo de papel usado, formato editorial (referido al tipo de edición: monografía, colección regular, limitada, etc.). Dentro de cada registro de número se desglosaban registros subsidiarios para los contenidos, incluyendo entre ellos la portada, e indicando los títulos de las obras, los autores implicados (al guion, lápiz, tinta, color, rotulación), géneros, personajes que participan, sinopsis, vínculos a “reprints” (otras ediciones), y anotaciones. El problema de las fichas públicas de este gran catálogo es que en ellas solamente existen vínculos a registros de editoriales (donde se desglosan todas sus cabeceras), a las fichas de “reprints” y a las imágenes a su tamaño natural. No se puede acceder a páginas web donde se desglose el trabajo de autores, el desarrollo de las series o las apariciones de los personajes.

En esto ha sido superado por el catálogo nacido algo más tarde *The Comic Book Database*, actualmente en activo en www.comicbookdb.com, que ofrece similares datos que el anterior catálogo con dos alicientes: su conexión a una plataforma de venta de cómics y la hipervinculación de varios de sus campos, al menos: editorial, autores participantes, "reprints", series o arcos argumentales, personajes y grupos de personajes. Esto permite una gran plasticidad a la navegación por el sitio, si bien el desglose de contenidos siempre se hace en listados de vínculos, no en galerías de imágenes, con lo que pierde en vistosidad. A esa vistosidad han contribuido nuevos catálogos en línea, como el popular *Comic Vine* (www.comicvine.com), que es todo un portal de información, noticias, comentarios y también un catálogo incrustado, muy atractivo y visual, que otorga un gran protagonismo a la imagen y que incorpora también hipervinculaciones a fichas de: autores, personajes, equipos de personajes, arcos argumentales, conceptos, y objetos y localizaciones relacionados con el contenido de las historietas.

Tan exhaustivo como los americanos es el sitio francés de catalogación más importante: BD Gest' (www.bedetheque.com), creado por Philippe Magneron en 1998 y que ha evolucionado tecnológicamente con los tiempos sosteniendo su actividad mediante la venta de un programa para gestionar las colecciones particulares. La base de datos principal no ha sufrido modificaciones importantes desde su fundación, cuando consideraba las tablas o módulos siguientes: álbumes, revistas, series, autores, obras anexas (denominadas "para-BD"), más otras tablas adyacentes para importar registros, ventas, búsquedas, alertas, y estadísticas. Para cada registro de número hallamos los siguientes campos: título del ejemplar, guion, dibujo, color, prologuista, depósito legal, fecha de depósito, ISBN, editor, formato, paginación, precio estimado en el mercado, anotaciones, y evaluación de los visitantes. Los hipervínculos aquí nos llevan a registros de autores, en los que se desglosan todas sus obras. Sobre esta ficha aparece la de la serie (usado aquí el concepto como sinónimo de la publicación o volumen editorial que contiene los diferentes tebeos), donde se indican también el título, estado de la serie (en curso o cerrada), el género, las fechas de arranque y fin, el número de álbumes, el país de producción, y un grupo de palabras clave. Los vínculos aquí establecidos son a las

imágenes a mayor tamaño, a los ejemplares en los que se ofrece la serie, a otros tebeos similares, a foros de discusión, y a redes sociales adheridas.

Sería de gran interés disponer de un catálogo en línea para los tebeos españoles, similar a los descritos, en el que se pueda trabajar con la mayor cantidad posible de tablas interrelacionadas, acompañada de programas, o *scripts*, orientados a generar todo tipo de vinculaciones entre fichas, porque son las que enriquecen el conocimiento sobre los datos de una base, con el fin de volverla más dinámica. Evidentemente, el corpus contenido en nuestra catalogación sería inferior a los de EE UU o Francia, porque en España la industria editorial ha sido mucho menos productiva y, hasta hoy, menos reconocida y catalogada, pero eso no debería afectar al diseño de la estructura básica de la base de datos y a su programación interna. Es más, esa programación debería poder ser útil para abordar otras catalogaciones, como de toda la prensa periódica –aunque no contenga viñetas- y de otras manifestaciones de la cultura popular impresa.

2.3. Para una sistemática de la historieta

Lo que debemos abordar teóricamente, pues, es una sistemática de las manifestaciones del medio de la historieta, o sea, de sus plasmaciones en soportes impresos (a las que llamaremos “publicaciones”), siguiendo un modelo de discriminación matricial en el que por un lado se diferenciarán claramente los medios de los soportes que pudieran estar implicados en esas publicaciones y, por el otro, esas publicaciones de sus desgloses (los ejemplares, a los que llamaremos “números”, y sus contenidos u “obras”). Como en todo trabajo de sistematización es fundamental la aplicación de criterios comunes a los registros adscritos, buscando un sistema uniforme de identificación y datación en el que registrarán:

- la normalización terminológica y conceptual
- los elementos comunes de organización y cuantificación
- la adaptabilidad a los requerimientos del catálogo
- la representatividad y coherencia de los datos

Antes de comenzar a diseñar la estructura de nuestro modelo sistemático debemos resolver el problema del tradicional enfoque de catalogación de obras de creación, que suele ser vertical y reduccionista. Es decir, que el observador o investigador observa la obra desde un punto que solamente le permite ver un "volumen de edición". Por ejemplo, *El Quijote* es un volumen de edición que admite tantos registros como reediciones disfrute, aunque la reedición sea idéntica, pero *La Codorniz* consta un volumen de edición independientemente de que su edición fue extendida y diferencial a lo largo de cuarenta años y de que el total de ejemplares del título superase el millar. El caso de *La Codorniz* es paradigmático porque precisamente se suele mencionar que el periódico satírico que le antecedió, *La Ametralladora*, culminó su andadura en cierta fecha y tras un paréntesis de años su director, Miguel Mihura, fundaría *La Codorniz*. No fue exactamente así. *La Ametralladora* fue cancelada el 1 de abril de 1939, según recordaba Enrique Herreros hijo (2005: 101). El último número se publicó justo el día en que se dio por terminada la guerra, pero pasado un año volvió a aparecer en otra revista madrileña, *Tajo*, citada por Moreiro en su biografía de Mihura (2004: 211 y ss.). *Tajo* fue una revista híbrida, con noticias internacionales y nacionales y también sobre espectáculos, cultura y deportes. A partir del número 2 (de 1-VI-1940), la revista también llevó una sección humorística titulada "La Ametralladora", con el mismo logotipo que el semanario de trinchera, y con el subtítulo informativo "presenta dos páginas de humor". Era el espíritu de la revista de Mihura condensado en una sección, en la que participaron Mihura, Tono y Jacinto Miquelarena, popular periodista del humor y del ámbito deportivo. A partir del número 40, de 1 de marzo de 1941, cada entrega de "La Ametralladora" fue cubierta por uno de los dos humoristas principales, alternándose Mihura y Tono en cada número. El logotipo de *La Ametralladora* no desapareció hasta el número 50, de 10 de mayo de 1941, en el que ya no firmaban Tono ni Mihura. El dramaturgo ya disponía de la autorización administrativa para editar *La Codorniz* el 7 de abril de 1941. En suma: Mihura mantuvo la presencia de *La Ametralladora* en la prensa española en la revista del Movimiento *Tajo*, desde 1940 hasta justo la fecha de aparición del primer número de *La Codorniz* en 1941 (Barrero, 2013: en prensa).

¿Cómo ha quedado reflejado esto en los registros de la revista *Tajo*? De ningún modo porque la hemerografía no proporciona herramientas para distinguir

contenidos ni secciones o ligarlas a producciones, es decir, trabajar con obras y con series en vez de con ejemplares y con títulos como propone la bibliofilia tradicional. La tradición bibliográfica hace coincidir contenido con continente en la mayoría de los objetos, que son catalogados como volúmenes porque su fin principal es servir una obra completa, vaya fragmentada o no en tomos. Para el caso de los relatos cortos de ficción o de los libros de artículos, la bibliología previene un identificador preciso que cataloga la obra, de nuevo, como un volumen específico y monográfico que contiene un cuerpo (narrativo o ensayístico) pero tampoco distingue las características de cada una de sus partes por separado.

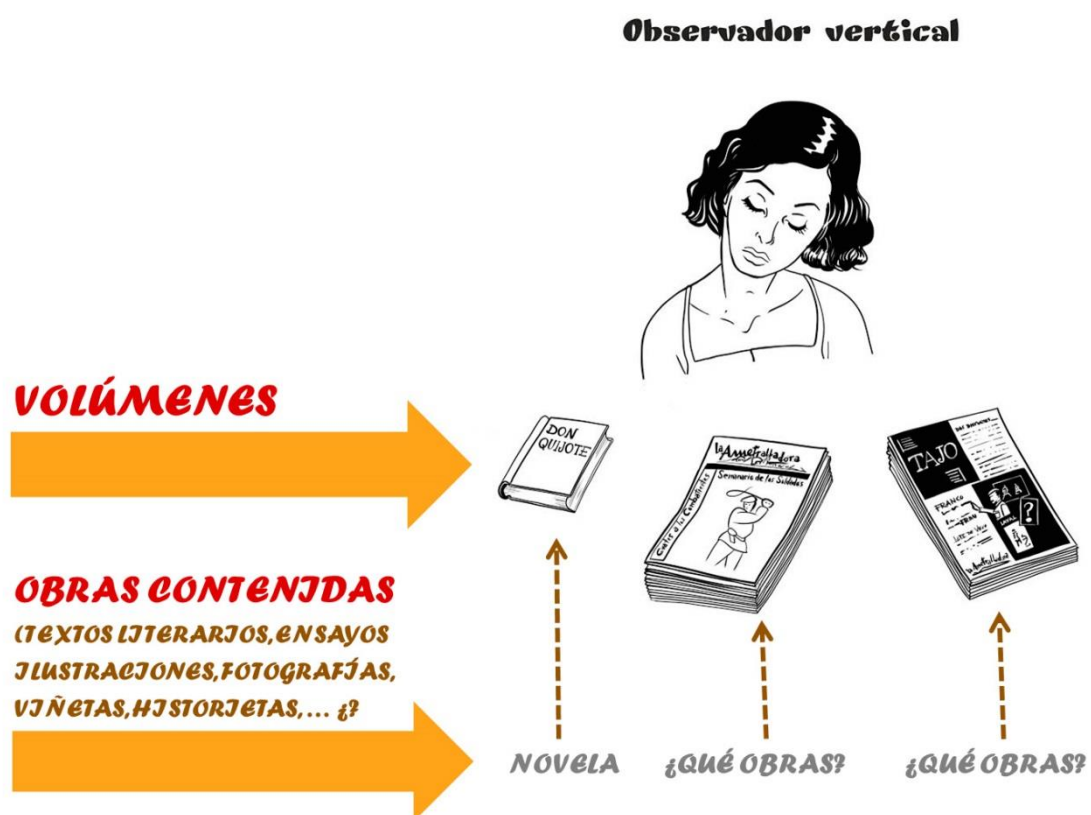


Figura 2.1. Perspectiva vertical de la bibliofilia: solo se ven volúmenes de edición, no el desglose de sus contenidos, por considerarlos homogéneos. Fuente: Elaboración propia.

Nosotros aplicaremos otro enfoque, horizontal y holístico, que nos permita apreciar al mismo tiempo los soportes contenedores de las obras catalogadas, de modo que si bien existe una catalogación vertical y jerárquica de las “publicaciones”, nosotros podremos trabajar también sobre los “números” contenidos en ellas y, al mismo tiempo, sobre las “obras” que completan los diferentes números. De esta guisa, al modelo reduccionista aplicado en la prensa

en general, del que conservaremos las cualidades que deben presidir en toda catalogación que se precie (flexibilidad, suficiencia, retrospectividad, continuidad, accesibilidad y selectividad), impondremos un enfoque holístico que podremos aplicar sobre cualquier muestra de cultura popular difundida sobre soporte impreso y al que podremos añadirle nuevas cualidades:

- **Interconectividad** (todos los registros pueden estar hipervinculados)
- **Identificación** (cada registro lleva campos descriptivos diferenciados)
- **Herencia** (los registros supeditados a otros heredan sus campos comunes)
- **Recogida** (los registros vinculados entre sí comparten otros vínculos)
- **Seguimiento** (cada registro lleva asociado un memorándum de enmiendas)
- **Consulta** (cada registro tiene una faz pública que permite su revisión)
- **Contraste** (se habilitarán herramientas que permitan detectar errores)

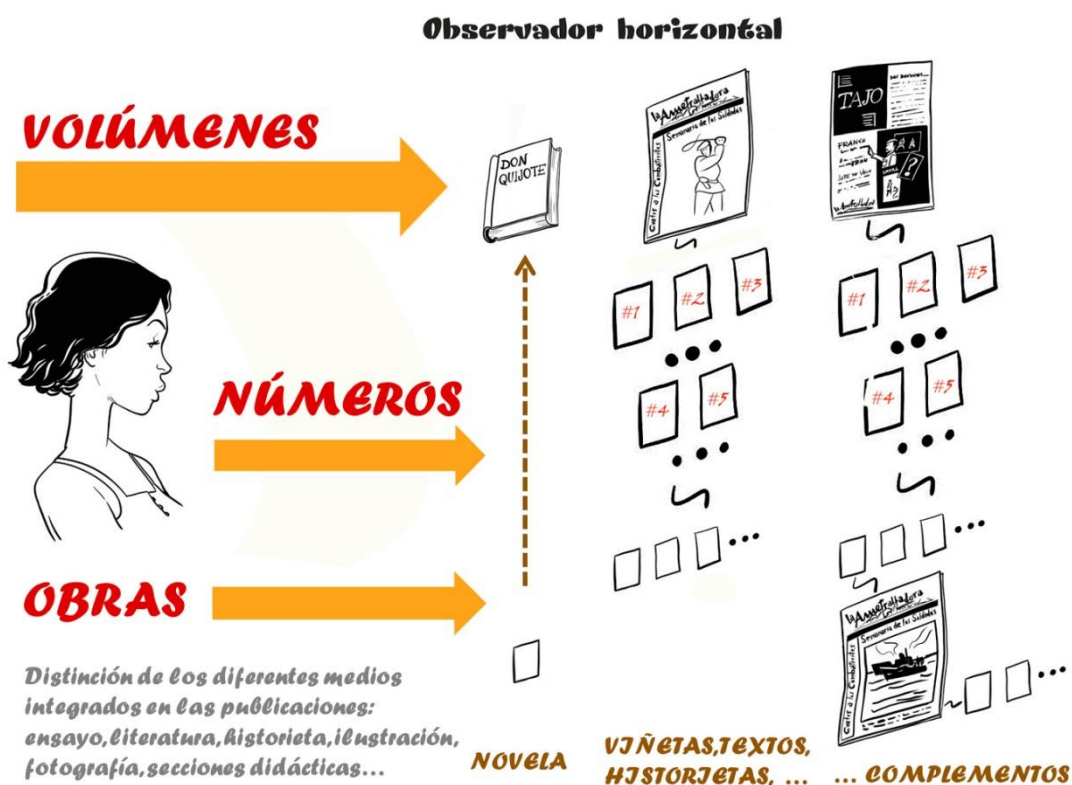


Figura 2.2. Perspectiva horizontal u holística propuesta. La diferente perspectiva permite apreciar los soportes, los desgloses y las obras contenidas. Fuente: Elaboración propia.

Descriptores de la sistemática:

Construiremos una sistemática ambiciosa, que pueda abrazar cualquier manifestación de la cultura popular, dentro de la cual se halla la historieta. Nuestro principal interés estaría centrado en la cultura popular impresa (historieta, novela popular, ilustración) aunque deberíamos poder dar cabida a otras manifestaciones de esa cultura (radio, televisión, cine, juegos). También partimos de la consideración de la historieta en un mismo estrato cultural que otros, como la literatura o el cine, si admitimos la definición de medio de comunicación como: un modelo de expresión que se articula mediante mensajes concretos destinados a receptores capaces de reconocer su significado y el lenguaje usado en ellos, que a veces se apoya en una tecnología específica o usa soportes característicos. De entrada estimaremos el siguiente surtido de medios, que son los que más vinculación han demostrado hacia el cómic:

- **Ensayo** (toda obra informativa o de ensayo, de carácter no narrativo)
- **Literatura** (toda narración que no sea meramente divulgativa, incluyendo poesía, novela, teatro y los relatos)
- **Historieta** (que agrupa la viñeta humorística y el cómic)
- **Ilustración** (toda imagen fija dibujada o pintada, incluso la caricatura)
- **Fotografía** (toda imagen fija captada por una cámara y luego difundida)
- **Radiodifusión** (todo sonido difundido a través de las ondas)
- **Cinematografía** (toda imagen, con sonido o no, grabada y difundida a través de pantallas o monitores, incluyendo animación, televisión, clips)

En nuestra base de datos, agruparemos algunos medios dentro de una misma tabla o módulo, porque en el proceso de catalogación algunos comparten atributos y categorías. Por ejemplo, Ilustración y Fotografía se publican en los mismos soportes y sus partes se pueden distinguir con similares campos, así que para ellos crearemos la tabla **Imagen fija**. Lo mismo ocurre con todo lo **Audiovisual**, cuyos soportes no son espaciales sino durativos: Radiodifusión y Cinematografía. Se aclara que somos conscientes de que estos medios comentados

trascienden el objetivo de la presente investigación, pero se comprenderá fácilmente su inclusión cuando tratemos más adelante de conceptos como “adaptación”, y servirá para demostrar la plasticidad de la base de datos y su potencial.

Una vez considerados los medios dejaremos claro que podremos trabajar en tres **ámbitos**: el real, el analógico y el virtual. El real es el mundo tangible, en el que se desarrollan las labores de aculturación esenciales. El analógico es el relacionado con la creación de objetos que han sido confeccionados o fabricados y por lo tanto son tangibles. El ámbito virtual hace referencia a lo recreado en espacios intangibles, como los datos, los archivos informáticos, las imágenes de síntesis, todo lo que circula por internet. En nuestra sistemática distinguiremos los ámbitos en función de los soportes.

Los **soportes** son estructuras físicas sobre cuya superficie, o en cuyo seno, se registra y almacena información, como los mensajes de un medio de comunicación (en su marco tecnológico) para su correcta difusión a través de distintas plataformas. Esta abstracta definición viene a señalar la diferencia que hay entre las obras de creación, siempre incorpóreas, y los vehículos a través de los que nos llegan, que son siempre materiales, independientemente de los ámbitos (virtuales o analógicos) por los que circulan. Partimos de la asunción de que la obra siempre es la misma e inmaterial, pero se brinda al receptor en distintos soportes palpables. La catalogación tradicional, la “vertical”, registra habitualmente soportes (no se cataloga la obra “El Quijote” sino el libro titulado *El Quijote*; no se cataloga la obra titulada “Mortadelo y Filemón” sino el volumen de ejemplares de prensa amontonados que llevan por título *Pulgarcito*). Al distinguir una tabla para obras y una aparte para determinar los soportes podremos catalogar obras de distintos medios (de historieta, de novela, de ilustración, de cine) diferenciando al mismo tiempo siempre sus correspondientes soportes. Esto permitirá flexibilizar la catalogación

Hay soportes coincidentes con muy disímiles tipos de obras en atención a su reproductibilidad. Podemos relacionarlos en una tabla general y muy limitada de soportes en la que también los tengamos ligados con los medios de comunicación adoptados de partida para nuestra sistemática. Ésta sería la tabla guía:

MEDIOS	OBRAS	SOPORTES
ENSAYO	Textos	Hoja: Lámina, carta, tarjeta, cartel, prospecto... Pliego: simple, acordeón, en cruz, folleto...
LITERATURA	Textos ilustrados	
HISTORIETA	Caricaturas	Cuaderno: cuadernillo, revista, periódico..
	Chiste gráfico Viñetas Historietas	Libro: separata, en rústica, en cartoné... Disco: CD, DVD... Estructura: mural, trazado, montajes... Soporte digital: HDD, USB...
ILUSTRACIÓN		
FOTOGRAFÍA	Imágenes autónomas	Filme: Daguerrotipo, filmina, diapositiva...
	Imágenes sucesivas	Hoja: Fotografía, lámina, póster...
	Historias en imágenes	Pliego: simple, acordeón, en cruz, folleto... Cuaderno: cuadernillo, revista, periódico, álbum...
	Fotomontajes	Libro: Libro, álbum...
	Fotonovelas	Disco: CD, DVD... Soporte digital: HDD, USB...
RADIO	Programa	Disco: pizarra, vinilo, laserdisc, CD, DVD, Blu-ray...
	Radionovela	Cinta: magnética, casete...
	Serial	Soporte digital: mp3, USB, HDD...
CINE	Serie de TV	Filme: cinta Pathé, super 8, filmina, microfilme...
	Película	Cinta: magnética beta, VHS...
	Documental	Disco: CD, DVD, Laser Disc, Blu-ray Disc...
	Spot	Soporte digital: memoria, HDD...

TABLA 2.2. Sistemática para medios de la cultura popular y sus soportes. Fuente: Elaboración propia.

Por lo tanto, los tipos de soportes con los que trabajaremos serán estos:

- **Hoja** – lámina de papel imprimible
- **Pliego** – lámina de papel con pliegues
- **Cuaderno** – varios pliegos unidos
- **Libro** – agrupación de cuadernos fijados entre sí
- **Disco** – superficie circular de material maleable o plástico
- **Filme** – banda alargada de celulosa emulsionable
- **Cinta** – banda alargada plástica magnetizable
- **Material** – objeto de madera, plástico o metal con forma
- **Estructura** – superficie, montaje o instalación creada con material
- **Digital** – circuito integrado o varios discos magnéticos encapsulados y regrabables mediante dispositivos electrónicos

Otro concepto que conviene definir es el de **plataforma**. Entenderemos plataforma como toda base utilizada para la difusión de mensajes que puede ser material o inmaterial, y que los consumidores de los mensajes identifican por sus rasgos comunes. Las plataformas se refieren a estructuras inconcretas que el público parece identificar claramente pero carecen de una forma definida y son cambiantes, al contrario que los soportes, por lo común concretos e inmutables. Las plataformas no aclaran la naturaleza del medio que contienen con precisión ni el soporte de que se trata expresamente, y su denominación suele obedecer a un modismo a una costumbre de uso. Ejemplos: prensa ilustrada, folletín, prensa infantil, literatura popular, cuento ilustrado, tebeo, literatura de quiosco, novela de a duro, *best seller*, narrativa gráfica, novela gráfica, *manga*, cómic europeo, superproducción, *blockbuster*, internet, *e-book*, *webcomic*, la “nube”... En nuestra sistemática no trabajaremos con plataformas aunque sí usaremos algunos tipos de plataformas para etiquetar ciertas obras o soportes y usaremos modismos en reservorios de *metatags* o claves internas.

Asimismo, tampoco trabajaremos con el concepto de **difusión**, entendido como proceso de propagación de mensajes a través de una plataforma o una

modalidad concreta de plasmación o exhibición. Conviene distinguir las formas de difusión de los soportes que se usan para hacerla, que a menudo se confunden. Si bien la obra siempre es la misma, el soporte sobre el que se presenta puede ser distinto en función de la tecnología (libro, disco, memoria digital...), y la difusión es independiente de ambas dado que puede hacerse por muy diversos sistemas o plataformas. Una película es una obra cinematográfica tanto si se proyecta sobre una sábana como se disfruta en un monitor. Una historieta puede mostrarse en un programa televisivo, pero no por ello deja de ser una historieta. Nosotros no tendremos en cuenta las modalidades de difusión como un paso previo a la elección de obras, aunque sí como categorías dentro de los formatos con los que aparecen editadas las obras.

2.3.1. Modelo de gestión de datos

Para dar acogida a nuestro modelo utilizaremos un sistema de base de datos relacional con tablas contenedoras de registros, que a su vez contendrán campos interrelacionados a distintos niveles (de carácter numérico o alfanumérico, de elección libre, de tipo *combo*, o con *nK*relaciones). La gestión general de estos registros se llevará a cabo mediante un sistema concurrente mediante lenguaje de programación Java, que permita la introducción de datos en directorios con procesamiento multiusuario, simultáneo y en paralelo. Es decir, generaremos una base de datos compuesta con tablas que sirvan para albergar registros de los diferentes tipos de medios y soportes a través de los cuales pueden difundirse obras de la cultura popular. Dentro de las tablas distinguiremos campos, dentro de los cuales habrá categorías atributivas, y podremos agrupar esos campos a su vez en bloques. Definiremos cada elemento para que quede claro su significado:

Toda **tabla** es un tipo de modelado donde se almacenan los datos recogidos por un programa. Nuestras tablas llevarán índices con los que intentaremos mejorar el acceso a los datos. Y dado que se van a organizar estructuralmente como las hojas de cálculo, llevarán filas que implican registros (cada una con un número identificativo o *id*) que conformarán una ficha cuando se muestren en línea en espacios web, y columnas o campos, que concretan las características o atributos comunes a los registros. Trabajaremos con cinco tipos de tablas:

- **Tablas auxiliares.** Sirven para organizar la participación o las diferentes acciones sobre la base de datos.
- **Tablas accesorias.** Las que sirven para alimentar los campos de otras tablas. Con ellas distinguiremos diferentes tipos de categorías asociadas a determinados campos de las tablas contenedoras o específicas, como las de monedas, idiomas, localidades, países, dedicaciones, etc.
- **Tablas reguladoras.** Sirven para organizar el conjunto de tablas de datos, condicionando todas las características subsiguientes de los registros y las relaciones entre ellos. En nuestro caso serán las de: **Conceptos, Medios y Soportes.**
- **Tablas contenedoras.** Sirven para recoger los datos y contenidos de otras tablas. Serían las de: **Publicaciones** (albergan las colecciones), **Números** (contienen los ejemplares), **Series** (contienen entregas de obras).
- **Tablas específicas.** En las que se catalogan obras concretas de la cultura popular. En nuestro casos tendríamos las ya descritas de: **Ensayo, Literatura, Historieta, Ilustración / Fotografía, Audiovisual,** a las que sumaremos las de: **Personajes** (habitantes en las obras), **Autores** (creadores de obras), **Entidades** (productoras de publicaciones), **Promociones** (actos de divulgación de todos los anteriores).

Todas las tablas serán gestionadas desde una interfaz de administración, pero algunas de ellas podrán ser tratadas desde otras tablas, añadiendo registros en paralelo. Esto ocurrirá especialmente para el caso de: Etiquetas o palabras clave, provincias y regiones y otras. La interfaz de trabajo se manejará en línea y permitirá trabajar colectivamente y en tres capas: capa de gestión, capa temporal, y capa de confirmación pública para los usuarios que son visitantes pero no catalogadores. Para ello necesitaremos exponer los registros en una estructura en red expresada en HTML.

A continuación se definen algunos conceptos abstractos necesarios para comprender el sistema de procesamiento interno:

Campo: cada una de las características diferenciales de un registro. En la base de datos será cada columna de la tabla de que se trate. En el gestor de trabajo los campos adquieren la forma de cartuchos en los que se introduce un texto o se elige una opción pregrabada. En las ficha en línea los campos aparecerán volcados en determinadas ubicaciones para mostrar todos los datos acumulados en el registro del que proceden. Los campos de nuestros registros, como los de todas las bases de datos, se irán componiendo y describiendo partiendo de una serie de atributos predefinidos y dentro de cada campo describiremos un conjunto de categorías, o tipos, que deben ser excluyentes entre sí y no arbitrarias.

Atributo: Especificación que define una propiedad de un elemento. En nuestra sistemática entenderemos como atributos aquellas modalidades distintas en las que podemos encontrar la forma de un campo. Se establecen los siguientes:

- fechas
- línea de texto
- bloque de texto plano
- bloque de texto con formato HTML
- sugerencias previamente categorizadas
- desplegable con acceso a otras tablas
- contenedor de etiquetas renovables
- archivo de imagen
- archivo incrustado (video, programa, etc.)

Categoría: Cada uno de los órdenes de clasificación que comparten un mismo atributo. Aquí atendemos a las distintas formas que adoptan los atributos, que pueden ser: forma única (campos con fechas o línea de texto sin otra opción), forma ampliable (campos con bloques de texto que pueden ser alfanuméricos y tan grandes como se desee), forma múltiple (campos con sugerencias, desplegables, con etiquetas o con otros archivos). Estamos obligados a definir de partida los límites para los campos de forma única, las características de la ampliación para los ampliables, y las categorías variantes o tipos para cada caso de los múltiples.

Ejemplo, para el campo con sugerencias de “tipo de encuadernación” podremos definir las categorías: plegado, cosido, grapado, encolado, rústica y cartoné. Debemos definir todas las categorías posibles en todos los campos que se determinen para cada tabla. Así como la categoría única o ampliable de los campos de este tipo. Existen grupos de campos que pueden agruparse juntos porque sirven para describir aspectos similares en los registros. Por ejemplo, hay grupos de campos para consignar la titularidad de obras o soportes, hay grupos de campos útiles para describir las características físicas del soporte (dimensiones, número de páginas, formato, tipo de encuadernación), para incorporar autorías o créditos, para introducir textos, para incorporar números de registro, para introducir imágenes, para asignar géneros, etc. Como posiblemente habrá grupos de campos coincidentes en distintas tablas podría admitirse la noción de módulo:

Módulo: Grupo de campos que aluden a aspectos similares y que, habitualmente, se refieren a un mismo conjunto de atributos o similares. Este concepto viene a ser el código fuente que se puede encapsular para su uso posterior en otros *scripts* que afecten a la catalogación sistemática, sin tener que reprogramar a cada paso. Es decir, serían conjuntos de campos comunes para todo tipo de registro. Los módulos más habitualmente usaremos son los veinte que desglosamos a continuación, ordenados de la A a la T, cada uno con sus campos especificados (entre paréntesis se indica de qué tipo de campo se trata: (a) = alfa numérico, de extensión limitada; (t) = texto sin limitación de espacio; (em) = elección múltiple [de cualquier tipo de tabla de la base de datos, desde accesorias a reguladoras]; (es) = elección simple; (f) = fecha en tres campos independientes día, mes y año; (fh) = fecha y hora [campo tipo "DateTime"]; (w) = dirección web; (i) = imagen; (m) = marcaje o elección única; (n) = numérico; caso particular: (x n) = se puede reiterar varias veces en el mismo registro):

A. Datación

- a. Fecha de creación del registro (fh)
- b. Fecha de publicación de la ficha (fh)
- c. Fecha de enmienda del registro (fh)
- d. Fecha de nacimiento / inicio / fundación original (f)
- e. La fecha de arranque es aproximada (m)

- f. Fecha de muerte / final / cierre (f)
- g. La fecha de cierre es aproximada (m)
- h. Fecha de aparición (f)
- i. Periodicidad (es)
- j. La periodicidad es aproximada (m)
- k. Otra periodicidad [es]
- l. No publicar hasta supervisión (m)
- m. Publicar en sección de portada (m)

B. Identificación

- a. Denominación para URL (a)
- b. Denominación o nombre propio (a)
- c. Segundo nombre o denominación alternativa (a)
- d. Primer apellido (a)
- e. Segundo apellido (a)
- f. Apelativo, firma o seudónimo habitual (a)
- g. Otro nombre / denominación abreviada (a)
- h. Denominación (a) (x n)
- i. Sexo (es)

C. Localización

- a. dirección postal (a)
- b. código postal (n)
- c. localidad (es)
- d. provincia (es)
- e. región o estado (es)
- f. país (es)
- g. teléfono fijo (n)
- h. teléfono móvil (n)
- i. correo electrónico (a)
- j. twitter (w)
- k. facebook (w)
- l. weblog (w)

m. Sitio web (w)

D. Autoría

- a. Dedicación (em)
- b. Firma (em)
- c. Tipo de firma (es)
- d. Vinculación con otra firma (es)

E. Título

- a. Título / denominación para URL (a)
- b. Antetítulo (a)
- c. Título facial (a)
- d. Subtítulo (a)
- e. Título acreditado (a)
- f. Título coloquial o erróneo (a)
- g. Título traducido (a) (x n)
- h. Título alternativo (a)
- i. Título original (a)

F. Edición

- a. Tipo de colección (es)
- b. Tipo de publicación (es)
- c. Tipo de edición (es)
- d. Carácter (es)
- e. Distintivo (a)
- f. Ciudad de edición (es)
- g. País de edición (es)
- h. País de distribución (em)
- i. Soporte añadido (e) (x n)
- j. Medio añadido (e) (x n)
- k. Tirada declarada o aproximada (n)
- l. Difusión estimada (n)

G. Idioma

- a. Idioma de publicación en origen (es)
- b. Idioma de publicación en España (em)
- c. Otros idiomas de publicación en España (em)

H. Presencia

- a. Color de portada (es)
- b. Color principal (em)
- c. Colores de tripa (em)
- d. Acabado (em)
- e. Otros acabados (em)
- f. Reproducción (em)
- g. Otros tipos de reproducción (em)

I. Formato

- a. Tipo de formato (es)
- b. Altura (n)
- c. Anchura (n)
- d. Grosor (n)
- e. Resolución (a)
- f. Encuadernación o presentación (es)
- g. Plataforma de difusión (es)
- h. Modalidad de exhibición (es)

J. Extensión

- a. Foliación o número de páginas de tripa (n)
- b. Paginación (n)
- c. Rango de páginas (a)
- d. Rango de excepción (a)
- e. Otro rango de excepción (a)
- f. Duración (n)

K. Desglose

- a. Números o entregas o episodios totales (n)
- b. Números de tipo extraordinario totales (n)

- c. Números o entregas de tipo variante (n)
- d. Numeración o desglose de entregas (a)
- e. Número signado (a)
- f. Numeración bis o alternativa (a)
- g. Número en ficha jerárquica superior (n)
- h. Número en ficha jerárquica inferior (n)
- i. Orden independiente de número (n)

L. Tipo

- a. Tipo de... concepto / entidad / promoción / medio / soporte / obra (es)
- b. Naturaleza de la obra (es)
- c. Forma o características de la obra (es)
- d. Procedencia o inspiración de la obra (es)

M. Descripción

- a. Resumen / Argumento sucinto / Recensión (t)
- b. Descripción biográfica o de... la entidad, el producto o la promoción / Descripción de contenidos de la obra / Cuerpo de texto del documento (t)
- c. Descripción secundaria o digresiones / Notas o especificaciones sobre los campos del registro (t)
- d. Descripción terciaria o aclaratoria / Categoría indicada / Rango de edades / Recomendaciones (t)
- e. Programa / sumario o actividades / elencos / patrocinadores (t)
- f. Palabra clave (a) [palabras clave, separadas por comas]
- g. Keywords (a) [palabras clave en inglés, separadas por comas]

N. Registros

- a. PVP (n)
- b. Moneda (em)
- c. Otras monedas (em)
- d. ISBN / ISSN / EAN (n)
- e. Depósito legal (a)

- f. DOI (a)
- g. Otro registro (a)

O. Géneros

- a. Enfoque (em) (x n)
- b. Temática (em) (x n)
- c. Género (em) (x n)
- d. Subgénero (em) (x n)
- e. Etiqueta (em) (x n)

P. Vínculos

- a. Enlace a un registro relacionado de la base de datos (em) (x n)
- b. Enlace a un registro superior jerárquico de la misma tabla (es)
- c. Es adaptación de un registro del mismo nivel jerárquico [m]
- d. Es continuación de un registro del mismo nivel jerárquico [m]
- e. Vínculo a una URL externa (w)
- f. Leyenda asociada a esa URL (a)

Q. Imágenes

- a. Imagen principal o de cabecera (i)
- b. imagen subsidiaria (i)
- c. imagen de muestra (i) (x n)
- d. pie de la imagen (a) (x n)
- e. orden de la imagen (n) (x n)
- f. añadir marca de agua (m) (x n)

R. Acreditación

- a. Creador de la ficha (a)
- b. Editor de la ficha (a)
- c. Acreditación de datos añadidos externamente (e)
- d. Procedencia de las imágenes (a)
- e. Procedencia de los datos (a)

S. Obligación

- a. Forzar el cálculo para la ficha pública (m)
- b. Forzar los datos del registro actual en la ficha pública (m)
- c. El registro ocupará una posición concreta en portada (m)

T. Etiquetas

- a. Etiqueta (a)
- b. Palabra clave (a) [en documentos académicos]

En todos los casos, en todos los módulos y en todos los campos de elección múltiple, debería existir la categoría “vacío” para los casos de ignorancia del dato. El desglose de los diferentes tipos en cada uno de los supuestos de cada módulo se especificarán según se vayan indicando su inserción en las diferentes tablas, de este modo quedará más clara la elección de algunas categorías.

A la hora de plasmar esos módulos de forma pública, con el fin de obtener una visualización de los contenidos de la base de datos, lo haremos mediante una **ficha** o página web, que se define como cada una de las plasmaciones públicas en el sitio web de los registros de la base de datos o de la relación entre registros y tablas. Algunas fichas serán producto exclusivo de un registro, o sea, del desglose de los campos de ese registro (como por ejemplo una ficha de Concepto), y habrá fichas que deriven de la programación asociada a un grupo de registros o tablas (como por ejemplo una ficha de Serie). Encontraremos fichas de diferentes tipos:

- **Estáticas.** Plasmación pública de un solo registro, como por ejemplo las distintas secciones fijas del sitio web o la interfaz del buscador, que raramente experimenta cambios.
- **Dinámicas.** La muestra pública de registros que están sometidos a constante revisión, como lo son los de casi todas las tablas de una base de datos, como las fichas de obras y sus soportes o las de personajes y series o promociones. La cualidad dinámica se acentúa con la intervención de las etiquetas, porque todas estas fichas podrán llevar galerías de fichas relacionadas que pueden cambiar constantemente.

- **Consultas.** En este caso la página web se forma como resultado de una consulta, que suele ser siempre distinta en función de lo que se desea buscar. Todos los resultados obtenidos tras practicar una consulta con el buscador general o el avanzado darían lugar a fichas de este tipo.

2.3.2. Taxonomía y modelos de interacción

Pasamos a continuación a describir específicamente las tablas que formarán parte de la base de datos y que sustentarán la sistemática. Incorporaremos las tablas de medios antes descritas más otras coadyuvantes, las cuales quedarán interrelacionadas de acuerdo con el gráfico explicativo que se muestra a continuación, en el cual se ponen de manifiesto una serie de interrelaciones jerárquicas entre las tablas, que se comportarán de forma distinta de acuerdo con los grupos en los que se incorporen:

- **Tablas generadoras:** Conceptos, Entidades, Autores
- **Tablas catalizadoras:** Series, Personajes, Promociones
- **Tablas acumuladoras:** Publicaciones, Números (y también Series)
- **Tablas sustentadoras:** Conceptos, Soportes, Medios (seis tipos de Obras)

También vamos a establecer unas reglas de funcionamiento interno entre tablas y dentro de las tablas. Un sistema jerárquico para regular el funcionamiento de la estructura sistemática. Estas jerarquías servirán para establecer órdenes estructurales y operativos dentro de la base de datos y del gestor de contenidos, y también determinan la disposición de elementos en las fichas públicas. En nuestra sistemática estableceremos tres tipos principales de ordenamientos jerárquicos, todos de índole vertical pero de aplicación en diferentes ámbitos: entre tablas, entre registros y entre categorías:

- **Jerarquía entre tablas.** Es la que se establece cuando los registros de una tabla contienen (o se imponen sobre) los registros de otra tabla. Ejemplo: las Publicaciones que contienen Números; Números que contienen Obras; las Series que contienen Personajes. De acuerdo con esta jerarquía, los contenidos de ciertos campos de las fichas subsidiarias se integrarán

automáticamente en las fichas jerárquicamente superiores siguiendo el principio de Recogida. Desde un registro podemos crear otros que se hallen en la jerarquía inferior, pero nunca al contrario.

- **Jerarquía entre registros.** Se da cuando un tipo de registro puede agrupar varios registros de distinto tipo incluidos en la misma tabla. Un ejemplo claro son las publicaciones de tipo línea, que contienen publicaciones de tipo colección numerada, que a su vez pueden contener publicaciones de tipo subcolección.
- **Jerarquía entre categorías.** Tiene lugar cuando establecemos un orden entre las categorías de un mismo campo. Ejemplos de este tipo de ordenamiento los hallamos en las “potencias” que podemos generar entre los tipos de dedicación (u oficio) de un autor con el fin de que se muestren públicamente de cierto modo. Otro ejemplo sería el orden en el que aparecen ciertos subgéneros, cuando se describan sus distintas familias.

Se procede a continuación a definir una a una las tablas principales que formarán parte de la base de datos, teniendo presente el marco jerárquico y describiendo su ordenación interna en cada caso:

Concepto. Cada una de las palabras con significado concreto que describen los apartados y particularidades de los medios y productos que se catalogan, así como las vinculaciones entre ellos. Conjuntos de conceptos similares podrán equipararse dentro un registro que actuaría como "superconcepto", jerárquicamente superior al resto de conceptos (por ejemplo, todos los conceptos alusivos a las dedicaciones de autor).

Entidad. Empresa en la que se gestiona la edición de obras catalogadas y la posterior producción de los soportes con los que brindar esas obras a los receptores. Las entidades pueden aglomerarse en Grupos (las entidades jerárquicamente superiores) y cada entidad puede constar de una o varias Divisiones (las jerárquicamente inferiores).

Autor. Entidad unipersonal que crea las obras, o que trabaja en la edición y producción de los soportes, o que participa en las promociones (o todo a la vez) de las obras catalogadas. Un Colectivo sería una entidad no unipersonal integrada por

varios autores (es el caso de los talleres o autores bicéfalos), y se ordena por encima jerárquicamente. Luego, cada autor puede usar una o más Firmas, que son entidades ficticias que consideramos como autores jerárquicamente inferiores.

Promoción. Actividad encaminada a difundir las obras de los autores y las producciones de las entidades, así como otros valores de las obras catalogadas. Entendemos como Evento a la promoción que agrupa a otras o que se repite regularmente, y llamamos Actividad a cada uno de los actos cerrados o completos que se desarrollan en una promoción (uno es jerárquicamente superior y otro lo es inferior).

Publicación. Cada una de los volúmenes que contienen productos ordenados (por hallarse numerados o por haber sido así descritos por una Entidad) o que guardan elevada similitud entre ellos (en un orden convenido) y que ofrecen obras catalogadas. Una Línea es una agrupación de Publicaciones con elementos en común que así viene determinada por la Entidad (superior jerárquicamente). Una Subcolección es una "colección dentro de otra colección" (bajo ella en la jerarquía).

Número. Cada uno de los ejemplares distintos que forman parte de la colección antes descrita y que ofrece obras registradas en la base de datos. A veces la Entidad distribuye varios números de forma unitaria contenidos en una Recopilación (que será superior jerárquicamente a cualquier Número), y otras veces lanza un número que se ofrece dentro o de forma anexa, el Suplemento (inferior a cualquier número).

Los registros de las tablas de tipo "obra" se describen a continuación:

Texto. Escrito de carácter documental, informativo o divulgativo, que se halla formando parte de alguna de las obras catalogadas o en los que se trata sobre aspectos relativos a las obras registradas. Un grupo de textos con objetivos comunes formarían una Sección (superior). Podríamos entresacar partes de un texto para usarlas como Cita (inferior).

Relato. Todo escrito de carácter no documental, o sea, narrativo o poético, que se halla formando parte de alguna de las obras catalogadas. Varios relatos con elementos comunes formarán un Ciclo (jerárquicamente por encima) y nosotros podremos agruparlos así. Las partes del relato se suelen ofrecer habitualmente

como Capítulos (jerárquicamente por debajo), y así las denominaremos por si queremos catalogar fragmentos de relato.

Creación. Denominaremos con este nombre genérico a toda obra compuesta mediante imágenes fijas, dibujadas por lo común, y que tienen carácter narrativo eminentemente, como las caricaturas, las viñetas y las historietas. Si varias creaciones comparten un hilo argumental forman un Arco (que agrupa obras argumentalmente conectadas). Si una Creación se fragmenta en trozos para ofrecerla en distintos soportes cada uno de ellos será una Entrega (cada fragmento perteneciente a la obra).

Imagen. Toda imagen fija dibujada o fotografiada (o de síntesis) que sea eminentemente representativa. Si varias imágenes cobran sentido ofreciéndolas juntas estamos ante un Repertorio (superior). Si solamente mostramos una parte de imagen tendremos un Fragmento (inferior).

Producción. En sentido general, llamaremos así en nuestra base de datos a las creaciones que constan de sonido o de imagen en movimiento, o ambas cosas a la vez. Las obras de este tipo suelen agruparse en Temporadas, y así denominaremos a estos aglomerados (jerárquicamente por encima). Cada parte de una obra de esta índole la llamaremos Emisión (jerárquicamente por debajo).

Personaje. Cada una de las entidades ficticias que protagonizan las obras de ficción que se catalogan, sean de literatura, historieta, producciones audiovisuales o de otro tipo. Cuando varios personajes se juntan forman un Equipo (un personaje superior). Un personaje suele tener al menos una Identidad, aunque a veces el mismo personaje tiene dos o más (será su versión inferior).

Serie. Conjunto de obras ligadas entre sí porque comparten personajes o argumentos, o bien unas características muy definidas estipuladas así por sus autores o entidades. Las series suelen funcionar de modo independiente en muchos casos, pero en otros se entrelazan de modo que se forma una suerte de “superserie”, con un enhebrado de personajes enmarañado que comparte tiempos, ámbitos y acciones. Esto es algo que por convenido se denomina en el ámbito del cómic Universo (que sería la jerarquía superior de Serie). En ocasiones, de una

serie se puede desgajar otra, y en tal caso dará lugar a la jerarquía inferior, la Subserie.

Una vez descrito un marco conceptual con tablas reguladoras (Conceptos, Medios, Soportes), un conjunto nuevo de tablas específicas para poder albergar todos los productos de la cultura popular que deseamos catalogar, y la posibilidad de trabajar con códigos encapsulados de uso combinado, procedemos a integrarlos en un gráfico que ordena todos los conceptos descritos y la jerarquía que impera entre ellos:

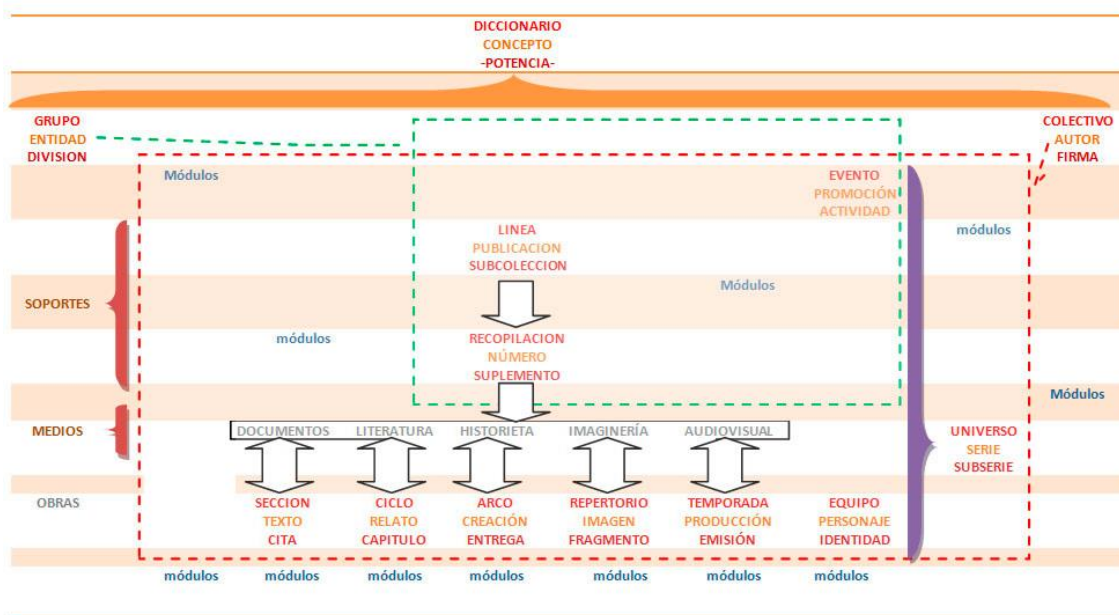


Figura 2.3: Organigrama general de la base de datos para alojar la estructura sistemática. Disposición de las tablas de acuerdo con su tipo, mostrando mediante flechas las relaciones externas, o entre tablas, y mediante ternas coloreadas las relaciones jerárquicas internas o entre registros. Fuente: Elaboración propia.

Aclaraciones sobre este organigrama:

- Dentro de las interrelaciones globales, los conceptos rigen para todas las tablas (de ahí la gran llave naranja), y los autores también salvo con la de conceptos (recuadro con línea discontinua roja). El recuadro de línea discontinua verde indica las tablas con las que interactúan los registros de Entidades, que son las contenedoras de soportes y la de Promociones. Los diferentes medios son los mencionados en gris, bajo los cuales se desglosan los tipos de obras. Recuérdesse que un personaje es una creación abstracta y

que una Serie tiene similar naturaleza pero, además, agrupa todo tipo de obras.

- Por lo que respecta a la jerarquía vertical, las flechas dirigidas hacia abajo implican que las tablas desde las que parten son contenedoras de los registros de las tablas de llegada. De este modo, Serie es una “contenedora de otras obras”, de todo tipo, incluyendo personajes, aunque no hayamos dibujado las flechas en este caso. Las flechas de doble sentido indican que los campos rellenos en esas tablas surten de contenidos a las tablas jerárquicamente situadas encima.
- Los módulos se han dispuesto aleatoriamente por todo el gráfico para indicar que son de aplicación a muchas tablas que comparten grupos de campos.
- En este gráfico no se muestran las tablas accesorias ni las auxiliares.

Este sería un esquema simplificado del funcionamiento de las jerarquías, entendiendo las que operan horizontalmente como interrelaciones laterales, no con valor o potencial jerárquico:

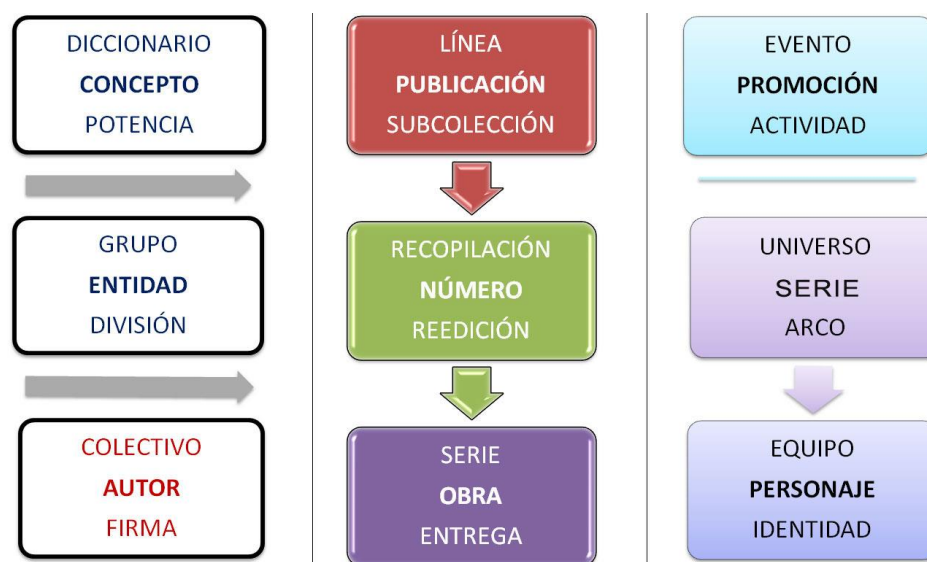


Figura 2.4. Relaciones horizontales entre tablas y jerárquicas entre registros. Fuente:

Elaboración propia.

2.3.3. Tipologías

Se explicita a continuación la tipificación de determinados taxones escogidos en nuestra sistemática, es decir, los tipos de registros de algunas de las tablas y, dentro de ellos, algunas diferenciaciones tipológicas necesarias para agotar todas las posibles manifestaciones de un medio o soporte a través de esos registros entendidos como taxones. Las diferenciaciones del resto de campos no las exponemos aquí por considerar que atañen al ámbito de la programación interna de la base de datos. En todo caso podrán comprobarse sobre la interfaz del gestor de contenidos al que se abrirá acceso mediante invitación.

Solamente desglosaremos los casos referidos a las obras que pueden aparecer en publicaciones y números ligados al ámbito de la industria de los tebeos, aunque en la base de datos se han programado tipos para otras tablas, como las audiovisuales, por ejemplo. Debe entenderse que la tipología no queda cerrada, salvo en casos contados. Nuestro gestor previene esta eventualidad, de modo que todo nuevo tipo no incorporado por olvido o recién nacido podrá adicionarse al conjunto mediante la creación de un registro en la tabla de Conceptos, que luego podría asignarse a la tabla que le correspondería siguiendo la regla de interrelación horizontal.

Medios. Los anteriormente descritos.

Soportes. Los antes descritos.

Autores.

Sexo.-

- Hombre
- Mujer
- Desconocido

Dedicación.-

- Agente
- Animador

- Argumentista
- Articulista
- Asesor editorial
- Asesor técnico
- Autor
- Autor adaptado
- Caricaturista
- Cartelista
- Colorista
- Comediógrafo
- Comentarista
- Comisario
- Coordinador
- Coordinador editorial
- Creador
- Crítico
- Dibujante
- Director
- Director artístico
- Director de publicación
- Director editorial
- Director gráfico
- Director literario
- Director web
- Diseñador
- Distribuidor
- Divulgador
- Docente de la historieta
- Documentalista
- Editor
- Editor jefe
- Editor propietario
- Entintador
- Escritor
- Estudio
- Estudioso
- Faneditor
- Fotograbador
- Grabador
- Grafista
- Guionista
- Historietista
- Humorista gráfico
- Ilustrador
- Impresor
- Informador
- Investigador
- Librero
- Litógrafo
- Maquetista
- Maquetista armador
- Muralista
- Novelista
- Periodista
- Pintor
- Portadista
- Prologuista
- Publicista
- Realizador
- Redactor
- Redactor editorial
- Redactor jefe
- Rotulista

- Teórico
- Traductor
- Viñetista
- Tallista
- Árbitro
- Jugador
- Corrector
- Escenógrafo
- Diseñador de personajes
- Regidor
- Marchante
- Galerista
- Intercalador

... [Podrán incorporarse más a través de la tabla Conceptos]

Firma.-

- Atribuida
- Presunta
- Real

Entidades

Tipos.-

- Agencia
- Agrupación de coleccionistas
- Archivo
- Asociación
- Biblioteca
- Colección privada
- Coleccionista vendedor
- Distribuidora
- Editorial
- Empresa
- Escuela
- Fundación
- Grupo editorial
- Grupo investigador
- Imprenta
- Institución
- Librería de ocasión
- Librería especializada
- Museo
- Productora cinematográfica
- Productora discográfica
- Realizadora digital
- Taller
- Tebeoteca pública
- Tienda web

... [Podrán incorporarse más a través de la tabla Conceptos]

Promociones

Tipos.-

- Certamen
- Concurso
- Curso
- Exposición
- Festival
- Jornadas
- Mesa redonda
- Seminario
- Simposio
- Subasta
- Proyección
- Presentación
- Preestreno

... [Podrán incorporarse más a través de la tabla Conceptos]

Documentos

Tipos.-

- Artículo
- Asiento
- Capítulo
- Catálogo
- Cita
- Conferencia
- Crónica
- Diccionario
- Efeméride
- Enciclopedia
- Enciclopedia web
- Ensayo
- Entrevista
- Locución
- Manual
- Monografía
- Noticia
- Programa de radio
- Programa de tv
- Recensión
- Recorte de prensa
- Reportaje
- Reseña
- Sección
- Serie teórica
- Tesina
- Tesis

... [Podrán incorporarse más a través de la tabla Conceptos]

Literatura

Tipos.-

- Cuento
 - Novela
 - Obra teatral
 - Novela corta
 - Poema
 - Epigrama
 - Microrrelato
 - Guión técnico
 - Discurso
- ... [Podrán incorporarse más a través de la tabla Conceptos]

Naturaleza.-

- Original
 - Reedición
 - Ampliada
 - Anotada
 - Retocada
 - Reelaboración
- ... [Podrán incorporarse más a través de la tabla Conceptos]

Géneros [dividido en subgrupos]. Esta escala se construye a sabiendas de que el muestrario genérico es inaprehensible debido a que la deriva de la ficción y la hibridación entre temáticas es continua. En la divulgación y el estudio de la historieta ha sido habitual operar con una tipología arrastrada por la tradición que distingue escasas categorías genéricas (aventura, romance, humor, fantasía, etc.) que ha terminado etiquetando a las propias obras y a sus públicos, aparte de generar “cajones de sastre” genéricos, cargados de indefinición y arbitrariedad. Hoy por hoy no existe una “teoría de los géneros”, o al menos no existe de aplicación al medio de la historieta, y cada investigador, archivo o base de datos usa su propia clasificación, más o menos oportuna o acertada de acuerdo

con sus fines.⁴⁴ Frente a la falta de uniformidad en los criterios de catalogación nosotros nos atrevemos a plantear al menos la división en cuatro departamentos estanco que permitan diferenciar cuerpos en relación a: la orientación hacia los intereses del público objetivo (enfoques), el contexto general del tratamiento argumental de la obra (temáticas), el supuesto efecto emocional que se quiere lograr sobre un público concreto (géneros) y la expresión precisa junto con el encuadre espacio temporal de ese género (subgéneros).

Entendemos que este apartado exigiría un debate más profundo, pero excede de largo el interés que persigue la presente investigación. Desglosemos cada caso:

Enfoque.- [permiten establecer categorías por edades]

- Adolescente
- Adulto
- Familiar
- Femenino
- Infantil
- Juvenil

Temática.- [categoría supragenérica que sirve para varios medios]

⁴⁴ Baste citar aquí la biblioteca Mitxilena, donde se han organizado las abundantes muestras de objetos de la cultura popular procedentes del Fondo Luis Gasca, que distingue este reparto genérico para sus fondos de “cómic”, en categorías que obviamente se solapan: de aventuras (888), de humor (779), de superhéroes (431), de ciencia ficción (314), policíacos (262), de fantasía (213), del Oeste (206), históricos (189), de terror (122), de animales (89), bélicos (81), románticos (73), de adaptaciones literarias (65), eróticos (62), biográficos (51), de fantasía heroica (48), costumbristas (45), de adaptaciones de televisión (45), alternativos y *underground* (38), de denuncia y crítica social (37), religiosos (36), de adaptaciones cinematográficas (26), de fantasía erótica (22), de deportes (19), políticos (9), dramáticos (7), mitológicos (7), de adaptaciones de juegos (4). Consulta practicada el 1 de julio de 2015 sobre el recurso en línea: <http://www.kmliburutegia.net/Search/Results?lookfor=&type=AllFields&filter%5B%5D=branch%3A%22suc2loc14%22&view=list>

- Abstracción
 - Apología
 - Aventura
 - Comedia
 - Crónica
 - Cuento
 - Drama
 - Égloga
 - Elegía
 - Ensayo
 - Epopeya
 - Fantasía
 - Información
 - Leyenda
 - Lírica
 - Novela
 - Oda
 - Realismo
 - Reportaje
 - Romance
 - Sátira
 - Teatro
 - Tragedia
 - Tratado
- ... [Podrán incorporarse más a través de la tabla Conceptos]

Género.- [es una primera relación acumulativa de géneros]

- Absurdo
- Acción
- Biográfico
- Canción
- Comprometido
- Costumbrista
- Denuncia
- Divulgativo
- Entremés
- Epico
- Erótico
- Estrategia
- Fabuloso
- Fantástico
- Farsa
- Heroico
- Histórico
- Horror
- Humorístico
- Informativo
- Intriga
- Legendario
- Melodrama
- Mítico
- Moralista
- Onírico
- Pastoral
- Persecución
- Poético
- Pornográfico
- Psicológico
- Religioso
- Romántico
- Sainete

- Sicalíptico
 - Simulación
 - Social
 - Solidario
 - Surrealista
 - Suspense
 - Terror
 - Tragicomedia
- ... [Y más que pueden incorporarse cuando se desee]

Subgénero.- [categorías caracterizadoras de los géneros en espacios o tiempos determinados. Modificable a través de la tabla Conceptos]

- Alienígenas
- Artes marciales
- Astronautas
- Autobiográfico
- Aviadores
- Bélico
- Bodegón
- Brujería
- Caballería
- Campismo
- Carcelario
- Catastrófico
- Ciencia ficción
- Circense
- Criminal
- Cruzados
- *Cyberpunk*
- Deportivo
- Desnudo
- Detectivesco
- Dinosaurios
- Dragones
- *Ecchi*
- Empresarial
- Época
- Escabroso *-gore-*
- Espadachines
- Espionaje
- Exploradores
- Fantasmas
- Fantástico
- Gánsteres
- *Grafitti*
- Guerreros
- *Hentai*
- *High Fantasy*
- Ilusorio
- Indígenas
- Licántropos
- *Lolicon*
- *Macha*
- Mafiosos
- Medieval
- Misioneros
- Momias
- Monstruos
- Morboso –
exploitation-

- Musical
 - Paisaje
 - Palaciego
 - Pandemias
 - Péplum
 - Piratas
 - Policíaco
 - Político
 - Posapocalíptico
 - Reporteros
 - Samuráis
 - *Science Fantasy*
 - *Shojo*
 - *Shonen*
 - Sicópatas
 - *Snuff*
 - *Steampunk*
 - Superhéroes
 - *Technofantasy*
 - Tribunales
 - Trogloditas
 - Urbano
 - Utópico
 - Vampiros
 - Viajeros
 - Vikingos
 - *Western*
 - Zombis
- ... [Y más que pueden incorporarse cuando se desee]

Historieta

Presencia.-

Color.-

- Bicolor
- Blanco y negro
- Cuatricromía
- Monocromía [y escala de grises]
- Tricromía

Acabado.-

- Aerografía
- Aguada
- Bitono
- Collage
- Fotografía
- Gris
- Guache
- Pintura
- Raspado
- Tampón
- Trama

Reproducción .-

- Anáglifo
- Color Directo
- Color Offset
- Color Tipográfico
- Estereoscopia
[varias
modalidades]
... [y más nuevas si se considera oportuno]
- Fotocopia
- Gris Directo
- Litografía
- Pluma
- Separaciones de
color
- Xerocopia

Formato.-

- Altura
- Anchura

Tipos.-

- Aleluya
- Caricatura
- Historia en
imágenes
- Historieta
- Historieta digital
[solo si lleva
elementos añadidos,
- como animaciones,
sonidos, etc.]
- Sección con
historietas
- Sección con viñetas
- Viñeta

Naturaleza.-

- Manipulación
- Original
- Reedición
- Reelaboración
- Remontaje

Ilustración.-

Tipos.-

- Artesonado
- Boleto
- Calendario (de bolsillo, de pared, de mesa)
- Cromo
- Grabado
- Imagen digitalizada
- Imagen en offset
- Imagen tipográfica
- Litografía
- Pintura
- Póster
- Programa de mano
- Punto de lectura
- Serigrafía (sobre cualquier objeto: paipái, cartelón, cristal, etc.)
- Tarjeta (postal, de felicitación, invitación, recordatorio, estampa devocional)
- Xilografía

Naturaleza.-

- Original
- Reelaboración o reproducción
- Remontaje

Fotografía

Tipo.- [campo diferenciado en la tabla de Imagen fija]

- Autocroma
- Calotipo
- Cianotipo
- Colodionica
- Daguerrotipo
- Digitalizada
- Estenopeica
- Estereoscópica

- Fotonovela [relato construido con fotografías colocadas en secuencia]
 - Heliograbado
 - Instantánea
 - Montaje [de cualquiera de los anteriores tipos]
 - Repertorio [sección con unidades fotográficas]
 - Secuencia fotográfica [sin llegar a construir relato]
- ... [Y más nuevas si se considera oportuno]

Personajes

Tipos.-

- Acompañante
 - Antagonista
 - Eventual
 - Grupo
 - Protagonista
 - Secundario
- ... [Y más nuevas si se considera oportuno]

Publicaciones:

Tipo de colección.-

- Convenida
- Línea
- Monografía
- Numerada
- Ordenada
- Subcolección
- Superior

Tipo de edición.-

- Complementaria
- Facsimilar
- Nueva
- Recopilación
- Reedición
- Suplementaria

Tipo característico.- [para las publicaciones así identificadas]

- Álbum de cromos
 - Antología de viñetas
 - Catálogo de exposición
 - Cuaderno de historietas
 - Cuaderno ilustrado
 - Libro de historietas
 - Libro ilustrado
 - Publicación con caricaturas
 - Publicación con historietas
 - Revista de historietas
 - Revista de viñetas
 - Revista gráfica
- ... [y más nuevas si se considera oportuno]

Carácter.-

- Adaptación
- Alternativo
- Complementario
- Confesional
- Didáctico
- Experimental
- Facsimilar
- Fanzine
- Institucional
- Instructivo
- Marginal
- Promocional
- Propagandístico
- Publicitario

Formato característico.- [permite distinguir formatos especiales aunque se haya elegido previamente un soporte]

- Cofre
 - Envoltorio
 - Fascículo
 - Prospecto
 - Retapado
 - Facsimilar
 - Revista [con carácter genérico]
- ... [Y más nuevas si se considera oportuno]

Números:

Tipo de edición [igual que en Publicaciones]

Tipo de Número [para distinguir la escala jerárquica]

- Extraordinario
- Ordinario
- Variante

Series:**Tipos.-**

- Cruzada: combinación de episodios de diferentes series que comparten arco argumental.
- Episódica: las entregas de la serie son conclusiva en su trama principal.
- Serial [o “de continuará”]: las entregas de la serie no concluyen hasta el final.
- Singular: de una única entrega.
- Subserie: serie derivada de otra.
- Temática: serie convenida, en la que los personajes o los escenarios no coinciden, pero los ámbitos son muy similares.
- Universo: aglomeración de series que comparten un mismo contexto espacio temporal o ideal.

Naturaleza.-

- Alternativa: la serie deriva de otra en sus argumentos o personajes, y se inscribe en un universo similar pero aparte, vinculado o no.
- Derivada: la serie deriva de otra en sus argumentos o personajes, y se inscribe en su mismo universo, pero sin parodiarla.
- Original: la serie se caracteriza por su originalidad.

- **Paródica:** parodia argumentos o personajes de otra serie o de otros medios; por definición, se inscribe en otro universo diferente de la serie original.
- **Renovada:** la serie deriva de otra parcialmente en sus argumentos o personajes, pero ni se inscribe en el mismo universo ni es alternativa, ni tampoco es paródica.

Características.-

- **Abierta:** la serie sigue en curso, con final no cerrado.
- **Cerrada:** la serie ya culminó, llegando a su final.
- **Esporádica:** la serie permanece sin rumbo y sin final claro.
- **Truncada:** la serie quedó detenida, con el final claramente truncado.

2.4. Técnicas de análisis. Selección y conflictos

La configuración de la estructura de registros ordenados en nuestra base de datos, así como el diseño de una interfaz gráfica sobre la que practicar consultas con posterioridad la hemos desarrollado mediante el sistema de base de datos de tipo MySQL, decisión adoptada debido a sus características de gestión multihilo (concurrente mediante lenguaje de programación Java) y multiusuario (que permitía el procesamiento simultáneo en paralelo para la introducción de datos). Como aplicación web para MySQL se utilizó el lenguaje de programación libre e interpretado PHP, y luego su evolución a PHP5 (versión 5.6). Este lenguaje se ha demostrado el más versátil para el diseño de páginas web de contenido dinámico, como la que emana mostrando consultas desde una base de datos que se ve modificada de continuo, la cual es interpretada por un servidor web que genera páginas web hipervinculadas (expresadas en lenguaje HTML) que pueden acabar dando forma a un sitio web con miles de enlaces que funcione a modo de portal.⁴⁵

La aplicación de nuestra sistemática al corpus general de los tebeos españoles podrá ponerse en cuestión comprobando la eficacia de la interfaz de catalogación implementada en un espacio web privado, de acceso restringido, si bien sus resultados podrán apreciarse y valorarse en un sitio web público, en el que se muestran todas las fichas producto de la interpretación de los campos de la base de datos a través de un servidor al efecto. Con la disposición pública en páginas web pueden valorarse tanto los logros cuantitativos obtenidos como los reservados al análisis cualitativo, pues el sistema relacional de datos se articula de modo que el usuario puede comprobar los fundamentos teóricos de cada concepto y de cada categoría escogida para la catalogación mediante un enlace ligado a una URL. Esta base de datos de conceptos, enhebrada con toda la estructura de bases de datos permite a su vez ejecutar búsquedas y aislar diferentes tipos de datos siguiendo variadas pautas (acotaciones en el tiempo, según el reparto de formatos,

⁴⁵ El sitio web que traduce actualmente los datos de esa base de datos públicamente es www.tebeosfera.com, pero el desarrollo de la programación específica de base de datos avanzada y el cálculo estadístico sobre los mismos difiere de la actual plasmación y es inédita (en el momento de presentar este trabajo, en la URL de acceso restringido <http://t3.tebeosfera.com/out.php>).

por temáticas, géneros, autores, editores, series, personajes, etc.), y esto tiene lugar distinguiendo siempre soportes de medios y de obras contenidas, con sus autores y otros aspectos de la producción debido a que se han catalogado desde un comienzo por separado.

El objetivo de esta tecnología es reconocer las publicaciones, calificarlas por sus características formales, tomar nota de los registros y acreditaciones que consten en las mismas, ligarlas a las entidades y personas responsables de su edición y, hacer lo posible por ubicarlas en un contexto temporal concreto. Así pues, partiendo de esta primera labor de recogida de datos empírica realizamos el siguiente trabajo de campo:

- Asociar cada cabecera, de una monografía o una colección, con su editorial.
- Determinar el total de números que compusieron cada colección (también los ejemplares especiales o variantes asociados a la misma).
- Considerar la periodicidad de salida al mercado, única o variable.
- Concretar la fecha de arranque y de cierre de cada cabecera.
- Fechar lo más aproximadamente posible cada uno de los números de las colecciones.
- Anotar la morfología de cada producto editorial y sus cambios en el tiempo dentro de cada colección; también sus cambios de PVP y otras características.

De este procedimiento derivó una primera incertidumbre, que era la de qué principio regulador adoptar para ordenar los materiales en el caso de que faltasen datos identificativos, por ejemplo el número mismo en las entregas de una cabecera periódica. Tuvimos que convenir un “Principio de ordenación” que establece que si hallamos ejemplares numerados asignados a un mismo bloque de edición eso determina una cabecera continuada (lo que solemos llamar una colección de tebeos). Si hallamos ejemplares con números bis o reiterados se añaden al determinar el bloque; también podremos hacerlo si algún ejemplar no fue signado, acomodándolo entre el resto. Si no existe numeración en ninguno de

los tebeos, se agrupan y ordenan subsecuentemente de acuerdo con la relación proporcionada por el editor en sus catálogos o anuncios promocionales. En caso de no existir los anteriores, por la continuidad de argumentos del interior o por la evolución de sus secciones o diseños. En el caso extremo de que no exista pista alguna que nos permita ordenarlos se hará por el orden alfabético de los títulos de los cuadernos; de no constar títulos diferentes, al azar.

Pese a la aplicación de ese principio, en el proceso de recogida y registro ordenado de datos tropezamos con múltiples conflictos, derivados casi todos ellos de las características propias de nuestro mercado de los tebeos y de las fórmulas editoriales escogidas por los empresarios que trabajaron en este sector editorial (mercado y profesionales descritos en el capítulo anterior), que durante ciertos periodos se caracterizaron por no añadir los registros preceptivos ni señas de identificación suficientes en los ejemplares (el número, por ejemplo), debido a que el mercado no se hallaba lo suficientemente normalizado, amén del trabajo de edición pobre o la presencia impresa descuidada que se aprecia en muchos de estos productos. Los principales escollos derivados del corpus con los que hemos topado se desglosan a continuación, con indicación de las medidas adoptadas para cada caso:

- **Parte del corpus inasequible.** Hemos encontrado este problema sobre todo con las colecciones de tebeos dirigidas al público femenino, no preservadas por los coleccionistas masculinos y poco atendidas por las lectoras (con escaso hábito coleccionista por lo común).⁴⁶ En tales casos contamos con datos fragmentarios que se han ido solventando con nuevos aportes.
- **Orígenes indefinidos.** Ciertos tebeos, sobre todo los editados en las primeras décadas del siglo XX, han estado años sin asignación editorial por no constar en sus portadas. Hasta la revisión atenta de su interior no se conocía el sello. Así ha pasado con algunos tebeos de Aurora o El Gato Negro.
- **Falta de titularidad.** Es el caso de las abundantes colecciones de agregados que aparecieron en el comienzo de la posguerra debido al férreo control sobre

⁴⁶ En esta parcela hemos tenido la suerte de contar con el apoyo de los coleccionistas de tebeos para niñas y jóvenes Marisa Mediavilla, Domingo Breganciano, Francisco Solís y Joan Luis Gabriel Saumell.

la prensa periódica por parte de Falange. Las colecciones *Aventuras Célebres* de Cisne, *Audaz* de Hispano Americana, *Selección Aventurera* de Valenciana y otras se hallan disgregadas en varios títulos que deberían formar aglomerados. Para solucionar este problema se crearon los conceptos de “línea” y “colección superior” que permiten agregar registros de número a dos registros de colección al mismo tiempo.

- **Falta de numeración o de acreditación.** Muchos tebeos se publicaron sin numeración y sin otros créditos que permitan ordenarla dentro de su bloque de edición correspondiente. Este problema acompañaba al anterior, al de falta de titularidad, porque este tipo de tebeos no llevaron número. También ocurrió con muchos tebeos de la posguerra inmediata, como las revistas *TBO* o *Jaimito*, y esta mala praxis editorial alcanzó los años sesenta (basta comprobarlo sobre los tebeos del sello Ediciones A. de A.) Un caso de publicación de editor desconocido, pues no consta, es *Flecha y Blanco*. El problema se solventa en muchas ocasiones por la continuación argumental de las historietas que contienen, o por similitudes halladas en el diseño de la publicación, o bien mediante la técnica de comparar las obras de ciertos autores con otras realizadas en otros tebeos de los que sí tenemos datos.
- **Falsos registros de DL o inexistentes.** Es uno de los graves problemas de la prensa periódica española, incluso después de haber regularizado el control de publicaciones a través del INLE. En un principio, entre 1958 y 1960, los editores hacían el DL correspondiente de forma puntual y lo plasmaban en los tebeos publicados. Luego, comenzaron a lanzar cabeceras nuevas reutilizando depósitos ya usados (que sustituían por el correcto más tarde) o bien sin registro alguno, sobre todo los pequeños sellos. La solución en estos casos pasaba por localizar los arranques de las colecciones apoyándonos en los anuncios promocionales que hacía el mismo editor. También, comparando las cualidades de la edición y la impresión con otros tebeos de los que sí se disponían datos. En algunos casos resulta imposible averiguar con total certeza la salida y trayectoria de una colección, como nos ha ocurrido con *Enamorada*, de Toray, por ejemplo. Cabe mencionar que es importante el hecho de que muchos DL no se incluyeron en la primera emisión de tebeos de una cabecera y que esos registros falsos, arrastrados, fueron precisamente los que aún constan

hoy en bases de datos como la de la BNE. Nosotros anotamos todos los registros hallados en cada número de cada colección por esa razón.

- **Fechado desconocido o impreciso.** Es proverbial la falta de información sobre la fecha de aparición de los tebeos en España. Se practicó, como había sido habitual en Francia, sobre las revistas de los años veinte y treinta. Pero tras la Guerra Civil se perdió esa costumbre y no fue recuperada hasta los años cincuenta, y entonces solo para contadas cabeceras.⁴⁷ El único modo de fechar la gran mayoría de los tebeos españoles pasa por organizarlos en bloques de edición entre fechas señas que se hallen en relación con los contenidos (alusión a estaciones, campañas o festividades, comentario sobre hechos ocurridos o de efemérides, avances y concursos a celebrarse en fechas venideras), anuncios y promociones publicados en otros tebeos con fecha conocida, firmas de autores fechadas, y en última instancia días de compra anotados por coleccionistas. Este último método carece de rigor, evidentemente, pero advertimos que muchas fechas anotadas en bases de datos como la del ISBN o la de la BNE pecan de la misma falta de certezas, bien por haber sido mal anotadas en su día, bien por haber sido aproximadas aleatoriamente (la mayoría de estas aproximaciones descansan en el mes de mayo, por ser el de mayor efervescencia editorial junto con diciembre).
- **Periodicidades imprecisas o fluctuantes.** Un grave problema que nos ha conducido a muchos estudiosos del tema a no catalogar tebeos en años en los que realmente existieron o a extender la vida de colecciones a épocas en las que ya estaban cerradas. Este inconveniente se solventa fijando el anterior caso, el del fechado de sus números. De no poder hacerlo, se atendería a otras evidencias, como los anuncios promocionales o las alusiones a estacionalidad que pueden hallarse en las historietas ofrecidas en el interior.
- **Vicios de catalogación arrastrados.** Ha causado desconcierto entre los catalogadores algunas costumbres arraigadas como la adopción del título a modo de título para el caso de colecciones de agregados; separar colecciones en función de las series que ofrecía (por querer conceder protagonismo a un

⁴⁷ En la revista *Jaimito* comenzó a indicarse la fecha de su salida al mercado el 15 de junio de 1951, en *Pulgarcito* el 30 de mayo de 1952, en *TBO* el 3 de enero de 1964. La mayoría del resto de tebeos publicados en España no llevaron fecha; en los años sesenta, casi ninguno la llevó.

personaje) como pasó con *Pequeño Pantera Negra*, de Maga; considerar colecciones regulares las emisiones que hicieron algunos distribuidores (como las destinadas a sobres sorpresa); o hacer equivalentes diferentes sellos editoriales por ser del mismo propietario (Vecchi / Hispano Americana / T. Delgado; Gerplá / Cisne / Clíper / Futuro; Marco / Olivé y Hontoria). También ha constituido una complicación la tradicional aproximación de fechas por parte de los coleccionistas mediante alusiones del tipo “195?” o “1965”, que han generado la idea de una intensidad de producción irreal en los años terminados en cero o en cinco. La única forma de pulir estos datos viciados pasa por consultar los tebeos propiamente dichos y aproximar sus fechas con las técnicas indicadas.

A los efectos de resolver algunos de los conflictos referidos hemos adoptado en nuestra sistemática algunas fórmulas de ordenación de registros orientadas a ofrecer una mayor claridad sobre el desarrollo de las colecciones de tebeos y la oferta de sus obras. Las fórmulas responden al esquema de jerarquías verticales detallado en el marco teórico y se basan en el principio de ordenación:

- **Colecciones agrupadas.** En el caso de que una colección presente doble numeración, porque en ella nace otra también numerada, se abre un registro para la cabecera primera y otro para la segunda, quedando la primera marcada con el tipo “colección superior”. En el caso de que la colección contenedora no vaya numerada será tipificada como “línea”.
- **Colecciones subsidiarias.** En los casos en los que una colección numerada contenga desarrollos de una serie de modo parcial y reconocidos en el diseño o con una signatura diferencial (con numeración romana, con alusiones a partes, con menciones a un ciclo argumental) se abrirá un registro para cada uno de esos desarrollos tipificado como “subcolección”, que permanecerá ligada de modo supletorio a la colección numerada y principal.

- **Obras agrupadas.** En ocasiones hallaremos historietas ligadas entre sí argumentalmente, que dan lugar a un ciclo completo que no llega a alcanzar titularidad propia. En tales casos, las obras quedan catalogadas en la tabla de Historieta pero se podrá generar un registro de carácter superior, tipificado como “arco”, que aglutinará todas las entregas vinculadas por su argumento. Estos arcos nunca serán identificados como colecciones ni como series derivadas de la principal a la que ha dado lugar el personaje protagónico, aunque el arco quede asignado a la serie principal a la que pertenece.
- **Autorías múltiples.** En la historieta mundial ha sido muy habitual el uso de seudónimos, heterónimos o alias por diferentes razones, siendo la principal querer ocultar la verdadera identidad del autor. Esto implica, por ejemplo, que hallamos obras firmadas por Acosta, J. M. O’Set, Majó, Martínez, Martz y Osete que corresponden al mismo dibujante: Juan Alejandro Martínez Osete. Si el catalogador reconoce el estilo del autor ante una de esas firmas no duda en asignarle la obra, pero si no lo reconoce se va generando una enojosa acumulación de registros para un mismo profesional. Por otra parte, reasignar todas las firmas a un mismo registro de autor implica perder el valor que podría tener esa ocultación de la identidad, que en ocasiones no aportaba nada a la trayectoria del artista (por ejemplo, Benejam firmó como Marino, Ferrer o Rino en *TBO* para no abundar tanto en su firma habitual) pero que en otros casos resulta de interés por razones contextuales (por ejemplo, Opisso firmaba así en revistas para niños y firmaba Bigre en prensa erótica) o logísticas (para evitar problemas con sus editores, Joan Rafart firmó Roldán en sus historietas para el editor Viña, usó Rafart en sus obras para Ferma y luego Raf en sus trabajos para Bruguera). La mejor solución para evitar la pérdida de información derivada de la reasignación de firmas pasa por crear una tabla para firmas distinta de la de autores, de modo que las obras queden siempre ligadas a su autor pero diferenciadas por la firma que figura en ellas.

3. MARCO EMPÍRICO

3.1. Problemas de localización del corpus

Con respecto a la localización del corpus, ya descubrimos en nuestro trabajo de investigación de 2003 que las publicaciones sevillanas que contuvieron historietas no están localizables en las hemerotecas. Lamentablemente, tampoco la gran mayoría de tebeos españoles. Esto es así debido a la carencia de colecciones completas, a la separación de títulos en diferentes hemerotecas provinciales, a la dificultad de localizar muchas de estas publicaciones entre los fondos de BNE o mismamente en la base de datos del ISBN. Hoy en día, existen variadas colecciones de periódicos o revistas diseminadas por las bibliotecas del país, pero ni se conservan todas, ni todos los números de cada una de ellas, y de aquellas que existe registro o digitalización estos sólo son accesibles a través de los catálogos específicos de cada centro de preservación, dándose la circunstancia de que en cada emplazamiento se usan diferentes modelos de catalogación y acceso a los materiales. La única hemeroteca específica sobre cómic existente en España es la construida sobre la base de la colección de Luis Gasca y que conforman los fondos de la llamada Komikiak – Colección Gasca Bilduma, gestionada por la Diputación Foral de Gipuzkoa, consistente en primer término en un fondo de un millar de originales de dibujos y viñetas, luego complementada con la donación masiva de la colección del estudioso Luis Gasca, quien recopiló a lo largo de su vida fotografías, carteles, tebeos, discos, películas, juguetes y otras muestras de la cultura popular, que hoy son accesibles para los investigadores de forma restringida. Ya han aparecido algunos estudios que han hecho uso de los fondos de esta hemeroteca especializada en cultura popular, como el libro de Eduardo Martínez-Pinna editado en Portugal *El rescate emocional de un clásico: 'Prince Valiant', la obra cumbre de Hal Foster* (editado por M. Caldas en Portugal, en 2012), o el trabajo conjunto de Luis Gasca y Koldo Mitxelena *La pintura en el cómic* (Cátedra, 2014), por citar los dos ejemplos más relevantes. En 2011 estaban catalogados ya ocho mil documentos en este fondo guipuzcoano, según informaba Gipuzkoa Foro

Aldundia,⁴⁸ pero sin digitalizar aún y con acceso solo mediante cita previa. El catálogo actual, accesible a través del portal de la Biblioteca de Koldo Mitxelena Kulturunea (<http://kmliburutegia.net>), ofrece casi 15.000 documentos catalogados, de los cuales solamente la tercera parte corresponden a libros sobre cómics o a cómics, 4.748, y no solo de España sino de todo el mundo.⁴⁹

Nosotros abordaremos nuestra investigación tras haber hecho acopio de un corpus propio lo suficientemente representativo para estudiar el periodo escogido, porque para poder comprobar todos los elementos que permitan construir una tipología exhaustiva de obras y publicaciones para luego abordar la sistemática de catalogación, debemos localizar previamente todas las publicaciones posibles manejando los fondos propios, y luego mediante consultas de catálogos en fundaciones, hemerotecas, bibliotecas y bases de datos bibliográficas de diverso tipo. Por ser esos fondos abiertamente deficitarios, debemos acudir a coleccionistas privados, para lo cual hemos ido tejiendo una red de colaboradores y contactos que nos han permitido acceder a sus colecciones con el fin de contrastar los datos existentes y añadir los nuevos. El presupuesto principal era revisar todos los tebeos posibles del periodo escogido, 1960-1963, manejándolos físicamente si fuese posible, y si no lo era, trabajando con copias digitalizadas de los mismos una vez comprobada su autenticidad. Para localizar los elementos del corpus inasequibles o difíciles de encontrar creamos un equipo de trabajo para analizar las muestras conseguidas y colaboramos con una red social privada de coleccionistas y documentalistas que se encargó de las labores de localización de todos los tebeos españoles –todos, no solo los sevillanos- con el afán de rescatar el patrimonio nacional de la historieta. De este modo pudimos tener acceso a cerca del 85% de todos los tebeos publicados en el periodo, que en un comienzo estimamos que oscilarían entre ocho y diez mil pero que finalmente han resultado ser casi quince mil elementos. Han sido muy pocos los casos en los que hemos

⁴⁸ Noticia dada aquí: <http://kmk.gipuzkoakultura.eus/component/content/article/395-komikiak-coleccion-gasca-bilduma>

⁴⁹ En consulta hecha el 1 de julio de 2015.

tomado datos de tebeos usando fotografías parciales de su contenido o dictados telefónicamente por algún coleccionista.⁵⁰

Los materiales del corpus de todos los tebeos españoles se pusieron a disposición de un equipo de documentalistas que han actuado como catalogadores, porque la labor se reveló imposible para un único investigador. Se les instruyó para aplicar un protocolo de actuación fiel a la sistemática descrita (la taxonomía y la tipología) sobre una base de datos con tablas relacionales que permitió la fijación de los datos al mismo tiempo que su contraste público en una web semántica. En esta labor se ha logrado implicar hasta a un centenar de colaboradores voluntarios.

3.2. Problemas de ordenamiento del corpus

Cuando trabajamos sobre tebeos, todos ellos, desde los primeros ejemplos del siglo XX, hemos procedido a tomar nota de todos sus elementos conformantes: titularidad, paginación, dimensiones, formato, autorías, menciones editoriales, de distribución o de impresión y números de registro (que pueden ser de facturación, de registro de marca, de depósito legal nacional o los internacionales ISSN e ISBN). Hay casos en los que esos elementos no han sido inasequibles, por no haber podido manejar una sola muestra de la publicación, así que ahí se genera una laguna de conocimiento.

Se quiere dejar constancia de que los márgenes de error han sido muy amplios hasta el día de hoy. El poco conocimiento sobre la correcta identificación de las empresas editoras de tebeos y la datación precisa de sus lanzamientos ha generado una acumulación de errores que desembocaron hace mucho tiempo en una gran carencia de datos y en una suerte de confianza depositada en asertos no comprobados. Pongamos varios ejemplos esclarecedores sobre esta singular situación, uno sobre una serie emblemática y otro sobre una empresa esquiva. Si hay un personaje conocido de la historieta española ese es el Capitán Trueno, recordado por muchos aunque nació en 1956, hace sesenta años. Aun siendo así,

⁵⁰ Como anexo se aportarán digitalizaciones de los tebeos que hemos podido manejar publicados durante el periodo elegido.

hasta el verano de 2015 investigadores y coleccionistas no habían fijado el nacimiento de la serie (el 4 de junio de 1956), para lo cual bastaba contrastar las promociones publicadas en la revista de curso paralelo *Pulgarcito* (Moreno, 2015: 69). La editorial esquivada a la que nos referíamos es SADE, que durante años fue asociada a una inexistente Sociedad Andaluza de Ediciones con sede en Sevilla, incluso por nosotros mismos en el primer inventario del *Gran Catálogo de la Historieta* de Tebeosfera (Barrero *et alii*, 2013: 741). Esta certificación ha sido suficiente para que hace poco se haya reafirmado la idea de que esta empresa catalana y sus tebeos, claramente producidos con las características y autores del área barcelonesa, era una de las más descollantes del “tebeo femenino andaluz” (Ramos Rovi, 2015: 59).⁵¹ Son errores de importancia relativa, naturalmente, pero que demuestran que gran parte de los trabajos de exploración hemerográfica practicados sobre los tebeos se hicieron sin consultar el corpus de partida, o al menos no el suficiente o con la debida atención (hay decenas de casos similares), lo que a la larga ha supuesto el arrastre de muchas falsas asunciones, deformando la estructura o conformación real de la industria de los tebeos durante todo el siglo XX. Algo parecido ha ocurrido con la percepción del volumen de tebeos circulantes, admitiéndose hoy todavía alegremente tiradas de 600.000 ejemplares semanales para colecciones como *El Guerrero del Antifaz*,⁵² por más que se trata de una cifra que desafía cualquier cómputo racional del papel necesario para tal cantidad de impresos en el periodo de carestía de la primera posguerra.

Más confusiones arrastradas desde antaño han sido: imprentas o distribuidoras equiparadas a editoriales, tebeos de un sello asignados a otro, o identificación de series con colecciones. Para el primer caso tenemos el ejemplo de la imprenta Dardo, malagueña pero que ha sido asimilada a un sello editor madrileño (VV AA, 2004: 87). Para el segundo caso, la tradicional asociación de los tebeos de Ediciones Recreativas al sello que le antecedió, Fantasía, que quedó tan eclipsado como la primera denominación de Toray: Publicaciones Para Niños

⁵¹ Ramos Rovi no cita como fuente nuestro inventario de 2013 ni el sitio web donde, hasta septiembre de 2015, mantuvimos este afincamiento de SADE en Sevilla.

⁵² Seguía admitiéndose el 15-XII-2013, aunque con reservas, por el veterano divulgador Manuel Darias en su sección sobre historieta en el *Diario de avisos*.

(Barrero, 2014: 105). El último supuesto, el de escisión de colecciones en series, es más complejo porque depende del concepto que se use de “serie” y de “colección”. Esto era costumbre en la edición de tebeos de la primera posguerra española debido a las restricciones legales existentes para lanzar publicaciones periódicas, resultando una acumulación de “colecciones en curso” que en realidad se reducían a unos pocos títulos mal indefinidos. Bastará con un ejemplo: Los coleccionistas siempre han contemplado por separado las colecciones del sello Grafidea tituladas *Navarro y Cristina*, *Tom Clark*, *Casiano Barullo*, *Inspector Forbes de Scotland Yard*, *Roy Anders y Fuensanta*, *Adalberto y Javier*. No obstante, un atento estudio de los cuadernos revela que el editor trazó un solo plan editorial para poner en circulación esos tebeos dentro de la denominada *Colección infantil*, en la que se fueron alternando episodios de esos títulos junto con otros cuadernos no ligados a series continuadas. Es decir, que en el cómputo tradicional se han contabilizado siete colecciones cuando solamente hubo un único proyecto editorial. Esto ha acarreado un incremento notable del “volumen de producción” en unos años que se caracterizaron por todo lo contrario.

Otro aspecto problemático es el de las fechas adoptadas por convención. Al estimar que un tebeo apareció probablemente en la década de los cuarenta se fecha como de “194?” o de “1940”, con lo que se generaba un error por aproximación que se extendía por debajo hacia la década de los años treinta. Otros afinaron más disponiendo un “1945”, fecha más razonable pero que agrupa muchos títulos ahí, con lo que los valores absolutos para ese año y los que le flanquean carecen de fiabilidad. Y conlleva otro problema, que cuando se fecha un arranque se suele hacer también con todo el resto de la numeración de la colección, generándose “bloques de publicaciones seriadas”. De este modo, si un coleccionista anotó que dos títulos de un mismo sello arrancaron en 1960, ambos quedan adscritos a una supuesta fecha de arranque en enero de aquel año (o en mayo, como se tiene estandarizado en las oficinas del ISBN), e igualmente en todos sus números, sin atender a su distinto momento de aparición o diferente periodicidad, restando de este modo toda posibilidad de conocer cuál pudo ser la inversión de esfuerzo editorial del editor en un intervalo temporal.

Si queremos aplicar herramientas estadísticas en estos casos únicamente podremos trabajar con valores relativos, y esto es válido para todos los tebeos publicados durante los primeros veinte años de dictadura, porque el control de la producción impresa en España mediante depósito no fue regulado hasta la promulgación del Decreto de 23 de diciembre de 1957, lo cual celebró en su día el experto en bibliografía Justo García Morales al afirmar que:

«En estos momentos podemos ya asegurar que las estadísticas de producción de libros dadas hasta ahora, y precisamente por no haberse dispuesto de un adecuado servicio de Depósito Legal, resultaban incompletísimas, con lo que ante el interior y el exterior se facilitaba un visión deformada de nuestra propia cultura y de nuestro movimiento editorial.» (1958: 24)

Hay que advertir que siguió siendo deformada por lo que respecta a la cultura popular, sobre todo en lo relativo a la producción de tebeos españoles. Baste recordar cómo se comportaron los editores españoles con la nueva norma sobre depositar sus publicaciones en un departamento al efecto. Gran parte de los editores efectúan religiosamente el depósito durante los primeros años de imposición de la obligatoriedad, incluso acudiendo a solicitarlo para cada uno de los números de una misma colección (así ocurrió con títulos como *Celia*, de Bruguera, por ejemplo), aunque en estos casos se solían pedir en bloques de cuatro u ocho lanzamientos. Pues bien, en los primeros meses de existencia de la publicación se solicitaron y aplicaron los depósitos legales semana tras semana, al igual que los números de registro del título y los números de facturación de cada historieta,⁵³ pero llegado el número 340, el depósito legal se congeló en el B-6.309-1967, y con ese continuó la colección hasta su fin, en el 426, publicado en junio de 1970. La relajación de los editores con respecto al cumplimiento de la normativa de depósito legal se relajó durante los años setenta y ochenta, en vista de que no les reportaba beneficio y no hubo las suficientes sanciones.

⁵³ Debemos advertir que los números de facturación eran un sistema de registro y seguimiento de obras que la editorial recibía e iba editando, pero el orden en el que aparecían en las páginas de los tebeos no fue consecutivo y no sirve para obtener evidencias en la sucesión cronológica de las diferentes ediciones.

Hasta el de la imposición de la norma ISBN, o sea, hasta 1970, no existe fiabilidad alguna sobre la aparición y evolución en el mercado de un impreso que ofreciese viñetas o historietas salvo que fuese fechado en cubierta, lo cual no era habitual. Una nueva regulación del DL en 1971⁵⁴ trataba el tema de la prensa periódica de manera más exhaustiva, pero seguía sin abarcar todo lo que se publicaba en el ámbito de la historieta. Tampoco lo contemplaría la incorporación del ISBN en 1972. Los esfuerzos de creación de índices bibliográficos sobre publicaciones periódicas, encomendados al CSIC en 1942, 1947 y 1975, no tuvieron continuación.

Añadido a lo anterior, ya no se trata de localizar cuántas cabeceras existían en el mercado en determinado año, también habría que precisar cuántos números de esos títulos se mantenían realmente en circulación durante todo el año escogido. No podemos valorar la producción de una empresa editorial de igual modo si mantuvo la aparición semanal de una colección a lo largo de todo el año que si la canceló tras publicar un par de números al comienzo de la anualidad o si la estrenó cuando el año llegaba a su fin. Y, lo que es más importante, convendría saber cuántos números de otros títulos que arrancaron en años anteriores permanecen aún en curso en el año de estudio. La necesidad de contabilizar los títulos vivos en curso queda clara ante deducciones basadas en arranques de títulos nuevos como el que practicaba por ejemplo Rueda Laffond sobre la “novela de quiosco” (2015: 669), partiendo de la certeza de la existencia de ciento diez colecciones nuevas en el lustro 1950-1954 frente a la aparición de solamente cincuenta y una en el siguiente lustro, usando para ello el recuento hecho por Vázquez de Parga en su día (2000: 317-333). La realidad constatable fue que en efecto se estrenaron la mitad de títulos en ese periodo pero lo hicieron estando en curso la mayoría de títulos que habían arrancado previamente, por lo que la densidad de novelas de este tipo en el mercado español era superior en esos años en un cien por cien y no reducida a la mitad, como se pretendía hacer ver con esa exposición.

⁵⁴ OM de 30 de octubre de 1971, recogida en el *BOE* de 18 de noviembre.

Teniendo en cuenta estas dificultades, en el presente trabajo intentaremos hacer una nueva aproximación sobre la producción de tebeos de la década, usando para ello un análisis empírico fundamentado en una revisión más estricta de las publicaciones del periodo. Un recorrido diacrónico y un más preciso cálculo cuantitativo de la producción en cada año nos permitirán abordar un análisis estadístico –usando valores relativizados y proporciones cuando sea pertinente– y hacernos una idea del esfuerzo editorial invertido. Pero para ello es absolutamente imprescindible describir previamente el marco editorial en el que la industria de los tebeos surge, con el fin de conocer qué tipo de editores trabajan con la historieta, cómo editan sus productos y cómo los mantienen en el mercado. Luego, nos parece también necesario construir un nuevo relato sobre la evolución de la industria editorial de los tebeos en España en el siglo XX y hasta la fecha escogida para desarrollar la presente investigación, primero por haber tomado conciencia de la distinta ubicación temporal de la actividad de ciertos sellos y del desarrollo concreto de muchas de sus colecciones, que desbarataban por completo el relato historiográfico asumido hasta ahora. Esta percepción la obtuvimos tras aplicar sobre el global de los tebeos españoles la sistemática anteriormente descrita, con el fin de ordenarlos en un cronograma y construir una base de datos. En esa base, analizando la presencia de tebeos por tramos temporales, surgieron numerosas discrepancias con los asertos previos y la pronta necesidad de acudir a comprobar fechas de fundación de entidades, de arranque de colecciones y de periodicidad de los números integrantes de sus colecciones, todo lo cual nos descubrió un panorama distinto al conocido y enormemente más complejo, en el que algunas ideas admitidas de plano desde siempre quedaban expuestas de otro modo: el tramo denominado “edad de oro”, la importancia relativa de empresas como Valenciana, la relevancia del formato cuaderno y la implantación posterior de los formatos de bolsillo, la aplicación de la censura y el seguimiento de las normas de edición y registro, la cuestión de la distribución, la formación y funcionamiento de las pequeñas empresas editoriales (como las de Sevilla en el periodo 1960-1963) y las filosofías editoriales de reaprovechamiento o amortización de obras, que terminaron cayendo en la baratura y remachando las connotaciones negativas de los tebeos como objetos culturales y de la historieta como medio de comunicación.

Las dos técnicas de acercamiento al corpus que nos planteamos inicialmente fueron la colocación diacrónica de cabeceras (de acuerdo con su fecha de salida, ajustada en función de los depósitos legales y otras evidencias obtenidas de los tebeos adyacentes) y de sus números (según el reparto de la periodicidad). Por lo que se refiere a este segundo caso, diseñamos un programa informático que repartía el total de números asignados a una publicación por bloques anuales, determinados estos por la indicación de periodicidad. Así, si la publicación era semanal y duró 520 números, por ejemplo, se rellenaría el año de salida y los nueve siguientes a razón de 52 números por año; si era de 24 números y mensual, se rellenarían dos años a razón de 12 números al año. Este modelo demostró ser fallido debido al error que se iba arrastrando de año en año por causa de la inferencia, que no tenía en cuenta los cambios de periodicidad dentro de cada colección. Es decir, si una publicación variaba su publicidad a medio curso, nuestro gestor le asignaba el mismo número de tebeos publicados anualmente, cuando podían ser más o menos. El error acumulado era admisible para tramos en los que la producción era muy elevada, como casi todo el siglo XX, pero en el siglo XXI las periodicidades dejaron de ser regulares en el ámbito de la edición y el sistema naufragaba, sobre todo a partir del año 2007, cuando casi todos los editores españoles dejaron de publicar tebeos periódicamente para abrazar la fórmula menos arriesgada de editar monografías con obras completas y cerradas (Barrero *et alii*, 2013: 806). El único modo de obtener un cálculo real sobre los tebeos en circulación por unidad de tiempo pasa por registrar todos y cada uno de los tebeos editados en ese periodo y aplicar sobre esa cantidad la herramienta (ya con independencia de la periodicidad), que es lo que hemos desarrollado para la presente investigación.

Antes de pasar a describir esta herramienta y su aplicación, comentaremos la importancia que ha tenido la técnica de aproximación mediante el desglose cronológico de cabeceras y sus números de forma ordenada (utilizando tablas de Excel), muy útil para afrontar el problema inicial de ordenamiento del corpus. Lo pusimos primeramente en práctica con los sellos Creo, de pequeña envergadura y que no varió demasiado en su volumen de producción, y con Maga, una empresa media que creció considerablemente. Procedimos así porque teníamos contacto

directo con el editor y director artístico, respectivamente, de esos sellos, y podríamos contrastar ideas, cifras y fluctuaciones si fuera necesario (y así lo hicimos).

El sello valenciano Creo lanzó en total seis colecciones de cuadernos apaisados y luego una revista también integrada por historietas de aventuras. *El Capitán Hispania* y *Davi-Roy* llevaron depósitos legales solicitados en 1959, relativamente bajos y por lo tanto asimilables a la primera mitad del año. *Ajax el Griego* y *Ric Rice* fueron las dos siguientes series aventureras del sello, con depósitos legales de 1960 ambas. El tebeo de superhéroes "*La Máscara*" y el romántico *Diana Flores de Azahar* llevarían registros de 1961, al igual que la revista *Hombres de Ley*. Según la inercia que imponía la tradición, todos los catalogadores estimaron que Creo lanzó tebeos durante esos años con periodicidad semanal, colocando en el mercado sesenta el primer año, cuarenta el segundo y cincuenta y seis el tercero. No obstante, si se acude a las fuentes primarias, los ejemplares publicados, comprobando las firmas fechadas y los anuncios promocionales de sus propios productos se advierte que el editor no pudo mantener otra periodicidad que la mensual durante el primer año de vida de la empresa; pasado más de un año, se arriesgó a mantener varias colecciones de periodicidad quincenal, y terminó intentando sostener una producción semanal con su último lanzamiento. Si solapamos las colecciones del editor sobre un calendario comprobaremos cómo desde mayo de 1959 a septiembre del año siguiente el esfuerzo editorial se limitaba a dos títulos mensuales. Pero entre ese mes de 1960 y agosto de 1961, Macías llegó a ocuparse de hasta diez cuadernos al mes, cifra que fue bajando paulatinamente a partir de septiembre de 1961, hasta imprimir solamente entre dos y cuatro publicaciones al mes.⁵⁵

Maga nos sirve de ejemplo para comprobar la carga de trabajo que se sobrellevaba en una editorial de mayor tamaño. La editorial arrancó en 1951 modestamente. Debido al reducido tamaño del equipo de redacción, en principio sus colecciones (de cuadernos de doce o dieciséis páginas, impresos en blanco y

⁵⁵ Todos estos datos fueron posteriormente corroborados por el editor de Creo, José Luis Macías, en la entrevista personal celebrada telefónicamente citada.

negro salvo por las cubiertas), aparecían mensual o quincenalmente. Aquel año lanzó cinco títulos. Desde 1952, Maga mantuvo el ritmo de cuatro colecciones nuevas por año (que oscilaron entre 45 y 90 números por cabecera), pero pasados cinco años ya había incrementado ritmo hasta seis títulos al año, tras ampliar el personal contratado e inaugurar talleres de impresión propios. Llegado 1958, si atendemos a los depósitos legales de las nuevas colecciones que lanzó, observamos que solicitaba uno nuevo cada cuatro meses, pero en 1959 era cada seis o siete semanas por término medio, por eso cada dos meses y medio sacaba un nuevo título a la luz. Esto implicaba que la empresa mantenía un ritmo de producción que generaba entre siete y ocho novedades cada semana, es decir: un volumen de edición de 300 páginas al mes. Maga, además, utilizó estrategias de mercado que cosecharon éxito, como mantener más tiempos en los quioscos los primeros números de cada título con una periodicidad quincenal para luego ofrecerlos semanalmente a partir del número 3 o 4, asegurándose de este modo que el público tuviera más tiempo el producto a la vista. Otro ardid consistió en regalar el primer número de una nueva cabecera con otro de la colección más vendida de la casa; la tirada de ese número era gratis para el público pero permitía captar nuevos clientes. Llegado 1960, la política editorial de Maga fue más ambiciosa porque las colecciones que lanzaba superaban los ochenta números, con que se cubría año y medio de vida para cada título, que previamente habían planteado en dos emisiones de cuarenta y dos o cuarenta y tres números (así ocurrió con *Apache* y con *Bengala*, por ejemplo).⁵⁶

Mediante esta táctica de colocar ordenadamente los lanzamientos y sus números en tablas pudimos hacernos una primera idea sobre el ritmo de producción de los editores más importantes en diferentes años debido a que las filas de elementos en las tablas Excel generadas, asociadas a fechas, nos indicaban la presencia de colecciones en curso. Con los datos de esta primera auscultación empírica construimos la siguiente tabla:

⁵⁶ Se adjunta el desglose cronológico de Maga como muestra de este trabajo de aproximación.

Editorial	1960	1961	1962	1963
Bruguera	11	14	14	15
Toray	13	13	12	10
Maga	9	11	12	9
Ferma	5	6	12	13
Valenciana	9	10	8	6
Ameller	8	6	6	6
Marco	6	5	3	3
IMDE	2	2	4	5
Dólar	6	2	0	0
Manhattan	0	2	2	3
<u>Acrópolis</u>	0	1	2	3
Creo	1	2	1	0
<u>Andaluza</u>	0	1	2	1
TBO	1	1	1	1
Rollán	1	2	0	0
<u>Josoma</u>	0	0	2	0

Tabla 3.1. Número de lanzamientos por semana de cada sello dentro del año indicado.

Se toma el valor máximo localizado para cada año. Los sellos se ordenan según el sumatorio de todos los ritmos en el periodo de cuatro años. Fuente: Elaboración propia.

Aquí se han utilizado alícuotas del ritmo de producción y por lo tanto el grupo de datos obtenidos debe estimarse como una primera aproximación, pero parece quedar claro que el mayor productor de tebeos en el periodo de estudio era Editorial Bruguera, la empresa más fuerte, seguida de cerca en ritmo de producción por Toray (no obstante, los tebeos de Bruguera eran más gruesos y exigían más esfuerzo en la redacción). Pese a la mítica consideración que se tiene del sello Valenciana, le superaron Maga y Ferma en producción semanal, y Ameller

y Marco quedaban muy igualados debido al declive de este veterano sello. Los editores jóvenes del momento (IMDE, Dólar y Manhattan) sostuvieron un ritmo de producción moderado y, por sorprendente que parezca, pequeños sellos como el valenciano Creo y el sevillano Acrópolis, superaban en producción a los editores de TBO, que solo mantenían una cabecera (eso sí, con tiradas mucho mayores). Rollán se dispuso en un nivel bajo, junto al sello sevillano Josoma, porque estaba cerrando su línea de tebeos en estos años.

Para dar fiabilidad a estos datos, es decir, para comprobar cuál fue el esfuerzo editorial invertido de cada empresa editorial será necesario precisar en qué momento del tiempo apareció cada ejemplar distinto de cada colección lanzada, para lo cual necesitaremos conocer el contexto editorial de edición en España y las estrategias específicas del sector de edición de tebeos.

3.3. Contextualización de la investigación

3.3.1. La edición en España entre 1915 y 1960

En este capítulo haremos referencia a los aspectos relativos a la edición de prensa y libros en general en España, deteniéndonos en lo que afectó particularmente a la edición de periódicos para la infancia y de los tebeos desde el inicio del siglo XX hasta entrar en la década de los años sesenta. El repaso es necesario para comprender la situación a la que se llegó en el periodo de estudio, sobre todo tras los cambios administrativos acontecidos a partir de 1959, pero también es importante conocer la situación en la que se encontraba la industria en las décadas anteriores, muy marcadas por la Guerra Civil, y también en el primer tercio del siglo, que es cuando se creó el germen de lo que podríamos llamar una “industria de los tebeos” en España, expresión que se entrecomilla debido a su raquitismo frente a otras industrias similares o a su dependencia de ellas.

Antes de entrar en materia conviene indicar que esta contextualización historiográfica es relativamente novedosa, porque la historia de la edición de tebeos en España raramente ha sido abordada en relación con la historia de la edición en general y con la atención puesta en los registros oficiales, las tecnologías de impresión, las condiciones de distribución o la legislación que afectaba a la difusión de este tipo de impresos. La literatura sobre historia de los tebeos que solemos manejar es en realidad, y salvo las contadas excepciones comentadas, una “historia de la lectura de tebeos”, evaluada esta desde diferentes enfoques, como el análisis marxista, la interpretación lectora, múltiples opiniones nostálgicas o, más recientemente, variados enfoques culturalistas que raramente se han apoyado en documentación oficial, en referentes contrastados de la evolución de la industria editorial paralela, o sobre documentos de administrativos de las empresas implicadas. Nos proponemos abordar en el presente capítulo dos retos: por un lado, comprender cómo se desarrolla la producción de impresos de este tipo y las formas adquiridas en relación con ese proceso, y por el otro, la dimensión social y las prácticas culturales que posibilitaron estos productos impresos una vez instalados en el mercado. Comprenderemos que lo más importante en todo este proceso, al menos en lo referido a la historia editorial de los tebeos durante el siglo XX, es la esencial figura de un coordinador que actúa como catalizador entre los

productores y los consumidores: el editor, sea unipersonal (es decir, al mismo tiempo propietario de la editorial), dueño de la empresa (generalmente una sociedad anónima) o el gerente de un conglomerado de ellas, un grupo editorial.

3.3.1.1. Los presupuestos de la edición moderna. Claves del sector

Los elementos clave que nos introducen en la edición moderna han sido ampliamente descritos y se pueden sintetizar en cinco: la desarticulación del Antiguo Régimen, la disolución gremial, la legislación nueva sobre la imprenta, el adiós al mecenazgo y al control del Estado y, por último, la renovación técnica. Partiendo de aquí, el estudio de la producción de impresos ilustrados y su circulación, y las prácticas lectoras subsecuentes, pueden dividirse en cuatro apartados separados que irían evolucionando a lo largo del siglo XX:

- a. Edición. Labor profesional ligada a la elaboración y venta de impresos que comienza en el albor de la centuria con la presencia de muchos productores de carácter autónomo que venden a destajo, pero que pronto adoptan las estrategias de empresa, la cual crecería hasta la formación de negocios medios, mayores y conglomerados finalmente.
- b. Producción. Todo lo relativo a la creación del impreso, desde las máquinas utilizadas (de las prensas mecánicas a las rotativas), el papel y las tintas usadas (negras y de color), hasta los tipos de encuadernación y las tiradas que podía permitirse cada impresor.
- c. Formatos. El diseño del producto es esencial para comprender cómo ha evolucionado la industria. Son distintos los diseños y formas que adoptaron los tebeos hasta que se estabilizó un mercado plagado de cuadernos y revistas, que poco a poco se fue transformando en un mercado de libros. De todos ellos surgirían modelos probatorios de ofertas y con distintos desgloses.
- d. Difusión. Eslabón fundamental entre productor y consumidor, se canalizaba a través de quioscos primeramente, y también por librerías. Además, había que poner el producto en conocimiento del público mediante la publicidad,

que en el ámbito de los tebeos consistía en autopromoción (casi toda se hacía a través de los mismos productos). Y, finalmente, también es procedente observar el interés de los editores por conocer a su público, por crear secciones de contacto, clubes y actividades junto con los lectores.

Para recorrer de forma rigurosa la historia de la edición de tebeos contamos con insuficiente apoyo documental. Si ya es escasa la bibliografía existente en España sobre historia de la edición del libro (Martínez Martín, 2001: 18), menos abundante es la relativa a los tebeos, habida cuenta de que hasta el inicio de nuestra investigación ni siquiera existía un catálogo de publicaciones de este tipo contrastado, o más contrastado que el que nosotros hemos tenido que desarrollar para el presente estudio. La principal fuente de información sobre el corpus ha sido el corpus mismo, con el problema añadido de que reunir todos los tebeos publicados en España (o una parte alícuota de ese volumen total) se intuía una tarea inconmensurable. De los periódicos para la infancia y los tebeos aparecidos en nuestro país no existe depósito completo en hemeroteca alguna, ni registro en las bases de datos nacionales de lo impreso (en la Biblioteca Nacional o en la base de datos del ISBN no consta ni el 30% de lo publicado en España durante el siglo XX).⁵⁷ Las bibliografías manejadas también son poco precisas, salvando algunos trabajos de aproximación como los de Martín, Ramírez, Delhom u Ortega ya citados, que no llegan a describir la totalidad de la edición de tebeos en España; asimismo, son pocos los documentos con entrevistas a los implicados en los procesos de edición (distribuidores, impresores, editores), y los que vieron la luz han sido efectuados con poco interés por documentar historiográficamente la edición, han ido más bien dirigidos a alimentar la curiosidad de los amantes de ciertos personajes, series, temáticas o escuelas productoras de historietas. Finalmente, los datos registrales son mínimos: falta aún una prospección en el denominado Archivo General de la Administración en relación con los capitales declarados –al menos de partida– por los editores de tebeos, falta un estudio sistemático en el archivo de la censura –más completo que el realizado por Vicent

⁵⁷ Algo comprensible si recordamos que el ISBN fue introducido en España con el Decreto de 2 de noviembre de 1972 relativo al número ISBN, y todo lo publicado con anterioridad no ha recibido el mismo tratamiento informático que las novedades posteriores a esa fecha.

Sanchis– y faltaba una revisión sistemática de las solicitudes de marcas y patentes en el Registro de la Propiedad Industrial y en los archivos accesibles del depósito legal, que nosotros hemos iniciado en el presente trabajo.

Para comenzar a entender la edición en la primera mitad del siglo XX hay que partir del legado de la edición durante el XIX, cuya herencia podría describirse con el adjetivo “penuria” en lo relativo a la estructura editorial, marcada por estas cuatro características (Martínez Martín, ídem: 70):

- a. Se edita con una mentalidad rentista antes que empresarial.
- b. No se arriesga capital, no hay intentos económicos de alcance.
- c. El sector, muy dinámico, no se concentra en un único producto.
- d. El editor / propietario sobrevive en función de la demanda.

Este último apartado nos recuerda el sistema de consumo imperante en la cultura popular, mediante una edición fragmentada servida en emisiones periódicas, es decir, de productos “no acabados”. Nos referimos sobre todo a la edición de relatos y novelas por entregas, que había ido creciendo a lo largo del siglo XIX en variados soportes (en ediciones monográficas o en de otro tipo, como las revistas semanales ilustradas, sobre todo las de espectáculos y las humorísticas), y que llegado el siglo XX experimentaron un gran empuje debido al aumento de la demanda por parte de una población obrera que se iba instalando en núcleos urbanos y que poco a poco fue aprendiendo a leer. El editor, considerando que podía atraer a un nuevo lectorado (o que observó que el nuevo lectorado se sentía atraído por esos productos), incrementó el atractivo de sus impresos mediante la inserción de ilustraciones y de nuevos personajes. Esta nueva propuesta editorial afloró en los puestos de venta, en los quioscos, que eran escaparates de estos nuevos reclamos a la par que receptores de las opiniones del público, así que la acogida del producto era conocida rápidamente por los editores más preocupados por su público. Esta modalidad de recepción, con el quiosquero como intermediario entre los gustos del consumidor y los intereses del productor, fue de gran importancia hasta el final del siglo XX por no existir otro modelo de intercambio de información tan rápido entre editor y público (siendo así hasta la llegada de la demoscopia, primero, y las nuevas tecnologías de la información, ya en el fin del siglo).

3.3.1.2. Tecnología y producción editorial en el primer tercio del siglo XX

La historia de la prensa y la edición de libros es inseparable de la evolución de las tecnologías de impresión en sus dos ramales: la mejora de los equipos de estampación hasta la implantación de las rotativas y la paulatina mecanización de las labores de composición. Por lo que se refiere al primer caso, la evolución tuvo lugar a lo largo del siglo XIX, saltando de la prensa plana mecánica a la rotativa accionada por otro tipo de energía gracias a los avances de Stanhope, Koenig y Bauer, Marinoni, Hoe y Derrey (Rueda Laffond, 2001: 74), que posibilitaron que al llegar el siglo XX se pudiesen tirar en imprenta con gran rotativa entre cincuenta y sesenta mil ejemplares de un impreso en una jornada. Este sería el límite de producción durante los siguientes cincuenta años, porque la maquinaria existente no permitía agilizar más la producción, y porque los moldes empleados (generalmente planchas de cobre) acababan desgastados tras tanta pasada, y eso obligaba a producir clichés nuevos.

La implantación de la litografía supuso un importante avance porque permitió reproducir imágenes con cierta fineza, librando al lector de las burdas estampaciones xilográficas o calcográficas, aunque sin renunciar a cierto poso vulgar debido a que lo representado era asociado más a lo terrenal que a lo textual, como graciosamente reconocía F. Boix al admitir que el uso de la litografía en Francia había sido bien acogido debido a que traducía gráficamente las “truculencias románticas” con fidelidad (1925: 28). Es comprensible que en aquellos momentos la representación gráfica de lo mundano o lo doméstico pudiera causar una fuerte impresión en el lector, acostumbrado sobre todo a las representaciones simbólicas religiosas y a las figuraciones estáticas del poder. Reforzó esta idea Montesinos al recordar que la expresividad lograda con las imágenes obtenidas con la litografía había contribuido a formar a un lector de novelas más «sentimental», de gustos más bajos que los del lector habitual hasta la llegada de esta literatura acompañada de imágenes, quedando asimilada la lectura tradicional, por lo tanto, a una suerte de elite (1982: 128). A este respecto no está de más recordar que gran parte de esas novelas ilustradas eran traducción del francés, de su vasta producción durante el Romanticismo.

La reproducción más sofisticada de imágenes no fue lo suficientemente eficaz hasta el inicio del siglo XX, sin embargo. Hubo que esperar al avance que supuso la cromolitografía y, luego, las técnicas de huecograbado y offset. El huecograbado no era otra cosa que la aplicación de la técnica de la calcografía a escala industrial, adaptada a las máquinas rotativas de impresión, con lo que se obtenía mayor riqueza en los tonos (incluyendo los de color) y mejor plasmación de las fotografías sobre el papel. Fueron pocos talleres los que incluyeron esta técnica, y bastantes de los que lo hicieron se resistieron luego a la aplicación del offset debido al coste que suponía toda la maquinaria y utillaje asociados.⁵⁸ El sistema offset consistía básicamente en la interposición de una manta intermedia entre la plancha matriz y la superficie del papel, pudiendo así regular la presión que se efectuaba al imprimir y permitiendo impostar mayor finura en el trazo hasta el punto de llegar a la filigrana.⁵⁹ Esto satisfizo a un nuevo público, atraído por bellas imágenes, que eran el anzuelo eficaz para la inmersión en una lectura adictiva, tal y como plantearon R. Chartier y G. Cavallo (1997: 41-42).

Este camino sembrado de hitos tecnológicos nos lleva a admitir nuevas actitudes de consumo y nos sitúa en la antesala de la llamada “cultura de masas”, esa que abrió sendas hacia objetos de lectura prediseñados, productos específicos de una cultura que ya se denominaba “popular” desde la mitad del siglo XIX, por afectar a determinados segmentos de la sociedad urbanita de Europa central. Esos neolectores del pueblo llano eran los obreros, las mujeres y los niños, que ya suponían un tercio del total de lectores de Alemania, Reino Unido y Francia antes de la llegada del siglo XX (Lyons, 2001: 475). En España, así como en el resto de los países periféricos de Europa, la alfabetización creció más lentamente, y las cifras que conocemos se hallan invertidas: el 30% correspondía al total de personas escolarizadas en el final del siglo XIX, siendo el resto analfabetos, según los datos

⁵⁸ Como ocurrió en los talleres gráficos de Editorial Bruguera, que siguieron trabajando en huecograbado cuando sus competidores ya habían adoptado el offset como modalidad de impresión de sus tebeos.

⁵⁹ El sistema offset comenzó a usarse en España en 1918 en los talleres de Heraclio Fournier. Luego, otros impresores fueron incorporando maquinaria de este tipo, pero su implantación no llegó hasta que se pudo resolver el problema de preimpresión de los textos mediante el montaje fotomecánico, lo cual no tendría lugar hasta los años cincuenta.

admitidos como oficiales que en su día publicaron Reher, Pombo y Nogueras sobre el censo madrileño de 1887 (1993: 104 y 108). Dentro de ese porcentaje, las mujeres lectoras no llegaban al 40%, lo cual suponía que solo un 12% de las españolas eran capaces de leer en el último tercio del siglo XIX si hacemos caso de la tradicional estadística recogida por De Bona (1868: 70). Por lo tanto, no debe extrañar la lenta renovación de maquinaria y la parca mejora de las técnicas de impresión españolas, por ser la demanda sustancialmente menor que en los boyantes países del centro de Europa (o en Estados Unidos).

Aquí, en España, el editor habitual era propietario de una empresa pequeña, de escaso valor, que podía traspasarse por cuatro mil pesetas, así ocurrió con los talleres de La Moderna en la década de 1880 (Rueda Laffond, 2001: 78). También sabemos que en el final del siglo XIX las tiradas eran limitadas por lo que respecta a libros y a prensa, en torno al millar de títulos o novedades lanzadas por año, cifra que se duplicó al estrenar el siglo XX, según las estimaciones de J.-F. Botrel sobre lo producido en Madrid (1993: 343). Se advierte que son cifras no coincidentes con los datos sobre patrimonio bibliográfico que constan en el registro de la propiedad intelectual madrileño (Pascual, 1994: 428), aún más bajas, lo cual se debe probablemente a que ciertos productos impresos, los de calado popular, no eran llevados a esa oficina de registro por sus editores.

Hay historiadores que ni siquiera admiten que la prensa fuese ya un “medio de masas” en España entre 1900 y 1930, pese a que esté probado el descenso del analfabetismo a la mitad y con una población duplicada al final de los años veinte. Es incontestable que hubo un auge de la prensa, favorecida su difusión por el aumento y mejora de las redes de comunicación (el ferrocarril, el correo en general), el incremento de derechos de los ciudadanos (que ya podían votar, porque la Ley de Policía e Imprenta no fue excesivamente represiva, salvo durante la dictadura de Primo de Rivera), y debido a las innovadoras estrategias publicitarias. El cuadro de transformación que se obtiene observando los tres focos de producción más importantes del país en el nexo entre los dos siglos es el que se muestra en la siguiente tabla:

	BARCELONA	MADRID	VALENCIA
1899	1 / 184	1 / 321	1 / 54
1914	1 / 1.458	1 / 1.321	1 / 2.000

Tabla 3.2: Comparativa de la oferta de número aproximado de diarios circulantes por día en relación al número de habitantes. Fuentes: *La Correspondencia de Valencia*, 9-X-1899, y Laguna, 2015: 33.

Es un contexto este demasiado optimista para algunos. Sobre la base de los cálculos de Nicolás María de Urgoiti, el índice de ejemplares de prensa por habitante era de 60/1.000 en 1915, con un índice de difusión muy por debajo. Esto podría parecer saludable, pero no demuestra la existencia de una “prensa de masas”, la cual sí que era una realidad en Francia o Reino Unido. El problema de España, que terminó haciéndose endémico, era la incertidumbre sobre los datos, sesgados e incompletos, lo que dio lugar a más de una disputa entre directores de periódicos (como el sonado de *ABC* contra *Informaciones* en 1924), a sabiendas de que el total de impresos tirados no tenía que coincidir necesariamente con el total de los que llegaban a manos del público o que eran realmente leídos. Si nos aproximamos al fenómeno desde la idea de la creación de una industria nueva, es decir, del surgimiento de una estructura asimilada al más puro sistema capitalista de producción (fabricación intensiva con el objetivo puesto en la búsqueda de beneficios), esa ya había germinado en España desde el final del siglo XIX si atendemos a tres índices: tiradas elevadas, precios populares y financiación con anuncios publicitarios, que podían llegar a suponer hasta el 20% de los ingresos totales de la empresa editorial (Álvarez, 1981: 49 y 128). Al incrementarse los ingresos provenientes de empresas que querían anunciarse en periódicos y revistas, muchos editores hicieron públicas las cifras de tirada como un aval para los anunciantes, que querían ver de algún modo satisfecha su inversión. Lamentablemente, esas declaraciones no podían ser verificadas, al menos durante la primera mitad del siglo XX. En EE UU surgió el primer sistema de control de la difusión en 1914 (el Audit Bureau of Circulations), pero en España no hubo un organismo similar hasta el año 1964 (la Oficina de Justificación de la Difusión, u

OJD)⁶⁰, y por lo tanto, los datos sobre tirada y difusión de cualquier ejemplo de prensa española hasta esa fecha carecen de credibilidad (Aguado, 1995: 430).

También hay historiadores de la comunicación que ponen en duda el auge de una sociedad de masas por entonces apoyados en dos ideas: una, en el siglo XIX y en la primera década del siglo XX una mayor tirada no implicaba una mayor influencia social de un periódico, y dos, las tiradas en España continuaron siendo exiguas hasta la segunda década del siglo XX. Si 100.000 ejemplares diarios es un índice aceptable de tirada media admitido para una cultura de masas, en España no se alcanzó esa cifra antes de 1915, y a ella se aproximaron únicamente *ABC*, en Madrid, y *La Vanguardia*, en Barcelona. La barrera de los 100.000 impresos periódicos difundidos no se superaría hasta los años veinte, según Seoane (1996: 55). A ese auge contribuyó el convulso panorama político en Europa y un nuevo modelo de comunicación instalado directamente en el hogar del consumidor: la radio. De hecho, cuando más apremió la competencia por aumentar las tiradas de periódicos y revistas fue precisamente cuando acabó la campaña propagandística bélica, que había dado alas a la prensa durante la I Guerra Mundial (Timoteo Álvarez, 1986: 103-104). Para entonces, el que había sido considerado por muchos el mayor enemigo del papel impreso, la radio, se convirtió en principio activo para la mejora de la prensa, puesto que se vio impelida a modificar y ampliar contenidos para intentar atraer a un público nuevo al que no le interesara tanto la información o la opinión sobre la realidad como la evasión o el entretenimiento (Albert, 1990: 101).

Durante todo el primer tercio del siglo XX y en términos generales, la industria editorial se desarrolló con dificultad pese a la incorporación de nuevos lectores. El descenso del analfabetismo fue paulatino hasta 1930, año en el que se redujo hasta el 44% en España, pero lo hizo de forma desigual: la alfabetización fue mayor en los núcleos urbanos, como por ejemplo en el caso de Madrid, ciudad en la que el 67% de sus vecinos sabían leer en el año 1900, según Viñao (1999: 109). En paralelo, había un serio problema con el papel. El papel era por entonces un bien escaso en el país y esa carestía impedía el desarrollo de una industria editorial

⁶⁰ En activo en febrero de 1964, según la revista *Control de Publicidad y Ventas* (nº 21, p.87), que fue una de las entidades miembro que fundaron el organismo.

fuerte como la europea. Según los datos de Gutiérrez i Poch, los fabricantes de papel habían renovado sus equipos y multiplicado la producción entre 1845 y 1879 (la triplicaron en Cataluña y Castilla la Nueva, y la multiplicaron por diez en las Vascongadas), hasta alcanzar un total de cuarenta y ocho máquinas productoras de papel continuo en activo para proveer al país hacia 1880. Pero esto no colocaba la producción española a la altura de la francesa coetánea, que ya disponía de doscientas máquinas en funcionamiento, las cuales satisfacían un consumo de cuatro kilogramos de papel por persona en el año, mientras que en España no se llegaba al kilogramo per cápita (Gutiérrez i Poch, 355 y 360). Esto empujaría a los editores a buscar el papel necesario fuera del país, lo que a su vez incrementó la oferta, rompiendo poco a poco la lógica de la producción limitada y la concepción del impreso como un producto artesanal e individualizado. En esta situación es fácil comprender la emergencia de dos formatos característicos del periodo: la edición económica, sobre mal papel, del gusto del pueblo llano debido a su bajo PVP, y la edición lujosa y cara, que se vendía como símbolo de la ostentación social.

Gran parte de la población del final del siglo XIX concebía todavía el impreso como un objeto más de la sociedad industrial, y ya distinguía las ediciones populares por su aspecto y por la calidad del papel en el que se servían. Y también porque eran publicaciones iluminadas por dibujantes que habían destacado concibiendo caricaturas, viñetas humorísticas o relatos dibujados para satisfacción de un público infantil, juvenil o femenino, como Pellicer o Apel·les Mestres. Así lo describía Vélez al reparar en el auge que experimentó la industria editorial catalana gracias a la inesperada popularidad de las llamadas “bibliotecas ilustradas” (1998: 216-217), que se confeccionaban en Barcelona con papel y máquinas litográficas, moledoras, satinadoras o cizalladoras importadas de Francia, de las casas fabricantes Vririn, Pririer o Brizot, si bien hasta entrado el siglo XX las técnicas de encuadernación españolas seguían estando ancladas en los modelos decimonónicos de producción de libros en rama, tal y como constató Botrel en su revisión de los 371 talleres de encuadernación censados en España en 1914 (1997: 229-232). Fue precisamente Vélez quien nos recordó que algunos de los libros ilustrados de la época ejemplificaban la vertiente contraria, la elitista, porque hubo editores que quisieron poner en circulación publicaciones con un

aspecto más distinguido, más “artístico” y alejado de lo vulgar, para lo cual emplearon el mejor papel, buena encuadernación y otras dos fórmulas: la inclusión de finos grabados (lo cual suponía un nexo con las ediciones populares) y el uso de una forma específica (apaisadas o alargadas) y elementos llamativos en el acabado (gofrados, letras doradas, etcétera). A este tipo de libros pertenecen los primeros casos de publicaciones con historietas localizados desde fecha tan temprana como 1880: *Historietas Ilustradas*, del alemán Wilhelm Busch, inspirado en una edición francesa publicada previamente; las recopilaciones *Granizada* y *Cuentos Vivos*, con obras de Apelles Mestres, que recogían fascículos u obras publicadas en otras revistas; *Fantásticas Aventuras*, un libro de historietas muy elementales consistente en la recopilación de cuadernos que la misma editorial, La Hormiga de Oro, había puesto en circulación en 1916; *Primer Libro de Historietas*, edición de Muntañola hecha en 1917 con recopilaciones de viñetas e historietas de Cornet y Junceda; *Mi Libro de Vacaciones*, editado en Burgos por Hijos de Santiago Rodríguez en 1922, que era un libro didáctico con textos, pasatiempos e historietas; *Historietas Sevillanas* (Biblioteca Giralda, 1926), álbum recopilatorio de historietas de Andrés Martínez de León ofrecidas previamente en el diario madrileño *El Sol*; en los años treinta, una docena más de álbumes de viñetas o historietas infantiles publicados circunstancialmente por los sellos Alas, Estampa, Prensa Española, Biblioteca Nueva, Costa i García, Calleja, Roma y Molino; y así hasta llegar a los tebeos de lujo con formato de libro editados por Gilsa en la primera posguerra, que los estudiosos del libro infantil todavía entendían como un puente entre el tebeo popular y el libro infantil ilustrado (García Padrino, 2015: 704). Como se puede apreciar, estos “primeros tebeos” fueron fruto de una especialización del libro, se apartaban de la edición vulgar para satisfacer a una elite, no al contrario, o sea: para atraer al lector exigente a la historieta. Y pone de relieve que las iniciativas españolas o las ediciones excepcionales admitidas a la hora de hablar del origen de la edición de tebeos en España fueron, en realidad, imitaciones de modelos extranjeros, usualmente británicos o franceses durante el inicio del siglo XX. A este respecto es interesante recordar lo que resumía Julián Gallego cuando hablaba de las tres escuelas de ilustración (en el ámbito del libro artístico), la francesa, la alemana y la británica (1984: 108), que Raquel Sánchez García vinculaba con el caso español así:

«Se distinguen por la elección de los temas y por el grado de relación que logran establecer con el texto al que iluminan. La francesa, caracterizada por un mayor dinamismo, ofrece interpretaciones más libres de lo escrito que la alemana, que se ajusta a las intenciones del autor y es más detallista y serena. (...) La escuela británica dejará en España su huella, en la que se mezclan la fantasía y el prerrafaelismo, tanto en el modernismo como en las ilustraciones que apoyan los cuentos infantiles de Calleja. Este tipo de ilustración, cada vez más independiente del texto, va cobrando entidad por sí misma y, ya en el siglo XX, dará lugar a obras en las que o bien está al mismo nivel que lo escrito o bien constituye por sí misma el objeto del libro.» (2001: 130)

Es lógico que los libros ilustrados y con historietas dirigidos a un público selecto resulten atractivos para un investigador de los orígenes del medio, pero por lo que respecta a los tebeos es más sustancioso conocer la evolución de la novela popular, y más en concreto la que se servía por entregas, porque creó hábitos de lectura y dio lugar a nuevas fórmulas editoriales que, a su vez, generaron y modelaron un mercado diferenciado del cual surgieron los tebeos españoles. Toda esa literatura supuso una renovación de la clase literaria y del público que accedía a leer, que según Sánchez Álvarez-Insúa (2001: 385-386) se podría resumir en estos asertos: desarrollo de la narrativa en el uso del cuento y de la novela extendida por entregas, incremento del número de autores, incremento del número de lectores, establecimiento de la lectura como fórmula de ocio preferida, aparición de nuevas modalidades genéricas (como los argumentos de películas novelados), mayor conjunción entre textos e imágenes (hasta el punto de hibridarse y adquirir la misma relevancia), surgimiento de nuevos soportes para la transmisión de consignas ideológicas y morales (políticas, en el plano de la reforma social, y eróticas, sobre todo), dignificación de la profesión de escritor (ya que muchos pudieron vivir de su pluma), y abaratamiento de los costes de edición con tiradas entre los diez mil y los doscientos mil ejemplares. Se ha estimado que entre 1907 y 1936 se generaron en España cincuenta mil títulos de novela por entregas y folletinesca, lo cual da una idea de la gran cantidad de escritores, ilustradores, profesionales de la imprenta y la edición implicados en el auge de la novela popular. Es decir, da idea de un mercado boyante y verdaderamente

renovador. Un mercado en el que surgió por vez primera la idea de “contrato en exclusiva”, como los que comenzó haciendo Artemio Precioso (el editor de Atlántida) a los autores que más reclamaba el público, a quienes abonaba entre mil y tres mil pesetas por novela entregada, toda una fortuna en aquellos años. Y también fue un mercado cruel en el que los títulos con menor tirada sucumbían, como le ocurrió a *La Novela Corta*, del sello Prensa Popular, cuyos títulos *tan solo* lograban rozar los cincuenta mil ejemplares de tirada.

Parece incuestionable que aquel mercado fue ejemplarmente capitalista, un mercado de exclusión de lo menos comercial y que supuso una entrada de ingresos constante en las editoriales que permitió ganar más dinero a los escritores grandes pero también a los mediocres, aumentando su número. En paralelo creció la demanda de ilustradores, que fueron acumulando más y más beneficios, y por supuesto multiplicó los capitales de los propietarios, que gracias a ello encontraron una base sólida para lanzarse a nuevas aventuras editoriales, para arriesgarse con nuevos y diversificados productos, en los cuales la imagen fue adquiriendo cada vez mayor protagonismo.

Lo más llamativo del nuevo modelo de producción fue la circunstancia de que el PVP asequible al que se suelen asociar estos productos no los hacía baratos precisamente. Al contrario, eran caros, más caros que los libros de lujo, si tenemos en cuenta que obtener la novela al completo, una vez adquiridas todas las entregas, implicaba hacer un desembolso muy superior al de la compra de una novela estándar y bien encuadernada. Es decir, se estableció una nueva modalidad de consumo heredada de la prensa que consistía en fragmentar el producto, clave fundamental para comprender el auge de la cultura popular impresa en el comienzo del siglo XX, tal y como señalaba Botrel (1974: 115-155; 1997: 38).

A nosotros nos interesa especialmente la presencia de la imagen en estos nuevos productos impresos y si afectaba a su comercialización. La novela por entregas iba ilustrada con imágenes a una tinta en el interior del impreso, y solía llevar una pintura bien realizada en portada, siempre impresa en color. Además, se confeccionaban láminas independientes ricamente coloreadas que se regalaban a los suscriptores, las cuales funcionaban del mismo modo que las finas ilustraciones de los libros de lujo: como fórmula de ostentación (Ferrerías, 1972: 30). La imagen

más celebrada, empero, solía ser la que plasmaba un momento de tensión o dramatismo, generalmente realizada a una tinta e impresa en el interior, imagen que en muchos casos permitía seguir el curso de la historia a los lectores menos aventajados y que se imponía sobre cualquier otro aspecto del relato o incluso de la ideología que pudiera impregnar los mismos.⁶¹ Los editores, sabedores de que la imagen era importante para su público, buscaron a los mejores ilustradores del momento, profesionales que también frecuentaban la prensa humorística, galante o sicalíptica, en cuyas páginas se llegaron a incluir historietas. Como un ejercicio de retroalimentación, cuando aparecieron los primeros tebeos, parte de su paginación venía ocupada con novelas por entregas muy ilustradas, lo que semeja un cordón umbilical que unía los tebeos con esta industria narrativa en auge durante la segunda y la tercera décadas del siglo XX sobre todo.

El modelo editorial de la novela popular no solamente modificó los procesos de producción y comercialización del libro, también los sistemas de difusión y los hábitos de compra de la prensa en su conjunto. Recordemos que durante todo el siglo XX, los libros y los impresos con grabados se adquirían tanto en las librerías como en establecimientos de productos variados, caso de las mercerías u otros; en lugares afincados, donde la visibilidad del producto a la venta era limitada. Pero en los albores del siglo XX el público lector asistió a la proliferación de establecimientos apartados de las fachadas y forrados con impresos efímeros, distintos cada semana, como la prensa ilustrada, los periódicos festivos, los folletines y las novelas por entregas. Eran los quioscos. Su principal activo eran las coloristas portadas, que llamaban la atención de los viandantes desde tres o cuatro de sus paredes, una ubicación que facilitaba enormemente al consumidor habitual la localización de la novela que seguía con fruición semana tras semana, o de la revista o periódico especializado que le gustaba hojear. Es cierto que ya había quioscos apartados de las fachadas desde mitad del siglo XIX, pero en la primera década del siglo XX aumentó su número visiblemente, y también aparecieron vendedores ambulantes de este tipo de prensa, con lo que en 1913 se había

⁶¹ A este respecto es interesante citar la colección de novela popular nacida en Sevilla en 1922 *La Novela Gráfica*, que mezclaba a autores de la derecha y de la izquierda ideológica indistintamente en un producto en el que lo importante era la preeminencia de la imagen, de lo cual daba fe el título.

triplicado el total de puntos de venta de libros y periódicos en España (Martínez Martín, 1994: 463-484). Los libreros tradicionales, ante la bajada de sus beneficios por causa de la “venta callejera”, reaccionaron contra este sistema de venta a través de quiosqueros, repartidores o matuteros, abogando por una racionalización de los modos de difusión del libro. Esta pasaba por convertirse ellos en los distribuidores exclusivos del libro en España, obviamente, y presionaron todo lo posible para que los poderes públicos y los aparatos de control religioso e ideológico banalizaran el consumo de impresos populares (Botrel, 2001: 1963). La estimación de “lo popular” como algo pobre y nocivo, abrazando con esta negatividad toda la cultura impresa fragmentaria, sedimentaría durante esos años y los que siguieron en varias capas de la sociedad española hasta sepultar en los estratos inferiores la consideración del folletín, de la novela popular, de la prensa para la infancia y de los tebeos.

El libro siguió manteniendo su estatus cultural. Entrado el siglo XX, el libro había adquirido connotaciones nuevas que no tenía en anteriores épocas debido al impulso económico que implicaba la industria asociada: regeneración del comercio, equiparación social, emancipación empresarial, incluso una nueva virtud pedagógica e ideológica emanada de los variados folletines para la población obrera que así afirmaba su condición de clase. El número de folletines y novelas por entregas ligado a las vidas del proletariado abundaron entre el fin del siglo XIX y el comienzo del XX, publicados por editores como Juan Pons, Antonio Virgili, Rafael Molinas, Manuel Soler, Núñez Samper y Pont (Eguídazu, 2008: 185-187). Este fenómeno tuvo lugar en paralelo al crecimiento de la red bancaria nacional, intermediaria financiera con el sistema económico del país, que aceleró la ampliación del sector servicios al fomentar la agilidad crediticia y el afianzamiento de las sociedades anónimas. La “edición multiplicada” que tuvo lugar gracias a esa inyección de capital, una expresión grata a Martínez Martín para describir aquella florecencia industrial (2001: 170 y ss.), fue producto de la arriesgada idea de aumentar el consumo de productos culturales fragmentarios abaratando su precio o manteniéndolo fijado a lo largo del tiempo. De hecho, así fue durante treinta años (entre 1907 y 1936), pese a que la población se duplicó en ese periodo, al igual que la renta nacional (*ibídem*). Esta es una de las razones que nos permiten comprender por qué el PVP de la novela popular permaneció casi invariable en

todo ese periodo, o por qué los tebeos españoles raramente costaron más de diez céntimos de peseta hasta el estallido de la Guerra Civil.

Esta idea de “edición multiplicada” mostraba un grupo de características concretas que nos interesa desglosar –aunque algunas ya han sido descritas– porque serán el caldo de cultivo en el que surgirían los primeros tebeos españoles y su industria asociada: el incremento de la demanda, la multiplicación de las tiradas para satisfacer esa demanda, la modernización del sector editorial para abordar esos tirajes, el repunte de la figura de un editor capaz de coordinar esas ediciones, el surgimiento de nuevos empresarios ante retos inéditos en el sector editorial, las nuevas conciencias de clase en este contexto (la del obrero consumidor, la del editor capitalista), todo lo cual desembocaría en el asociacionismo profesional cuando el tejido industrial fue lo suficientemente tupido. Esto último hace referencia a empresas editoriales de cierto alcance, en cuyos despachos la valoración de la edición se hacía en función de la rentabilidad e independientemente de las excelencias de los productos, es decir, sobre criterios de empresa exclusivamente, lo cual conduciría tarde o temprano hacia la formación de alianzas y conglomerados empresariales en los que lo principal eran las técnicas de gestión. Todo esto florecería especialmente a partir de los años setenta del siglo XX, pero ya hubo casos en el comienzo de siglo, como el de la Compañía Ibero Americana de Publicaciones, CIAP, que intentó monopolizar el mercado bajo la dirección de Pedro Sainz Rodríguez para llevar a cabo contratos en exclusiva, compra de otras editoriales (incluyendo las de sesgo izquierdista y las sicalípticas, pese a la ideología derechista que impregnaba sus pilares) (Sánchez Álvarez-Insúa, 2001: 387).

En el sector editorial de las publicaciones periódicas, sin embargo, el incremento de empresas dedicadas a la edición no estuvo en consonancia con el total de títulos lanzados. El volumen de editores creció más rápido que el número de publicaciones, concretamente el total de editores por año pasó de 84 en 1900 a 224 en 1930, mientras que el conjunto de cabeceras distintas creció poco más del diez por ciento (de 1.040 en 1900 se pasó a 1.173 en 1930) (Martínez Martín, 2001b: 177). Esto se debió a que el contexto económico favoreció la aparición de pequeños empresarios que probaron suerte en el mercado de la prensa periódica

con una cabecera o dos a lo sumo, mientras que las empresas ya afianzadas mantuvieron sus títulos de éxito e invirtieron en ampliar su tirada debido al incremento de la demanda, que es donde se hallaba el buen negocio. En esta misma idea ha insistido Antonio Martín en su revisión de la edición de tebeos entre los años 1917 y 1936, dando fe de la moderada financiación necesaria para publicar los primeros tebeos y al modelo de reinversión en nuevos lanzamientos característico de aquellos editores, que actuaban con unos criterios editoriales escasamente rigurosos (2000: 49).

La Estadística Administrativa de la Contribución Industrial y de Comercio usada por Martínez Martín para elaborar esta revisión aporta cifras seguramente distintas de las reales, pero que demuestran que los focos de producción estaban ya demarcados en Madrid y Barcelona, con singulares diferencias: en la capital flotaba un clima de intelectualidad y búsqueda del éxito a través del reconocimiento social, y eso quedó plasmado en sus ediciones, mientras que en Barcelona y en las localidades aledañas existía un mayor aprecio por lo popular que emanaba de la tradicional dedicación a las artes gráficas por pequeñas empresas familiares con aspiraciones menos ambiciosas en lo social y más en lo financiero. Esto quedó de manifiesto en la edición de productos específicos, como los tebeos, que en Madrid fueron siempre más exclusivos y singulares, aparentemente dirigidos a un público concreto, mientras que en Cataluña abundaban las cabeceras destinadas a un público indeterminado, acopladas a los engranajes de un mercado cada vez más ágil y dinámico, que por supuesto no arrancó debidamente dentro del marco del capitalismo de edición hasta que se superó el doloroso escollo de la Primera Guerra Mundial. Esto quedó plasmado en el incremento de las sociedades anónimas formadas por empresarios de las artes gráficas entre 1919 y 1935, que duplicaron su número según un estudio llevado a cabo partiendo del *Anuario Financiero y de Sociedades Anónimas de España*, pasando de 96 a 180 entre esos años (Martínez Martín, ídem: 183), con un especial auge tras la llegada de la Segunda República y su renovadora política sobre el libro y las artes gráficas en general. La distribución de estas empresas fue desequilibrándose según pasaban los años, con una gran concentración de las mismas en la provincia de Barcelona. Sirvan de ejemplo estas cifras sobre el recuento de sociedades anónimas de artes gráficas de 1934: ochenta en el área

barcelonesa, cuarenta y ocho en Madrid, trece en Vizcaya, ocho en la provincia de Oviedo, siete en Guipúzcoa, cuatro en Zaragoza, dos en Cádiz, Santander, Valencia, Valladolid y Zamora, menos de dos en el resto de provincias españolas (*ibídem*).

El crecimiento empresarial iba en consonancia, como indicábamos, con el aumento de las tiradas de libros, que en el caso de la novela popular fue acusado, con ediciones de más de 100.000 ejemplares de alguna novela de E. M. Remarque, 50.000 para varios títulos de la colección lanzada en 1907 por E. Zamacois *El Cuento Semanal*, más de 30.000 en el caso de libros eróticos como los de P. Mata, F. Trigo o A. Insúa (García Lara, 1986: 309). Y luego estaban los casos excepcionales, como el de Ricardo León, cuyas novelas podían sobrepasar los 200.000 ejemplares impresos, con ingresos millonarios para su autor en la época que le tocó vivir, de nuevo según datos de Botrel (2000: 263-275). Por supuesto, esto son cifras de aproximación que habría que manejar con cuidado. Lo probado es que existió un grupo de editores y autores nuevos que fueron aupados a las cimas del éxito comercial y que emergió una nueva modalidad narrativa triunfante entre el público que aportaba pingües beneficios para escritores y editores, llegándose al punto de entrar en conflicto por la explotación de esas ediciones y esas obras.

Aquel fue el principal motivo que había impulsado el asociacionismo de los patronos del libro para formar el Centro de la Propiedad Intelectual de Barcelona en 1900, y la Asociación de la Librería de España en Madrid en 1901, que confluirían en sendas cámaras oficiales del libro en 1922. Su caballo de batalla principal era la Ley de Propiedad Intelectual promulgada en 1879 y vigente tras ser desarrollada en el Reglamento de 1880, que establecía que los derechos sobre cualquier obra revertían en su autor o sus herederos pasados veinticinco años, un periodo exiguo a juicio de los editores, que deseaban poseer la obra “en absoluto”, como ocurría con toda propiedad en el ámbito del comercio.⁶² El afán de los editores por retener los derechos de los autores tuvo como consecuencia el incremento de los gravámenes impositivos sobre su explotación, contra lo cual

⁶² Así lo declaraban los editores tras la polémica desatada por el caso de la obra *Historia de España*, de Modesto Lafuente, cuya explotación por sus herederos veinticinco años después de su primera edición dio lugar a un litigio tan enconado que llegó hasta el Tribunal Supremo. El asunto quedó recogido en *Crónica de la Primera Asamblea Nacional de Editores y Libreros*, Barcelona, CPI, 1909, p. 60. Documento citado por Martínez Martín (2001b: 205).

también lucharon denodadamente, pero sin éxito hasta el estallido de la Guerra Civil, y tras el conflicto armado la cuestión de la propiedad intelectual quedó en un limbo en el que el mayor perjudicado fue el creador de la obra que salía impresa. De ahí que no deba extrañarnos que todo autor, sobre todo si era un autor de una obra ligada al ámbito de la cultura popular, para el consumo inmediato, aceptase con naturalidad que la obra no le pertenecía a él sino al editor, que se la compraba por una cantidad pactada.⁶³

La multiplicación de las tiradas en el caso del folletín y la novela popular generó un proceso, lento en España, de modernización de las máquinas con las que se trabajaba en las imprentas. A lo largo del primer tercio del siglo XX fueron creciendo en número los talleres litográficos y tipográficos en España, pero según se extrae de las declaraciones de material y tipos de prensas recogidos en la *Estadística Administrativa de la Contribución Industrial y de Comercio* la mayoría de los negocios de impresión trabajaban con maquinaria muy modesta, prensas a pedal y planas de marcas como Minerva, Progreso, Victoria y Lusitania, de las que algunos editores se jactaban pero que no permitían lanzar más de mil hojas a la hora, con lo que quedaban establecidos los límites de producción de esas empresas frente a las que poseían rotativas, concentradas en las redacciones de los diarios más importantes de Madrid y Barcelona aún en 1920 (Botrel y Desvois, 1991: 41-42). Estas limitaciones técnicas concuerdan con el tardío surgimiento en España del impreso considerado “de masas”, un producto que fue admitido en nuestra sociedad muy lentamente y, además, como muy atinadamente ha indicado Rueda Laffond:

«(...) no tanto como fórmula empresarial alternativa, sino como producto forzadamente complementario [en un contexto editorial] dominado por la irregularidad y la fragmentación de una oferta muy voluble, ajustada todavía a la lógica mercantil de la rentabilidad ínfima, los bajos costes y las reducidísimas tiradas» (2001b: 208-209).

⁶³ Los autores no comenzarían a preocuparse de nuevo de la cuestión de la propiedad intelectual hasta que se creó una norma institucional (resolución del 27 de junio de 1964) sobre cómo debía figurar el símbolo de *copyright* en la inscripción de las obras en el Registro de la Propiedad Intelectual, que a partir de entonces figuró impreso en las publicaciones asociando ese símbolo siempre a la entidad editorial.

El panorama de la industria tipográfica de folletos, prensa semanal y productos satélite de la cultura en general, entre los que se hallan los primeros tebeos, estaba sumido en la modestia financiera y carente de especialización. Lo cual supone una traba importante en nuestra investigación debido a que los primeros editores de tebeos fueron, en muchos casos, impresores que quisieron dar alas a su negocio probando suerte en un ramal de la cultura popular. Una traba importante para sus afanes era el precio del papel, caro en España porque la producción nacional era deficitaria y entre los fabricantes de papel reinaba un clima de anárquica competencia que había aupado los precios al alza: el papel costaba cuarenta y cinco céntimos de peseta el kilogramo, cuando en Francia, Italia, Reino Unido o Estados Unidos el mismo papel costaba a los impresores entre veintidós y treinta céntimos de peseta al cambio.⁶⁴ La modernización del sector impresor llegó con la creación de la sociedad anónima domiciliada en Bilbao y dirigida por Nicolás María de Urgoiti denominada La Papelera Española, fundada con la pretensión de acaparar la producción de papel en el país, llegando pronto a copar las dos terceras partes de esa producción (Aubert, 2005: 76). Este monopolio se fue extendiendo hasta pasada la Primera Guerra Mundial, cuando la empresa había pasado a ser ya un grupo, La Central Papelera, que llegó a proveer el 80% del papel para imprimir utilizado en España hasta el año 1915 (*La Vanguardia* disponía de su propia fábrica de papel, la Papelera Godó, por ejemplo), aumentando de paso la exportación de papel hasta ocho veces entre 1913 y 1916.

Tras la guerra europea la venta de papel disminuyó debido a que la oferta de producción no era alcanzada por los editores; en 1917 se prohibieron las exportaciones para evitar la carestía del mercado interior, pero tras un hiato de reducción de la producción por falta de materia prima (de pastas), La Papelera Española conoció un periodo de expansión entre 1922 y 1935 (pasó de producir 39.509 toneladas de papel a 66.954). Ese desarrollo en tan corto espacio de tiempo se vio favorecido por un nuevo arancel proteccionista, la caída de los precios de la pasta base, y por la implantación de fábricas en lugares señalados, como El Prat del Llobregat, que satisfacía la necesidad de papel de Barcelona, ciudad que se alzó desde ese momento con el mayor volumen de producción impresa del país. Pero la

⁶⁴ *Crónica de la Primera Asamblea Nacional de Editores y Libreros*, Barcelona, 1909, p. 109.

inflación derivada de la Gran Guerra encareció el papel, que pasó de 42 pesetas por 100 kg en 1914 a 145,27 pesetas en 1918, así que el incremento de la producción no tuvo su correspondencia directa con el abaratamiento del papel. Al contrario, por lo que se refiere al papel de gramaje inferior (13 kg/m²), el precio por resma creció entre 1915 y 1920 de ocho a casi cuarenta y cuatro pesetas, según Romo Dorado (1920:87-92).⁶⁵ Fue unánime la protesta de los editores de prensa semanal, como lo era la humorística, pero si no querían cerrar el negocio debían buscar la manera de aumentar la tirada y obtener más beneficios. Carceller se quejaba en su popular periódico satírico y sicalíptico *La Traca*, el día 12-X-1917, de la subida de precio de la resma de papel entre 1914 y 1917, de 4,5 a 20 pesetas, y como para cada tirada del semanario necesitaba doce resmas, el exiguo PVP de tres céntimos de peseta le dejaba un beneficio semanal de 360 pesetas, según cálculo de Laguna (2005: 79). Todo ello, una vez descontados los costes de suministros de imprenta, el porcentaje que se llevaba la distribuidora y el de los vendedores, que Carceller redondeaba en un 15%.

Las protestas tuvieron su efecto y el Estado estableció una ayuda, una especie de “anticipo reintegrable”, mediante el real decreto de 26 de septiembre de 1916, y luego otras bonificaciones para el consumo del papel de edición reguladas por reales decretos de 15 de febrero y 12 de mayo de 1922, todo lo cual compensaba a periódicos y revistas, con lo que salieron más beneficiados los editores de este tipo de productos que los editores de libros. Si un pequeño empresario de los que se hallaban activos entre 1916 y 1922 editaba libros y folletos o revistas semanales, el trato de favor le invitaría a esforzarse sobre el segundo tipo de producto. Esta pudo ser una de las razones por las cuales editores como Magín Piñol, Arturo Suárez, José Baguñá, Joaquín Buigas y al poco Juan Bruguera o Tomás Marco invirtieron más esfuerzos en lanzar semanarios ilustrados y menos en renovar sus colecciones de novela popular.⁶⁶ El incremento del precio del papel de fabricación nacional continuó durante los años veinte, pero

⁶⁵ Una resma equivale a quinientos pliegos de papel.

⁶⁶ La equiparación impositiva aplicable a los editores de papel prensa y a los editores de libros se mantuvo hasta el año 1971, que fue cuando se suprimió el impuesto de compensación de papel prensa de fabricación nacional por decreto de 25 de marzo.

una vez más el Estado beneficiaría a los editores de prensa (diaria o semanal) con un real decreto promulgado en 1929 que de nuevo gravaba de manera ventajosa el empleo del papel en prensa, incluyendo el uso del papel cuché, lo cual nos permite lanzar nuevas miradas hacia el surgimiento de ciertos tebeos (como los de CIAP, Hispano Americana de Ediciones o Ediciones Pocholo).

Lamentablemente, el núcleo de producción característico español en este sector seguía siendo el del siglo XIX, consistente en el mantenimiento de una pequeña redacción férreamente dirigida por una o dos persona, o a lo sumo tres, que invertía una gran cantidad de trabajo en confeccionar un producto de escasa carnadura pero gran atractivo, con gran protagonismo de la imagen y que transmitía una sensación de éxito y calidad sobre la base, en muchos casos, del autobombo. Estos empresarios seguían trabajando con máquinas de imprimir antiguas, y nos consta que lo siguieron haciendo hasta el año 1930. No era el caso de las empresas editoriales que contaban con mayor capital y que comenzaron a aplicar nuevas tecnologías en los talleres, como fue el caso de *ABC*, que el 1 de junio de 1915 estrenó rotativa en huecograbado adquirida a los alemanes Bauer y Koenig, lo que le permitía tirar 120.000 ejemplares de ocho páginas a la hora. Una década más tarde, ya contaba el diario madrileño con tres máquinas de este tipo, que le permitieron multiplicar por diez el número de páginas, hasta ochenta, y sin bajar la tirada.⁶⁷ Es interesante reincidir en la idea de que esta novedosa maquinaria se concentraba sobre todo en Madrid, siendo Barcelona una provincia en la que abundaban los talleres de impresión más que en ninguna otra del país, pero con maquinaria capaz solamente de imprimir en pequeño formato y en cortas tiradas. En lo que insistieron especialmente los editores catalanes fue en la presencia de la imagen en sus productos, pugnando por ofrecer los grabados más finos, atraer a los lectores con colores mejor impresos o fotografías, que no eran habituales en folletos de corta vida o en los tebeos (por entonces solo veríamos algunos intentos de incorporarlas en revistas con historietas de Molino o de Guerri, como *KKO*). Los editores de novela popular que publicaban en gran formato, como Zamacois, cuyos lanzamientos medían hasta veintisiete centímetros de altura, comenzaron a insertar imágenes en el texto dejando de servir láminas aparte, una

⁶⁷ *ABC*, 26-VI-1926.

costumbre que cesó hacia 1923, cuando este tipo de impresos redujeron su tamaño de manera generalizada, a aproximadamente quince centímetros de altura. La imagen estética y figurativa quedó asociada a partir de ese momento a las portadas de los libros o folletos con literatura popular, ligando la imagen popular y caricaturesca a las publicaciones con historietas, generalmente destinadas a consumidores en edad escolar. Una concordancia similar se produjo entre las imágenes publicadas en libros para el solaz de los adultos y los que se destinaban claramente a los infantes, como en las colecciones de cuentos de Calleja, sobre todo en los dirigidos a niñas (los cuentos de hadas), en los que la disposición de las imágenes al comienzo de capítulo o las que iban en hoja aparte recordaba poderosamente las composiciones de las llamadas “historias gráficas” (relatos muy trufados de imágenes dispuestas en retícula regular de cuatro por dos) presentes en las revistas con historietas coetáneas. Debido a la necesidad de que los grabados que se ofrecían en este tipo de libros fuesen impresos con la mayor limpieza y finura, fue precisamente Muntañola, un editor especializado en libros infantiles que ya había publicado historietas en 1917, el primero en utilizar la tecnología offset en España aplicada a este tipo de publicaciones.⁶⁸

Otro aspecto a tener en cuenta es el de la distribución y difusión de los impresos, en lo cual se ha reparado escasamente cuando se trata de tebeos. Las publicaciones populares se vendían de tres maneras en el primer tramo del siglo XX: en librerías, en quioscos y en los propios establecimientos editoriales. A los libreros les molestaba especialmente la tercera actividad descrita porque abundaron los que destinaban un departamento o sección de la empresa editorial para vender impresos sin haberse dado de alta como comerciantes, lo cual era preceptivo, amén de que también existían pequeños negocios de venta que trabajaban sin el amparo de la legalidad. Esto quedaría resuelto con el nacimiento de las primeras distribuidoras, que surgieron de la iniciativa de empresas de librería o editoras que tuvieron la idea de gestionar el comercio de muchos pequeños negocios de estructura familiar empleando para ello nuevas técnicas de comercialización. En estas labores destacaron sobre todo la CIAP en Madrid y la SGEL (Sociedad General Española de Librería, Diarios, Revistas y Publicaciones) en

⁶⁸ Fue en la obra adaptada por J. Laguía Lliteras *Historia Sagrada en Estampas*, de 1921.

Barcelona, que nació en 1914 como filial de la empresa francesa Librairie Hachette, se hizo con la distribución en quiosco de la capital condal y, luego, con la nacional a través de los quioscos de las estaciones de ferrocarril, que llegó a monopolizar tras un acuerdo con la Sociedad de Ferrocarriles en 1931.⁶⁹ CIAP se esforzaría a partir de entonces sobre todo por surtir de materiales a las pequeñas librerías que salpicaban todas las capitales de provincia españolas. Si una revista, libro o tebeo se distribuía en España en el primer tercio de siglo, muy probablemente lo hicieron CIAP o SGEL. Pero la empresa madrileña se hundió en 1931 como consecuencia de la quiebra de la Banca Bauer, que era su principal socio financiero, y su inmenso fondo de libros provocó un cascada de saldos y el derrumbe de los precios (Escolar, 1989: 291), así como el cese de algunos de los más prometedores tebeos que se publicaban en Madrid (como *El Perro, el Ratón y el Gato*), quedando la distribución del resto en manos de SGEL, al menos la de los productos de quiosco. Ya por entonces el distribuidor exigía al editor el cincuenta por ciento del precio de portada del impreso, llevándose el librero una comisión que oscilaba entre el veinte y el treinta y cinco por ciento, una vez deducido el gasto de transporte y acarreo.⁷⁰ La costumbre imponía que las novedades fueran remitidas por el editor, corriendo él con los gastos de envío, y que las devoluciones corrieran a cuenta del librero o del quiosquero, por lo que intentaba evitarlas, lo que lograba solicitando una pequeña cantidad de novedades, dado que no podría soportar ni un almacenaje excesivo de invendidos ni devoluciones constantes de esos mismos materiales, por los gastos que llevaba parejos. Este fenómeno, denominado “peloteo de letras”, hacía del oficio de librero o de quiosquero un trabajo menesteroso, de posibles, con escasos beneficios y en constante búsqueda de modos de atraer a la clientela.

Cabía la posibilidad de distribuir nuestros impresos en el extranjero, pero era remota. Estaba limitada por causa del proteccionismo arancelario, que era el que impedía de hecho trabajar en España con buena maquinaria o con buen papel,

⁶⁹ Según declaraba la propia empresa en 1997, en los números 8 y 9 de su folleto promocional publicado tras fijar su sede empresarial en Madrid, *Noticias de SGEL* (pp. I-IV y V-VIII, respectivamente).

⁷⁰ Así lo declaraba el editor Juan B. Bergua en *La Gaceta del Libro*, Valencia, XI-1935, p. 6.

lo que repercutía en la calidad que podría ofrecerse en el por entonces anhelado mercado hispanoamericano (Martínez Ruz, 2001: 286). Solo recordamos un tebeo publicado al mismo tiempo en el extranjero en aquella época, *El Pelele*, la versión en castellano de *Violet*, que gozó de edición simultánea en Argentina gracias a la vinculación entre las editoriales David, barcelonesa, y Virtus, porteña. Por lo demás, la distribución se circunscribió al territorio nacional, y mientras que los editores españoles importaban obras de Reino Unido, Francia, Alemania, Italia y EE UU, desconocemos si en algún caso la obra de españoles fue conocida fuera de nuestras fronteras al menos hasta el final de los años cuarenta.

Si nos productos de la cultura popular que se vendían por entregas reconoceremos que fueron un negocio menesteroso durante las tres primeras décadas del siglo XX, porque la difusión dependía al completo de la buena gestión de la distribuidora (las ventas que se podían realizar en la redacción editorial o los talleres de impresión eran mínimas). A raíz de la quiebra de CIAP y otros cierres de editoriales y librerías por causa de la crisis de 1929, cundió otro modelo de distribución: el saldo, que por lo que recuerda Tuñón de Lara, fue intenso entre 1929 y 1932, generalmente en plena calle, con la mercancía transportada en un carrito, en el que cabía novela española y extranjera, folletines y novela popular, y también revistas y tebeos (1984: 280-281). Este fenómeno tuvo mayor relevancia de lo que pueda parecer en un principio, porque la venta callejera, que siempre era fraudulenta, lesionaba los intereses de los libreros de segunda mano (y también de libro nuevo) y a la larga de todos los editores. Ante la circunstancia, el gremio de editores y libreros comenzó a presionar a los poderes públicos para terminar con la competencia desleal y consiguió que se promulgase una real orden, de 11 de mayo de 1926, según la cual quedaba prohibido vender en la calle libros cuyo PVP sobrepasase las cinco pesetas (llevados en paños de hierbas, carritos, puestos callejeros o en los quioscos). Además, se estableció una singular norma que dio alas al mercado de lo barato: aquellos quioscos que vendiesen obras de menos de una peseta en su PVP quedaban exentos de pagar contribución. Esto supuso un impulso importante para la venta de impresos baratos en esos puestos, y si los quioscos hasta ese momento vendían periódicos, revistas, tebeos, folletos de variada índole y novela popular, a partir de ese momento se plagarían de productos por debajo del valor nominal de la peseta, entre los cuales abundaron

mucho los tebeos; en general, desde 1926 se incrementó considerablemente la edición de tebeos y de revistas de bajo PVP.

Resulta de interés recordar que había un tipo de producto editorial que se situaba a medio camino entre el periódico para la infancia y el libro en general que también debemos mencionar a esta altura: el libro infantil y juvenil ilustrado. Este tipo de edición tenía puntos de concordancia con los tebeos porque gran parte de los dibujantes que trabajaron en los libros para niños eran los mismos que ilustraban novelas populares o dibujaban historietas con destino a los tebeos. Si, según han recordado los historiadores del libro, el sector del libro infantil fue muy dinámico e innovador por lo que a diseño se refiere, también podremos afirmar que el sector de los tebeos observó iguales tasas de innovación editorial durante el primer tercio del siglo XX. Precisamente se ha alabado la circunstancia de que Calleja cultivaba la fidelidad de los lectores de sus colecciones de libros mediante el uso del “continuará” para fragmentar relatos y la reducción del tamaño de sus coloristas lanzamientos con el fin de ofrecerlos a un precio módico. Eso fue un acierto de Calleja, que quedó asimilado a su marca, pero el libro infantil evolucionó asociado a la idea de elite, de producto caro y lujoso. Al final del primer tercio del siglo XX ya había calado esa concepción, la de que había productos para las capas altas de la sociedad muy diferentes de los que consumían las capas bajas, y que el acceso a esos impresos podía entenderse como un instrumento de emancipación social, con sentido primero regeneracionista y luego revolucionario, lo cual no afectó necesariamente a los tebeos, que por entonces se entendían como emparentados con el folletín en su expresión y a lo infantil en su contenido.

Al estallar la Guerra Civil se desmoronó todo lo que se había construido hasta ese momento en el ámbito de la industria editorial, generándose un campo editorial nuevo, si nos acogemos a este concepto aglutinador descrito por Bordieu (1999: 3-28). Un campo derivado de una dictadura que cambió las condiciones políticas, económicas y sociales, y que no definió con exactitud sus criterios represivos y sus límites censores sobre la cultura, que fueron arbitrarios durante años, incluso ambiguos. Valga un ejemplo: el nuevo Estado impuesto por los militares de Franco dio variadas muestras de descrédito hacia los tebeos, en general de indiferencia, pero declaró ser partidario de que la historieta o la viñeta

humorística fuese un instrumento para acceder a la participación en la redención de penas por el trabajo en las cárceles, y así lo dejó establecido en circulares internas (Gómez Bravo, 2015: 122-123), siendo esas obras publicadas luego en la revista *Redención*, de circulación interna pero de tirada muy considerable.⁷¹

3.3.1.3. El mercado negro editorial de la primera posguerra

El panorama general de inseguridad y carestía en el que siguieron desarrollándose las labores de la imprenta y la edición de libros y prensa durante los primeros años de la posguerra lo ha descrito muy bien Martínez Martín:

«La sombra de la sospecha se extendió por definición, incluyendo en ella a toda la ciudadanía, y la práctica del control quedó sujeta a criterios indiscriminados de los escalones intermedios de la represión para su puesta en práctica. La desafección era una categoría que permitía eliminar o controlar cualquier tipo de disidencia, y la represión estaba amparada en relaciones y criterios personales, con delaciones o a través del recurso acusatorio de falta de adhesión expresa. Por eso, era la arbitrariedad llevada hasta sus últimos extremos.

El control de los libros y las publicaciones quedó sujeto a la misma lógica, con márgenes escasamente definidos, con criterios heterogéneos y abandonados a la suerte de la opinión de los censores. Criterios que no eran el producto de una secuencia piramidal, sino de la eventualidad a la hora de aplicar una etiqueta tan genérica como la del control de cualquier tipo de disidencia, y ahí cabía todo. Había publicaciones desprovistas de contenidos que pudieran lesionar los valores entendidos como esenciales, pero fueron interpretadas como productos de aparente inocencia que escondía el cuestionamiento de los principios del Régimen.

⁷¹ Según los datos de la Dirección General de Prisiones, el semanario *Redención* —que llevó viñetas e historietas elaboradas por los presos— sobrepasó el millón de ejemplares trimestrales de tirada en marzo de 1940, y se mantuvo por encima de esa cifra en siguientes trimestres de aquel año y del siguiente. Esto implicaba una tirada media por número de aproximadamente 80.000 ejemplares en este periodo. La publicación se distribuía por todos los centros penitenciarios españoles mediante suscripción de dos pesetas al trimestre.

En la práctica, todo ello significó censura y autocensura del mundo editorial, mutilando o desactivando proyectos, con su burocracia de intervención y mercado negro estructural, tejido de relaciones de poder e influencia, que determinó un campo editorial movido a base de relaciones clientelares, personales y de proximidad a los centros de poder del libro y de las diversas instancias ministeriales e institucionales de las que dependía. No hubo libertad de expresión, ni de actuación, ni de mercado» (2015: 29).

El control que el Estado quiso imponer de inmediato sobre la prensa no se limitó al seguimiento de las consignas ideológicas del partido único, también fue intervenida la designación de los directores de periódicos y revistas y hubo métodos indirectos de control de gran eficacia, como el requerimiento de autorizaciones gubernativas con el fin de comprar maquinaria para imprimir y, por supuesto, para acceder al material esencial para la edición, el papel. El procedimiento sancionador más común fue el de aumentar los costes de la adquisición de papel a una empresa con independencia del coste previamente fijado por resma, algo que sufrieron los editores de *Ya* y de *ABC* (Chuliá, 2001: 122), y es de suponer que ese mismo problema padecieron los editores que habían manifestado afinidad por las ideas republicanas, que hasta el final de los años cuarenta se vieron obligados a imprimir sobre mal papel. Es posible comprender esta carestía por cuanto la cantidad de páginas que permitía editar el Estado hasta ese año fue limitada, habiéndose reducido de nuevo al conocerse el estallido de la Segunda Guerra Mundial, por las dificultades que planteaba el escenario bélico para efectuar cualquier distribución de impresos. En octubre de 1948 fue levantada la limitación de uso de papel para los libros y las publicaciones periódicas en España, pero eso no consiguió avivar la industria, que sobrevivió pobremente tras unos datos institucionales falseados. Durante toda la dictadura, el conocimiento público de la difusión de la prensa se basó en estimaciones sesgadas, como las que en su día descubrió Alfonso Nieto (1973: 123-124) con respecto del aumento del número de periódicos por español entre 1945 y 1970, que solo creció de 56,7/1.000 a 88,6/1.000. Este dato contrastaba con el emitido por el Ministerio de Información y Turismo para aquel mismo año, 1970, que inflaba la cifra del

índice de difusión hasta los 171 ejemplares por cada mil habitantes (Díaz Nosti *et alii*, 1988: 148).⁷²

La situación real de la industria editorial fue verdaderamente miserable durante la posguerra, y las restricciones más importantes fueron esencialmente materiales, no morales o ideológicas como se suele recordar, porque el aparato de la censura no tuvo tanta importancia como se le ha concedido durante ese periodo; al menos sobre las publicaciones dirigidas a niños y jóvenes. Recordemos que, tras la creación de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda en 1938, quien se hizo cargo específicamente de la censura fue el joven falangista Dionisio Ridruejo, elegido para dirigir la Jefatura Nacional de Propaganda trazando un plan dirigista que afectaba eminentemente a los instrumentos de comunicación pública, no a los impresos para el ocio. Él mismo lo reconocía en sus memorias:

«El adoctrinamiento directo por textos e imágenes o la organización de actos públicos me parecía algo circunstancial y subalterno. El plan que me tracé para organizar los servicios era más amplio y, si se quiere, más totalitario en el sentido estricto de la palabra. (...) Era un plan probablemente siniestro, pero no banal» (Ridruejo, 1977: 130).

Lo cierto es que el plan maestro de Ridruejo no culminó por la falta de estructura del proyecto institucional y, lógicamente, debido a su cese. A la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular en 1941, como entidad que formaba parte del organigrama del partido único (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), debería haber seguido un plan ministerial, o esa era la idea, hasta crear un organismo similar a los que regularon las publicaciones en los dos Estados fascistas modelo: Italia, con el Ministerio della Cultura Popolare, y Alemania, a través del Reichministerium für Volksauklärung. Aquel ministerio jamás fue creado en nuestro país debido a la lentitud en la toma de las decisiones políticas y a la inutilidad del mismo una vez que cayeron los bastiones fascistas tras la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, las diferencias internas entre Valentín Galarza, ministro de la Gobernación, y Ridruejo y el

⁷² En realidad, la difusión de la prensa en España no alcanzó el índice que establecía el “umbral de desarrollo” predicado por la Unesco (cien impresos por cada mil habitantes) hasta 1993.

subsecretario de Prensa, Antonio Tovar, desencadenaron la sustitución de los dos últimos por otros falangistas más moderados: José Luis Arrese y Gabriel Arias Salgado, serviles al Régimen pero no implicados en un “plan siniestro” como el que acariciaba Ridruejo, salvo en lo relativo a la prensa diaria e informativa (Sevillano Calero, 1998: 61-62). La vicesecretaría fue finalmente dirigida entre 1941 y 1946 por Arias Salgado, con Juan Aparicio como encargado de los asuntos de prensa (Ruiz Bautista, 2004: 219). Quienes tomaban las decisiones en este organigrama, concretamente en la sección de edición, fueron Raúl Sánchez Noguerras y Luis Ayerbe, con Ventura Asensio encargado de la censura sobre cualquier tipo de prensa periódica, con una orientación más política que intelectual, legitimando el discurso falangista y privilegiando sobre todo lo demás el llamado “caudillismo”.

Independientemente de los criterios que aplicaron los responsables de la censura, el procedimiento para el control de publicaciones en general había quedado establecido en 1938 y no cambió hasta que se promulgó la libertad de prensa de 1966: el editor de un impreso debía presentar la galerada del producto que iba a sacar a la luz en el departamento de censura de su localidad, y la publicación podría ser autorizada, completamente prohibida o condicionada su publicación tras eliminar ciertas partes o cumplir con los requisitos indicados por el lector de turno. Para la literatura popular o los tebeos, los *censores* mostraban otra mirada, más despectiva, porque los principios morales del Régimen no entendían estos modelos como verdadera cultura, no en vano les había limitado el uso de papel de buena calidad, teniendo que recurrir al denominado papel de embalaje si querían imprimir tebeos. Esto se puso de manifiesto prontamente, como nos ha permitido saber Ruiz Bautista tras sus trabajos de prospección de los archivos de Censura preservados en la sección Cultura del Archivo General de la Administración: Arias Salgado ordenó el 2 de octubre de 1941 la prohibición y retirada de las publicaciones con crímenes novelados con un precio facial menor de cinco pesetas, ante lo cual protestó la Cámara Oficial del Libro, dado el descalabro económico que suponía. La Vicesecretaría de Educación Popular se escudó en la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, asesora sobre estos asuntos, que seguía convencida de la nociva influencia física y moral que este tipo de lecturas podía ejercer sobre los niños, y eludió la protesta. La campaña llegó a afectar a los planes editoriales gestionados a través del Instituto Nacional

del Libro Español (INLE), aconsejando la erradicación de toda literatura evasiva, sobre todo la traducida desde obras estadounidenses, incluyendo la “novelización” de guiones de cine. Hasta se produjeron redadas policiales entre vendedores ambulantes, quiosqueros y librerías de segunda mano para decomisarles novelas de género negro o de *western* (Ruiz Bautista, 2015: 61-62). No tenemos información de que esto mismo llegara a aplicarse sobre las publicaciones con historietas, o al menos no existe registro alguno que lo afirme, posiblemente porque las autoridades –como Ridruejo– consideraron que los impresos ilustrados provocaban menor lesión por contener menor crudeza potencial que los relatos escritos.

Con los pocos datos a nuestro alcance no podemos demostrar que hubiera un control específico del Estado sobre los tebeos durante el periodo 1939-1946. El interés de la Vicesecretaría de Educación Popular se centró en los diarios y revistas de difusión nacional debido a la escasez de personal cualificado para llevar a cabo las tareas de control. Para el resto de publicaciones era necesario que la vicesecretaría incrementase el número de empleados e instalaciones y dotarla de un presupuesto mínimo del que en aquel momento se carecía. En un informe remitido al vicesecretario en abril de 1943 se calificaba como “inadmisible” la insolvencia económica de los departamentos dedicados al control de la prensa y a la propaganda (Ruiz Bautista, 2004: 222 y 223), y se halla documentado el hecho de que el incremento de financiación comenzó en 1943 precisamente, pasando de 18 millones de pesetas a 34 millones en 1945 (Cazorla Sánchez, 2000: 40). Es posible suponer que los delegados existentes durante estos primeros años de posguerra no prestasen demasiada atención a las revistas de historietas, más allá de no permitir la publicación de cabeceras periódicas numeradas.

A partir de las primeras aplicaciones de este aparato censor, se formalizó el organigrama de actuación y quedó instaurada la figura de los “lectores”, que era una suerte de funcionariado que auxiliaba al censor facultado y que se extendía por todas las capitales de provincia y cabezas de partido. Su labor, con el paso del tiempo, llegó a ser de intermediación pactada con los editores de la zona correspondiente, con los que podía llegar a acuerdos extraoficiales dependiendo de las necesidades de subsistencia de su empresa. Los favores y los sobornos

estuvieron a la orden del día en aquellos tiempos, en los que los “lectores” actuaban arbitrariamente dejándose guiar por un vago articulado que aplicaban restrictivamente, aunque por lo que respecta a los tebeos poco había que negociar.

Otro escollo planteado por la regulación legal de la edición fue el de la obligatoriedad de presentar cada empresa sus planes editoriales al INLE a partir de mayo de 1942, requisito previo para solicitar el cupo de papel pertinente para poner en funcionamiento las imprentas. Esto se tradujo, para el caso de las publicaciones periódicas, en la creación de colecciones de oferta heterogénea, integradas por varias series distintas o por lanzamientos monográficos, pero todos ellos sujetos al mismo plan editorial o titularidad (lo que coleccionistas y catalogadores han identificado como líneas editoriales). En los primeros años de la posguerra fueron una pura cuestión de supervivencia, porque la sanción por no declarar el plan editorial ascendía a 5.000 pesetas o la suspensión de la actividad empresarial (Martínez Rus, 2013: recurso en línea). Esta medida fue muy impopular entre los editores, que presionaron a la Delegación Nacional de Propaganda para que el INLE la abandonase, lo cual tuvo lugar en julio de 1944.

Con respecto al control de contenidos, fue laxo durante los años cuarenta. El Estado ejerció la propaganda fascista a machamartillo durante el lustro inmediatamente posterior a la Guerra Civil, alentados sus promotores por la presunta cruzada con tintes imperiales encabezada por Alemania que estaba teniendo lugar en Europa. Pero eso no implicó que la prensa infantil y juvenil se hiciera eco de los afanes imperialistas de Franco, como si atendiese a la insistencia del partido único por hacer propaganda mediante periódicos para la infancia durante la guerra y en la inmediata posguerra. Los medios falangistas tenían vía libre para lanzar proclamas y coartadas probelicistas, pero en el resto de impresos, los no editados por el Movimiento, era preferible no hacerlo, a riesgo de incurrir en lesa traición, lo cual dependía de quien interpretase los mensajes. Tras las derrotas de los referentes “germanófilos”, concepto aglutinador de la influencia de las políticas culturales bajo Mussolini, el Estado cambió la orientación de sus proclamas. Como sabemos, a resultas de la caída del gobierno del Duce en el verano de 1943, Falange comenzó a perder presencia política y fue demudando su carácter totalitario ante los medios, sobre todo los internacionales. Filosofía

abandonada casi por completo a partir de la derrota del Eje en mayo de 1945. Esto nos ayuda a entender por qué no hubo apenas tebeos con carga propagandística publicados por sellos no ligados a Falange. La deslocalización de los protagonistas de las historias y una vaga adhesión a cualquier credo o ideología era lo más aconsejable en aquel periodo. El peligro de incurrir en algún desliz o inconveniencia censurables condujo a los editores a evitar usar en las novelas e historietas que publicaban protagonistas vinculados con la política, las fuerzas del orden o con cualquier escenario español, siendo por entonces la mayoría de los personajes arquitectos, ingenieros, exploradores, detectives o investigadores, cuyas hazañas transcurrían lejos de la España libre, grande y única. Es tentador extraer de esos héroes protagónicos la idea de que sus creadores colaboraron con el Estado en las labores de propaganda porque representaban el espíritu de la Hispanidad o de la misma Falange. Varios son los autores que han defendido esta idea (por ejemplo Vázquez de Parga, 1980: 78; Sopeña Monsalve, 2001: 22 y 89), pero ha quedado ampliamente refutada con posterioridad (Porcel, 2010: 114-116; Gual, 2013: 88-99 y 120-121).

Desde 1945, los responsables de la vicesecretaría fueron paulatinamente sustituidos por políticos ligados a la derecha católica tradicional hasta que, por decreto-ley de 27 de julio de 1945, esta institución dejó de estar adscrita a FET y de las JONS y su estructura organizativa fue traspasada a la Subsecretaría de Educación Popular. Las publicaciones dirigidas a la infancia y los jóvenes quedaron sujetas a una indefinida “materia educativa”, algo que no parecía preocupar a los poderes políticos más allá de ciertas consignas arrastradas de los preceptos propagandísticos previos. En enero de 1946 llegó un equipo de colaboradores a este departamento de inspiración católica, según circular fechada el 30 de enero de ese año, con Luis Ortiz Muñoz al frente de la Subsecretaría y Tomás Cerro a cargo de la Dirección General de Prensa (Bermejo Sánchez, 1991: 82 y 92). Desde ese momento, toda la prensa dejó de estar controlada por Falange, aunque FET y de las JONS siguió vigilando sus propias publicaciones, de ahí la marcada orientación propagandista de los productos ligados al grupo falangista a partir de entonces y hasta 1952 (lo ejemplifica el suplemento con historietas *Clarín*, anclado en el pasado y muy reaccionario).

La política del libro tuvo nueva orientación cuando el INLE comenzó a convocar a los gremios de editores y libreros para acometer los objetivos marcados en la Circular 24 del Sindicato Nacional del Papel, Prensa y Artes Gráficas que se había promulgado en julio de 1942. De las comisiones que se formaron a lo largo de 1945 surgió el documento *Ordenación del Comercio del Libro* en enero de 1946, que adoptaría cuerpo legal con la *Ley del Libro Español* promulgada el 18 de diciembre de aquel mismo año.⁷³ Poca preocupación mostraba el INLE en esta ordenación sobre la prensa periódica, más allá de fijar la comisión mínima que debía llevarse el librero o quiosquero por impreso de ese tipo: «será del 20 por 100, libre de gastos de envío y embalaje» (art. 14). Los preceptos sobre descuentos, pedidos, saldos y otras posibilidades de redistribución quedaron ligados solamente a los libros, no a la prensa periódica, y no se aportaron indicaciones nuevas sobre censura u otro control, salvo la amenaza de multa de «50 a 10.000 pesetas» si se incumplía la normativa establecida (art. 25.c).

La censura se relajó levemente a partir de entonces si atendemos a la indicación depositada en la orden ministerial publicada en el BOE del 26 de marzo de 1946, en cuyo artículo 1 se especificaba: «Se autoriza a la Dirección General de Prensa para atenuar las vigentes normas de censura», pero las limitaciones para la edición de prensa periódica prosiguieron. Ahora bien, más dañina que la censura genérica e informe sobre todo tipo de impresos que implantó Falange fue la obstrucción del negocio editorial en su conjunto y la atonía en la que se sumergieron los supervivientes, que se veían obligados a competir en un comienzo con las ediciones oficiales, a las que el Estado destinaba sus mejores recursos y se ofrecían con mayor calidad, al menos formal. En este contexto de escasa variedad de revistas y periódicos, todos con un discurso monocorde, es muy probable que el atractivo de los tebeos residiese en la variedad que comportaba su formato diferenciado (en referencia al apaisado) y su colorido. La investigadora Marie-Linda Ortega Kuntscher ha puesto la tilde sobre la circunstancia de que precisamente al llegar a los años cincuenta, el libro y las revistas españolas comenzaron a confeccionarse con una visión editorial más pendiente del diseño,

⁷³ Hemos consultado su transcripción en GELE 1952 pp. 253-256.

no como la suma de trabajos del editor, el tipógrafo y el ilustrador, sino como un todo interconectado con valor propio y, sobre todo, con mucho cuidado puesto en la «visibilidad» del producto (2015: 522). Una manifestación clara de esta deriva la hallamos en los llamados libros de bolsillo (los sustitutos de la novela popular) y en los tebeos, que precisamente a partir de 1960 se irían mimetizando en tamaño y en aspecto con esta modalidad de novela popular en pugna por hallar su nicho en los quioscos y librerías.

Los periódicos españoles a la venta durante los cuarenta, obligados a competir entre sí con contenidos similares, sobrevivieron con tiradas cortas, siendo las mayores las de *ABC* y *La Vanguardia Española*, que rondaban los 150.000 ejemplares diarios, con algunos picos de doscientos mil ejemplares, pese a no ser por completo afectos al Régimen. Otras empresas periodísticas perduraron gracias a sus relaciones con el poder, como por ejemplo el diario *El Alcázar*, cuya tortuosa trayectoria editorial fue sostenida gracias a sus lazos con altas instancias del Régimen, y la empresa que se hizo cargo de sus deudas, PESA, fue adquirida por la editorial SARPE, sello creado en 1951 y que era controlado por destacadas personalidades ligadas al Opus Dei (Sánchez Illán, 2015: 401).

Pese al panorama descrito hasta aquí, las cifras de la industria editorial de la primera década de la posguerra fueron optimistas, puesto que se pasó de 420 editores en 1940 a 521 en 1950, según el cálculo de Cedán Pazos (1972: 112). Claro que esto no era reflejo de una industria saneada, porque gran parte de las ediciones de libros contabilizadas eran las oficiales, una cuarta parte eran de editores de sus propias obras, y era elevado el porcentaje de los empresarios que se daban de alta para obtener un cupo de papel que destinaba a otros usos comerciales (tarjetas, calendarios, sobre, facturas, etcétera), algo de lo que ya se había percatado el editor y estudioso de libros Gustavo Gili en fecha tan temprana como 1944 (33-34).

El mismo problema padecieron los editores de prensa periódica durante la primera posguerra, y no solo los editores alejados de los focos de poder. Sabemos que las pérdidas fueron constantes para las publicaciones periódicas informativas del Movimiento entre los ejercicios anuales de 1945 y 1949, al menos entre cuatro y siete millones de pesetas anuales, y también las tiradas fueron descendiendo por

causa de la merma del papel importado, cerca de ciento cincuenta toneladas menos en 1948 que en 1947 (Martín de la Guardia, 1996: 276 y 278). Y esto sucedía con la prensa más favorecida, la que pudo mantener una periodicidad fija en el quiosco arropada por el poder, privilegio que no tuvieron la mayoría de editores de tebeos debido a las restricciones impuestas por la Delegación de Prensa para los folletos no oficiales, que tenían prohibido crear y distribuir cabeceras con título propio, cadencia fija y numeración estampada, por eso en los primeros años de la década la mayoría de editores de revistas optaron por emitir lanzamientos aparentemente sueltos para los que no se planteaban un rechazo a priori (salvo si sus contenidos no se ajustaban a la censura previa).

En este contexto periclitado surgieron nuevos editores de avanzada, que probaron tímidamente suerte en un mercado de posibles editando cuento infantil, libro ilustrado, tebeo, revista de ocio para jóvenes o para mujeres y otros productos con los que poder mantener las escasas ventas que podía proporcionar la edición. Precisamente las lectoras, el público objetivo femenino, fueron uno de los grandes hallazgos de los editores de la posguerra, aunque ya se había hecho patente su presencia desde poco antes de que estallara la Guerra Civil.⁷⁴ La razón era muy sencilla: las chicas aprendían a leer más rápido que los chicos, y las estadísticas lo demostraban, porque en los años cuarenta se llegó a los ocho millones de mujeres alfabetizadas y en 1950 esa cifra era ya de diez millones, un incremento inusitado de nuevas lectoras (Gabriel, 1997: 199-231). Conociendo estos datos se comprende mucho mejor el auge de la literatura sentimental durante los años cuarenta y cincuenta, aquellos libros con vistosas portadas de

⁷⁴ Por supuesto, esto es una hipótesis fundamentada en el florecimiento de títulos, tanto literarios como de ensayo, y contemplando tanto revistas como tebeos, dirigidos a mujeres, jóvenes adolescentes y niñas entre 1930 y 1945. Tengamos presente que el sello Ediciones HYMSA, fundado por José Feu en 1931 partiendo del éxito de la revista *El Hogar y la Moda*, fundamentó el éxito de sus publicaciones en las lectoras, con la revista mencionada y además guías de la mujer, libros formativos para chicas, manuales de madres de familia y novelitas para muchachas y mujeres jóvenes. En realidad no se tuvo un conocimiento fundamentado de los hábitos de lectura de los españoles hasta la primera encuesta científica, que fue realizada por el INE en fecha tan tardía como el segundo trimestre de 1974, en la cual se preguntaba por la lectura de tebeos por vez primera, por añadidura, con el universo de la encuesta restringido a personas mayores de catorce años.

Serny o Picó, y el surgimiento de una prensa especializada en relatos para niñas, fabulísticos o románticos, narrados mediante viñetas.

Desde julio de 1949, la Dirección General de Prensa había comenzado a emitir autorizaciones con carácter transitorio para la circulación de diarios y revistas con periodicidad, pero esto no implicaba que pudieran llevar numeración visible aún, y hasta enero de 1951 los editores no pudieron numerar con regularidad sus colecciones. Con la publicación del decreto-ley de 19 de julio de 1951 se creó el Ministerio de Información y Turismo, que asumió las competencias sobre medios de comunicación y espectáculos, prensa, teatro, cinematografía y radiodifusión, y a partir de noviembre de aquel año se libraron con menos trabas los permisos para la edición de revistas periódicas, que hasta ese momento se habían venido publicando con periodicidad con el subterfugio de ir modificando el antetítulo de la cabecera, disimulando la numeración en las cubiertas traseras o bien con numeración pero con distribución a través de circuitos fuera de la supervisión oficial.

El crecimiento de un “mercado negro de la edición” y la competencia contra la que no se podía luchar, la de las ediciones oficiales, fue en gran medida lo que impulsó a los editores a formar un frente común que terminó dando lugar a la Ley de Protección del Libro, de 18 de diciembre de 1946. La política proteccionista que reclamaba ese cuerpo legislativo fue completada en el final de la década de los cuarenta con la exención del impuesto de utilidades para los editores que invirtieran beneficios en mejoras de la empresa y con la política cambiaria favorable a la peseta para estimular las exportaciones hacia América Latina, que se duplicaron entre 1949 y 1951 (Larraz Elorriaga, 2010: 156), algo en lo que los editores de tebeos no participarían hasta pasada una década. Al menos hasta que se atisbó una salida de la autarquía económica a partir de 1951, con ayuda de las divisas que fueron entrando procedentes del mercado exterior, de Latinoamérica sobre todo. Esto permitió que el censo de editores se mantuviese más o menos constante durante los años cincuenta, entre los 550 y 600 empresarios en activo, si bien pocos fueron los empresarios editoriales que se beneficiaron de la nueva entrada de ingresos, solamente las empresas editoriales de cierta envergadura, como Salvat, Labor, Sopena o Gustavo Gili, todas con sede en Barcelona, que vieron

crecer su negocio y prosperidad gracias a las exportaciones, a su concentración vertical y a la especialización (en diccionarios, por ejemplo). Esto no ocurrió en Madrid, donde los editores destacaron poco dado que los empresarios con más posibles se dedicaron a labores de impresión (Rivadeneyra) o de distribución (SGEL).⁷⁵ La mayor parte de los editores de España, las medianas y pequeñas empresas editoriales experimentaron un ascenso en su producción moderado transcurrida una década tras el final de la guerra. Entre los que habían editado tebeos y que ahora recondujeron su actividad estuvo Molino, que en 1947 reformuló su filosofía editorial porque el fondo de lo editado pasó a manos de los hijos del creador de la empresa, Luis y Pablo del Molino Mateus, que trabajarían en años siguientes sobre los libros infantiles y juveniles pero ya no con la historieta, partiendo de un capital de cuatro millones de pesetas, cantidad de dinero que lo situaba entre los editores potentes del periodo.⁷⁶

3.3.1.4. El inicio del industrialismo editorial en los años cincuenta

Las claves del desarrollo capitalista en el ámbito de la edición española tuvieron lugar sobre todo en Barcelona, en la que ya existía un entramado empresarial de basamento familiar, tanto en la Ciudad Condal como en las poblaciones circundantes, que iría proyectando negocios en un clima más estabilizado económicamente tras quedar establecido por parte de la Administración un régimen especial para el suministro de papel y una nueva reglamentación de las sociedades anónimas en 1951.

Por lo que respecta al papel, la situación no había mejorado mucho en los últimos treinta años. Los kilogramos de papel consumidos por los españoles en 1950 eran escasos con respecto a otros países: cada habitante estadounidense consumía 173,5 kilogramos de papel y cartón al año, los de Reino Unido consumían 60,4 kg., en Suiza 47,5, en la República Federal Alemana 33,3, en Australia 28,8, en Argentina 20,4, mientras que en España solamente 8,16 (Velarde Fuertes, 1955:

⁷⁵ Calleja, otro sello histórico madrileño, que también había lanzado revistas con historietas, publicó su última obra en 1958 y desapareció.

⁷⁶ El asiento se halla en el *Libro de Registro*, 2, del INLE, p. 256.

29-30). En 1948, La Papelera Española producía 53.000 toneladas de papel, que pasaron a ser 57.855 en 1950, más de un tercio de la producción nacional de papel y de cartón, con lo que seguía siendo una empresa monopolista en el territorio nacional, que además intentaba controlar al resto de empresas españolas implicadas en la fabricación de papel, y tenía gran participación de ciertas entidades bancarias.

El uso del papel quedó supeditado al mismo tiempo que amparado por la orden ministerial de 3 de octubre de 1951 que establecía cupos de papel para publicaciones periódicas con un gravamen inferior al aplicado sobre otros tipos de papel, cuyo cargo se hacía sobre el Fondo de Compensación de Precios de Papel-Prensa. Los tramos de consumo los establecía el Gobierno, y el papel lo debía adquirir el editor previa declaración del uso que iba a darle al mismo (Nieto, 1973: 170). La edición en el ámbito de la cultura popular fue posiblemente el pulmón de oxígeno que necesitaban las empresas editoriales para ir creciendo en la primera década de posguerra: se editaba en mal papel y con mala encuadernación, sí, pero la concepción de un producto para el entretenimiento barato y de fácil localización en los quioscos (fuese novela o tebeo) sedujo al público español con poco dinero en el bolsillo para invertir en cultura. De este modo, el quiosco se convirtió en el cónclave de lectores y uno de los puntos de difusión de impresos populares más importantes del periodo, y esto lo sabemos por la reacción de los libreros ante la falta de regulación normativa sobre este tipo de establecimientos, que cuando comenzaron a ofrecer productos que tradicionalmente se vendían en librería solicitaron una regulación al INLE, que tenía muy clara la naturaleza *lowbrow* de lo que se vendía en los quioscos: «Además de las revistas y diarios podrán vender libros populares, con exclusión, por tanto, de los libros de texto, científicos, técnicos, así como los considerados alta cultura».⁷⁷

Es lógico que este tipo de productos culturales sufriesen una caracterización diferencial con respecto al resto de la prensa y la bibliografía, debido a lo que muy bien ha explicado Rueda Laffond:

⁷⁷ *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, 38, 1956, p. 83.

«La reiteración de estándares narrativos o la sencillez argumental permitió su tipificación como herramienta de entretenimiento banal, opuesta a marcas como calidad, creatividad, originalidad, espíritu crítico o vanguardismo. Y su orientación hacia nichos específicos del mercado (niños y jóvenes, mujeres, estratos con menor renta) parecía evidenciar un estatus de adscripción rígido y segregacionista, ligado a grupos subalternos. Tal identidad conformó un estatuto de reconocimiento opuesto a alta cultura y producción de elite, facilitando su percepción como constructo periférico, definible por nociones como “subliteratura”, “infraliteratura” o “paraliteratura”» (2015: 660).

Pero también es evidente que su presencia fue masiva, por la cantidad de títulos en circulación y por su renovación constante, fuese en primera tirada o en reediciones, recopilaciones o reciclajes de otro tipo (como en los llamados “sobres sorpresa”), lo que permite deducir que gran parte de los ingresos con los que se sostenían las pequeñas y medianas empresas editoriales procedían de la novela de quiosco, las revistas ilustradas y los tebeos. Y estas empresas prosperaron a partir de ese núcleo, dando el salto a la edición de otro tipo de productos o a la especialización en impresos del sector social infantil y juvenil, siempre celosos de mantener una *entente cordiale*, por lo que se refiere a los contenidos, con las instituciones y el poder.

Al igual que ocurrió en la primera década de posguerra, durante toda la década de los años cincuenta y hasta la mitad de la década de los sesenta no existió una censura de aplicación oficial y específica sobre los tebeos, como ha insistido Antonio Martín (2000: 150-152), fue más bien una “censura negociada” en el ámbito de la cultura popular en general. Los editores se autocensuraban lo suficiente como para que los “lectores” pudieran ejercer su trabajo con comodidad, desviando gran parte de las actuaciones hacia cuestiones alejadas de la ideología, sobre las que pesaban las faltas más graves al Régimen. De hecho, quejas hubo sobre la escasa aplicación censora, como el informe remitido al ministerio para indicar que la denegación de obras a consulta voluntaria por razones políticas llegaban solamente al 20% de las obras presentadas, muy por debajo del 80% que

se denegaban por censura moral (y las denuncias judiciales suponían solamente treinta al año), por lo que era “aconsejable” intensificar la censura.⁷⁸

Esa intensidad se vio trastocada por el nuevo rumbo de modernización en el que entró el país y su sociedad tras la aplicación del Plan de Estabilización de 1959, que impulsó la economía y por lo tanto el consumo de una clase media renovada y con declarado interés por lo popular, sobre todo por los relatos de aventura o románticos –impresos o radiodifundidos–, el humor irónico y satírico, la música popular y la moda, todo lo cual había encontrado su amalgama en el rutilante medio cinematográfico en su manifestación doméstica, la televisión, que entonces era todavía un objeto de lujo para el español medio. Ante el nuevo panorama económico que se adivinaba al final de los años cincuenta, el sector empresarial de los editores vivió un impulso nuevo y comenzó a crecer de forma notable.

El cuerpo normativo referido a las sociedades anónimas tuvo como consecuencia que el 32,6% de las sociedades empresariales creadas en la década de los años cincuenta fuesen de este tipo, lo que se vio beneficiado por las transformaciones habidas en el seno del Régimen entre 1957 y 1959. El plan trazado por los tecnócratas que tomó forma con el Plan de Estabilización puso fin al modelo económico autárquico y dio paso a uno más liberalizador y también más controlado. Desde 1957, el INLE publicó una primera guía especializada sobre la edición en España en la que quedaba retratado el colectivo empresarial. Constaban en aquel recuento hasta 928 editores, una cifra elevada porque se incluían todos los negocios que trabajaban con papel (los de cromos, tarjetas, etiquetas, todo tipo de estampación y las publicaciones infantiles y juveniles –sin llegar a mencionar las palabras historieta o tebeo en ese documento–) y también otras empresas anejas como las distribuidoras.⁷⁹ La guía ponía en evidencia la fragilidad del tejido editorial español, puesto que más de la mitad de las empresas (el 55,3%) eran negocios de carácter individual, 166 empresas eran de carácter oficial, 86 eran de tipo religioso y solo 26 superaban un capital social de cinco millones de pesetas.

⁷⁸ Datos extraídos de la “nota-informe” titulada *Tendencias conflictivas de la literatura popular*, AGA Cultura, 580. Citada por Martínez Martín (2015: 41).

⁷⁹ *Editores españoles. Guía comercial*, INLE, 1957, pp. 171-187 y 237.

Las empresas fuertes se caracterizaban por haber adoptado estructuras organizativas que abarcaban todo o casi todo el proceso de edición, desde la redacción a la impresión, pasando por el diseño y también la distribución (las empresas fuertes crearon sus propias distribuidoras), concediendo cada vez mayor importancia a los departamentos de publicidad y *marketing*. Esta división del trabajo en ese tipo de empresas distanciaba al editor del autor por crearse una cadena en la toma de decisiones, todo lo cual enfocaba los objetivos de la empresa hacia el logro de hitos comerciales, dejando de lado la búsqueda de calidad en muchas ocasiones. En las empresas medianas y pequeñas no existía el departamento promocional y dependían de distribuidoras que actuaban en acuerdo con las empresas que les daban más trabajo, con lo que su esfuerzo por competir debía ser mayor, hasta que quebraban agotadas o eran absorbidas por otras empresas, o al menos parte de la plantilla de sus profesionales.

El nuevo marco diseñado por la tecnocracia del Régimen a base de liberalizar económicamente el mercado permitió el empuje empresarial, y entre los editores que surgieron con fuerza desde la segunda mitad de la década de los años cincuenta estuvieron Taurus, Alianza Editorial, Santillana o Plaza & Janés, ninguno de las cuales abrió una línea de tebeos. Una de las pocas empresas editoras de tebeos que crecieron en términos empresariales debido a su reordenación societaria en 1954 fue Editorial Bruguera, que a partir de ese año comenzó a incrementar su volumen editorial y a anegar los quioscos con tebeos y libros de bolsillo, compitiendo en todas las áreas, géneros y formatos con el resto de editores del país, adoptando una actitud claramente monopolista al cabo de una década. Lo que Bruguera aplicó para crecer fueron las pautas del capitalismo de edición moderno, en el que el sello editorial garantizaba la calidad de un producto independientemente del autor y del título de la obra, concediendo más importancia a la planificación de los lanzamientos que a su novedad intrínseca. Con esto se quiere decir que la calidad mínima garantizada de sus libros y revistas residía en la factura del lanzamiento y su pertenencia a una colección o línea, fuese o no una reedición, proponiéndose a sí mismo el editor como una figura ideal protagónica, que adquiriría la entidad de “autor” también, si bien se había distanciado de los autores con los que trabajaba más que nunca, paradójicamente.

Germán Plaza fue otro editor que supo barajar las innovaciones tecnológicas y el reparto del trabajo para impulsar su empresa editorial, todo ello en comunión con su interés por popularizar la lectura recreativa, que es el modo que él tenía de llamar a la novela popular. Consideramos reveladores sus comentarios en una conferencia pronunciada en 1955, en la que se expresaba sobre el perfeccionamiento técnico de la encuadernación arráfica (en rústica pero con las hojas encoladas al lomo, no cosidas), que permitió el impulso de la edición de libros de bolsillo y la generación de un nuevo mercado:

«Si bien era condición importante el contar con imprenta propia, no lo era suficiente. Precisábamos tener confianza en la reacción del público y efectuar tiradas lo suficientemente numerosas para que mereciera la pena imprimirlas en rotativa, procedimiento gráfico que, en ediciones de este carácter, permite una apreciable reducción del coste.

Era necesario también mecanizar al máximo el proceso de encuadernación, operación que por lo general invierte una considerable mano de obra. Y la importación de una maquinaria adecuada nos permitió lograrlo. Y además, una tradición editorial desarrollada sobre todo con una colección de tanta popularidad como en su tiempo lo fue *El Coyote*, nos permitió crear una organización distribuidora en España que nos facultaba para hacer llegar a todos los rincones del país las nuevas colecciones» (Plaza, 1956: anexo).⁸⁰

Plaza quería hacer de la literatura un producto popular y comercial, apetecible pero asequible, y lo logró equilibrando los costes de producción con las tiradas grandes, situándose en una media que superaba los diez mil ejemplares de cada novelita de la serie literaria *El Coyote* durante los años cincuenta, llegando algunas entregas de la serie a superar los cincuenta mil ejemplares.⁸¹ En los años cincuenta y sesenta triunfaron estos formatos reducidos, de aprovechamiento de

⁸⁰ Estas declaraciones formaban parte de la conferencia pronunciada por el editor en la Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona con motivo de la Exposición de la Fiesta del Libro de 1955. También las encontramos reproducidas en <https://negritasycursivas.wordpress.com/2013/12/06/german-plaza-y-la-pulga/>

⁸¹ Datos tomados de la revista madrileña *Ecclesia*, publicados en enero de 1953. Recogidos por Martín (2000: 142).

posibles, y la novela popular vivió un nuevo auge, ahora sin tanto calado dramático como en el primer tercio de siglo y más volcada en lo evasivo, géneros a cuya sombra hicieron fortuna sellos editores como los fundados por Plaza (Clíper o Futuro), los de Molino o Bruguera, o el sello sevillano Betis, por citar un editor del Sur. Plaza y Bruguera representan la vinculación poderosa que aún existía entre la novela popular y la historieta, que en los años treinta era evidente en las fórmulas editoriales, diseños y contenidos de las revistas para la infancia y los jóvenes, y que en los cuarenta y cincuenta se habían desgajado formalmente pero seguían conectadas temática y argumentalmente, hasta el punto de que eran vasos comunicantes de series, personajes y autores. No en vano, Plaza llevó la popularidad del personaje literario primeramente al ámbito de los cromos, con el *Gran Álbum Almanaque Coyote 1946*, y al año siguiente a los tebeos con la revista *El Coyote*, bajo el sello Clíper.

La mayoría de las editoriales que compitieron en la edición y venta de libros populares y tebeos durante los años cincuenta fueron empresas de tamaño medio en su arranque, como Plaza o Bruguera, con estructuras de raigambre familiar en su base, que partieron con capitales modestos y que apenas si pudieron hacer sombra en los quioscos a los grandes productores de prensa periódica y diarios, pero que paulatinamente fueron ocupando espacios en los quioscos y atrayendo a más y más público. Hablamos de editoriales como Marco, Ferma, Toray, Ricart, Grafidea o Fher. Los sellos pequeños podían fundarse con poco capital y probar suerte en el mercado sin arriesgar mucho dinero. Veamos varios ejemplos: Hallamos un ejemplo típico en Ediciones Soriano, sello fundado en octubre de 1954 con un capital de partida de 200.000 pesetas y que se mantuvo editando poco más de 350 tebeos (como *Kit-Boy*, *Trovador* o *Cucú*) hasta 1960. Un ejemplo de un sello pequeño que evolucionó favorablemente lo hallamos en Ferma, empresa fundada en 1955 y que quiso hacerse un hueco en el ámbito de la novela de quiosco y los cuentos ilustrados. Alcanzó treinta y tres colecciones en su catálogo de 1966, y entonces inició un proceso de expansión hacia el mercado exterior, abriendo sede en Argentina y colocando allí unos productos que generarían un beneficio de dieciocho millones de pesetas, cuando en España sus ganancias habían sido de

poco más de tres millones de pesetas (declaradas) en 1964.⁸² Editorial Vasco Americana o EVA, por su parte, fue creada en Bilbao en 1962 con un capital de ocho millones de pesetas y destinó parte de sus esfuerzos a publicar novelas juveniles con historieta entreverada. En la misma ciudad, el sello Fher surgió para dedicarse a lo mismo, arrancando con un capital de 10.600.000 pesetas, que logró duplicar en cinco años, según las cuentas declaradas al INLE. El capital de partida de otras empresas editoriales medias o menores nos permite comprobar que para poner en pie un sello editorial de prensa periódica entre 1960 y 1965 era necesario un capital de base de entre cuatro y diez millones de pesetas, que bien invertidos y empleados generaban beneficios suficientes para ampliar el volumen de la empresa y el capital. Por debajo de esa cantidad era muy difícil entrar en los circuitos de distribución y competir en los quioscos contra los grandes sellos, que fue lo que ocurriría precisamente con editores menores como Creo, en Valencia, o Andaluza y Acrópolis, en Sevilla.

3.3.1.5. La producción editorial y su distribución en los años sesenta

En términos generales, y por lo que hemos visto hasta aquí, las condiciones del sector editorial de novela popular y prensa periódica para niños y jóvenes fueron dificultosas hasta el final de la década de los cincuenta en España. La autarquía económica, la carestía de utillaje y de papel, la imposibilidad de importar maquinaria para modernizar la imprenta, el exceso de control estatal y los bajos índices de lectura provocaron un incremento de la producción muy lento en los veinte años que siguieron al final de la Guerra Civil. Y de ese incremento somos conscientes por el crecimiento registrado o declarado por algunos editores, como los que hemos descrito, pero los sellos que lanzaron tebeos no pusieron de manifiesto su probable crecimiento al igual que los demás, ni fue recogido en documento alguno, atravesando aquel periodo como figuras fantasmales con actividad comercial residual.

⁸² Asiento en el Registro de Empresas Editoriales del INLE, caja 4/5, *cfr.* Martínez Martín, 2015c: 316.

El crecimiento del sector editorial en los sesenta fue positivo. En 1962 surgieron sesenta empresas editoriales (declaradas) nuevas. En términos netos, eso suponía tantos nuevos editores como los que habían declarado su fundación a lo largo de toda la década anterior. Y el crecimiento continuó en los años siguientes: hubo 583 empresas editoriales según el INLE en 1960, 598 en 1961, 657 en 1962, 690 en 1963, 716 en 1964, 754 en 1965... La Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 obligaba a los editores a apuntarse en un Registro de Empresas Editoriales con el fin de poder operar al amparo de la legalidad.⁸³ También debían inscribir toda publicación periódica nueva en el Registro de la Dirección General de Prensa, que establecía un control de partida en el que había que incluir la declaración expresa de la tirada media de sus publicaciones. Esta inscripción fueron haciéndola 1.920 editores durante los siguientes nueve años, la mayoría de ellos concentrados en Madrid (835) y Barcelona (570), más del 73% del total (Martínez Martín, 2015c: 274-275). Estaba claro que los flujos migratorios, la urbanización y la escolarización habían modificado el mapa cultural de España en las dos últimas décadas. La nueva cultura urbana marcó las pautas de la sociedad de masas española al compás del crecimiento de la renta per cápita, que se inició en 1960, año a partir del cual el gasto familiar en ocio y cultura fue incrementándose.

Pero no es fácil calcular cómo contribuyeron los editores prensa periódica infantil y juvenil a esta expansión, al menos desde una perspectiva oficial, que es la que los historiadores de la prensa y de la edición en general consideran en sus estudios, en los cuales raramente han estado los tebeos, debido a la carencia de datos en ese apartado. Para comprobarlo basta con asomarse a las referencias que aportaba la *Guía de Editores y de Libreros de España 1961*, que el INLE editó con esa fecha y que daba fe del panorama editorial español en 1960. En la presentación se indicaba:

«Esta Guía comprende todos los editores, libreros y distribuidores españoles inscritos en los censos del Instituto Nacional del Libro Español y facilita los datos remitidos por los propios interesados, excepto en aquellos

⁸³ Ley 14/1966, de 18 de marzo, hecha pública en BOE, 67, de 19 de marzo de 1966.

casos en los cuales, y pese a nuestras reiteradas peticiones, nos hemos visto privados de su colaboración» (p. 5).

En la guía se recogían más librereros y distribuidores que editores, y por lo que se refiere a los tebeos se detectan muchas ausencias. Al parecer, los responsables de publicar historieta no se sentían inclinados a colaborar con las instituciones públicas. Hubo muy pocos editores “interesados” en facilitar sus datos al INLE, porque la mayoría de editores de tebeos aparecían meramente mencionados, sin descripción de datos fiscales o sobre su producción, o directamente no estaban. En 1961 figuraron los siguientes editores de tebeos, con sus datos básicos (editor, fecha de fundación, entidades bancarias que avalaban a las empresas, distribuidoras con las que trabajaban y fondo editorial de ejemplo): Abadía de Montserrat, Baguñá, Bruguera, Calleja, Cid, Dalmau, Dólar, Domingo Savio, Ferma, Fher, Grafidea, Hispano Americana, Institución Teresiana, Juventud, Maga, Mateu, Paulinas, Queromón, Recreativas, Rollán, TBO, Toray y Valenciana. Con la salvedad de los obsequiosos Baguñá, Bruguera, Juventud, TBO y Toray, los editores hurtaron al INLE datos valiosos o ejemplos suficientes de su producción, limitándose a indicar que editaban “Publicaciones infantiles y juveniles”, o llegando en algún caso a falsear su actividad, como así ocurrió con Valenciana, que declaraba ser una empresa fundada en 1951, cuando para ese año llevaba como mínimo diez en activo editando folletines y tebeos.⁸⁴ En la guía figuraban algunos editores de tebeos de antaño que en ese momento ya no los publicaban o no estaban en activo, como Ameller, ECESA, Gilsa y Molino, de los cuales solamente se incorporó en la guía su denominación y ubicación, y varios de los que estaban en activo y editando tebeos entre 1960 y 1961 no aparecían: Acrópolis, Andaluza, Belkrom, Bistagne, Biz, Creo, CEIC, Duward, Gaisa, IMDE, Manhattan, Monzu, Publirama, Ricart, Sociedad Anónima de Ediciones y Secretariats Catequístics de Girona, Vic y Solsona. Las dos últimas iniciaron su actividad en las semanas finales

⁸⁴ Figura como fecha de fundación “2 de enero de 1951” en la página 244 de la guía de 1961. Podría ser una errata, habiendo transcrito 1941 por 1951, pero en la *Guía de Editores y de Libreros de España 1964* figura la misma fecha, en esta ocasión referida únicamente al año: “1951” (p. 240). Y lo sorprendente es que en 1952 no se había registrado aún la empresa Editorial Valenciana, aunque si constaba como entidad editorial “Juan Manuel Puerto Vañó” (GELE 1952, p. 74).

de 1961 y es posible pensar que por esa razón no figuraron, pero tampoco aparecieron en la de 1964, por ejemplo, en la cual sí que contaron con Bistagne, Biz, Gaisa y Ricart, aunque solamente recogieron su nombre, sin más descripción.

Queremos señalar también que el modo que tenían estos sellos de brindar sus datos al INLE ponía de manifiesto que no deseaban declararse editores de historieta o de tebeos (un concepto de uso en la lengua hablada y en el circuito de los aficionados y los productores, pero no reconocido oficialmente), sino como editores de publicaciones “Juveniles e infantiles” o de “Novelas de aventuras populares”, descriptores comunes usados en el lenguaje burocrático de la época. Los que descubrían con detalle su fondo y su actividad, como Bruguera o Dólar, agruparon sus tebeos en el campo “Revistas” (pp. 47 y 85). Ediciones TBO, que aparecía emparentada con Editorial Bauzá, describía *TBO* como una “revista infantil festiva” (p. 238). El único sello que se explayaba en el desglose de su fondo editorial por categorías fue Toray, que insertó una página de publicidad en la guía de 1961 en la que constó dividida su producción en los siguientes apartados con este orden: «Novelas, Cuentos infantiles, Novelas gráficas femeninas, Cuadernos juveniles femeninos, Cuadernos infantiles para niñas, Cuadernos juveniles de aventuras» (p. 241). Por alguna razón, para Toray y para promocionarse en el INLE, lo más relevante de su fondo editorial era la literatura y, luego, la producción dirigida al público femenino, dejando los genuinos tebeos que todos recuerdan (los clásicos cuadernos para muchachos) al final de la relación, pese a que suponían buena parte de su producción de entonces.

Los datos relativos a la distribución que hallamos en estas guías eran reveladores. En la guía de 1952 SGEL declaraba que distribuía toda clase de libros y publicaciones por Granada, Irún, San Sebastián, Murcia, La Coruña, Burgos, Cartagena, Cuenca y Zaragoza.⁸⁵ En la guía para 1961 fueron recogidas estas empresas en las páginas 301 y siguientes. Es fácil reparar en la importancia de ciertos distribuidores por el volumen de editoriales y librerías a las que servían, siendo los que dominaban ese sector ligado a la prensa periódica para la juventud y los tebeos los siguientes, que pasamos a comentar ordenados por localidades:

⁸⁵ GELE, 1952, p. 122.

En Barcelona solo hubo un distribuidor que declaraba al INLE trabajar con tebeos en 1962: Distribuciones Ánfora, propiedad de José Luis Ros Cebrián. El resto fueron distribuidores de libros y prensa en general que incluían entre sus activos los tebeos, de los que destacaron por su envergadura Hogar del Libro, S. A., empresa de Juan Fábregues Victory, con delegación en Sabadell dirigida por Miguel Fábregues Morlá; Unión Distribuidora de Ediciones; Distribuciones R. G. Masiá; Distribuciones Sabaté; Distribuciones Reunidas, que era una empresa propiedad de Mariano Cortadas Mercader, y, por supuesto, SGEL, aunque la central de este negocio ya estaba radicada en Madrid. Las editoriales mínimamente fuertes disponían de su propio servicio de distribución para el área catalana, y para el resto del país contrataban los servicios de distribuidoras locales. En Cataluña hubo distribuidores con menor volumen de trabajo pero que destinaron parte de sus esfuerzos a trabajar con tebeos, como fue el caso de la empresa afincada en Sant Just Desvern Distribuciones Espacio (propiedad de Pedro López Arañó), que desde agosto de 1958 distribuyó los libros de los sellos editores Arimany, El Ateneo, Éxito y Noguer, y también los tebeos de Editorial Ferma. Entre las empresas productoras que contaban con su propia distribuidora fueron recogidas Ediciones TBO y Editorial Bruguera. La empresa denominada Distribuidora TBO figuraba como propiedad de Emilia Estivill, con fundación en enero de 1944, y no solamente distribuía la revista *TBO* por Barcelona y el resto del país, también se encargaba de los libros e impresos de las editoriales Mateu, Roma y Vílcar, que en los dos primeros casos fueron también eventuales editoras de tebeos. La empresa distribuidora llamada Libros y Revistas Bruguera, S. L., fundada en 1959, declaraba al INLE una dirección fiscal distinta de la del sello editorial al que pertenecía, la editorial Bruguera. La empresa se encargaba de distribuir los tebeos y libros de Bruguera por el área catalana, y al menos durante los primeros años sesenta, hacía llegar sus publicaciones a otras empresas distribuidoras provinciales que las transportaban a los quioscos y librerías de destino.⁸⁶

⁸⁶ Es posible que Toray utilizase como distribuidora la empresa Distribuciones Ariadna, propiedad de uno de los fundadores del sello editorial, pero lo cierto es que no se menciona este negocio en ninguna de las guías de editores y distribuidores que hemos podido consultar.

En Madrid, la distribución se hallaba repartida entre varios negocios, que en el comienzo de la década de los cincuenta declaraban al INLE que distribuían productos de editores de tebeos, lo cual al cabo de una década evitaban mencionar⁸⁷. En la *Guía de Editores y Libreros* de 1952 aparecían los siguientes distribuidores en la capital de España: Rufino Hernández Ramos se ocupó de las publicaciones de Clíper y Alas; la empresa Distribuidora de Publicaciones Itálica, de Ameller, Marco y Toray; Dionisio Fernández Pastor era quien hacía llegar a los quioscos las publicaciones de Bruguera y TBO bajo la denominación Rábida; Unión Distribuidora de Ediciones transportaba los paquetes con tebeos de Augusta, Gilsa, Cíes, Fher e Hispano Americana; y, por último, Francisco J. Fernández-Vila se encargaba de los tebeos de Dólar, Hispano Americana, Manraf, Rollán y Valenciana.⁸⁸ Editorial Dólar, por añadidura, se mostraba con el INLE tan jactanciosa como haría con sus lectores en el arranque de la década de los años sesenta, ya que declaraba poseer: «Un distribuidor en cada capital de provincia española, para nuestro servicio-distribución interior, y otro distribuidor en cada capital de nación de habla hispana, para nuestro servicio de exportación».⁸⁹

Hemos observado (al menos en el norte del país) que la distribución se hacía por separado en algunos casos, acaso para evitar la fricción entre competidores. Por ejemplo, en Gerona, la empresa Viuda de Antonio Franquet Gusiñé distribuía *TBO* junto con otros diarios y revistas semanales, mientras que los tebeos de Bruguera y otros productos impresos periódicos eran distribuidos por el negocio de Emilio Bitlloch, emplazado en Blanes. En Lérida, las publicaciones de TBO, Maga, Marco y Valenciana eran distribuidas por la empresa

⁸⁷ Constan en la GELE 1961, los negocios de: Germán Sánchez Ruipérez (Librería Distribuidora General CIADI), Tomás García (Ciarte), Eugenio Santiago Galán (Crédito del Libro), José María Fernández Ros (DELSA), Julio Guerrero Carrasco (Difusora del Libro), Ángela Álvarez Huerga (Distribuciones Alcantarilla), Esperanza Fernández (Distribuciones Gelpí), José María Terrazas Angulo (Lifesa), Gregorio del Toro Perdiguero (Servicio Comercial del Libro), y Gustavo Lescure Sánchez (SGEL). Pese a que todos ellos detallaban las empresas con las que trabajaban, ninguno citó los sellos editores de tebeos en activo en 1960.

⁸⁸ GELE 1951, pp. 107-124.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 85. Esta declaración ni siquiera la hacían los editores que sí tenían sedes físicas en varios países de Latinoamérica, pero resulta característica del editor de Dólar, que plagó las novelas y tebeos que editaba con mensajes inmodestos y rimbombantes.

de Juan Trepat Muntané llamada Centro de Publicaciones, pero a Bruguera, Ferma y Maga les distribuía José María Montañola Vidal desde su empresa Distribuidora Leridana de Publicaciones. Por citar un tercer y último ejemplo, en San Sebastián hubo dos distribuidores que trabajaron con un reparto similar: Ángel Aranzábal distribuía a Bruguera, Mateu e Hispano Americana en el comienzo de los años cincuenta,⁹⁰ y una década más tarde era Faustino Nava Rebollo (desde su negocio emplazado en paseo de Colón, 8) quien distribuía los tebeos de Bruguera, Mateu y Toray. Por el contrario, en esas fechas la revista *TBO* era distribuida por Guipúzcoa y parte de las Vascongadas por la empresa de Úrsula Rivero (con sede en la calle Moraza, núms. 15 a 17), denominada Periódicos y Revistas.

Hubo distribuidores en otras provincias españolas que mostraban con fraqueza su interés por los tebeos, como ocurría en Canarias con la empresa de Fernando Brito Hernández, Distribuidora Editorial Canaria, que en su listado de empresas con las que trabajaba reflejó: Bruguera, Toray, Molino, Ameller, Hispano Americana, Grafidea, Mateu, Gerplá, Rollán, Iberoamericana, Valenciana, Fher y Dalmau, que eran la mitad del total.⁹¹

En Valencia, el otro gran foco productor de tebeos, la distribución se hallaba también dividida. La Central Distribuidora de Publicaciones, propiedad de Antonio de Solís Clos desde octubre de 1939, estaba especializada en prensa y distribuía los productos de Bauzá / Ediciones TBO, de HYMSA, y en exclusiva los de Editorial Valenciana y Editorial Católica. Paradójicamente, la empresa llamada Distribuidora Valenciana de Ediciones, propiedad de Ginés Molina Gómez, era la que se encargaba de repartir los tebeos de Grafidea en el comienzo de los años cincuenta,⁹² y con el tiempo logró la exclusiva de la distribución de los productos de Clíper y Bruguera.⁹³ Los tebeos de Domingo Savio y Toray circularon en

⁹⁰ GELE 1952, p. 131.

⁹¹ GELE 1952, pp. 129-130.

⁹² GELE 1952, p. 43.

⁹³ Esta denominación ha dado pie a que algunos divulgadores y autores hayan equiparado la Distribuidora Valenciana de Publicaciones con Editorial Valenciana, agigantando de este modo el potencial empresarial del sello productor de tebeos.

Valencia gracias a Distribuciones Maíz, empresa de Manuel Izquierdo Bonell. Resulta interesante saber que era la vecina Distribuidora Alicantina de Publicaciones la que declaraba hacerse cargo de los tebeos de Dólar y de Rollán, al menos hasta 1964.

Al sur de Levante había un poderoso foco de distribución emplazado en Murcia, la empresa de Antonio Cebrián Tejado denominada Unión Distribuidora de Levante, fundada en 1957 y que tres años después se encargaba de los libros, revistas y tebeos de ochenta y tres sellos, incluyéndose entre ellos gran parte de los productores de tebeos de importancia: Bistagne, Bruguera, Cid, Dólar, Fher, Hispano Americana, Juventud, Maga, Mateu, Queromón, TBO, Toray y Valenciana.

El repaso a Andalucía (por ser la comunidad española en la que se localiza nuestro estudio) lo utilizaremos para comprobar cómo la red de distribución se ayudaba de empresas sitas en localidades importantes de cada provincia, que eran las que finalmente hacían llegar los tebeos a los quioscos y a sus lectores. Ahora bien, estos negocios no siempre se hallaban emplazados en las capitales de provincia.

- En Cádiz, la Papelería Imprenta Minerva, que regentaba Manuel Guillén Rosón, era la que distribuía en esa provincia y aledañas los tebeos de las editoriales Bistagne, Ferma y Maga. En Puerto Real era una librería de segunda mano la que se encargaba de distribuir los tebeos, la llamada León de Oro (propiedad de Mateo Campos Rodríguez), que se ocupaba de los materiales de la Sociedad General Española de Librería que llegaban al sur, además de los tebeos de Bruguera, Maga, Toray y Valenciana.
- En Jaén, el mayor distribuidor de tebeos se hallaba en la localidad de Linares: Juan María López Martínez, que había fundado su empresa de librería en la calle Espronceda, núm. 32, en 1934. Resulta singular que declarase al INLE que distribuía preferentemente (porque solo citaba esos sellos) los productos de las editoriales Valenciana, Maga, Bruguera, Toray, Hispano Americana, Alas, Ferma, Grafidea, Ricart, Mateu, Ruiz Romero, Fher, Rollán y Cid. Casi todas ellas eran empresas especializadas en tebeos.
- En Sevilla distribuía este tipo de publicaciones sobre todo Miguel García Palomo, a través de su negocio llamado Centro Distribuidor de D. R. y P. (a

veces denominado Centro Distribuidor Palomo, o simplemente Distribuidor Palomo), con sede en la calle Segovias número 12. La empresa era un negocio familiar fundado en 1930 que se dedicaba a los libros religiosos, técnicos, científicos y de viajes, aparte de a la novela y al teatro. En la *Guía de Editores y de Libreros 1952* se encargaba de distribuir los tebeos de Grafidea, pero en la *Guía de Editores y de Libreros de España 1961* ya figuraba como distribuidor en exclusiva de los productos de los sellos Bruguera, Mateu, Molino, Bauzá / TBO, Hispano Americana, Internacional de Publicaciones y otros tres editores (p. 656). Los otros distribuidores sevillanos del momento y que se citan en la guía, Derri e Ibarra, no se encargaron de los tebeos en la capital ni en su provincia, así que desconocemos quién distribuía en Sevilla los tebeos procedentes del área de Valencia.

- Es conveniente mencionar la empresa Centro Distribuidor de Publicaciones Papelería Madrileña, emplazado en Badajoz (y propiedad de Alfonso Doncel Echevarría), que distribuía en exclusiva para Extremadura los impresos que producían los sellos Cid, Dólar, Fher, Mateu y Plaza & Janés, y sin exclusiva los de Toray, Garga y Valenciana. Pudo ser este sello el que se encargara de hacer llegar esos materiales a la cercana Sevilla, aunque no tenemos modo de demostrarlo.

Para los editores, además del transporte de sus productos por toda la geografía nacional, fue de gran importancia la venta de los mismos más allá de nuestras fronteras, lo cual quiso fomentar el Gobierno con la orden ministerial de 13 de febrero de 1963 que establecía la devolución por parte de la Hacienda Pública de la totalidad o de una parte de los impuestos indirectos soportados en los procesos de producción y comercialización del libro objeto de exportación, una desgravación de un 9% (Fernández Moya, 2008: 16).⁹⁴

Con este documento se establecía el primer sistema de crédito a la exportación al que se adhirieron a partir de entonces masivamente los editores, sobre todo los grandes sellos, pero también las empresas medianas, como Bruguera o Toray, por ejemplo, que crearon colecciones con material ya editado en

⁹⁴ A esta desgravación se añadiría otro 2% en 1967.

España para el mercado argentino a partir de ese año. Las ayudas llegaron en un momento delicado, porque si bien durante los años cincuenta la exportación de libros españoles hacia Argentina, Colombia, Venezuela y México había ido creciendo, en el inicio de la década de los sesenta se vio perjudicada por la situación política de los países latinoamericanos: Cuba había cerrado sus fronteras tras la llegada de la Revolución castrista; Chile introdujo fuertes aranceles que afectaban a las editoriales españolas desde 1960; Argentina comenzó a poner restricciones a la importación de libros y tebeos españoles a raíz del cambio de Gobierno en julio de 1962; en Colombia se exigió una licencia previa de importación a partir de septiembre de 1962, y Venezuela también redujo sus importaciones desde 1963 (Fernández Moya, 2015: 588). Una manera de sortear estos escollos arancelarios consistió en la internacionalización de las empresas, o sea, optar por abrir una sede en los países donde querían distribuir sus publicaciones. De las editoriales especializadas en tebeos del primer lustro de la década de los sesenta pocas dispusieron de sedes fuera, solamente Bruguera y Toray, si bien algún otro sello, como Maga, distribuyó sus tebeos en algún país latinoamericano.

La exportación tuvo gran importancia para la industria editorial por el impulso que supuso entre los años 1960 y 1966. Por lo que se refiere a las novedades, se observó un incremento de la producción editorial significativo entre 1961 y 1969, pasando de 8.202 a 14.568 títulos nuevos entre ambas fechas. Aún tuvo más peso el aumento de títulos importados del extranjero, que en 1961 se situaban por debajo de la cifra de producción propia, 5.312 títulos, pero que en 1966 la sobrepasaban con creces: 24.344 títulos importados frente a los 10.079 de producción nacional. En 1969 la diferencia seguía siendo elevada, porque los títulos importados ascendieron a 21.397, según Menchero de los Ríos, que recabó todos estos datos (2015: 68 y 76). El aperturismo a la obra no nacional afectó singularmente a los tebeos porque el sello editor mexicano Novaro penetró en nuestro mercado desde el final de la década de los años cincuenta distribuyendo directamente sus tebeos por los quioscos españoles, y masivamente en el primer

lustro de los años sesenta apoyándose en empresas asociadas como Queromón Ediciones.⁹⁵

El capitalismo que floreció en los años sesenta en todo el ámbito editorial español tuvo que superar algunos condicionantes que afectaban a todas las empresas sin excepción, como los impuestos, los salarios, el papel y la maquinaria. Revisaremos cada uno de esos cuatro aspectos por separado:

La cuestión impositiva era ineludible para las grandes empresas editoras de libros y prensa periódica con actividad regulada y reconocida, que estaban sujetas al impuesto de utilidades, cuya tarifa 3 gravaba sobre el capital obtenido en el ejercicio industrial independientemente de que se hubiese agotado la tirada de cada libro, periódico o revista editados. Esta circunstancia tenía al sector editorial disconforme, tanto que se planteó una queja formal finalmente en 1960, atendida y resuelta con la Ley de Reforma Tributaria de 11 de junio de 1964, que eximía del impuesto sobre tráfico de empresas a los que producían y vendían libros, revistas y periódicos (Cedán Pazos, 1972: 224). Algunas medianas y pequeñas empresas eludieron esta presión tributaria mintiendo a Hacienda, es decir, declarando sus impresos como trabajos de imprenta, no como volúmenes cerrados para su circulación y venta comercial. Los editores de mayor envergadura sí declaraban abiertamente su actividad, lo cual se extrae de los recuentos practicados entonces, como el que hizo Jesús María Vázquez entre 1962 y 1963, fechas en las que Toray mantenía veintiuna publicaciones en el mercado, Valenciana trece, Ferma y Marco nueve, Bruguera siete solamente (1963: 45-53). En los tres últimos casos, los editores tenían en circulación el doble de cabeceras de lo declarado.

Sobre los salarios poco sabemos en lo concerniente a las pequeñas empresas editoriales de tebeos, que pagaban en mano a los autores tras la entrega de la obra, cada semana por lo común, cuando el autor llevaba al editor las doce o veinte páginas de historieta con las que darían forma a un cuaderno a dos o cuatro semanas vista. En las agencias o en estudios y redacciones más jerarquizadas,

⁹⁵ Nos parece relevante indicar que hubo un distribuidor que importaba, al menos en Barcelona, los *comic books* del sello estadounidense Fawcett en los primeros años sesenta: Comercial Atheneum, negocio dirigido por Hermann Stoch, que importaba asimismo de Alemania, Francia y Reino Unido (las publicaciones de Odhams, sello que publicaba también cómics).

como la de Bruguera, es posible que el salario se calculase por día (aunque se abonase al mes), dado que estos datos concuerdan con los estipulados para la industria de las artes gráficas y la prensa, cuyo mínimo oscilaba alrededor de las catorce pesetas diarias en 1943 y las 57 en 1956, según los asientos recogidos en diferentes órdenes de la Reglamentación Nacional de Trabajo en la Industria de las Artes Gráficas.⁹⁶ Si atendemos a los datos que figuran en el INE, en 1960 se produjo una subida salarial del 15% en el ámbito de prensa y artes gráficas, pero esto afectaba a grabadores e impresores en general, no a los autores y editores de tebeos en particular. Los guionistas y dibujantes de historieta no gozaban de un sueldo fijo estipulado por el Ministerio. Cobraban más si producían más, y mayor o menor cantidad de dinero por desarrollar exactamente el mismo trabajo dependiendo de la empresa pagadora.

Por lo que respecta al uso del papel, los editores de prensa periódica seguían beneficiándose en el final de la década de los cincuenta de la subvención establecida por la orden ministerial de 3 de octubre de 1951, pero el 10 de enero de 1958 fue emitida otra orden que fijaba los criterios de distribución de cupos de papel en función de la tirada de la publicación y los gastos de personal, con lo que las empresas pudieron declarar más tirada o gastos de los que realmente tenían para beneficiarse de los cupos, resultando de ello tiradas infladas. Era necesario debido al elevado precio del papel, que en 1959 había alcanzado las 20 pesetas por kilogramo para el papel normal y aproximadamente la mitad para el papel prensa, precios elevados consecuencia de que la industria papelera aún dependía de materias primas de importación y producía poco (2.254 toneladas de papel anual, frente a las 7.500 de media que se producían en Europa en aquel mismo año). La maquinaria también se había quedado encallada en el pasado: más del 40% de la maquinaria de impresión que se utilizaba en España superaba los treinta años de antigüedad y uso en 1962. Todo lo anterior, según Lamuela Losada (1974: 11). Atendiendo a los repastos de las publicaciones y los informes del Sindicato Nacional del Papel y Artes Gráficas efectuados por Bermejo Martín, en 1962 comenzó el

⁹⁶ Las de esos años constan en el *Anuario de la Prensa Española 1955-1957*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1957, pp. 719-722. También se hallan estos datos en los anuarios del INE, que se pueden consultar en: <http://www.ine.es/inebaseweb/libros.do?tnpt=25687#>

progreso en el sector, con un consumo ya de 13,4 kilogramos de papel por habitante y el inicio de la exportación de este bien, cuando hasta la fecha nuestra industria siempre había dependido de las importaciones (2015: 451). En el primer Plan de Desarrollo, que a los efectos prácticos se pondría en marcha entre 1964 y 1967, se establecieron medidas para impulsar la industria papelera tras considerar la industria editorial española un sector prioritario a los efectos de concesión de crédito oficial, incrementando de este modo la inversión en maquinaria y en la mejora de la producción.⁹⁷ Una de las medidas concretas adoptadas fue la denominada Ayuda Concertada entre Gobierno y empresas, que proporcionaba apoyo financiero para la inversión en renovación o nuevas instalaciones de acuerdo con lo establecido en la Orden de Presidencia del Gobierno para la Industria Papelera, de 17 de julio de 1965. Lamuela Losada ha aportado datos del precio del papel y de lo que debía desembolsar el editor en 1967: de las 11,30 pesetas por kilogramo que costaba el papel prensa, la Administración subvencionaba 2,87 pesetas al editor. Pero tras la promulgación del decreto de 25 de marzo de 1971 que eliminaba el canon de compensación el editor se veía obligado a pagar las 19,50 pesetas por kilogramo que costaba ese mismo papel (1974: 26). Estos datos escapan al marco elegido para el presente estudio, pero dan idea del panorama de costes al que tuvo que hacer frente el editor español a partir del ecuador de la década de los sesenta (y que en parte contribuye a explicar la decadencia del sector editorial de tebeos que se produjo a partir de 1964).

La modernización de los talleres de artes gráficas seguía siendo necesaria al terminar la década de los años cincuenta, prioritaria si la industria editorial quería despegar con respecto a los editores del extranjero. A esta altura del siglo, las prensas tipográficas habían alcanzado un gran desarrollo, sobre todo en los sistemas de automatización para introducir o expulsar el papel, pero en España seguían utilizándose masivamente las máquinas planocilíndricas, las *minervas*, que era el modismo derivado de la marca homónima revolucionaria en los talleres pequeños y medianos del comienzo de siglo; incluso hubo una queja hecha pública en el diario *ABC* de que entre 1951 y 1957 solamente se había renovado el 11% de

⁹⁷ Artículos 16 y 17 de la Ley 194/1963, de 28 de diciembre, por la que se crea el Plan de Desarrollo Económico y Social.

la maquinaria de artes gráficas.⁹⁸ En 1959, este tipo de prensas anticuadas seguía funcionando en la mayoría de los talleres españoles que no disponían de capital para adquirir rotativas o maquinaria con tecnología offset. Es más, según el *Boletín del Gremio Sindical de Maestros Impresores de Barcelona y su Provincia* de 1959, todavía se vendían muchas prensas tipográficas planocilíndricas por entonces: cien mil en ese año de la marca Heidelberg, y se venderían doscientas cincuenta mil del mismo fabricante en 1973 (Bermejo Martín, 2015: 455). Por lo que se refiere a los negocios del ramo, en 1960 había 4.391 talleres de artes gráficas en España, en su mayor parte de reducido tamaño, y 4.027 de ellos eran empresas unipersonales o familiares con menos de veinticinco trabajadores; solamente cinco talleres contaban con más de quinientos trabajadores (Castro Fariñas, 1961: 9). Con los aires de renovación que llegaron con el Plan de Estabilización y los nuevos avances tecnológicos, los editores tuvieron acceso a nueva maquinaria, que en 1960 ya se podía comprar con cierta facilidad en España, sobre todo en las áreas de post y preimpresión. La empresa Rudy Meyer, por ejemplo, comercializaba en España en 1960 máquinas componedoras de cabeceras y titulares Head-Liner y Vari-Typer, ampliadoras de clisés Xerox e impresoras de cualquier tipo de planchas con humectación y entintaje automáticos marca Multilith. En 1964, la Sociedad Lynotype Española le había tomado el relevo para fabricar y distribuir las componedoras Elektrón (composición de quince líneas de texto por minuto) y las impresoras L&M Superpress, que permitían la salida del papel por cadena, con una cortadora acoplada al final y con una regulación del tintaje en pirámide. Esta maquinaria que ahora llegaba a España suponía un gran salto por lo que se refiere a la velocidad de producción, pero sobre todo por su adquisición, ya que fueron abaratándose y los editores menores (como el editor de novela popular Rollán) pudieron plantearse comprar equipos con estas características para editar tebeos, lo cual había sido imposible hasta el final de la década de los cincuenta.

Sabemos del incremento de actividad de los impresores y editores pero no el volumen de producción. No sabemos cuántos ejemplares se tiraban de cada impreso. El problema de las tiradas ha sido consustancial a la naturaleza de la industria editorial en España, demostrándose imposible su control debido al

⁹⁸ *ABC*, 3-VII-1958, p. 8.

mercado incipiente hasta la Guerra Civil y al mercado negro o de subsistencia surgido tras ella y hasta los años sesenta, puesto que impresores y editores se conchababan para declarar tiradas menores o mayores en función de sus intereses, como algunos que han sido descritos hasta aquí. Cuando se creó en 1964 la Oficina de Justificación de la Difusión comenzaron a difundirse tiradas de libros y revistas a través del *Anuario de la Prensa*, un documento que confeccionaba la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, y luego la Dirección General de Prensa, sobre la base de las declaraciones voluntarias de los editores. En estas cifras no se distinguía la tirada de la difusión, y se sospecha que las cifras podrían haber sido infladas para atraer la inversión publicitaria o por mero afán de notoriedad, como descubrió Justino Sinova tras comparar estos datos con los más fiables aportados por Alfonso Nieto partiendo de las aportaciones de la prensa a la Institución de San Isidro (Sinova, 1989: 271). Entre las publicaciones con historietas que declararon sus tiradas en estos anuarios encontramos las siguientes: *Flechas y Pelayos*, 68.000 ejemplares en 1945; *Chicos* (y el suplemento *Mis Chicas*), 70.000; *Maravillas*, 55.000; *El Hogar y la Moda*, 50.000 ejemplares en 1946; *3 Amigos* 75.000 en 1960; *Paseo Infantil*, 75.000 ejemplares en 1962. Todos ellos, a la semana. Como se aprecia, cifras redondas y muy ajustadas dentro de un intervalo. Desde luego esta prensa, la infantil, fue del interés de los encargados de los anuarios, que se hicieron eco de la legislación relativa a las publicaciones infantiles y juveniles,⁹⁹ pero las únicas cifras que hallamos en ellos fueron las de publicaciones ligadas a los aparatos del Régimen u otras vinculadas a entidades eclesiásticas o religiosas. En el *Anuario de la Prensa de 1960-1962* fueron recogidas ciento setenta publicaciones infantiles y juveniles; con anterioridad se registraron sobre todo productos ligados al circuito oficial o con algún interés confesional, como de hecho tenían *3 Amigos* y *Paseo Infantil*.

La difusión de toda la prensa periódica, semanarios de noticias, ilustrados, guías de viaje o sobre tecnología, revistas de patrones o sobre el hogar, revistas con finos grabados, ilustradas para la mujer o para la infancia, publicaciones de espectáculos o humorísticas, algunas con viñetas e historietas, etcétera, todas

⁹⁹ Las Normas sobre la Prensa Infantil y Juvenil establecidas el 21-I-1952 fueron también recogidas en el *Anuario de la Prensa Española, 1953-1954*, p. 732.

seguían estando sin control desde el comienzo del siglo XX. En Francia se había implantado un organismo de verificación de tiradas y circulación de la prensa en 1922, que entró en funcionamiento en 1923, y luego fueron surgiendo otros con objetivo similar en otros países, pero en España no existió ninguno hasta 1964.¹⁰⁰ Las intervenciones de estas entidades iban dirigidas a la cuantificación de las ventas en diferentes apartados (en quiosco, expediciones en bloque, cesiones de cortesía, etc.), y pocos fueron los organismos que, como el sueco, se preocuparon de practicar estudios cualitativos en parcelas como sexo, edad o nivel socioeconómico de los lectores. Los sistemas de control implementados en los países extranjeros permitieron conocer las envidiables cifras de venta de su prensa, inalcanzables para los editores de periódicos o revistas españoles aun en el comienzo de los años sesenta, cuando el Committee of Modern Journalism reveló que en Moscú, Londres y Tokio existían diarios y semanarios cuya circulación superaba los cuatro millones de ejemplares al mes (llegando hasta seis millones y medio para el londinense *News of the World*) (Mandel, 1967: 273).

En el caso de la prensa periódica que no trabajaba con rotativas, las tiradas no se hacían al albur, debían ajustarse a unos márgenes: no se podía hacer una tirada escuálida porque no compensaba la puesta en marcha de la maquinaria, de modo que existía una tirada mínima para la compensación de costes (uso del papel, consumo eléctrico, encargo y uso del molde de impresión al grabador, salario del operario impresor). Esa tirada mínima osciló entre los 7.500 y los 25.000 ejemplares en la industria de las artes gráficas en general durante los años cincuenta. Las pequeñas y medianas empresas intentaban ajustarse a la tirada compensada para evitar la quiebra que hubiera supuesto una devolución grande de ejemplares invendidos, de ahí que los PVP fuesen caros en correspondencia con otros productos del ocio u otros impresos. El precio medio del libro osciló entre las veintidós pesetas (en 1946) y las cincuenta pesetas (en 1957) (Martín Sánchez, 2015: 409); el precio medio de un diario osciló entre 0,80 y 1,50 pesetas para el

¹⁰⁰ Este sería el orden de aparición de este tipo de organismos hasta los años setenta: EE UU y Canadá, 1914; Francia, 1922; Dinamarca, 1930; Reino Unido, 1931; Australia, 1932; Suecia, 1942; Argentina, 1946; Sudáfrica, 1947; India, 1948; Alemania, 1949; Japón, 1952; Finlandia, 1955; Brasil, 1961; España, 1964; Bélgica y Suiza, 1971; Italia, 1972; Portugal, 1976 (Aguado, 1995: 109).

periodo 1951-1960 (Nieto, 1973: 134); el precio medio de un tebeo para el mismo periodo osciló de manera similar a los libros y los diarios, o sea, duplicándose, desde los 75 céntimos de pesetas que costaba un cuaderno en 1946 a las 1,50 pesetas que valía en 1957.¹⁰¹

Se ha hablado de incremento de la producción a partir de 1959, pero lo cierto es que no podemos saber hoy si ese incremento fue real o mera consecuencia de la existencia de informes oficiales sobre producción a partir de 1958 o de los organismos de control de la difusión a partir de 1964. Los diarios de información general han sido más estudiados debido a su evidente influencia sobre la población en la vida diaria y en la política, y se ha contabilizado debidamente su evolución en los años treinta, desde un máximo de 145 diarios aportado por Checa Godoy para 1931 (1989: 16) a un promedio de entre 105 y 109 diarios circulando en la España de la posguerra, al menos hasta 1965 (Martín Sánchez, 2015: 426). Sobre prensa periódica en general la evolución fue más fragmentaria. Por ejemplo, el Instituto Nacional de Estadística publicó su primer informe sobre producción y comercio del libro en 1958, recabando datos de 1944 a 1957 y tomando como referencia la revista del INLE *Bibliografía Hispánica*, que solamente recogía la aparición de libros. Se observa que en ese periodo los datos apenas varían, con un total de obras puestas en circulación en torno a los 4.200 títulos de media (partiendo de los 4.557 de 1944 y terminando en 1957 con 4.243), todo ello con datos del INE ordenados por Martín Sánchez (2015: 412). Cuando el INE sacó a la luz los datos oficiales sobre 1958 se apreció un aumento de mil unidades con respecto al año anterior, 5.183 títulos anuales, y tras el primer año de vigencia del Reglamento de Depósito Legal de Obras Impresas, en vigor desde el 23 de diciembre de 1957, que establecía la obligación de depositar toda publicación impresa, fuese un libro o una revista o periódico, los datos del INE se dispararon al doble o al triple (según *ibídem*):

¹⁰¹ Hemos tomado aquí como referencia los tebeos del sello editor Valenciana debido a que fue uno de los pocos que publicó con regularidad desde 1941, al contrario que la mayoría de editores activos en 1946, y habida cuenta de que revistas en curso desde 1941, como *Chicos*, o desde 1943, como *TBO*, habían alcanzado un precio facial por número de 1,20 pesetas en 1948 (la primera) y en 1949 (la segunda).

Año	Títulos publicados	“Obras generales”
1957	4.243	240
1958	5.183	292
1959	12.833	241
1960	12.038	107
1961	11.950	90
1962	12.243	111
1963	13.981	534
1964	15.540	720
1965	17.342	1.327

Tabla 3.3. Títulos puestos en circulación por la industria editorial española. Fuente: *Bibliografía Hispánica*.

La producción editorial global experimentó un incremento notable a partir de 1963, sin duda debido a las medidas para la promoción del sector editorial iniciadas precisamente aquel año, y también gracias al desarrollo económico en general, que propició más demanda y consumo por los españoles durante este periodo. Martín Sánchez recogió el desglose de títulos por materias establecido por el INLE (literatura, filosofía, historia y geografía, ciencias puras, ciencias sociales, etcétera), dejando en un bloque a modo de cajón de sastre llamado “Obras generales” muchas publicaciones periódicas no especializadas, para el ocio o informativas (*ídem*: 417-418). Esa columna de datos parciales ha sido recogida en la anterior tabla para poder apreciar las extrañas fluctuaciones de descenso en 1961 y de sorprendente crecimiento en 1965, lo que nos da a entender que en realidad existía un descontrol considerable sobre lo publicado en el ámbito de la prensa periódica, incluyendo en ella los tebeos, muchos de los cuales no se declaraban (por ejemplo, si se creaba una línea y se lanzaba una nueva colección identificándola como “serie” dependiente de la inicial cabecera y con el mismo DL),

lo que suponía un ahorro en tasas impositivas y en tiempo para incómodos papeleos. Podrá comprobarse que esto fue así si comparamos esta tabla con la de crecimiento real de títulos de tebeos durante este mismo periodo en las tablas finales de esta investigación. Además, se constata que la edición de libros y de prensa eran negocios muy distintos y que evolucionaban de diferente manera. A partir de 1964, los editores de tebeos de mediano o pequeño tamaño comenzaron a perder dinero ante la bajada de las ventas y las consiguientes devoluciones de los distribuidores, teniendo que emprender nuevos negocios, como las colecciones de cromos o de cuentos ilustrados, o insistir en la edición de las llamadas “novelas de quiosco”, la nueva novela popular de los años sesenta. Lamentablemente, el INE no aportó el dato de las tiradas para esas obras generales hasta 1965 (aquel año fueron de 4.180.654.000),¹⁰² observándose un incremento trascendental a partir de la eliminación de la censura previa en 1966.

Lo más notable de este sector industrial durante los primeros años sesenta fue ese incuestionable crecimiento, no homogéneo, porque las cabeceras con amplio recorrido y difusión se afianzaron frente a los títulos no tan populares, que perdieron terreno, incapaces de competir tras el advenimiento de la televisión. Se hizo eco de esta cruda situación el profesor Fernández de Asís en la inauguración del curso de 1964 en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid cuando afirmó ante una sorprendida concurrencia que de 1955 a 1964 la prensa había ampliado su difusión en casi cien millones de ejemplares, pero también había descendido en número de cabeceras globalmente. Ahora bien, los receptores de radio se habían duplicado también a lo largo de esa década, y los televisores habían aumentado de 44 a 1.943 millones en el mismo periodo.¹⁰³ Estas cifras producían mareo si se comparaban con las de la difusión de la prensa, porque a estas alturas ya se pudo hacer cierta aproximación cuantitativa al número de ejemplares de periódicos y revistas que circulaban por el país, gracias a los registros a los que obligaba el DL y a la voluntariedad de someterse al nuevo organismo de justificación, OJD, que por

¹⁰² Dato de obras generales dentro de un total de 87.666.003.000 títulos publicados en el año, indicado por la *Estadística de Producción Editorial de Libros* del INE para 1965.

¹⁰³ El discurso fue extractado en *Ya*, 3-X-1964, p. 17.

lo que se refiere a los tebeos solo afectaría a aquellos que llevasen anuncios publicitarios.

Llegado este punto, hay que entrar a considerar la importancia que la publicidad tenía sobre la difusión de las publicaciones periódicas, teniendo presente que si bien los insertos publicitarios han estado históricamente asociados a la prensa diaria y a las revistas ilustradas o con fotografías (siendo de hecho uno de sus principales sostenes económicos), no ha ocurrido lo mismo con los tebeos, que en su mayor parte no incluyeron otra promoción que la de los propios lanzamientos de la casa. Las revistas de historieta con contenido vario sí que llevaron publicidad en sus páginas, y en los años sesenta circulaban algunas con esas características, anunciando juguetes, golosinas, cursos por correspondencia y materiales destinados los niños. Los editores de esas revistas, como los de otras que llevaron publicidad inserta, ante la posibilidad de manifestar su difusión para atraer más clientes anunciantes, tuvo que sopesar si le beneficiaría sincerarse con sus tiradas (para generar un mayor aprecio de sus lectores sobre el producto a la vez que mayor confianza de los anunciantes para seguir abonando tasas por publicidad) o bien le ocasionaría un perjuicio fiscal (si las cifras promocionales entraban en conflicto con las declaradas a la Hacienda Pública, por ejemplo). Además, difundir ese tipo de cifras podría generar otros dos problemas: dar a conocer estrategias de producción que revelarían sus fórmulas de trabajo frente a la competencia y, de otro lado, desvelar la posible eficacia del editor o de los directores de las publicaciones a la hora de promocionar sus productos ante los distribuidores y vendedores, unos planteamientos que ya se hacía César Duch al referirse al pragmatismo de los editores estadounidenses cuando proporcionaban cifras de circulación a organismos de control (1986: 74).

La colaboración con la OJD convino a los editores españoles a la postre, porque satisfacía la incertidumbre de los anunciantes y acabó hermanando a agencias con empresarios de la edición, promoviendo el conocimiento y crecimiento de las cabeceras periódicas en un panorama paulatinamente más industrializado y dirigido a consumidores definidos. Su implantación fue un éxito. En cinco años ya controlaba la difusión de las revistas más importantes del país, la

mitad de los diarios y el 75% de las *Hojas del Lunes*.¹⁰⁴ La OJD se aplicó con interés sobre ciertas cabeceras que gracias a su intervención obtuvieron gran impulso, como fue el caso del diario deportivo *Marca* (con una difusión de 140.000 ejemplares cada día), el semanario sensacionalista *El Caso* (132.000 ejemplares a la semana) o la revista mensual de espectáculos *¡Hola!* (312.000 ejemplares). Estos datos, de mayo de 1965, desafían la idea de que hubiese en España publicaciones con historietas más populares que las cabeceras mencionadas. Incluso poniendo en perspectiva los datos que han podido suministrar los editores sobre sus tiradas útiles, caso de Viña, que anotó tiradas útiles de hasta 375.000 ejemplares, debemos tener por seguro que ningún número de la revista *TBO* sobrepasó el umbral de los 300.000 ejemplares difundidos, y esto en el momento cumbre de su trayectoria, porque hasta el estallido de la Guerra Civil seguramente jamás sobrepasó los 140.000 ejemplares de tirada, un alcance similar al que tuvo a partir del final de los años sesenta y hasta su cierre.¹⁰⁵ Precisemos que la difusión total de una publicación era –para la OJD– el sumatorio de las suscripciones individuales y colectivas, los llamados “servicios regulares” (o de cortesía), las ventas en bloque a otros profesionales y la llamada “venta al número” en quioscos o librerías. Esta difusión total era siempre sustancialmente menor que la “tirada útil” o conjunto de ejemplares salidos de imprenta válidos para su venta. Por añadidura, los datos que proporcionaba la OJD en un principio eran manifiestamente pobres, porque no suministraban información sobre las audiencias (edad, hábitos o estatus de los lectores, influencia del medio sobre ellos, etc.), y sus valores debían tomarse en consideración admitiendo que en ningún caso eran de aplicación para un día concreto (por ejemplo, en los diarios de gran difusión, la cifra de venta del domingo incrementa considerablemente el promedio de ventas del resto de días de la semana).

¹⁰⁴ Según la revista *Información de Publicidad y Marketing*, 74 (IX-1969, p. 35).

¹⁰⁵ Hubo varias declaraciones de tiradas máximas semanales de *TBO* a lo largo del tiempo que se fueron publicando en *La Vanguardia*, poco convincentes por discordantes: 375.000 (18-III-1967, Del Arco en entrevista al director de *TBO*), 500.000 (7-XI-1974, F. M. en entrevista al director de *TBO*), 250.000 (14-V-1985, Vicente Pañella Turigas), 500.000 (18-II-1988, el propio director Albert Viña), y 350.000 (18-III-1992, el guionista Carles Bech).

Los editores de tebeos no colaboraron con el organismo de control de difusión durante sus primeros años de funcionamiento. De las empresas editoriales que habían solicitado el control en agosto de 1966 solamente una había editado tebeos: HYMSA, pero había dejado de publicarlos casi veinte años atrás.¹⁰⁶ Los empresarios se retrajeron en parte debido al vacío legal que aún existía sobre esa parte de la prensa en España, que pasó a quedar regulado tras la publicación del Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles,¹⁰⁷ al que se adscribieron por fuerza todos los tebeos de mayor tirada del país. Según el Reglamento de Trabajo de la OJD de 1964, la publicación que quisiera adscribirse al control solamente debía mostrar el PVP en portada, tener una periodicidad fijada y admitir publicidad en sus páginas, con lo cual muchos tebeos que se difundían por el país no podían acogerse a este control: los cuadernos de contenido monográfico, muchas revistas de historietas que no añadían publicidad en sus páginas, los álbumes de historietas que tampoco la admitían o carecían de periodicidad declarada, etcétera. La acción de este organismo se notaría en los tebeos solo a partir de 1971, cuando el control de la difusión se extendió también a publicaciones profesionales y dirigidas al público infantil a petición de los anunciantes (Sala, 2014: 26), y fue entonces cuando los editores de ciertas revistas de historietas comenzaron a insertar de forma más evidente publicidad en sus páginas. El sello Bruguera, no obstante, se adelantó a todos al adherirse voluntariamente a los primeros controles efectuados por la OJD en los años 1965 y 1966 con un puñado de títulos: *Can-Can* y *DDT* en octubre de 1965, *Tío Vivo* y *Pulgarcito* en diciembre de 1965, *Tele Color* y *Din Dan* en enero de 1966, y *Sissi Juvenil* en junio de 1966.¹⁰⁸

Las tiradas míticas nunca fueron tan grandes como se había declarado, ni para los tebeos ni para otras cabeceras de la prensa. En el final de 1974 se ofrecieron datos sobre las tiradas declaradas de muchos semanarios, y en aquel primer apunte solamente tres cabeceras semanales y dos mensuales superaban los

¹⁰⁶ Según se aprecia en *Control de Publicidad y Ventas*, 48 (VIII-1966, p. 13).

¹⁰⁷ Establecido por Decreto 195/1967, de 19 de enero (*BOE*, 13-II-1967).

¹⁰⁸ *Control de Publicidad y Ventas*, 48, VIII-1966, p. 14.

200.000 ejemplares de tirada, y no llegaban a setenta las revistas y folletos que superaban los 50.000 ejemplares. Esto nos deja entrever un panorama en el que los editores españoles no se podían jactar de cifras de difusión amplias, más bien todo lo contrario, estuviesen o no los tebeos contemplados ahí: en el comienzo de la década de los años setenta, el 70% de los editores de publicaciones periódicas asociados a la OJD tiraban menos de 5.000 ejemplares de sus respectivas cabeceras. Los datos del índice de difusión que se extraía de los informes emitidos por este organismo para el segundo lustro de los sesenta fueron: 82 ejemplares por cada mil habitantes en 1965 y 85/1.000 en 1970:

Tirada	Publicaciones semanales	Publicaciones quincenales	Publicaciones mensuales	Otras periodicidades
Entre 1.000 y 10.000	474	195	1.733	2.013
Entre 10.000 y 50.000	158	68	344	157
Entre 50 y 200.000	45	17	52	16
Más de 200.000	3	0	2	1

Tabla 3.4: Registro de empresas periodísticas, publicaciones inscritas hasta el 31-XII-1974.
Fuente: Aguado, 1995: 241.

Estos datos nos sirven para practicar un contraste con lo declarado por los implicados en la industria de la prensa infantil: según Jesús M. Vázquez, secretario general de la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles, hacia la mitad de la década de los años sesenta se vendían más de 85 millones de ejemplares de un centenar de títulos de revistas infantiles en el año (Romera, 1965: 45). Una cifra bastante abultada si lo comparamos con lo recogido por la OJD para ese mismo periodo: la revista semanal femenina de historietas *Lily* declaraba 42.430 ejemplares por número en 1970 (Fontes y Menéndez, 2004: 733) y en siguientes informes de la Dirección General de Prensa se emitió informe sobre

tiradas redondeadas de otras publicaciones españolas, siendo las más abultadas las de 1973, en las que se apreciaba una enorme diferencia entre las cifras que dio Editorial Bruguera y las que dieron el resto de editores de tebeos y revistas infantiles de cualquier tipo: 35.000 ejemplares de *Jaimito*, 40.000 de *Pumby* (ambas de Editorial Valenciana), 70.000 de *Trinca* (del sello Doncel) o 150.000 de *TBO*, frente a las 106.500 de *Din Dan*, 124.500 de *Zipi y Zape*, 156.500 de *Tío Vivo*, 166.500 de *Pulgarcito y Súper Pulgarcito*, y 173.000 de *Mortadelo y Súper Mortadelo*.¹⁰⁹

Si damos un salto de una década podremos practicar otro contraste elocuente. En 1974, según afirmaba José Beaumont en el artículo “Donde hay un tebeo no habrá necesariamente un libro” (*El País*, 31-XII-1976), el sumatorio de la tirada de setenta y seis tebeos editados en nuestro país en un mes era de aproximadamente 7.030.000 ejemplares. Pero los datos que nosotros hemos podido manejar revelan que se editaron más de doscientos títulos nuevos en 1974, por cuarenta y nueve editores distintos, lo que supuso un total de más de 2.700 novedades de tebeos en circulación aproximadamente. Para que hubiese siete millones de ejemplares, el promedio de difusión tendría que haber sido de casi 2.600 ejemplares por tebeo. Muy bajo. Este contexto escapa ya al intervalo temporal que nos hemos marcado, pero queda claro que la entrada en funcionamiento de los registros obligados por el ministerio y los controles de difusión como el de la OJD no convinieron a los editores de tebeos. En realidad, fueron un gran inconveniente para las publicaciones que no insertaban publicidad en su interior, como los tradicionales cuadernos de historietas, cuya presencia fue menguando en los quioscos hasta el año 1968 debido a que las distribuidoras potenciaban la venta de productos auditados para satisfacer a las empresas anunciantes.

El contexto general de la prensa en los últimos diez años de la dictadura franquista estuvo caracterizado por sostener un elevado número de cabeceras con una baja difusión promedio, lo que complicaba la relación entre las ventas por publicación y los ingresos publicitarios, de modo que llegó un momento en el que

¹⁰⁹ *Catálogo de Publicaciones Periódicas Infantiles y Juveniles. Año 1973*, CIPIJ, pp. 92-93.

los propios historiadores de la prensa plantearon la necesidad de pedir ayudas al Estado (Nieto e Iglesias, 1993: 309-316). Solicitud que halló respuesta en la Ley 29/1984, de 2 de agosto, por la que se regula la concesión de ayudas a Empresas Periodísticas y Agencias Informativas,¹¹⁰ que añadió otra lectura inédita sobre las circunstancias que aquejaban a estos empresarios, la de los elevados costes de distribución que los editores debían afrontar.

Con el cambio de la situación política española tras la muerte de Franco hubo una explosión de nuevos títulos de prensa periódica, entre ellos muchos tebeos, pero no hubo un gran auge de la difusión de prensa, al contrario: aumentó el número de cabeceras con muy baja difusión promedio, gestionadas sobre todo por pequeñas empresas privadas. En 1975, solamente 35 periódicos superaban una difusión de 20.000 ejemplares (Sánchez Aranda y Barrera del Barrio, 1975: 467), y al final de la década, en 1979, ningún diario superaba los 200.000 ejemplares de tirada, y solamente diecisiete de los controlados por la OJD superaban los 50.000 (Iglesias, 1980: 21). Esto no es de aplicación para los semanarios y mensuarios en general, ni para los tebeos, pero sí muestra una crisis en el sector prensa que por fuerza tuvo que afectar a la edición de tebeos. Durante los últimos veinticinco años del siglo XX se experimentaría una transformación radical de la prensa y su difusión tras constatar que de las cabeceras periodísticas nacionales previas a 1975 solamente quedaban *ABC* y *La Vanguardia*, y que los periódicos de provincias resistentes ejemplificaban en la mayor parte de los casos el paso del control por parte del Movimiento / Medios de Comunicación del Estado a empresas privadas. La desaparición de muchas cabeceras que tuvo lugar entonces inauguraba un modelo de concentración empresarial que cambió el paradigma de lealtad ideológica, que supuestamente había sido la norma durante los años cuarenta a sesenta, por el de servidumbre empresarial (Cardús y Tolosa, 2001: 276-277).

¹¹⁰ BOE de 3-VIII-1984.

3.3.2. Evolución de la industria de los tebeos entre 1910 y 1965

Para trazar una panorámica historiográfica sobre cualquier periodo de la industria de los impresos que denominamos tebeos en España debemos tener presentes los aspectos formales de la producción, así como las cuestiones económicas y tecnológicas que les afectan. Si vamos a estudiar los tebeos de los años sesenta, podría pensarse que no es necesario conocer la historia de la edición de este tipo de publicaciones a lo largo de todo el siglo XX. Lo es, sin embargo. Gran parte de los editores con mayor actividad durante los años sesenta nacieron durante la segunda y la tercera décadas del siglo XX (Buigas, Bruguera, Marco, Hispano Americana), y resulta conveniente conocer sus inicios para comprender su deriva posterior. Luego, como la Guerra Civil perturbó todo el tejido empresarial, es imprescindible saber en qué condiciones se mantuvo la industria y cómo sobrevivió durante la primera posguerra y el ecuador del franquismo, un tiempo en el que se regularizó la edición de cuadernos y se normalizó la historieta como ocio preferido por los más jóvenes, que pronto comenzó a evolucionar para captar públicos más adultos, todo lo cual eclosiona en la década objeto de nuestro análisis. Además, todo el entramado administrativo que afectó a las publicaciones infantiles y juveniles, entre las que se incluyeron los tebeos, fue regulado mediante órdenes ministeriales y reglamentos en los años cincuenta, lo cual es de obligado conocimiento para entender qué pasos debían dar el editor, los impresores y los autores para producir cómics en el inicio de la década de los sesenta.

Por lo tanto, en el presente capítulo se revisará la edición de tebeos durante los cincuenta años previos al periodo escogido de estudio, si bien no se practicará una revisión historiográfica de calado sociológico, como ha sido habitual en nuestra literatura sobre tebeos, sino una distinta, más atenta a los cambios de formato, de contenidos, de fórmulas editoriales y de mecanismos de producción, atendiendo por primera vez a los registros y declaraciones de las editoriales al Instituto Nacional del Libro, en las oficinas de la Propiedad Intelectual dependientes de los sucesivos ministerios de Industria,¹¹¹ o en otros archivos y

¹¹¹ Por lo que a nosotros afecta: Ministerio de Hacienda desde 1915 a 1921; Ministerio de Trabajo, Comercio e Industria de 1921 a 1930; Ministerio de Economía Nacional de 1930 a 1931; Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio / Industria y Comercio de 1931 a 1936, y Ministerio de Industria de 1936 a 1965, con el hiato sin cartera o bajo la denominación

departamentos administrativos. El objetivo es considerar las editoriales como empresas, para poder diferenciar los distintos tipos que hubo, su funcionamiento e importancia relativa en el seno del tejido editorial español de la edición de tebeos, y también sus productos, formal y comercialmente entendidos, sin anteponer al análisis la posible trascendencia social o cultural de sus contenidos.

En primer término, es fundamental asumir que el soporte sirve de vehículo al medio, partiendo de la premisa de que la historieta fue entendida como medio de comunicación después de un largo tiempo supeditada a otros: inserta en la prensa de variedades o de espectáculos, en la humorística y la ilustrada, en gran variedad de impresos. Y estas publicaciones estuvieron sujetas a los mismos condicionantes que el resto de la prensa de su tiempo: la eficacia de los sistemas de reproducción, el buen funcionamiento de los mecanismos de distribución y las fluctuaciones económicas y culturales que pudieron impulsar a un público objetivo a consumir aquel tipo de publicaciones.

En nuestro repaso a unos productos subsumidos en una industria editorial heterogénea, la del libro y la prensa en la primera mitad del siglo XX, trataremos la historieta como objeto transmisor de una comunicación, pero sin dejar de conceder importancia al soporte que la contiene, al producto ligado a un proceso industrial y comercial. Más habida cuenta de que la obra original (la historieta realizada por un autor) jamás llega al lector en las mismas condiciones en las que se produjo, debido a que atraviesa un proceso de manipulación que la ajusta a los mecanismos de reproducción y difusión establecidos por el propietario de la empresa editorial o uno de sus trabajadores, sea el editor o un redactor. De ese proceso surgen las fórmulas de edición, las formas de las publicaciones, los formatos de impresión, el acabado en la encuadernación y los distintos tratamientos en la distribución. Eso por lo que afecta a la producción misma, pero también debemos considerar que la empresa puede guiarse por unas estrategias concretas establecidas por el gerente de la empresa (llamémosle una “filosofía editorial”), generalmente de base económica, o bien estar condicionada por una tendencia ideológica concreta, de base obviamente política. Así, los autores fueron

siempre responsables de sus obras, pero del producto resultante solo el editor era responsable. Este editor ha sido la figura capital en la producción de tebeos al menos hasta la llegada del siglo XXI, en el que el adelgazamiento de esa industria ha impulsado nuevas maneras de editar cómics que llegan a implicar al autor en labores de editor y distribuidor de su obra, asunto este que excede los objetivos de la presente investigación.

3.3.2.1. La historieta en España. El sector industrial de los tebeos en los años veinte

La mayoría de los historiadores coinciden en que el medio que llamamos historieta apareció en Europa tras una evolución de los relatos articulados con imágenes en el primer tercio del siglo XIX. Se han hallado antecedentes evidentes, con las características propias del medio, en la obra de los dibujantes satíricos y humorísticos George Cruikshank, William Elmes, Charles Williams, Thomas Rowlandson, Robert Seymour, C. J. Grant, William Heath y Rodolphe Töpffer, entre otros (Kunzle, 2007: 60; Groensteen, 1994: 83-84; Patten, 1996: 2-9; Barrero, 2011c: 16-17). Esta nueva modalidad de transmitir relatos fue imitada luego por diferentes autores del resto del mundo influidos por la prensa europea; así fue en algunos países orientales, caribeños y en los Estados Unidos de América. En este último país es en el que se ha datado con pertinaz insistencia el nacimiento del cómic en 1896, pero lo cierto es que ya había disfrutado de cincuenta años de historietas diseminadas en muy diferentes libros y periódicos, obra de autores como J. A. y D. F. Read, Charles, Frank Bellew, Thomas Nast, Livingston Hopkins, Palmer Cox y Gray Parkxxx, entre otros (Beerbohm y West, 2008: 337-346). Si se menciona Oriente es sobre todo por la influencia de la prensa británica en Japón, país en el que se ha estimado que la historieta nació en el siglo XVII a tenor de las obras similares a cómics halladas en algunos rollos de Toba y estampas *ukiyo-e*, o en los libros profusamente ilustrados de Katsushika Hokusai, pero todos estos ejemplos citados servían a sus escasos lectores cuentos con imágenes en realidad, o historias en estampas que carecían de las cualidades de la historieta. En Japón no podríamos hablar de producción de historietas organizada hasta el fortalecimiento de los *chonin*, su primera burguesía, lo cual no tuvo lugar hasta después de la

restauración Meiji, cuando en aquella sociedad comenzaron a tener influjo la cultura y la prensa europeas (Koyama-Richard, 2008: 37-43). Finalmente, si citamos el Caribe es porque las primeras historietas españolas las encontramos en Cuba cuando este país era colonia española: las dibujadas por Bayaceto, alias Víctor Patricio de Landaluze, en la revista *La Charanga*, desde el 20 de septiembre de 1957 (Barrero, 2011c: 22), y dibujó más luego en las cabeceras *Don Junípero*, *Juan Palomo* y *El Moro Muza*, todas ellas editadas en La Habana.

La conflictiva historia de España durante el siglo XIX no permitió el desarrollo de la ilustración y de las artes gráficas como en otros países. Los autores españoles de caricatura e historietas, con futuro profesional siempre incierto y dependiente de los vaivenes políticos, no se detuvieron a reflexionar sobre la narración mediante imágenes y recurrieron generalmente a la copia de modelos foráneos, sobre todo franceses, británicos y alemanes. Las aleluyas y las historietas convivieron juntas en la prensa durante casi todo el siglo, pues los historietistas pioneros españoles (Landaluze, Mariani, Asenjo, SEM) entendían las historietas como una extensión de la sátira o como un aditamento a sus cuadros de costumbres. Los escasos ejemplos de historietas que hallamos en la prensa entre 1850 y 1870 fueron esfuerzos singulares, con escasa difusión e influencia posterior y sin interés por generar relatos de manera expresa utilizando el nuevo lenguaje. Se podría argüir que la apreciación de la labor de los historietistas por parte de los editores no llegó hasta que los dibujantes fueron especializándose en su oficio y cosechando mayor virtuosismo. Como bien ha señalado Martín, no hubo en España modelos de historieta expresivamente valiosos hasta la llegada de autores como Pellicer, Cilla, Apelles Mestres, Mecachis, Pons, Rojas o Xaudaró, todos ellos en el final del siglo XIX (Martín, 2000b: 22-23). Desgraciadamente, fueron apreciados solo por una pequeña parte de la población, menor del 15%, dado que España aún era eminentemente agraria en el último cuarto del siglo XIX; súmese a ese dato que el analfabetismo solamente cayó del 75% al 64% de la población en aquel periodo (De Gabriel, 1997: 220; Liébana Collado, 2009: 5). La idea de que las historietas llegaban a una mínima cantidad de compradores la confirma el hecho de que las ediciones monográficas con historietas, que podrían ser entendidas como los “primeros tebeos”, no llegaron a un público amplio porque estaban editados a modo de álbumes, siendo productos caros y al alcance de muy pocos. *Granizada*, de

1880, *Xaudaró*, de 1897, y *Cuentos Vivos*, de 1898, con obras de Apelles Mestres o Xaudaró, sirven de ejemplo. De este periodo es necesario extraer una publicación que sí podría entenderse como “el primer tebeo español” si atendemos al porcentaje de obra gráfica frente a la textual en sus páginas: *The Monigoty*, revista fundada en Barcelona en 1897 por Francisco Navarrete y Joaquín Xaudaró, que además implicaba la participación de los autores en la edición del producto, un riesgo inédito hasta entonces. La publicación contenía exclusivamente caricaturas, viñetas e historietas en sus ocho páginas impresas a dos tintas (además Xaudaró escindió una historieta en varias entregas, con continuará al final de cada página: “El viaje al Polo Norte”), pero desgraciadamente alcanzó pocos números.

En los primeros años del siglo XX creció el interés de los editores por publicar periódicos con más imágenes, con la idea de dirigirlos a un nuevo público objetivo, los niños. Las historietas habían ido integrándose en la prensa humorística conquistando paulatinamente mayor espacio e interés desde el final del siglo XIX, pero sobre todo durante el cambio de siglo y el auge del modernismo. Primero, las viñetas sirvieron como relleno o mero complemento de relatos, noticias o secciones de variedades, pero luego pasaron a ocupar secciones propias enfocadas hacia el puro divertimento: estampas costumbristas o folclóricas, gags populistas, historias intrascendentes o historietas fantásticas, en aquel tiempo valoradas como ligerezas, como correspondía a su intencionalidad real. Hasta ese momento las revistas con viñetas o historietas habían sido dirigidas a los adultos, existiendo contados casos de los llamados “periódicos para la infancia”, instrumentos de lectura que se servían por entregas, a modo de fascículos, para conformar libros de carácter edificativo y moralizante que no llevaron historietas apenas y cuyos últimos ejemplos notables fueron cabeceras como *Heraldo de los Niños* o *Álbum de los Niños*, en su momento descritos como género en decadencia frente al auge de las revistas objetivamente orientadas hacia la lectura infantil que años más tarde serían identificadas como tebeos (Checa Godoy, 2002: 62). De otro lado, hay que tener en cuenta la existencia de historietas en los demás tipos de prensa del primer lustro del siglo XX, puesto que aparecían en todo tipo de publicaciones, no solo en las de viajes, espectáculos, humorísticas o las infantiles, también en las picantes o sicalípticas. Citemos las más destacadas de este último subgénero del erotismo: *Piripitipi*, de 1903; *Rojo y Verde*, del mismo año; *Chicharito*

y *Sicalíptico*, ambas de 1904; *Papitu*, en 1908; *¡Ahí va!*, en 1911; *KDT*, en 1912, codirigida por Joaquín Buigas, luego director y alma de *TBO*, etcétera.

La prensa humorística con viñetas o historietas sin peso satírico acabó siendo asociada al público infantil por su carga didáctica o documental, lo cual aseguraría el aprecio de padres y educadores. Estas revistas fueron apareciendo en los primeros años del siglo XX y se afianzaron de manera clara en el mercado, a juzgar por su proliferación y su longevidad, mayor con cada nuevo título: *En Patufet*, de 1904, el gran referente de periódico infantil catalán y en catalán, duró más de mil ochocientos números, aunque incluyó pocas historietas; *Infancia*, de 1910, ofrecía historietas en las que se hacía ya uso de bocadillos; *Madrid Cómic*, del mismo año, la época dirigida por Miguel Casañ, dio mayor protagonismo a la imagen en general y llevó más historietas que en sus etapas vividas durante el siglo XIX; *El Correo de los Niños*, en 1913, un periódico claramente dirigido a los más pequeños, con gran protagonismo de la imagen y que alcanzó los setenta y nueve números publicados; *Chiquitín*, en 1913, que era la versión reducida y en castellano de *En Patufet*; *Los Muchachos*, de 1914, longeva revista literaria pero que contuvo historietas; *A E D*, de 1916; *Juanito*, también de 1916; *Pulgarcito*, publicación madrileña del mismo año, y pocos ejemplos más.

La influencia del cómic extranjero ya se hallaba en alguno de estos ejemplos citados y en otros periódicos de la época. Las historietas publicadas en *Los Muchachos* fueron en parte de origen estadounidense, como también lo fueron las incluidas en *Los Sucesos*, periódico de actualidad y fotografía madrileño de 1903 que publicó el suplemento plegado en acordeón *Juanito y su Perro* con tiras de *Buster Brown*, obra de Richard F. Outcault, uno de los grandes representantes del auge de la industria del cómic en los EE UU. También fueron de origen americano las historietas ofrecidas por *La Semana Ilustrada*, revista literaria en la que se tradujeron prontamente (en 1907) las historietas de la emblemática serie *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay, aquí bajo el título *Los sueños de Manolín*. Por otra parte, hubo publicaciones que brindaron a sus lectores obras previamente publicadas en Reino Unido o Francia, como *Le Pêle-Mêle*, de la que aparecieron cincuenta y tres números en castellano entre 1903 y 1904. Similar estrategia utilizó *Monos*, semanario humorístico madrileño casi totalmente integrado por

historietas —a las que el editor denominaba “grabados” — durante gran parte de su andadura, en su mayoría extranjeras (Martín, 1978: 40). Otro ejemplo interesante lo constituye *Mamarrachos*, una revista festiva publicada en Barcelona por La Iberia en 1906 que fue integrada por historietas al completo al menos en el tramo final de su andadura. *Monigotes*, de 1908, fue otro ejemplo de revista con historietas que no logró arraigar en el mercado de la prensa de su tiempo.

La transformación económica de España en la primera década del siglo XX reconfiguró las características de la población de las ciudades, una mezcla heterogénea de burguesía con posibles y proletariado con aspiraciones, en todo caso más abundante y con mayor acceso a la educación, lo que posibilitaba nuevas lecturas y consumo de prensa y libros, si bien el analfabetismo todavía afectaba a la mitad de los españoles en 1910. Los niños alcanzaron mayor visibilidad y se revelaron como un nuevo público a satisfacer con lecturas, así que las cabeceras dedicadas a ellos comenzaron a brotar, algunas con abundantes viñetas o historietas, de las cuales las que configuran la idea de “publicación con historietas”, luego denominada “tebeo”, fueron: *Dominguín*, del editor Espoy, de 1915; *Charlot*, del editor Navarrete, de 1916 (y su derivada *Suplemento del semanario Charlot*, de 1917); *TBO*, de A. Suárez y luego de J. Buigas, que arrancó en 1917; los lanzamientos del editor Heras *Periquín* e *Historietas Infantiles*, ambas de 1918; *Mi Revista*, de Gallach, de 1919, o los productos del editor madrileño Casa Editorial Albero¹¹² *Fatti*, *Charlot* y otros, de 1919. De todas las mencionadas, quedaron para el recuerdo fundamentalmente *TBO*, por su longevidad, y *Dominguín*, por su vistosidad (sobre todo en el ámbito del coleccionismo), y resultó apartado de la memoria *Charlot*, un tebeo longevo y asentado en el mercado con una oferta de calidad constante y contrastable, como lo certifican sus cuatrocientos veinticinco números y tres almanaques publicados.

El que ha sido considerado durante décadas como el primer tebeo español, *Dominguín*, que ofrecía a sus lectores historietas exclusivamente en todas sus páginas, fue un lanzamiento efímero, de veinte números de vida, y como otras publicaciones mencionadas fue una imitación de los suplementos dominicales

¹¹² Propiedad de Miguel Albero Mogica, que seguía activo en 1952 (GELE 1952, p. 33).

estadounidenses a través de su reflejo en Francia (*Le Petit Illustré*, *L'Epatant*) o Italia (*Corriere dei Piccoli*). Lo relevante de *Dominguín* es que contenía obras de los mayores renovadores del lenguaje del cómic españoles del momento: Opisso, Junceda, Donaz, Apa, Llaverías y otros, la mayor parte de ellos influidos por los dibujantes de las *Sunday pages* (páginas dominicales) publicadas en la prensa estadounidense, como lo ejemplifica el caso de "Res", seudónimo con forma de nota musical del pintor Ramón Espoy Samá, ya tempranamente influido por Winsor McCay (Manzanares, 2014: recurso en línea).

Estas primeras publicaciones se difundieron en un contexto de prensa varia que satisfacía las apetencias del público pudiente de la época, pero no existía aún especialización y unos objetivos concretados por las empresas editoras, poco competidoras entre sí: Arturo Suárez, que imprimió y editó *TBO*, siguió imprimiendo la revista homóloga *Charlot*, por ejemplo. Los editores de entonces eran pequeñas industrias con ambiciones limitadas que se repartían en dos grandes grupos, los que editaban libros y prensa de alta calidad, exclusiva de una elite, y los que se dedicaban al quiosco o a los pequeños establecimientos expendedores de productos variados, como mercerías o papelerías, donde servían impresos baratos del tipo de los folletines, novela popular (que en aquellos años experimentó gran auge) o prensa de variedades, espectáculos, femenina o infantil.

La revista *TBO*, tomada como punto de partida de toda una industria, en realidad no fue una revista cuya filosofía y contenidos estuviesen programados desde sus inicios. Su editor y director, Buigas, hijo de una familia acomodada pero sin excesivas ambiciones a quien atraían los viajes y la caza (su primer oficio fue como estanciero), era también aficionado a la prensa festiva y la literatura ligera (él dirigió la sicalíptica *KDT* y escribió algunas novelas hasta 1926), y posiblemente encontró en *TBO* un producto fácil de confeccionar y por eso decidió encargarse de dirigirlo. Tras constatar el inesperado éxito de la publicación, Buigas se concentró en su producción sin mayores ambiciones empresariales, a juzgar por la evolución de la publicación, conocida precisamente por su ejemplar inmovilismo, pleno de humor blanco y ausencia de ideología, en la que trabajó con un elenco limitado de autores durante años, como ya dejamos explicado por extenso en un atento estudio de la publicación en 2014:

«Es importante destacar que la revista mantuvo un tono homogéneo, una rígida estructura y una filosofía editorial inamovible, posiblemente como consecuencia de que era producto de un esfuerzo casi unipersonal. Por lo que sabemos, todo lo que se publicaba en la revista pasaba bajo los ojos del esforzado J. Buigas, que escribía o corregía las historietas simples, a veces hasta pueriles, de los autores mencionados y de los que llegaron luego, como Arnal (que muy a menudo no firmaba), Rapsomanikis (ilustrador de protohistorietas sobre todo) o Nit (ilustrador de secciones). El elenco de colaboradores fue restringido y no varió un ápice en *TBO* hasta el número 500, manteniendo el atractivo principal de Opisso en la portada, que era siempre fino, y el de M A. en la contraportada, más salvaje o hasta brutal en sus argumentos si había niños o aborígenes africanos implicados en la historia. Salvo por esa excepción, la del exagerado Méndez Álvarez, lo publicado en *TBO*, escrito o admitido por Buigas por ser el director de la revista, fue servido dentro de una rutina monocorde que se convirtió en “marca de fábrica”: el director de *TBO* sabía lo que quería editar, los autores de *TBO* sabían lo que tenían que entregar, y el lector de *TBO* sabía lo que se iba a encontrar al abrir la revista.» (Barrero y Manzanares, 2014: 25)

Tras estas intentonas de fundar una prensa infantil más definida, que tuvieron lugar en el segundo lustro de los años diez, surgió una industria nueva, aún muy pequeña, integrada por pequeños empresarios, algunos ni siquiera editores, sino impresores que aspiraban a ganar unas pesetas y cuyos esfuerzos no se distribuyeron más allá del ámbito local. Las historietas adquirieron en estos años su protagonismo como medio y sirvieron como cebo para el público, ocupando siempre las portadas y las páginas centrales de los impresos que las brindaban. No eran abundantes, a veces podían ocupar solamente la cuarta parte de la paginación, flanqueadas por textos moralizantes, cuentos, chistes gráficos sueltos y secciones ilustradas de pasatiempos, pero siempre tuvieron mayor importancia frente al resto de contenidos, y si se empleaban dos tintas en parte de la paginación, se aplicaban sobre las historietas. Y es importante constatar que los editores improvisaron modelos de fidelización de los lectores ya por entonces,

planteando secciones de concurso y de contacto que se mantendrían ya siempre en los tebeos de mayor éxito, así como vínculos con otros modelos de expresión u otros espectáculos, como el cine. Charlot sería el ejemplo más obvio, pero también lo fueron Roscoe “Fatty” Arbuckle —que sirvió de inspiración a *Fatty* o a la ya mencionada *Fatti, Charlot y otros*—, Larry Semon —que dio lugar a la revista *Tomasín*—, Buster Keaton —a quien se veía en la llamada *Revista Infantil* en los primeros años veinte—, el gato Félix —que aparecería en varias publicaciones de los años veinte como *La Risa Infantil, Periquito o Jeromín*—, y hubo otros personajes del cine populares por entonces que transitaron por nuestros primeros tebeos, como Tom Mix, Rin-Tin-Tin o Shirley Temple.

En los años veinte ya se había formado un grupo de pequeños editores que explotaban este nuevo modelo editorial, el de las revistas o periódicos para niños, todavía no distinguidos como tebeos y que acusaban gran influencia del folletín en cuanto a las temáticas y con el cine en cuanto a los personajes utilizados para crear nuevas historietas. Según Martín, del folletín la historieta recogió truculencia y vulgaridad, y del cine, ideas y ambientes (2000: 57). En las pocas páginas de esos impresos ilustrados, habitualmente ocho, se fue formando una generación de autores previamente encuadrados en el marco general de humoristas o ilustradores, es decir, autores de viñetas de humor, fuese satírico, sicalpítico o infantil, que ahora se especializaron en narrar historias en viñetas, generalmente cortas y habitualmente muy básicas, limitadas a explotar un gag, un equívoco o las posibilidades cómicas que permitiese un personaje cotidiano (un niño travieso, un vagabundo, un tipo sin muchas luces, un ingenuo, etc.) sin exigirse más.

Conviene recordar que la década de los años veinte estuvo marcada por la dictadura militar de Miguel Primo de Rivera, instaurada desde 1923 (con la aquiescencia de la Corona) para aplacar los conflictos sociales producto de la crisis económica y política y el auge del anarcosindicalismo, lo cual tenía especial importancia en la Cataluña de entonces, que ya acumulaba cierta tensión separatista. Lo relevante de esta circunstancia por lo que se refiere a la prensa fue la imposición de la censura editorial, que en parte fue responsable del auge de la prensa y la literatura evasiva y para el divertimento, que se vio beneficiada entonces por la modernización tecnológica y la bajada del precio del papel, hasta

ese momento elevado debido al desarrollo de la I Guerra Mundial (Seoane y Saiz, 1983: 321). Según algunos sociólogos de la prensa, el proceso dictatorial —aunque autárquico y represor— favoreció la regularización de este sector industrial, sobre todo de la prensa destinada al ocio, que fue creciendo en medios aunque no en libertades, para luego experimentar un auge considerable llegado el momento de la supresión de la censura, hecho que se produjo con la proclamación de la II República (Gómez Mompart, 1992: 14).

En lo referente a la evolución tecnológica y formal que afectaba a la edición de tebeos, ha quedado perfectamente descrita por Antonio Martín:

«(...) el modelo más habitual de los primeros tebeos de los años veinte tenía formato vertical, con ocho páginas de 35x25 cm, que se obtenían al plegar en cruz un pliego de papel, tamaño 70x50 cm. Para imprimir se utilizaban máquinas planas de pequeño formato, que a veces permitían imprimir los tebeos de dos en dos. Una cara del pliego solía estar impresa en negro y la otra a dos tintas, si bien progresivamente se pasó a imprimir la portada a tres tintas para obtener el todo color. La impresión se realizaba en tipografía, por lo que las historietas, chistes, ilustraciones, etc., se reproducían mediante fotograbados. Generalmente estos tebeos no se guillotaban ni grapaban.» (2011: 66)

Los editores que surgieron en los años veinte sentaron las bases de una tímida industria que creció y configuró un panorama editorial diferente para la prensa infantil en los años treinta. Buigas y Navarrete habían abierto el camino, y rápidamente otros imitaron sus modelos de edición, la mayoría en Barcelona: Tomás Marco Debón con el sello Marco, Juan Bruguera Teixidó con El Gato Negro, Magín Piñol con el sello homónimo, a los que se añadieron otros editores de menor importancia como Aurora, Rodes, David y Publicaciones Pepín. Cabría mencionar más, que ya venían editando prensa infantil pero que no habían prestado tanta atención a la historieta, como Bagañà y Cornet, los editores de *En Patufet*, que pusieron en circulación la revista con mayor cantidad de historietas *Violet* en 1922, o la Sociedad General de Publicaciones, sello conocido por editar las revistas *Algo* y *El Hogar y la Moda*, que lanzó la revista con historietas *Ki-ki-ri-ki* en 1925. En Madrid, otros empresarios probaron suerte con otro tipo de productos, también

con historieta pero menos abundante: sellos efímeros como el citado Albero, que editó revistas muy orientadas a los más pequeños, como *Cholín*, *Tolito*, *Pepito*, *Aleluyas* o *La Novela del Niño*; Martín Galas, sello de la revista infantil *Titirimundi*; Prensa de Madrid, que insertó muy pocas historietas en su revista de 24x17 cm *La Risa*; y, combinando sátira con humor infantil, la imprenta y editorial Rivadeneyra, que al poco crearía una de las revistas humorísticas y de historietas más importantes del panorama prebélico: *Gutiérrez*.

Es importante destacar que parte de esta prensa no se hallaba descrita cuando iniciamos esta investigación, incluyéndolas nosotros en catálogo por vez primera. Hablamos de cabeceras como *Arlequín*, *Pilongo*, *¡Pi... piip!*, *Titín*, *TSH* (todas sin fechar, aproximadas a 1925); la del sello Rodes *Cholito*; la titulada *Floreal*, del editor J. Elizalde; las dos llamadas *Pepín*, del editor de igual denominación; varias de Editorial Aurora, como *El Nene*, *El Intrépido*, *Manolito* o *Cuentos de Gran Risa*; y tampoco se hallaban descritas las efímeras de Martín Galas (*Titirimundi*) o Editorial David (*Pelele*). De lo publicado en Madrid no se habían estudiado hasta abordar nuestra investigación las publicaciones del sello Casa Editorial Miguel Albero: *Pepito*, *Aleluyas*, *Cholín*, *Tolito*, *La Novela del Niño* y solo parcialmente la mencionada *Fatti*, *Charlot* y *otros*; tampoco las ediciones de Editora Prensa de Madrid, ni las de Federico Bonet, que lanzó en Madrid dos épocas de *Chiquilín*, ni el interesante tebeo de Tipografía Yagüe *Pancho Kolate*, de 1927.

Durante la segunda década del siglo XX, pero sobre todo a lo largo de los años veinte, los contenidos de títulos como *TBO*, *Pulgarcito*, *Chiquitín*, *La Risa Infantil* y tantos más evolucionaron desde una inicial coexistencia entre diversas secciones recreativas con la historieta hasta llegar a la integración total de esta en la prensa para niños. Esto supuso la aceptación del cómic como producto de mercado, que pasó de ser un mero complemento en las páginas de la prensa de adultos, donde no obstante también se continuó publicando, a constituir el principal atractivo de estos frágiles periódicos. La apariencia que adquirió el quiosco cuando llegaron a él estas publicaciones también fue diferente, porque eran cabeceras llamativas, renovadas semanalmente con una oferta ligera y coloreada, pugnando entre ellas por reclamar la atención de los posibles compradores, que los editores ya tenían claro que eran los niños acompañados por

adultos. En parte, aquel público no era un consumidor activo sino pasivo. Muchas veces era un adulto que luego brindaba a su hijo la revista para su solaz o para su aprendizaje en cuestiones de educación o moral, que en esa dirección fueron promocionadas ciertas publicaciones, como por ejemplo *La Chiquilla* (Biblioteca Films, 1927), definida por su editor como “El primer semanario ilustrado para niñas” pese a que Buigas ya había ocupado ese nicho del quiosco con *B. B.* en 1920 (Martín, 2012: 29-44), o *Alegría*, revista editada por Magdalena Rossell que fue uno de los primeros periódicos para la infancia abiertamente propagandístico, dado que emitía mensajes teñidos de españolismo, catolicismo fervoroso y defensa a ultranza de la monarquía (Manzanares, 2007: 133).

El caso de Biblioteca Films es sintomático y ejemplifica el comportamiento de los editores que durante este periodo lanzaron periódicos para la infancia: el editor detectaba posibilidad de negocio pero no exhibía públicamente su condición de editor de este tipo de prensa. Esto ocurrió con Buigas, pero también con Juan Bruguera, Ramón Sala, Tomás Marco o Lotario Vecchi un poco más adelante. Ramón Sala Verdaguer era un hombre interesado en la fonografía, la cinematografía y la prensa ligada a esas actividades, sobre todo por el cine, que por entonces deslumbraba a Europa desde Estados Unidos. En 1924, junto a Alfonso Castaño Prado,¹¹³ fundó el sello Biblioteca Films para servir revistas y libros en los que se novelaban películas o se narraban las vidas de los cómicos (en las colecciones *Biblioteca Films*, *Las Grandes Novelas de la Pantalla*, *Celebridades de Varietés*, y otras), y también folletines inspirados en personajes de la gran pantalla (*Aventuras del Conde Hugo*, con ilustraciones de Donaz, por ejemplo, o *Cuentos Cinematográficos*, colección consistente en descripciones de espectáculos cómicos filmados para niños, entre ellos los de Billy Sullivan, Grock, Leo Maloney, Tom Santschi, La Pandilla o el gato Félix). En algunas de sus revistas dirigidas a un público joven incluyeron historietas: *Almanaque Tom Mix*, *Almanaque Tom Tyler* o la mencionada *La Chiquilla*. Como el editor vio que estos productos tenían éxito en el quiosco y contaba con la posibilidad de ofrecer en ellos cómics norteamericanos por tener un contacto con un agente francés, en el comienzo de los años treinta decidió fundar otro sello para desarrollar en él esa línea editorial menos dotada de

¹¹³ Ambos registraron juntos sus productos, a partir de 1926 (BOPI, 951, p. 734).

“seriedad”. Esta línea fue Editorial “Alas”, marca registrada desde abril de 1932¹¹⁴ que dio lugar a una colección de revistas monográficas sobre personajes del cine cómico y de animación, la *Colección Pitusa*, a través de la cual el niño español conoció a personajes como Betty Boop o Tarzan, aparte de deleitar a todos con las trapisondas de Charlot y Mickey Mouse.

En las ediciones de Sala se percibía escasa originalidad en lo que se destinaba al consumo infantil. Aunque esto era común a todos los que publicaban obras gráficas dirigidas a los niños. Eran más creativos los escritores de textos, que se esforzaban por generar ideas propias, aunque a veces abusaran de las alusiones a las costumbres populares, las tradiciones y festividades, el folclor local o incluso un abierto catalanismo, como se exhibía en *En Patufet*. Los autores gráficos, los dibujantes de ilustraciones, viñetas sueltas o historietas, por el contrario, fueron por lo común imitadores de lo que se iba publicando en las abigarradas publicaciones británicas o *comic magazines*, en las estilizadas *illustrées* francesas (que es como se llamaba a las revistas destinadas al público infantil, con ilustraciones, viñetas e historietas) y en los coloristas suplementos de prensa estadounidenses, con *comic strips* (tiras de historieta) y *Sunday pages* (páginas con cómics). La influencia francesa se apreciaba sobre todo en el heteróclito reparto de secciones apoyadas con grandes imágenes que lanzaron Buigas, Elizalde y algún que otro pequeño editor catalán, en sus revistas con secciones con textos armónicamente ilustradas y portadas con una gran imagen, concediendo relativa importancia a las historietas, si bien no impusieron este modelo y lo combinaron con el británico.

El editor madrileño Calleja fue el que más confió por entonces en el atractivo de los cómics que estaban evolucionando rápidamente en los Estados Unidos. Cabe aclarar que quien renovó la filosofía editorial del sello abriendo la posibilidad de editar historieta no fue su fundador, Saturnino Calleja, como se recuerda habitualmente, sino su hijo mayor, Rafael Calleja, que se hizo cargo del negocio a la muerte de su padre en 1915 y se mantuvo en el sillón de director editorial hasta 1928. Para su gestión contó con la ayuda inestimable como director

¹¹⁴ Consta su registro en la base de datos de signos distintivos y marcas comerciales con el número de expediente 0089296, con fecha de solicitud de 15 de abril de 1932.

artístico de Salvador Bartolozzi, con quien llevó adelante la idea de dos colecciones de cuentos protagonizadas por Pinocho, el personaje de Carlo Collodi, que luego dieron paso a la revista infantil del mismo nombre, lanzada en febrero de 1925. Bartolozzi, que era un artista completo, aportó modernidad a la ilustración y la historieta infantil de su tiempo, incorporando elementos de la modernidad en el relato y el teatro tradicionales, lo que transportó también a la ilustración y a la historieta, y por extensión a las publicaciones que coordinó (Vela, 1996: 293). Además, mostró abierto interés por las obras extranjeras, siendo *Pinocho* la primera revista que incorporó cómics estadounidenses por mediación de la agencia King Features Syndicate (Sánchez García, 2001b: 354), o al menos la primera que lo hizo de un modo continuado y respetuoso, dedicando a esos cómics cuatro páginas en cada número o más, sembrando desde allí un apego por el cómic estadounidense que ya no cesaría en España.

La agencia de prensa mencionada era propiedad del periodista y empresario William Randolph Hearst, dueño de *The New York Journal*. Como viera que fueron muchos los directores de otros periódicos que le solicitaban con insistencia la cesión de algunas de sus tiras más populares, fundó un servicio para comercializar los cómics que publicaba desde el año 1895. Asociado con Moses Koenigsberg, crearon una compañía encargada de regular esas cesiones comercialmente, de donde nació la división o *unit* ligada a la empresa principal que editaba sus periódicos, The Hearst Corporation, a la que le pusieron el nombre del director encargado, King Features Syndicate (Koenigsberg significaba “rey”, *king*). La agencia fue fundada en 1914, el mismo año en el que Hearst litigó contra Rudolph Dirks por la propiedad de la serie *The Katzenjammer Kids*, proceso que ganó Hearst, lo cual sentó un precedente sobre la propiedad intelectual de las obras y su uso comercial dentro y fuera de EE UU (Horn, 1996: 25). King Features cerró en defensa de sus autores y comenzó a adquirir tiras de otros agentes y otros periódicos para aumentar su volumen de negocio vendiéndolas al extranjero (Harvey, 1994: 67-69), de modo que en 1916 disponía ya de una publicación comercial que le servía de catálogo, *Circulation*, a la que probablemente tuvieron acceso los editores y agentes europeos.

A esta agencia siguió comprando Calleja material para nutrir otra revista que fundó al final del mismo año 1925, *Chiribitas*, una publicación excepcional en su momento porque combinaba el llamado humor nuevo de Tono, K-Hito y López Rubio con la traducción de *comic strips* de probada calidad y popularidad, obras de Geo McManus, Jimmy Murphy, Russ Westover, Cliff Sterrett, Billy DeBeck, H. T. Webster, Fred Locher y Harold Knerr. No obstante, para su siguiente cabecera, la efímera publicación *Pifa*, que circuló por Madrid entre noviembre de 1925 y enero de 1926, utilizó cómics extraídos de publicaciones británicas (Martín, 1968: 15). Después de estas dos experiencias, Calleja dejó de publicar tanto material extranjero en sus revistas, canceló *Chiribitas* y *Pifa* y continuó únicamente con *Pinocho*, que estuvo en los quioscos hasta diciembre de 1931 manteniendo en su interior la presencia de cómics estadounidenses.

Resulta incomprensible que el modelo aceptado más cómodamente por los lectores de tebeos fuera el británico y no el estadounidense, mucho más atractivo en sus planteamientos gráficos y argumentales, más dinámico y abierto. Lo comentamos porque en estos años eran los cómics británicos los que tuvieron mayor presencia en la prensa infantil, suponemos que por razones de aprecio estético imposibles de valorar hoy. Era un modelo el británico que abusaba de la diagramación comprimida, con viñetas dispuestas en rejillas muy apretadas, generando cómics recargados de elementos y siempre con densos bloques de texto al pie. La tradición del gusto por lo británico era bien conocida entre los editores españoles, no en vano algunas de las primeras historietas publicadas en España eran copias de las británicas (Martín, 1968: 12 y ss.; Martín, 2000: 28), probablemente porque la prensa de aquel país tuvo gran penetración en los quioscos de Barcelona desde el final del siglo XIX. El editor británico había adoptado un modelo fijo, el de la historieta de seis viñetas con muy fuerte carga icónica, u otras variantes con mayor número de viñetas pero siempre regulares, algo habitual en su prensa infantil del final del siglo XIX, en cabeceras como *Comic Cuts*, *The Funny Wonder*, *Chips* (revista muy apreciada debido a las historietas del dibujante Tom Browne), *The Big Budget*, *Half Penny Comic* o *The Coloured Comic* (Clark, 1998: 45-184). Las que más gustaron, acaso porque combinaban los contenidos puramente infantiles con otros dirigidos a todos los públicos, fueron *Puck*, *Jester* y *Rainbow* (Moliterni, 2003: 351-359), revistas que hicieron las delicias

de niños y mayores gracias a las historietas de autores de gran versatilidad gráfica e indudable talento para la comicidad disparatada como Fred Crompton, H. S. Foxwell, John Jukes, Arthur Martin, Harry Parlett y Arthur White, por citar solo unos pocos nombres, en los que se inspirarían historietistas españoles de forma evidente a la vista de los estilemas gráficos que adoptaron, como Farell, o por el modo de construir la dinámica y la narrativa de sus gags, como Niel o E. Boix.

La empresa editora británica a la que más se recurrió para nutrir con historieta los tebeos de entonces (y durante los años siguientes, hasta 1959) fue Amalgamated Press, que a los efectos prácticos funcionó como agencia proveedora de cómics para la industria española. Sabemos que Editorial Marco tomó material de *Chick's Own* (revista nacida en 1920), al menos las historietas de Walter Holt y Vera Bowyer, dado que figuran las firmas de esos autores en algún ejemplar de *La Risa Infantil*, por más que el editor intentó siempre usurparlas al lector español, supuestamente por querer hacer pasar el producto por obra nacional. La versión de Charlot que Albert Thacker Brown (conocido como Bertie Brown) dibujaba para *The Funny Wonder* en la segunda década del siglo XX la vimos en tebeos de El Gato Negro y del editor Vecchi. También sus historietas publicadas en las cabeceras *Jester, Butterfly, Larks y Chips*, al menos las de la serie *Pa Perking and his son Percy*, que también se tradujo para las páginas de la revista *Pichi*, del sello Casa Editorial Pichi. H. S. Foxwell fue uno de los británicos más presentes en los tebeos españoles, porque sus personajes zooantropomorfos Tiger Tim, Jumbo, Hippo y otros animalitos, fueron los que ocuparon la cabecera de *Yumbo*, la revista de Vecchi y luego de Hispano Americana. Las obras de Foxwell procedían de las cabeceras británicas *Rainbow, Tiger Tim o Bubbles*, entre otras. Un autor inglés también muy reconocido que se vio en los tebeos españoles de los años veinte y treinta fue el que firmaba A. M., que debutó en los cómics británicos en 1925 haciéndose cargo de la populosa y caótica viñeta cómica repleta de niños "Casey Court" (Clark, 1989: 82), viñeta que vimos reproducida en tebeos de Marco, de Calleja y de Hispano Americana. En *Chiquilín*, revista del editor Federico Bonet, se publicaron historietas británicas procedentes de *Rainbow y Comic Cuts*. Y *Pifa*, de Calleja, también brindó este tipo de cómics a sus lectores. Hubo muchos más autores británicos traducidos o directamente plagiados (algo que se hacía en los impresos

del editor Marco sin reparo alguno), pero la no existencia de firmas y la publicación caótica de los materiales hacen muy difícil identificarlos todos hoy.

Al atractivo de las abigarradas historietas británicas se sumó la apetencia de los editores por el diseño francés de las revistas ilustradas, que también llegaban a Barcelona con facilidad y seducían al público por su atractiva y equilibrada apariencia. *Lisette, Bernadette, Pierrot, Guignol, Ric et Rac* o *Dimanche Illustrée* fueron publicaciones galas que los editores españoles tomaron como referencia durante los años veinte, fijándose sobre todo en su estructura para imitar modelos de diseño y en su filosofía editorial, de mayor calado popular que la británica. Los editores que protagonizaron el arranque de la primera industria española de los tebeos con características formales y contenidos hibridados entre la imitación de modelos ajenos y la producción autóctona fueron El Gato Negro, Magín Piñol, Aurora y Marco.

Editorial Aurora fue la que menos produjo de las cuatro mencionadas, solamente imprimió setecientos tebeos distintos entre 1923 y 1937, de los cuales destacó *El Infantil*, publicación que constituyó el grueso de su edición, con 642 números ordinarios y al menos nueve almanaques extraordinarios fuera de numeración, con autores participantes muy influidos por los británicos (como Roca o Yorick, alias de José de Mena, de los pocos que firmaron historietas en esta revista), cuyas obras calcaban o plagiaban, nunca publicaron las originales. En los almanaques vimos copias bastante defectuosas de *Pa Perking and his son Percy* y de la versión de Harold Knerr de *The Katzenjammer Kids*, o sea *The Captain and the Kids*.

Magín Piñol cubrió un ciclo más corto de edición, de nueve años, hasta 1928, aunque con publicaciones mejor acabadas y con mejores firmas. Alcanzó a publicar más de novecientos tebeos, los de las colecciones *Colorín, Cuentos de Colorín, Hay que Ver, Pierrot* (primera y segunda época), *Cuentos de Pierrot, Sancho Panza, Mundo Infantil, Mary Osborne y su Negrito* y *El Patinete*.¹¹⁵ Es interesante constatar que el editor “compartía” sus autores con Buigas y El Gato Negro —sello con el que coeditó algunos productos, en una situación de “competencia indefinida”—: M. A

¹¹⁵ Las tres últimas no habían sido catalogadas antes de iniciar la presente investigación.

(Méndez Álvarez), Tinez, Urda, Arrás, Robert, Niel, Donaz y un principiante Escobar, que fueron el puñado de autores que crearon la primigenia escuela estética de los tebeos españoles. Esos mismos autores se alternaron en las publicaciones de El Gato Negro y del editor Marco.

El Gato Negro fue el gran editor de prensa popular de los años veinte y treinta, y bajo el sello Editorial Bruguera continuaría siendo la empresa más poderosa del ramo de las “publicaciones populares para la infancia” durante el franquismo y hasta una década después. Fue fundada por Juan Bruguera Teixidó en 1910,¹¹⁶ partiendo de un interés inicial por publicar folletines y novela popular dirigida al público joven, de aventuras especialmente, muy inspirados por la creciente demanda de este tipo de productos en la vecina Francia, llegando a publicar más de doscientas series de este tipo frente a los poco más de treinta títulos que distribuyó su principal competidor en este mercado por entonces, Marco (Eguídazu, 2008: 460-463). El Gato Negro se aproximó al negocio de la prensa con historietas en 1921 con productos híbridos entre el folletín y el tebeo como *El Cuento Infantil Semanal*, *Aleluyas de Charlot* o *Aleluyas de Pulgarcito*, hasta que dio con una fórmula que se afincó rápidamente en el quiosco: *Pulgarcito*, una revista de características similares a las de *TBO* que, pasado el tiempo, se convertiría en el título más longevo de la historia de los tebeos españoles tras superar los 2.500 números publicados. Era una revista con pocas páginas en su comienzo, ocho, con escasas ilustraciones y mucho texto didáctico o literario. Por supuesto, llevó historietas de tipo primitivo, con profusión de texto al pie y escasa fluidez narrativa, como la mayor parte del cómic publicado por entonces. El producto parecía ir dirigido a un público general antes que específicamente a los niños debido a los textos muy espesos y a la presencia constante de los relatos escabrosos. Esta filosofía editorial de ascendencia folletinesca no cambiaría hasta el fallecimiento de Juan Bruguera, momento a partir del cual varió levemente la

¹¹⁶ Si hacemos caso de la declaración de sus hijos en 1959 y años siguientes al INLE, puesto que el sello que le sucedió, Editorial Bruguera, S. A., aparecía en las guías de editores y librerías con esa fecha de fundación indicada. Quedan dudas sobre si fue una fecha escogida por interés, porque en la declaración al INLE de Pantaleón Bruguera en 1951 establecía la fecha de fundación en 1920 (GELE 1952, p. 37).

estética de la revista tras añadir más historietas, ahora con globos de texto incorporados, y reducir las secciones con textos.

El modelo de tebeo que instauró el editor Bruguera no fue tan inmovilista como el de Buigas pero se le aproximó. El formato de la publicación se mantuvo casi fijo, pues tras aumentar de ocho páginas a dieciséis en 1925 apenas cambió en su paginación, incorporando la impresión en cuatricromía también aquel mismo año (ya lo había hecho *En Patufet* en 1923). Los contenidos cambiaron poco durante su primera década de vida, puesto que el carácter de los relatos y los personajes de las historietas fueron homogéneos. La presencia del drama en las historias ilustradas que brindaba a sus lectores *Pulgarcito* se acentuó a partir de 1925, año desde el cual el argumento criminal fue habitual en los relatos y en las historietas humorísticas, protagonizadas en muchos casos también por delincuentes. Durante este periodo se incluyeron algunas secciones, como “Cine-Pulgarcito”, que reflejaban el interés del editor por conectar con temas del gusto del público en general, como fue la incorporación lenta pero constante de las películas en el imaginario general de la población de las grandes capitales españolas, a las que los estrenos llegaban más puntualmente. A partir de 1931 y hasta 1933 la portada de *Pulgarcito* fue rediseñada para conceder más importancia al apartado aventurero de la revista, con la mayor parte de su superficie ocupada por una gran imagen dramática dibujada por Niel o Vinaixa.

Tras la muerte de Juan Bruguera, ocurrida en 1933, sus hijos Francisco y Pantaleón optaron por ofrecer en la revista menos textos y más historietas protagonizadas por animales humanizados, animales parlantes o por niños (como Pulgarcito, no el del cuento sino otro niño, que fue convertido en personaje fijo). De este modo, a partir del número 603 la portada consistió en una historieta generalmente de Pulgarcito y sus amigos zooantropomorfos, y nuevas series de tipo parecido nacieron en el interior, como la protagonizada por Charlot, las de Guauguau, Monín y Curruca o la de La burra Nicolasa en la contraportada. Hasta esta altura de la trayectoria de la cabecera, sólo la cuarta parte de la revista estaba dedicada a contenidos humorísticos, siendo el resto ocupado por dramas o relatos aventureros. Tras el cambio de orientación, se fueron incrementando las historietas con globos y una secuenciación más ágil, y con personajes de tipología

más definida: animales o niños para el caso de las humorísticas, piratas y militares para el caso de las historietas aventureras. Desde 1934, la revista, reorientada hacia el público infantil, fue incrementando el número de historietas que servía hasta ocupar diez páginas del total de dieciséis, y los textos al pie se fueron reduciendo, aunque no desaparecieron pese a que las viñetas llevaban globos de texto. En *Pulgarcito* se dieron cita por entonces personajes de otras cabeceras de El Gato Negro, como Miau, Bobín, Boy, Betty, Nicky, Charlot, Kikirikí, Patoso, Orejitas o Pipo, Pipa y Pepe, algunos de los cuales procedían en realidad de historietas británicas traducidas al español.

El Gato Negro no se conformó con el éxito de *Pulgarcito* y amplió sus posibilidades de negocio con más lanzamientos parecidos, convirtiéndose en el editor que más revistas nuevas incorporó al mercado en los años veinte, sobrepasando la treintena: *La Alegría Infantil*, *Crispín*, el periódico moralista con historietas *El Ejército Infantil*, *¡Hay que Ver!*, el “periódico infantil de cuentos e historietas” *A E I*, la publicación en catalán *Sigronet*, *Toto*, la intentona que no fraguó *El Grumete*, *Quisquillas*, el cuaderno de aventuras detectivescas *Biblioteca Reflector*, el tebeo de aventuras de vaqueros *Tom Mix*, *Charlot*, *Chispita*, *Pirulí*, la publicación que ofreció otro plagio del gato Félix *Tic-Tac*, *Miau*, *Picolín*, *Cinematógrafo infantil* y los lanzamientos unitarios *Almanaque de Aventuras*, *Almanaque de la Risa*, *Almanaque Infantil*, *Almanaque de los Niños*, *Pulgarcito* y su *Pandilla* y varios títulos más correspondientes a folletos con viñetas o chistes ilustrados.¹¹⁷ No eran colecciones cortas, permanecían en el mercado entre dos y seis años (de ciento veinticinco a trescientos números duraban), y el editor ponía en circulación cuatro o cinco cabeceras por año, la mayoría de periodicidad semanal, de modo que se aseguraba de mantener en curso de cuatro a seis títulos cada mes, que iba colocando en distribución en los quioscos a razón de uno a tres por semana; de este modo, la novedad de El Gato Negro (aparte del consabido número de *Pulgarcito*) quedaba siempre asegurada.

¹¹⁷ La mitad de estas publicaciones no estaban catalogadas antes de iniciar nosotros la presente investigación, y la otra mitad han sido retocadas en sus fechas y en el total de ejemplares publicados. Lo mismo reza para el resto de publicaciones lanzadas por El Gato Negro hasta su cierre.

En los años treinta prosiguió con la misma estrategia, alcanzando casi cuarenta cabeceras nuevas, lo cual habría logrado si la Guerra Civil no hubiera cercenado su trayectoria editorial. Juan Bruguera no fue un empresario señaladamente afín a las ideas republicanas, pero lo cierto es que celebró el advenimiento de la II República en 1931 con su tebeo *¡Rataplán!* (los otros que mostraron su adhesión en impresos fueron editores de prensa satírica, no de prensa infantil) y mostró aprecio por las consignas del bando republicano durante los años de la guerra, por ejemplo con el lanzamiento único *Almanaque Pionero*, sesgadamente con la revista *Camaradas* y en las páginas de *Pulgarcito* en 1938, al menos. Aparte de las cabeceras no periódicas de esta década, como *Almanaque Emocionante*, *Almanaque Aventuras*, *Almanaque Tom Mix*, *Almanaque de Infantil*, *Almanaque de Alegría*, *Almanaque de los Niños*, la casa creó tres colecciones de gran éxito: *Bobín*, que sirvió al menos 257 números repletos de personajes zootropomorfos (y que, anecdóticamente, publicó el primer ejemplo de manga visto en España en su número 35 bis); *La Alegría Infantil*, colección de 371 números que se hizo eco de la popularidad de Shirley Temple; *Boy*, de 125 números, en la que se explotaba el tirón de los mitos cinematográficos del momento (Tom Mix, Tom Tyler, Pamplinas, Charlot, Snub Pollard, etcétera) y en la que se reproducían también historietas británicas procedentes de *Comic Cuts* y *Film Fun* al menos. Otras publicaciones del sello exploraron durante estos años el interés de un público cada vez más interesado por los personajes del cine, como revelaban las publicaciones *Cine Cómico*, *Las Grandes Aventuras*, *Relatos Misteriosos* o *Sopapo*, aunque siguió trabajando sobre el modelo de tebeo infantil repleto de argumentos simplones: *AEI*, *¡Ja... Ja!*, *Risa y Alegría*, o *Calderilla* sirven como ejemplo de esta última etapa previa a la contienda civil.

En las publicaciones citadas fueron creciendo y estableciéndose los estilos definitivos de la nueva hornada de autores del tebeo español, que también estaban trabajando en las revistas de sus competidores: E. Boix, Tinez, Salvador Mestres, Urda, Donaz, Niel, Vinaixa, Sabatés y Moreno. Ante esto, la estrategia de Gato Negro fue la de monopolizar el quiosco con sus productos, con una oferta basculante entre el atractivo y la calidad, todo ello con autores autóctonos. Uno de sus activos era el de adquirir o proseguir publicaciones iniciadas por otros editores, como hizo con Magín Piñol. La revista *Colorín*, por ejemplo, fue otro semanario de ocho

páginas, impresas a una tinta o en tricromía y con la portada en color, que ofrecía secciones de entretenimiento y de viñetas, además de historietas de autores españoles (como Tinez, Valls o Urda) combinadas con obras traducidas de revistas europeas. La edición fue iniciada por el editor Magín Piñol, que publicó al menos 118 números, hasta 1925, año en el que la cabecera pasó a manos de El Gato Negro, que la mantuvo sin tintas de color en la tripa. No modificó las típicas historias gráficas con profuso texto al pie, algunas de ellas denominadas aquí "novelas gráficas", como las de Joaquín Arqués. Algo parecido pudo ocurrir con *Pirulí*, revista de historietas infantiles que era editada desde la calle Cabras, 6, y que a partir del número 26, al menos, llevó publicidad y pie de imprenta de Editorial El Gato Negro.

El otro editor importante de este periodo fue Marco. Tomás Marco Debón fundó la editorial denominada con su apellido para producir folletines y novelas, y también este nuevo tipo de periódicos ilustrados desde al menos 1924. Fue uno de los pocos editores que no detuvieron el ritmo de producción ni durante ni tras la Guerra Civil, lo cual evidencia su posición ideológica, la contraria de El Gato Negro, si bien eso no se transparentó en sus productos impresos. Tuvo varios domicilios sociales en Barcelona con talleres propios, e incluso tuvo delegación en Madrid durante un tiempo (en la calle Triviño, número 3). Existe la posibilidad de que este editor se hiciese cargo del fondo producido por el Taller de Fotograbado Barbany, que actuó como sello editor desde 1924¹¹⁸ y cuyas últimas ediciones tuvieron sede en la calle Granada, que fue la misma sede desde la que comenzó a trabajar Marco. También es probable que el editor Marco Debón se hiciese cargo de las ediciones en curso del sello Aurora, de lo cual solamente tenemos dos indicios: que las características, autores y diseños de sus publicaciones fueron muy parecidas (incluso continuó algunas de las series con las que arrancó Aurora, como *Rin-Tin-Tin* y *Boy*, pero podría haberlas calcado igualmente de las publicaciones británicas de procedencia) y porque en los años sesenta Marco advertía a sus lectores que la antigüedad de la empresa era dos años anterior a lo establecido durante décadas,

¹¹⁸ El editor solicitó permiso para operar en el ámbito de las artes gráficas el 5 de septiembre de 1923, y no obtuvo el preceptivo permiso hasta el año siguiente (BOPI, 890, p. 1.862).

señalando 1922 como año de arranque para sus labores editoriales, fecha en la que todavía no existía el sello “Editorial Marco”.¹¹⁹

Marco produjo impresos dirigidos al público en general con relatos ligeros, ilustrados con estilo realista, y periódicos para la infancia en los que se combinaba el humor con una aventura algo más fantasiosa que la habitual en otras publicaciones coetáneas. Desde 1924 triunfó en el mercado con un título que gozaría de gran longevidad, *La Risa Infantil*, cabecera que mantuvo casi sin interrupción hasta el año en que desapareció el sello, 1964. La fórmula usada con esta revista ejemplifica la filosofía de explotación que guió a Marco. Por un lado, el uso de relatos e historietas alusivos a estrellas cinematográficas o a la mitología procedente de Estados Unidos, lo cual quedó patente en sus colecciones *Baby*, *Chiquitín* —fundamentado en la figura de Jackie Coogan y también de Charlot—, *Rin-Tin-Tin*, *Cine-Aventuras* y *Periquito*, en el que la estrella era Felix the Cat (creación de Pat Sullivan, un gato que vivió anécdotas cómicas pero también trepidantes aventuras). Por otro lado, el cultivo de un humor disparatado del gusto de los más pequeños calcado directamente de publicaciones extranjeras, casi siempre británicas, lo cual fue el contenido esencial de los títulos *Biblioteca de la Risa*, *Bolín*, *P. B. T.* y *El Puñetazo*. En *La Risa Infantil* cabía de todo. Era alusiva al cine ya desde el diseño de su cabecera y por la participación de varios personajes que se hicieron fijos, editó cómics procedentes de EE UU pero calcados desde páginas de revistas inglesas —baste decir que los protagonistas de la historieta de cubierta, Pip y Pop, eran *The Katzenjammer Kids*—, y desde el número 490 incorporó en portada la historieta de acción y aventura, con “El hombre mono”, una adaptación de Edgar Rice Burroughs, y luego “Ben-Hur” y otras historietas fantásticas dibujadas por Darnís, autor de gran valía que siempre aportó obra original. Marco modificó el reparto de contenidos de la publicación a partir del número 389, con el humor presente tan solo en la doble página central, ahora denominada “Página festiva de ‘La Risa Infantil’”, y dejando el resto del impreso para las historietas aventureras, todas ellas con profusión de textos al pie.

¹¹⁹ Pudo ser primeramente un negocio de impresión, ya que sí que existió una Imprenta Marco en 1923, según leemos en la *Guía de Badalona*. O quizá pudo tratarse de una declaración interesada, como la de Bruguera al fijar su arranque en 1910.

Posiblemente esta fuese la gran aportación de Marco a la historieta española en los años treinta, que se puede sintetizar en la idea de la apertura de los tebeos a lectores más maduros ya entonces. Los editores eran conscientes de que su público se había ampliado. En un comienzo se dirigía a los alfabetizados niños burgueses, pero a ellos se había sumado una masa de nuevos consumidores: los obreros del proletariado que se estaba instalando en el extrarradio de las ciudades. Fueran lectores o “escuchadores de historias”, como relataba Laguna al respecto de los muchos seguidores de *La Traca* (Laguna, 2015: 77), el público consumidor de prensa ilustrada y con viñetas o historietas se había incrementado geométricamente en una década, de modo que las tiradas iniciales de quince o veinte mil ejemplares se habían multiplicado hasta los ochenta o cien mil en algunos casos. *La Alegría Infantil* y *Crispín* superaban tiradas de cinco mil ejemplares en 1922, una cifra que no alcanzaban la mayoría de los impresos con historietas de esa década (Martín, 1968: 9), pero *Cholito*, un tebeo modesto del sello Rodes lanzado en 1925, ya declaraba en sus páginas tiradas de 103.000 a 108.000 ejemplares. Esto pudo ser un alarde del editor, que pretendía con ello promocionar su gestión y la popularidad de sus productos, algo que también hizo el editor de *TBO*, que anunció tiradas de 150.000 ejemplares en sus tebeos de 1930, cifra poco creíble según Martín (2011: 85), mientras que *Pulgarcito*, una revista muy similar, solamente alcanzaba los 50.000 ejemplares de tirada semanal, cifra más sensata (Martín, 1978: 95).

Los editores de tebeos en los años veinte no fueron editores especializados en un producto definido. Eran más bien técnicos de artes gráficas que se dedicaban a la impresión de folletos de toda índole con algún atisbo de especialización en guías, folletines o impresos para publicidad. No existe registro alguno en los boletines de la Propiedad Industrial (ni siquiera de los más importantes editores de tebeos, como Magín Piñol, Tomás Marco o Juan Bruguera) en los que declaren su intención de producir periódicos para la infancia. Citemos como ejemplo la solicitud de la inscripción en el Registro de la Propiedad Industrial de José Barbany Borrell, impresor y eventual editor de publicaciones con historietas (como *TSH*):

«Solicita una marca para distinguir toda clase de guías, ya de ferrocarriles, de vehículos públicos y privados: de poblaciones, vapores, itinerarios en su sentido más amplio de la palabra ya sea para turistas, comerciantes o viajantes de todas clases, obras literarias en sus diversos ramos, científicas y de estudio, todas clase de libros, folletos y hojas sueltas, y en una palabra, la referida marea se destinará para distinguir la empresa editorial a que se dedica el suscrito propietario y trabajos referentes a las artes gráficas.»¹²⁰

Este registro comienza por indicar una ocupación en particular, la de impresión de guías en el naciente tejido interconectado por las vías ferroviarias o para vehículos de motor, pero luego extiende sus posibilidades a la generalidad de las artes gráficas, donde cabe de todo. Lo mismo ocurría con el resto de editores de aquel tiempo, que se definían por su empeño antes que por sus objetivos. Sus empresas eran pequeñas, con escaso número de trabajadores, capaces de mantener una producción de tres o cuatro revistas semanales por término medio, de las que obtenían beneficios inmediatos con una inversión no excesiva (desconocemos cuánto cobraban los dibujantes de entonces por su trabajo, pero seguramente lo cobraban a la entrega y en metálico). Y sus tebeos los editaban en paralelo a la emisión de folletines, cuadernillos ilustrados, guías, recortables, almanaques y todo tipo de impresos volanderos y efímeros. La idea del pequeño tamaño de estas empresas nos la confirma su capacidad itinerante por la ciudad de Barcelona; baste para demostrarlo con citar el caso de Editorial Marco, cuya redacción cambió de sede cuatro veces en seis años: Julián Romea, 11; Granada, 4; Barbará, 9; Unión, 21; y más tarde volvería a mudarse a Mariano Cubí, 207.

¹²⁰ BOPI, 890, p. 1.862.

Este tejido empresarial tan poco tupido, no obstante, estaba muy presente en los puntos de venta callejeros sobre todo en la urbe de Barcelona, por entonces principal foco de producciones impresas, y que en un aparte (por razones lingüísticas) desarrolló una florida prensa ilustrada en catalán, con historietas en algunos títulos, editada con mayor calidad media que la mayoría de tebeos de la época (Martín, 2000: 62-64). El clima editorial barcelonés, además, terminó por contagiar a la ciudad de Valencia, en la que también existía una profusa prensa folletinesca desde el comienzo de siglo y donde comenzó a brotar un gran interés por la historieta también, como demuestra la aparición y buena acogida popular del suplemento infantil del periódico *El Mercantil Valenciano* titulado *Los Chicos*, publicado desde 1929 con obras de Muro y Dubón, o la enorme popularidad de *La Traca* desde su vuelta a los quioscos el 21 de abril de 1931 (Laguna, 2010: 83-84).

En Madrid la evolución de esta industria fue distinta. Los editores de la capital demostraron tener mayor sensibilidad o aprecio por lo infantil y se dirigieron a sus compradores de otra manera, no con productos tan ramplones como los barceloneses, sino más exigentes, con textos más cuidados y menos historietas, y con un humor más sofisticado y aceptable por los adultos. Ejemplo de ello fue la atractiva revista *Gutiérrez*, dirigida por K-Hito desde 1927 con el respaldo de la poderosa empresa Rivadeneyra, S. A., una publicación más bien en la esfera del humorismo intelectual y que así se definía, brindando a sus lectores obras de López Rubio, Tono, Karikato, Xaudaró, Rovar, Penagos y también Mihura y Bartolozzi. Debemos citar en paralelo la revista de corte más infantil *El Perro, el Ratón y el Gato*, de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, revista muy cuidada nacida en 1930 que fue dirigida por Antoniorrobes e incluyó historietas de Bartolozzi y Mihura, entre otros. Estas publicaciones fueron producidas en un contexto industrial diferente, con empresas más solventes y tecnificadas respaldando las ediciones, e incluso con protección institucional (recordemos el real decreto de 1929). Si hemos de trazar un paralelismo entre la edición en Cataluña y en Madrid podría hacerse entre las cabeceras de Editorial Marco y la de Editorial Católica llamada *Jeromín*, periódico infantil madrileño nacido en abril de 1929 y que observó ciertas concomitancias con tebeos del sello barcelonés en los años treinta: el interés por el cine (en la serie de la portada *El cine de Jeromín*, por

ejemplo); historietas del gato Félix como las vistas en *Periquito*; historietas de *Rin-Tin-Tin*, como en la revista homónima de Marco; historietas de *The Captain and the Kids*, como las que también se exhibieron en *La Risa Infantil* (o plagiadas de las originales), y narraciones gráficas a modo de historietas, construidas con densas viñetas que llevaban mucho texto al pie, muy parecidas a las publicadas por Marco por entonces. El parecido tenía su base en la procedencia de las obras, de la editorial Amalgamated Press británica, suministradas a Editorial Católica por acuerdo con la agencia Opera Mundi (la misma, creemos, que surtía a editores barceloneses como Sala). La diferencia radicaba en el mayor cuidado en la edición y en la impresión, y en la originalidad de muchas obras, como las de portada, a menudo firmadas por Soravilla. *Jeromín*, además, se benefició de la moderna maquinaria que recientemente había adquirido Editorial Católica, pues esta empresa trabajaba con rotativa, lo que le permitió alcanzar —según declaraba el editor en 1932— tiradas de cien mil ejemplares. Por eso sorprende que, al uso de lo que hacía Marco, calcasen en algunos casos las historietas que provenían de Reino Unido en vez de comprarlas.

Este comportamiento mezquino de los editores, preocupados por obtener un beneficio inmediato de la forma más rápida posible, sin respetar las obras de creación originales ni permitir explorar a los autores nuevas vías de expresión con el cómic, contribuyó a labrar la idea de que los periódicos para la infancia eran producto de la baratura, manifestaciones inferiores en la corriente cultural, todo lo cual lastraría la conciencia que de la historieta como medio se iba formando el público, germinando desde entonces un rechazo simplificador que se consolidaría. Según Antonio Martín:

«Es así como se produce una “infantilización” del medio que hará que muchas de las historietas para niños publicadas en las revistas para niños de este período [años veinte y treinta] sean arcaicas y más cercanas al relato ilustrado que al auténtico cómic. En conjunto, todo ello significa un grave *handicap* para el desarrollo de la historieta española. La infantilización del cómic se refleja técnicamente en que la mayoría de estas historietas llevan grandes paquetes de textos al pie de las viñetas, pasan totalmente del uso del bocadillo (llegando a suprimirlo en los cómics que

compran o piratean a otros países, o si lo mantienen es con el añadido de los textos al pie del dibujo), ignoran la dinámica de la secuencia narrativa ralentizando el ritmo, dejan de utilizar la mayoría de las convenciones gráficas que desde el XIX sirven para subrayar la expresividad de los personajes, etc.

A la vez, al rebajar y trivializar el nivel de los contenidos de las historietas para niños, se produce la caída de sus niveles temáticos y este cómic se vuelve absolutamente intrascendente y repetitivo, oscilando entre la banalidad boba y el humor grotesco mientras que los temas de aventuras se quedan en la repetición de los más elementales clichés y tópicos folletinescos.» (Martín, 2006: 21)

3.3.2.2. El viraje temático de los tebeos de los años treinta

El lenguaje de la historieta, que ya se había modernizado ampliamente en los Estados Unidos desde el comienzo del siglo, evolucionó muy poco en España, manteniendo los mismos rígidos esquemas tanto en Madrid como en Barcelona. Y eso pese a que el medio ya se estaba beneficiando de los primeros avances tecnológicos en el ámbito de la impresión, como el uso de la cuatricromía (en 1930 ya lo usaba la Editorial Católica) o la aplicación del offset, que mejoraba ostensiblemente la reproducción de tramados. A pesar de esto, no parece que los editores fuesen conscientes del gran potencial comunicativo de la historieta, al menos hasta que estalló la guerra y comenzaron a usarla como instrumento propagandístico. Otro elemento de juicio para valorar los cómics de este tiempo es que la historieta que se publica es abiertamente aconfesional y poco interesada por los alardes militares, a los que en todo caso parodia. Por supuesto, hablamos de la expansión, muy popular, de la prensa barcelonesa, abiertamente laica salvo excepciones (como *Alegría*), cuyos productos es obvio que fueron dejando un poso de rechazo entre los sectores preocupados por la infancia de entonces, los religiosos, los maestros, las asociaciones de padres y, en última instancia, el Ejército, que ya había dejado claro cuál era su posición con respecto a los dibujos críticos hacia su estamento tras el asalto en 1905 a la redacción de *Cu-Cut!*

Recordemos que aquel año varios militares enviados por sus mandos asaltaron y destrozaron los talleres y el local de la administración de esa revista satírica porque venía mofándose insistentemente del ejército español desde el fracaso de 1898 al tiempo que secundaba el nacionalismo catalán (Santolaria, 2005: 113-143). Esa acción dio lugar a la llamada Ley de Jurisdicciones el 23 de marzo de 1906, que sometía a la jurisdicción militar los delitos de injurias u ofensas al ejército a través de cualquier medio impreso, incluidas también las caricaturas (Seoane y Saiz, 1998: 65). Todo ello contribuyó al rechazo social de cualquier tipo de expresiones dibujadas si albergaban intencionalidad crítica contra los poderes fácticos salvo que se redujesen a la consideración de infantiles (ergo, inocentes), porque todo lo que rodeaba al niño en las primeras décadas del siglo XX seguía careciendo de importancia real y de dimensión cultural en España.

Por eso fue muy importante la entrada en los años treinta, por lo que supuso de impulso de una cultura de masas germinal española. La promulgación de la II República el 14 de abril de 1931 implicó un aumento de títulos impresos, con mayor variedad temática y genérica, y más permeables a otras cuestiones morales e intelectuales que no se habían planteado en las dos décadas anteriores. El papel importado era ahora de mejor calidad, las imprentas trabajaban ya con máquinas nuevas que facilitaban la impresión con tintas de color, y la prensa había conquistado su plaza entre el interés de los nuevos ciudadanos. En la historieta tuvo lugar también una transformación narrativa, porque se alejó de los esquemas tradicionales de mutismo en las viñetas con gran fárrago al pie para abrazar el nuevo cómic que llegaba de Estados Unidos, sobre todo, mucho más dinámico y ágil y con los textos integrados en globos. Eso supuso toda una revolución.

Las grandes transformaciones en los tebeos de los años treinta llegaron por dos vías y a través de cuatro editores. Las vías fueron la renovación de la producción nacional y la importación de obras estadounidenses a través de un agente; los editores fueron: Ediciones Pocholo, creador de un tebeo original y de gran calidad en 1931, *Pocholo*; la Casa Editorial Pichi, que editó una revista de factura impecable repleta de traducciones de *comic strips* americanas; el sello Vecchi, llamado Hispano Americana desde el ecuador de los años treinta, que inundó los quioscos con un atractivo material americano (importado desde Italia);

y finalmente, el sello radicado en Valencia Editorial Guerri. La renovación temática se produjo en paralelo en los tebeos de Marco.

El agente, al que ya nos hemos referido, era Opera Mundi. Ese fue el nombre de la agencia fundada en 1928 por Paul Winkler, la primera especializada en la difusión de cómics en Europa, que en Francia se dio a conocer gracias al éxito de *Le Journal de Mickey*, revista de enorme aceptación entre el público infantil francés en su momento. Winkler era hijo de bancarios húngaros, había nacido en Budapest pero cursó sus estudios en los Países Bajos y terminó instalándose en París en los años veinte, donde comenzó su trayectoria periodística dirigiendo un periódico destinado a los inmigrantes húngaros en Francia. Poseía un gran espíritu emprendedor y una pasión abierta por la cultura popular, y eso le empujó a fundar la agencia de prensa Opera Mundi, en principio para surtir de material francés a otras revistas o mercados de los países europeos circundantes. En España fue la agencia que sirvió la obra de André Daix, nombre artístico de André Delachenal, creador de la serie *Professeur Nimbus* en 1934, que se pudo ver en las páginas de *TBO*, o de la protagonizada por payasos *Les Fratellini*, en 1935, que se tradujeron para *Cine-Aventuras*. Winkler, que estaba muy al día de lo que se producía en la prensa ilustrada, se percató del gran atractivo que podrían conferir los cómics estadounidenses en la prensa europea, así que se convirtió en el puente de la agencia King Features Syndicate hacia Europa para servir a los editores franceses, italianos y españoles las aventuras de Flash Gordon, Mandrake, Phantom, Prince Valiant, entre otros grandes personajes de *comic strips*. Pero su gran acierto fue convertirse en el distribuidor exclusivo de las producciones de imagen fija de Walt Disney, concretamente adquiriendo los derechos de explotación en Europa de Mickey Mouse, personaje que rápidamente desplazaría la gran pasión que había despertado en la década anterior Félix the Cat. Winkler lanzó la primera revista impresa con las aventuras del ratón antropomorfo en Francia en 1934, le *Journal de Mickey*.¹²¹ La edición francesa obtuvo un éxito sorprendente (alcanzaron ventas

¹²¹ No la primera en Europa, como se ha afirmado, porque la Casa Editrice Nerbini ya lo había difundido en Italia en el periódico infantil *Topolino* desde diciembre de 1932 (Bona, 1994: 355). Bien es cierto que las primeras historietas de Mickey Mouse allí publicadas no fueron originales, sino dibujadas por los italianos Gaetano Vitelli y Giove Toppi, pero a partir del

de cerca de 400.000 ejemplares) y tuvo su reflejo automáticamente en España en revistas y libros editados por Calleja, Molino y Alas.

La Casa Editorial Pichi de Madrid se propuso confeccionar una publicación dirigida al niño de forma seria y con gran calidad de contenidos, en este caso esencialmente de origen extranjero, obras servidas por la agencia Opera Mundi. La edición del semanario infantil *Pichi* era atípica: cuadernos plegados con seis páginas, resultantes de que la hoja central —impresa en blanco y negro— iba inserta, mientras que las cuatro páginas restantes procedían de un pliego e iban impresas en color por el exterior y a una tinta de color (verde, generalmente) por el interior. La revista contuvo series de autores madrileños, pero lo más atractivo de su oferta fueron las series traducidas de la prensa estadounidense, de autores como Rudolph Dirks, Sidney Smith, Pat Sullivan, Jimmy Swinnerton y otros. La revista salía los domingos, desde octubre de 1930 a enero de 1935, con buena impresión inicialmente en el negocio madrileño Lit. J. Fortuny, siempre con una historieta original en portada del personaje Pichi, dibujado por Río Rosa, y que representaba al chulapito madrileño típico. El material estadounidense fue desapareciendo paulatinamente para ir ocupando su espacio los autores de peor calidad locales, como G. Marín, R. R. o Jack, que posiblemente fuera el mismo Río Rosa. Uno de los aciertos de *Pichi* fueron las secciones escritas —en las que el niño era tratado con respeto, como un individuo perfectamente integrado en la sociedad e importante para la colectividad—, y sobre todo la de contacto con el público. Este tipo de secciones lo veríamos también en otras publicaciones, como en *Yumbo*, que promovió las “peñas Yumbo” en todas las capitales de provincia de España durante 1935 (esencialmente ligadas a actividades deportivas), o en *Pulgarcito*, en cuyas páginas se fueron creando “ligas de protección” que invitaban a los niños a formar parte de un colectivo capaz de solventar problemas sociales, tal y como se intentó con la Gran Mutualidad Infantil Española organizada por El Gato Negro, que llegó a alcanzar 25.000 miembros (Martín, 1978: 64).

número 7 de esa revista, en 1933, se tradujeron las historietas originales de Walt Disney (Giuffrida, 1998: 42).

La revista que hemos citado, *Yumbo*, ha sido siempre adjudicada al sello Hispano Americana de Ediciones debido a que en los impresos solamente aparecía la imprenta: Talleres Gráficos Vecchi, cuyo propietario fundó esa empresa. El negocio tipográfico era propiedad de Lotario Vecchi Rognoni, que ya era conocido como empresario con iniciativas en las artes gráficas desde el comienzo de los años veinte¹²² y, sobre todo, como editor de novela popular en aquella década y durante la siguiente, operando bajo la denominación Casa Editorial Vecchi.¹²³ Puso en circulación folletines y títulos de novela popular de acción y suspense durante los años treinta, virando desde el relato caballeresco de época hasta el relato criminal (*Felipe de San Mauro Príncipe Bandido, El Secreto de la Máscara Roja, Espionaje Mundial, Los Films del Far-West, Aventuras de Jones Prince, Francis Drake, Jack Wilson, Dick Norton, Robertson, Al Capone, etc.*). Comprobado el panorama en auge de las revistas infantiles con historietas, las cuales tenían puntos de concordancia con sus ediciones, se hizo cargo de la cabecera *Nuevo Tom Mix*, título que puso en circulación otro editor,¹²⁴ en el que se reproducían historias gráficas de vaqueros, relatos y algunas historietas autóctonas humorísticas. Cuando Vecchi tomó las riendas de la publicación, completó la revista con historietas británicas similares a las de tebeos coetáneos de Marco o de Católica, no en vano le suministraba los materiales el mismo agente, Opera Mundi.

Yumbo fue lanzado por la Casa Editorial Vecchi en noviembre de 1934, como traducción directa del tebeo italiano *Jumbo*, allí editado también por la Società Anonima Editrice Vecchi desde 1932, sello fundado por el propio Vecchi precisamente el mismo año que registró la marca en España, en 1923. En Italia serían muy populares sus revistas infantiles *L'Audace* (en cuya redacción se inició Gian Luigi Bonelli, luego el más destacado editor de *fumetti*), *L'Avventuroso* y *Jumbo*, entre otras, todas ellas con materiales suministrados por Opera Mundi y todas ellas traducidas luego en España con gran éxito. La presencia de cómics

¹²² Deducimos su afán por distinguirse del resto de editores porque el 24 de enero de 1927 le fue rechazada la introducción de un “procedimiento para describir gráficamente distintas clases de bailes”. Consta la denegación en BOPI, 972, p. 390.

¹²³ Solicitó el registro de la empresa editorial en 1923 (BOPI, 886, p. 1.520).

¹²⁴ Que tenía su redacción en Llobregat, 144, de Hospitalet, pero aún desconocemos su nombre.

extranjeros fue la constante de esta cabecera. En principio no se informaba de su procedencia, pero firmas como la del británico H. S. Foxwell y el italiano Pier Lorenzo de Vita delataban el origen de los cómics. Luego se hizo pública esta circunstancia, alardeando de ello incluso, como en el número 14, de febrero de 1935, en el que se aclaró que *Yumbo* disponía de «la exclusiva de la publicación» de las series *Tim Tyler*, de Lyman Young, y *Radio Patrol*, de Charlie Schmidt, distribuidas por King Features Syndicate por mediación de Opera Mundi, *copyright* reconocido en la página 2 del número 20 de *Yumbo* y también en *Aventurero* número 2.

El uso del sello Hispano Americana de Ediciones no apareció hasta el número 53 de esta revista y el 27 de *Aventurero*, ambos de noviembre de 1935, por la sencilla razón de que Vecchi aún no había creado esta marca comercial. La solicitó y utilizó entonces, aunque no se le reconoció el pleno derecho de su uso hasta pasados más de seis meses.¹²⁵ Vecchi era un editor trabajador y ambicioso. No en vano estaba dirigiendo negocios al mismo tiempo en Italia, Alemania, España e Iberoamérica (Argentina y Brasil) por mediación de varios colaboradores (por ejemplo, su primo Jorge Parenti en Barcelona, Enrique Guerri primero en Buenos Aires y luego en Valencia, etc.) y que dio refugio en sus publicaciones tanto a los afiliados a los nacionalismos como a los antifascistas (Ferraro, 1976: 2 y 4). Utilizó los servicios de Opera Mundi para llenar sus publicaciones con material, que lo exportó hábilmente y que, también hábilmente, se amoldó a los condicionantes del régimen franquista puesto que fue uno de los pocos editores que siguieron publicando sin interrupción durante la guerra o en el inicio de la dura posguerra.

Ediciones Pocholo, el otro gran editor de tebeos de los treinta, nació sin nombre, bajo la dirección del impresor Santiago Vives, que comandaba un establecimiento tipográfico de cierta alcurnia heredado de su padre, un negocio familiar creado en el comienzo del siglo XX conocido por el cuidado en sus trabajos de impresión, que incluyeron manuales jurídicos y didácticos, siendo uno de los más apreciados en Barcelona la *Revista Moderna de Administración Local*. Santiago Vives se hizo cargo del negocio al fallecimiento de su padre en 1926 y demostró su

¹²⁵ Por acuerdo de 6 de julio de 1936 (BOPI, 1.200, p. 3.128).

aprecio por la cultura popular (en 1929 inició una colección de folletines románticos titulada *Primavera*) a la vez que su buen olfato comercial, puesto que ideó la publicación de una revista dirigida a los niños precisamente cuando se acababan de conocer los planes del nuevo gobierno republicano para intensificar la alfabetización y educación de los menores, lo que implicaba nuevos lectores en un futuro cercano. La dirigió su hijo, Ramón Vives Falcó, que contó con la redacción mínima típica de la época: un redactor jefe, una secretaria y un administrador.

Pocholo trajo una renovación de autores de calidad, entre ellos Arturo Moreno, Salvador Mestres, Longoria, Opisso, Xirinius, Benejam, Bécquer y Cabrero Arnal, algunos ya vistos en otras revistas, aquí integrados en un producto que rescataba lo mejor de los tebeos de antaño (la disipación, el alegre ocio, la efervescencia) pero combinado con mayor limpieza expositiva y mejor diseño en general. Mientras que Buigas o Bruguera mantuvieron una estética y un modelo editorial fijos en sus revistas, Vives se arriesgó a modificar diseño, incorporar nuevas técnicas y nuevos modelos expresivos en la historieta. *Pocholo* demostró dinamismo en el plano empresarial, puesto que exploró nuevas líneas de productos editoriales y, además, estableció relaciones con otras empresas, como el cine Volga, la Casa Jorba, la fábrica de lápices Aleta, los recortables La Tijera, etcétera (Capdevila, 2014: 126). Pero sobre todo innovó en los planos formal y expresivo, y de este modo lo convirtió en un tebeo de éxito que alcanzó pronto tiradas de 80.000 ejemplares (Gasca, 1969: 57).

La revista incentivaba a los niños, participaba en la vida pública y vinculó algunos de los productos que publicitaba con la actividad didáctica de los muchachos, a los que convocaba bajo el denominativo “pocholistas”, con lo que el tebeo hacía sentirse a los lectores protagonistas de algo importante o interesante. La llegada del redactor Huertas Ventosa a la publicación en el número 70 fue un aliciente más, puesto que incrementó la dosis literaria de la revista, confiriéndole un carácter más pedagógico que moralista, como en sus páginas se obstinaron en declarar: «*Pocholo* quiere —y ya lo hace— llenar el vacío que se advierte en la prensa infantil española. Pretende instruir deleitando» (núm. 85). El éxito siguió sonriendo a la revista, que llegó a establecer una oficina en Madrid para controlar la circulación allí.

Con el número 100 llegó una innovación tecnológica, una nueva máquina impresora que podía tirar seis mil ejemplares a la hora, con impresión en cuatricromía por una cara, pero para ajustar el tebeo a la máquina el editor tuvo que reducir sus dimensiones. Se trataba de una máquina Vomag que utilizaron también los impresores Bagnuà para tirar durante años el *TBO* (Llanas y Pinyol, 2004: 47). Y el crecimiento de *Pocholo* no se detuvo ahí, porque coincidiendo con el segundo aniversario de la cabecera se lanzaron los álbumes de la colección *Karikatos*, que recopilaban las historietas más populares servidas por entregas, las de Moreno, Cabrero Arnal y Jaime Tomás. Se daban cita en estos recopilatorios las temáticas habituales en la revista, que en realidad eran las mismas que estaban explotando el resto de editores: las historietas de chascos, porrazos y situaciones divertidas, dibujadas con estilo caricaturesco, y las historietas serias de estética realista consistentes en episodios históricos, vidas de personajes célebres o cuentos populares; a diferencia de sus competidoras, estas historietas estaban siempre supeditadas a la aventura, recibiesen o no un tratamiento gráfico realista, su densidad argumental era mayor. Algo también interesante que debe comentarse a esta altura es que gran parte de los colaboradores de *Pocholo* formarían parte de la generación pionera del cine de animación nacional, y de hecho algunos estaban ya trabajando en los primeros dibujos animados hechos en España, como Serra Massana (Artigas, 2001: 178-186). En sus páginas se incluyeron también los primeros trabajos de los autores más relevantes de la posguerra, como Josep Escobar, Jesús Blasco o Emilio Freixas, que confirieron un atractivo a los contenidos que llevó a la publicación hasta los 82.000 ejemplares de tirada (según declaración del editor en el *Almanaque para 1935*). Gracias al éxito, Vives logró un producto editorial distinguido, al que asoció el resto de ediciones infantiles de la casa: novelas, cuentos, sobres sorpresa, la revista con aspiraciones juveniles *Todo para muchachos*, y otros.

Todo ese esfuerzo estaba amenazado por la penetración del cómic estadounidense en los tebeos españoles, capaces de transformar el panorama editorial en muy poco tiempo. Con *TBO*, *Pulgarcito* y *La Risa Infantil* apareciendo regularmente con su oferta de alegría rutinaria, más *Pocholo* como tebeo alternativo (entre otros), de repente aparecieron títulos nuevos que reclamaban la atención de los lectores: *Mickey*, *Yumbo* y *Aventurero*, repletos de historietas de

procedencia británica o estadounidense, las cuales empleaban un lenguaje narrativo más evolucionado, aportaban mayores dosis de acción y fantasía y dejaban de lado las cuestiones morales y didácticas. Hispano Americana aprovechó esta circunstancia para elevar las tiradas, visto que el público aceptaba de buen grado los contenidos sin concederle mayor importancia a la baratura de los acabados, con lo que se incentivó la dimensión popular y la difusión de este género de lecturas (Martín, 2000: 71). Los editores de *Pocholo* reaccionaron ante esta competencia basada en el atractivo por lo extranjero con ideas que provenían del nuevo redactor jefe Diego Jiménez de Letang (Huertas Ventosa se había ido a *Mickey*), que aconsejó a sus autores imitar a los extranjeros, renovando su lenguaje expresivo y sus guiones. Así, densificaron sus historias y mejoraron su propio estilo para conseguir algunas de las páginas más memorables del tebeo español. Incluso llegaron a cambiar de tamaño a *Pocholo*, hasta uno tabloide con menos páginas, para plantar cara a las nuevas propuestas de *Yumbo* y *Mickey*.

En este momento de máxima competencia entre editores la guerra lo truncó todo. Algunos autores y editores fueron movilizados, otros se marcharon temiendo por su seguridad, y muchas empresas fueron colectivizadas por parte de sus trabajadores en la porción republicana del país, una iniciativa que habían adoptado con éxito en alguna de las revistas ilustradas más combativas del periodo, como *L'Esquella de la Torratxa*, que así pudo salvarse de la quiebra momentáneamente (Capdevila, 2013: 54-58). *Pocholo* intentó mantenerse en los quioscos con una oferta similar, escasamente tintada de ideología aunque sí que ofreció algunas de las historietas antifascistas más recordadas (“Escenas de la revolución y la lucha antifascista” y “El Pueblo en armas”), pero terminó sucumbiendo debido a la escasez de colaboradores y de papel, y sus últimos números aparecieron diseminados entre junio y diciembre de 1937 en tiradas muy cortas (Capdevila, 2014: 152).

El otro editor renovador del periodo prebélico fue el afincado en Valencia Enrique Guerri Giacomelli, uno de los colaboradores de Vecchi. La Editorial Guerri venía editando folletos y novela popular en Valencia desde el año 1919,¹²⁶ y

¹²⁶ Según declaró al editor al INLE en 1951 (GELE 1952, p. 45).

también abrió una sede en Buenos Aires. Tuvieron cierto éxito sus novelas galantes traducidas del francés (de Colette Yver y Clément Vautel, entre otras firmas), y sus folletines de drama y acción (*La Novela con Premio, Senda de Redención, El As de los Boy-Scouts, El Rey de los Boxeadores*, entre otros títulos), y en 1932 decidió probar suerte con los tebeos lanzando *KKO*, un semanario con tirada nacional, al contrario que el otro tebeo valenciano existente, *Los Chicos*, un suplemento periódico que solo se distribuía localmente y que incluyó muy pocas historietas, a veces solo la de portada, de Muro. *KKO* era una imitación de *TBO*, no solo del juego fonético en el título (tebeo – cacao), también su filosofía editorial: ocho páginas resultantes de un pliego en cruz sin grapar, abarrotadas de viñetas, textos, historietas cortas y pasatiempos intrascendentes, aunque con mayor depuración estética en las historietas de cubierta y contracubierta. El elenco de autores era también similar al de *TBO*, con bastantes firmas en común: Moreno (encargado de varias historietas por número), Mestres, Benejam, Opisso, Xirinius, Robert, Cabrero Arnal, Nit, Yorick, más alguno nuevo, como Fabio, Boro, Miki, Prat, Ebau, Negrel, Barberá, FCT (Fernando Cabedo) o Ele. También hay que decir que incorporó alguna historieta procedente del archivo de Amalgamated Press, muy pocas y a modo de relleno.

Pese a las similitudes, Guerri consideraba *KKO* diferente de otros tebeos coetáneos, o al menos eso se deduce de su atrevido subtítulo, “Revista literaria Infantil” y de la cuidada dirección artística de la publicación, responsabilidad de Arturo Moreno, un autor con una gran perspicacia y un fino sentido artístico. Pero no bastó con eso y en 1934 *KKO* se había estancado en el modelo característico de los tebeos de El Gato Negro o Marco, con Moreno fuera de la dirección y casi todas las historietas dibujadas por Ele y FCT, amén de que comenzó a recurrir a los productos de Amalgamated Press más asiduamente (la serie *Las diabluras de Pimpim y Pompom* eran las traducciones de *The Captain and the Kids* desde cómics británicos). En 1935 se siguió con esta tónica, con historietistas nuevos aunque mediocres, como Sils o Antom, hasta que con el número 150 adoptó el título *Perragorda* (quedando *KKO* como antetítulo) para conceder protagonismo a un personaje fijo, el muchacho así llamado, que dibujaba Opisso. La contraportada era de Benejam, y al poco entraron dentro M A., Xirinius y nuevas y emocionantes aventuras, aproximándose el modelo de publicación que quería conquistar también a un lector adulto (como habían hecho Marco, El Gato Negro y otros),

aunque no se abrió al material extranjero pese a ser el editor un pupilo de Vecchi. Así lo declaró el propio Guerri en una hoja volandera promocional que se adjuntaba con el número 149:¹²⁷

«(...) todos los personajes y tipos importantes que aparecerán en K-K-O son españoles, pues ya es hora que por vuestras lecturas predilectas tengáis conocimiento de la gracia nacional, del castizo y ameno ingenio español, de los magníficos frutos de la fantasía española.»

Guerri se alineó con Vives en la defensa de la naturaleza española de las historietas que publicaban, precisamente cuando el nuevo sello Hispano Americana se encontraba abriendo brecha en el mercado con la publicación de historietas procedentes del extranjero.¹²⁸ A partir de ese momento, la revista ofreció obras de autores locales, de Magenat, Vercher, Pertegás, Muro, José Grau o Palmer (M. Martínez Verchili), que sería el creador del popular personaje Jaimito para otra editorial valenciana pasada la guerra. *KKO* también intentó crecer en público manteniendo contactos con los lectores como otras publicaciones del momento, aunque lo hizo con menor intensidad (se le conoce una página de ese tipo, titulada “El tío vivo”, que se publicó en el primer semestre de 1936 y que definía la publicación como orientada a «chicos de 2 a 92 años»), y también incorporó más historietas de acción dirigidas a un público no infantil, pero lo hizo tarde, ya cuando la revista estaba colectivizada tras el estallido de la guerra.

Para intentar obtener algún beneficio más, es de suponer, Guerri se atrevió a lanzar un nuevo título cuando estaba a punto de estallar la guerra: el semanario *El Muchacho*,¹²⁹ cuyo título tomó de un folletín de aventuras juveniles que ya editaba previamente y que consistió en la reedición de materiales de *KKO*

¹²⁷ Signado por error como 159.

¹²⁸ Y con cierto calado populista, al contrario de lo que ocurría en *TBO* y otras revistas, cuyos escenarios eran invariablemente urbanos. *KKO* mostró mayor cercanía por las clases populares y todo lo relacionado con la huerta valenciana, muy presente en la cultura popular de la zona, por eso encontramos habitualmente en sus historietas a labriegos, jornaleros, capataces, guardias y otros funcionarios.

¹²⁹ Nunca catalogado hasta que iniciamos el presente estudio.

Perragorda publicados del número 208 en adelante, o sea ofrecidos apenas una semana antes al público.

Desde 1933 otros editores buscaron nuevos lectores a través del cambio de orientación temática o de formato. Al mercado de lo infantil se sumó aquel año Alas, sello que llevaba mucho tiempo editando todo tipo de pequeños impresos populares y de contenido costumbrista. En acuerdo con Opera Mundi lanzó varios almanaques con personajes del estudio de animación de Max Fleischer, como Bimbo y Betty Boop, al mismo tiempo que otro sello ya citado, el recién fundado Molino,¹³⁰ lanzaba la colección de álbumes inspirados en los dibujos animados de la competencia *Aventuras de Mickey*. Los productos de Walt Disney tuvieron presencia en España por partida doble por entonces, porque en el Ecuador de los años treinta fueron editados por Calleja, Alas y Molino, siguiendo este orden cronológico de publicaciones: *Aventuras de Mickey* (libros, Calleja, 1934), *Una historia de Mickey Mouse de la A a la Z* (libro, Calleja, 1934), *Almanaque Mickey Mouse* (revista, Alas, 1934), *Mickey* (revista, Molino, 1935), *Biblioteca de Aventuras Mickey* (libros, Alas, 1935), y *Album Walt Disney* (libros, Molino, 1936). La característica común de todos estos productos fue una calidad de edición impecable, por no decir lujosa.

El lanzamiento de Calleja *Aventuras de Mickey* tenía una característica especial: eran tebeos monográficos. Se trataba de impresos bastante caros para la época, con todas sus páginas en color (en realidad bicromía, pero con bitono aplicado) y con historietas enormemente dinámicas del autor Floyd Gottfredson, muy bien reproducidas gracias a la tecnología de impresión a cuatro tintas con la que por entonces contaba el editor. Lamentablemente, en su interior se respetó la tradición de ofrecer la obra con bloques de textos al pie de las viñetas manipulando la obra original. No la obra de Disney, sino la adquirida a Opera Mundi, que eran las *comic strips* publicadas en Francia por Hachette en álbumes similares. De este modo, los globos de texto que figuraban en las ediciones estadounidense y francesa habían desaparecido en esta edición española (salvo alguno aislado) para integrar su contenido al pie de las imágenes junto con otras

¹³⁰ La crearon en 1933 los hermanos Luis y Pablo Molino Matens (GELE 1952, p. 49).

farragosas explicaciones. La colección no pasó de los dieciséis álbumes. Calleja editó otro caro libro con Mickey como protagonista ese mismo año, *Una historia de Mickey Mouse de la A a la Z*.

Molino insistió con el atractivo de las obras producidas en EE UU en 1935: con la lujosa colección *Álbum Segar*, que explotaba la ya forjada popularidad del creador de Popeye, y al año siguiente otra serie de libros en rústica también protagonizados por *Popeye*, en este caso mezclando textos y viñetas, que fueron remontadas partiendo de las historietas originales servidas por Opera Mundi. Molino también se arriesgó a publicar la versión española de *Mickey*, la ambiciosa revista ideada por Paul Winkler, que ofreció a los españoles series de gran calidad recién estrenadas en los EE UU: *Terry and the Pirates*, de Milton Caniff, traducida como "Las aventuras de un muchacho en China. La reina de los piratas"; *The Adventures of Little Annie Rooney*, de Brandon Walsh, con el título "Las peripecias de Annie Rooney", o *Jungle Jim*, de Alex Raymond, que aquí fue "Jim el temerario". También se ofrecieron historietas de Emilio Freixas y otros con planteamientos argumentales que se alejaban de lo que habitualmente consumían los niños y se acercaba a lo que apetecía a los jóvenes o a los adultos. Al año siguiente, 1936, y antes de la guerra, todavía tuvo tiempo de lanzar dos colecciones de libros lujosos, en cartón e impresos a cuatro colores: una infantil (*Álbum Walt Disney*) y otra juvenil y de aventuras (*Álbum Alex Raymond*), siguiendo la misma estrategia que había desarrollado Pocholo para la *Karikatos*, que volvería a poner en práctica en la colección de aventuras de acción *Aventuras Ilustradas*. Por añadidura, Pocholo, Molino y Calleja, además de ser editores preocupados por la estética y la pedagogía en sus impresos, y por innovar y cuidar los tebeos que editaron, fueron los únicos del ramo que asistieron a la Primera Exposición del Libro Infantil, organizada por la Cámara Oficial del Libro en diciembre de 1935 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.¹³¹ Acudieron otras trece empresas del ramo, pero ninguna otra editora de tebeos, salvo Juventud, que no se animaría a publicarlos hasta años después.

¹³¹ La relación de editores consta en el *Boletín de las Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y Barcelona*, anexo a *Bibliografía General Española e Hispanoamericana*, 12, de XII-1935, pp. 167-171.

Parece evidente que, con el paso de los años, el público demandaba más y más publicaciones con historietas, y ese público lector quería risa pero también escalofríos, experiencias exóticas, de horror y de romance, por lo que a partir del comienzo de la década de los años treinta los tebeos infantiles comenzaron a exhibir una parte de esos contenidos en portada. De ahí que no deba sorprender que *La Risa Infantil* sustituyese desde 1932 (núm. 565) la historieta habitualmente humorística de portada por una saga épica y fantástica de acción, “Las hazañas de Nick, Pecho de Hierro”, y luego por una de horror y aventura, “El castillo maldito”. En la revista de espíritu aparentemente infantil *Don Tito* se apretaron desde su nacimiento en 1933 las emocionantes peripecias policíacas con *cliffhanger* junto con el humor; la revista *Rin-Tin-Tin* modificó su talante aventurero ligero inicial sustituyendo las evoluciones del célebre perro cinematográfico por una serie de *space opera* terrorífica titulada “El fantasma del Lago Rojo” desde 1933; en *Chiquitín* asomó en portada desde el número 550, de 1934, una gran viñeta indicando que en el interior podía leerse una adaptación en imágenes de *Frankenstein*, de Mary W. Shelley; incluso en el semanario infantil *P. B. T.* se sustituyó la historieta infantil de portada a la altura del número 51, de 1936, por la serie épica “Judit El Invencible”. Estas modificaciones se acentuarían sobre todo a partir de 1935, cuando los editores Vecchi y Molino comenzaron a distribuir en España cómics de héroes americanos en sus respectivas revistas *Aventurero* (allí aparecieron las aventuras de *Flash Gordon*, *Tim Tyler*, *Radio Patrol*, *Tarzan*) y *Mickey* (las series *Jungle Jim* y *Terry and the Pirates*, entre otras).

Marco se incorporó a esta nueva ola de usufructo americano en octubre de 1935 con *Cine-Aventuras*, un tebeo que desafiaba la filosofía editorial mostrada hasta la fecha, puesto que el tebeo se hallaba repleto de historietas norteamericanas cedidas por Opera Mundi (a través de su versión británica, pues en los créditos constaba «Great Britain Rights Reserved») y los autores conservaban su firma por primera vez en publicaciones de este sello: Max Fleischer, Grace Drayton, Percy Crosby, A. Daix, Cliff Sterrett y Willian LaVarre. La única obra española de historieta (también hubo relatos) también venía acreditada, “Las grandes cacerías submarinas”, y de forma pomposa como: «Creación literaria de J. Canellas. Ilustraciones de F. Darnís». Aunque Marco se atrevió con el nuevo modelo de revista para todos los públicos *Cine-Aventuras*, no

abandonó la línea infantil tradicional de *La Risa Infantil*, que avanzaba en paralelo en los números coetáneos, 569 y siguientes. Y hemos comprobado que Marco no registró esta publicación como independiente o diferente, sino que la numeración quedó ligada a la de *La Risa Infantil*, de modo que el número 1 de *Cine-Aventuras* era “*La Risa Infantil* núm. 569 – segunda edición semanal”, y así los siguientes. En portada, la numeración ordinaria de la revista lleva el superíndice “2^a” tras el número.

Al igual que ocurrió con otros tebeos coetáneos, tras un año de mostrar en portada las evoluciones cómicas de Betty Boop, personaje fetiche de *Cine-Aventuras*, en el número 24 la historieta en color de portada pasó a ser “A la conquista de la Ciudad Magnética”, fantasía épica y de ciencia ficción que luego sería sustituida por la aventura selvática “El hombre león”. Es decir, lo mostrado en portada pasó a definir lo que se mostraba en el interior, puesto que para entonces los contenidos de la revista eran eminentemente aventureros, en correspondencia con su nuevo subtítulo: *La gran revista para la juventud*. El tebeo dejó de orientarse hacia los niños para ofrecerse a lectores capaces de disfrutar de los ambientes lóbregos y terroríficos de ciertos relatos e historietas que se ofrecían en sus páginas, muy en consonancia con la literatura popular escalofriante tan del gusto del guionista Canellas Casals. También se apreciaba esta deriva hacia otros contenidos en la truculencia de ciertas escenas y en las concesiones nudistas, como ocurrió por ejemplo en el número 50, en el que Darnís obsequiaba a los lectores con una chica desnuda de cintura para arriba con un pecho y su pezón a la vista. Marco había arrancado con un producto vinculado a la esfera de la prensa infantil por razones registrales pero con intención de transformarla luego en revista de interés para los adultos. Tras el estallido de la Guerra Civil, la revista se mantuvo en curso con todo su contenido dedicado a la aventura seriada y con dibujo realista, con obras de españoles (Farrel, Darnís, A. Mestres y Fernando) salvo por la serie policíaca americana *Chip Collins*, de Paul Frehm. Por añadidura, Marco hizo un esfuerzo de inversión con esta publicación al incluir fotografías entre las viñetas de la serie de contracubierta, la de *Las maravillosas aventuras de Johnny alrededor del mundo* (por lo tanto, estaba aplicando la cromolitografía fotográfica). Luego, ante la situación que estaba tomando el conflicto y la muy probable bajada de ventas, Marco decidió retirar la revista del mercado. Cabe añadir que *La Risa*

Infantil apenas mostró historieta de corte infantil a partir del número 565 y durante todo el año 1936, y que la aventura épica (con ciertas dosis de violencia) fue la temática principal de los grandes y vistosos periódicos lanzados por Marco *Las Grandes Figuras de la Leyenda y de la Historia*. El referente de todas estas incrustaciones de la aventura angustiosa en el humor para muchachos era el cómic norteamericano, sobre todo la obra *Flash Gordon*, de Alex Raymond, pasada bajo la excelente mirada interpretativa del dibujante Darnís, que fue sin duda el gran referente de la historieta realista de los años treinta, junto con A. Mestre y Farrell, todos ellos acompañados siempre por el guionista Canellas Casals.

El Gato Negro no compitió siguiendo esa estrategia, la de exhibir obras de autores extranjeros o tratar de seducir a lectores más crecidos en las revistas en curso. Creó nuevas para hacerlo. Este sello reaccionó en 1935 ante la novedad ensayada por sus competidores multiplicando su presencia en el quiosco. Estrenó diez nuevos títulos durante aquel año, de aventuras algunos de ellos, que fueron lanzamientos únicos y no colecciones seriadas: *Pieles Rojas contra Blancos*, *Almanaque de Aventuras*, *Las Grandes Aventuras por Tierra, por Mar o por los Aires y Aventuras y Emociones*. Todo lo anterior iba dirigido a un público más maduro, pero también lanzó nuevas cabeceras de humorismo infantil, todas ellas efímeras: el título *Cine Color*, las segundas y cortas épocas de *A E I* y *¡Ja... Ja!*, una tercera época de *Miau*, de un solo número, y el semanario infantil *Risa y Alegría*, del que conocemos seis números.

Otros dos editores que por fuerza debemos citar de este periodo son Sanxo y La Gutenberg, que lanzaron interesantes periódicos para niños. Sanxo editó en 1936 *Boliche*, revista de 35x25 centímetros con historietas infantiles de Moreno, Alloza y un neófito J. Blasco, que allí creó a su posteriormente muy popular personaje Cuto. Este periódico se caracterizó por tener doble titularidad, dado que la historieta de contraportada, de la serie *Cuto, Gurripato y Camarilla*, a veces se alternó con el de la página frontal sustituyendo también el título. También tuvo un suplemento asociado, titulado *Bolichín*, pero no superó el año de vida. Otra revista interesante del momento fue *Niños*, de 32x22 centímetros, editada por La Gutenberg en Valencia, con autores locales como Grau, Alamar o Dubón. Duró algo más de un año, sesenta y ocho semanas, la mitad de ellas bajo el nuevo título

Meñique, que tuvo que adoptar por cuestión de derechos. De esta cabecera cabe destacar que se comportó de igual modo que las demás revistas barcelonesas: hasta el número 52 se promocionaba en portada el humorismo infantil, pero a partir del 53, ya en 1937, lo que se ofreció fue aventura fantástica, como la serie *Aventuras del pequeño Handi y el gran Vegun* (sin embargo, luego las obras del interior experimentaron un retroceso y se volvió a la historieta primitiva con mucho texto al pie e infantil).

Cabe mencionar otro sello surgido en aquellos conflictivos años, Cisne, dedicado a la novela popular pero que comenzó a publicar atractivos tebeos con similar estética que los de Pocholo, aunque fueron monográficos y solo lanzó tres: los *Almanaque del Mago Merlín*, en los que se confundía el sello del editor con el del distribuidor, Exclusivas Gerplá, aunque ambos eran del mismo propietario: Germán Plaza. En julio de 1936 se declaró la guerra, y la producción de tebeos descendió drásticamente. Hispano Americana ya tenía preparados por entonces los cuadernos *Las Grandes Aventuras*, de gran atractivo debido a su contenido americano y al uso del color en su interior, pero solamente llegó a distribuir cuatro números con un precio muy elevado para la época (una peseta cada cuaderno, cuando lo habitual hasta la fecha era pagar diez o quince céntimos por un tebeo). El Gato Negro imitaría este modelo de “tebeo monográfico” al año siguiente, pero tampoco sobrepasó los seis números, dadas las circunstancias.

Otros tebeos publicados en el primer lustro de los treinta tuvieron vida efímera y poca importancia, pero nos parece relevante citarlos debido a sus características particulares. *Pupy* fue un intento de la editora y distribuidora Sociedad General de Librería de incorporarse a la edición de tebeos, pero con un modelo que ya se hallaba agotado en el mercado, pese a que sus colaboradores eran muy solventes (Urda y Opisso fueron dos de ellos) y los temas que trataba (el fútbol) podían atraer a nuevos lectores. La publicación *Selección de Historietas Dercusán* fue un folleto lanzado en 1932 por un laboratorio farmacéutico que demostraba el temprano interés de las empresas por utilizar la historieta en sus promociones publicitarias (en este caso con viñetas de Martínez de León, Vercher, Cornet o Bagaría, entre otros). Hubo más publicaciones promocionales que señalaban la funcionalidad publicitaria de la historieta, como el folleto con

historietas *Andrómaco*, lanzado por el laboratorio del mismo nombre, o *La Formiga*, que publicó (en catalán) el Banco Comercial de Barcelona en 1935. Es interesante destacar este detalle, porque la edición de títulos en otras lenguas era un indicador de la ampliación del público consumidor. En catalán se publicaron, en 1933, *Jordi y Plançons*; en 1934, *Gracia-Rambles*; en 1935, *La Formiga*; en 1936, *Fira de Ninots*. Y en 1935 también surgió un tebeo en euskera, *Poxpolín*.¹³²

Pero con la guerra todo se torció. Los editores que intentaron mantener su negocio se vieron obligados a imprimir sobre peor papel a cada tirada, y con menos esperanza de hallar compradores cada día que pasaba. De otro lado, pocos fueron los editores de tebeos que se plantearon participar en la batalla ideológica desatada por el conflicto. Mientras que desde el bando rebelde, el alineado con el ejército de Franco, la campaña propagandística fue muy agresiva en los periódicos de trinchera y en las revistas infantiles lanzadas durante la contienda, los editores de tebeos que aún resistían en Madrid, Cataluña o Valencia declinaron combatir con esas armas o emitieron proclamas bastante menos provocadoras en sus impresos (Barrero, 2006b: 58-59). Con la excepción, claro está, de alguna sección impuesta por la colectivización, como la titulada "Floreal" en la última página de los números 1.006 a 1.017 de *TBO*, o varias historietas humorísticas en las que el ejército fascista fue dibujado bufo o sus colaboradores retratados ridículamente (los moros sobre todo, como hizo el dibujante Niel en *Pulgarcito*).

El Gato Negro, que basaba su economía en los productos para la infancia, insistió entre 1937 y 1938 con una nueva etapa de *Pulgarcito* y lanzó los nuevos títulos *Calderilla* y *Camaradas*, el cuaderno policíaco *La Garra de Acero*,¹³³ y un impreso a favor del bando republicano: *Almanaque Pionero*. El resto de los periódicos y revistas dirigidos a la infancia aparecidos durante el desarrollo de la Guerra Civil fueron todos ellos propagandísticos, tanto en una como en otra parte del frente, llevando mayor o menor carga ideológica. Hasta donde hemos podido constatar, en el territorio aún republicano surgieron las cabeceras con historietas:

¹³² Ninguno de estos títulos figuraba en los catálogos de tebeos españoles hasta el inicio de la presente investigación.

¹³³ Presuntamente, no hemos podido manejar ningún ejemplar, aunque tenemos constancia de su existencia.

Hay que evitar ser tan Bruto como el Soldado Canuto, Adelante, Criticón, Hierro, Libertario, No Veas, Pionerín, Pionero Rojo, El Pionero, Porvenir, El Tiragomas y seguramente más que no hemos podido encontrar. En el territorio autodenominado nacional: *Flechas* en Zaragoza, *Pelayos* en San Sebastián, *Un... Dos...* en Cádiz, otro *Flechas* en Sevilla, *Trinchera* en Salamanca (que luego se convirtió en *La Ametralladora*), *Flecha* en San Sebastián también, y tras la unificación de criterios nacionalsindicalistas, *Flechas* y *Pelayos*.

Flechas, la publicación aragonesa, sirvió de modelo para toda esta prensa propagandística emanada de Falange, consistente en periódicos ilustrados de grandes dimensiones (40x26 centímetros), impresos a dos tintas, con historietas de carácter infantil, pero cargados de soflamas y consejos dirigidos a los niños afiliados a Falange y, por extensión, a todos los de la España ocupada. Esta publicación duró al menos hasta febrero de 1936. En concordancia con ella pero defendiendo los valores del tradicionalismo carlista (católico y monárquico), apareció en diciembre *Pelayos*, una publicación ciertamente más modesta pero mejor editada (21x17 cm, con impresión en color en la mitad de las páginas, incluyendo las cubiertas) y que sobrepasó el centenar de números. La revista, dirigida por Mariano Vilaseca, exhibió un afán propagandístico más evidente, con mensajes directos dirigidos a los niños para convencerlos de la amenaza de los "rojos". La revista fue sostenida a partir del número 20 por Juan Baygual y desapareció tras alcanzar el centenar de números, debido a la unificación de falangistas y carlistas. Dibujaron en sus páginas Mercedes Bonet del Río, Castanys, A. Benjamín (seudónimo del guionista José María Canellas Casals), Consuelo Gil, Cozzi, Mercedes Llimona, Josep Serra Massana y el cordobés Alcaide.

Flecha, revista editada en San Sebastián, se solapó en su difusión con la zaragozana *Flechas* y con *Pelayos* porque arrancó en enero de 1937, y mostró la misma calidad de impresión que *Pelayos*, sobre muy buen papel y en cuatricromía, pero su tamaño era similar al de *Flechas* (43x29 centímetros, aprovechando todas las posibilidades del pliego de impresión). Algunos de los personajes que aparecían en *Flecha* llevaron por nombre José Antonio (en alusión a Primo de Rivera) o bien Flecha Edmundo, Flecha el Guerrero, refiriendo así la denominación popular de los niños falangistas, los "flechas". Los autores que colaboraron con esta publicación

fueron Castanys, Canellas Casals, María Claret, Emilia Cotarelo, Aróztegui, Serra Massana, Ojeda y, como escritor de textos y eventual guionista, Alvaro de Laiglesia. Este equipo creativo, junto con el que conformaba la redacción de *Pelayos*, sería el que luego alimentaría la historieta propagandística que leyeron los niños en la primera posguerra.

FET y de las JONS, constituida por decreto el 19-IV-1937, pretendía la unificación de Falange Española y la Comunión Tradicionalista, con lo que ni *Pelayos* ni *Flecha* podían subsistir como publicaciones independientes en la nueva España única que Franco quería crear. A raíz de esta unificación desaparecieron ambas revistas en diciembre de 1938 para surgir *Flechas y Pelayos*, que agrupó sus contenidos en una mezcla homogénea. La filosofía editorial que guió a esta publicación, muy longeva puesto que sobrepasó los quinientos números publicados, fue idéntica a la de *Flecha*: historietas, viñetas, relatos, pasatiempos, secciones didácticas y textos orientados a adoctrinar a los niños españoles bajo los presupuestos de Falange. Su formato era también similar al de las revistas anteriores de Falange: 34x21 centímetros y con impresión en cuatricromía en un tercio de su paginación (ocho páginas de veinticuatro). Resulta interesante verificar cómo en esta publicación se publicaron algunos de los pocos cómics de Estados Unidos que aparecieron en prensa oficial española durante el periodo de la guerra, según recuerda Antonio Martín: Popeye, Wong-Lo, y también algunos cómics británicos redibujados por Santi (2000: 91). Cabe mencionar que en los tebeos del otro bando también aparecieron aventuras de Popeye e historietas de personajes de Hergé calcadas o dibujadas por autores españoles (Barrero, 2006: 49-50).

Ciñéndonos al área republicana durante la Guerra Civil, es obligado recordar una revista, la más sobresaliente de las publicadas entonces sin carga ideológica: *Yo*. Nacida en 1937, fue una publicación tradicionalmente adjudicada a la distribuidora SGEL, pero el manejo de los ejemplares nos indica que la redacción se emplazaba en la calle Pelayo, núm. 56, y que utilizaba la imprenta sita en Talleres Robador, números 24 y 26, y ambos datos nos conducen a los editores Esteller y Sangés, que eran dos impresores de Barcelona especializados en artes gráficas, sobre todo en la rama de planchas (“hojas metálicas” era la especialidad

declarada en sus oficios y cartas comerciales). Interesados por explotar la prensa infantil, y con el apoyo de la distribuidora SGEL, se atrevieron a poner en circulación un tebeo muy arriesgado para su tiempo debido a su heterogeneidad de contenidos, a su elevada calidad de impresión (en tricromía y cuatricromía) y a su indefinido público objetivo, porque en sus páginas se mezclaba el humorismo elemental para niños con los relatos moralizantes para jóvenes más cuentos e historietas claramente dirigidos a adultos. De sus doce páginas, cinco iban dedicadas a relatos, textos didácticos (incluso recetas de cocina o modelos de sastre) o pasatiempos, y toda ella era impresa en color.

El semanario aguantó a la venta dos años, 1937 y 1938, interrumpiéndose a la altura del número 41 por el avance de la Guerra Civil, presuntamente, dejando inconclusas algunas de las series que ofrecía. La filosofía editorial fue declarada en el primer número, para forjar «ideas de humanismo y de respeto hacia tus semejantes» (p. 2), por lo que emitía mensajes moralizantes sin atisbo apenas de propaganda pese al clima bélico. Imitó el modelo de *TBO* en lo relativo a las secciones escritas mezcladas con historietas a modo de aleluyas, casi todas de carácter cómico, fabulístico o histórico, pero además incorporó obras de aventura fantástica. El dibujante más descollante de la publicación fue G. Barba, que aportó algunas historietas avanzadas a su tiempo y que trabajó en series de clara inspiración americana (como *Aventuras de sir James Pik* desde el núm. 1). Le siguieron en importancia Xirinius (*Aventuras del rey feliz*), F. Nel-lo (la serie *Pacucho*, resuelta con pobres recursos), Sacha (la serie inspirada en Flash Gordon *En busca de la vida eterna*), Fresquet (las series históricas algo abigarradas *Paso al rey* y *Morena... Blanca... Morena!!*), Darnís (con *El pájaro fantástico*), Carles (*El hambre aguza el ingenio*, un claro precursor de *Carpanta*), Antón Roca (en una serie sin título resuelta con estilo vanguardista) y otros autores con serie sin título fijo: Sabatés, Rosa B., Quelus, Fraga, Hernández, Maciá, C. Cifré o el interesante Fernand, que aportó muchas páginas de corte histórico. En las portadas destacaron las historietas de R. Bataller, y Rius descolló en las ilustraciones. En el almanaque colaboraron también Benejam y Ayné.

Barba desarrolló una gran labor en esta publicación: se ocupó de ilustrar relatos, los de las secciones literarias ilustradas “Novelitas de Yo” y “Cuentos de Yo” en los primeros números, y también elaboró otras historietas independientes (*Monda Cocos el Terrible*, por ejemplo), y series como *Helena y Roberto*, desde el núm. 4, con elementos de terror romántico; *En busca de la vida eterna*, aventura fantástica que tomó de manos de Sacha a partir del núm. 21; *Los misterios de otro mundo*, desde el 23, una aventura subterránea verdaderamente dantesca, y *X-3. El secreto del difunto Dr. Flind*, desde el 35, que basculaba entre el espionaje y el terror. Javier Alcázar ha descrito el carácter extravagante e inusual de la obra de G. Barba inserta en un tebeo presuntamente dirigido a la infancia:

«Aunque el argumento es una amalgama de recursos clásicos del folletín mezclados con conceptos del Infierno de Dante, las imágenes (en color) que plasma G. Barba son impactantes: enormes simas por donde pululan esqueletos, demonios, almas del purgatorio; cientos de brazos emergiendo del suelo; las figuras de los castigados en el mar de lava, o sufriendo por las llamaradas que despiden sus bocas... Ya hemos comentado que la difusión de la publicación no fue excesiva, pero los niños que llegaron a leer aquellas páginas posiblemente no hayan conseguido olvidar las andanzas de Joe y Johan por el “otro mundo”.» (2009: recurso en línea)

Las historietas que se publicaban en las revistas del llamado “bando nacional” no se permitían tales cotas de estremecimiento. Eran abiertamente infantiles o, como mucho, dirigidas a un público adolescente, con lo que la historieta perdió una ruta de modernización y crecimiento en interés para los lectores, no solo los niños, tras la victoria de los militares rebeldes comandados por Franco.

3.3.2.3. La industria de los tebeos en la primera posguerra

Durante la Guerra Civil, los tebeos sufrieron una fuerte crisis. La consecuencia principal fue un retroceso, no solo de su posición en la industria general de la prensa o del libro, también en las cualidades del medio, que regresó a modalidades expresivas de antaño, a argumentos pueriles y personajes

monolíticos, como cabría esperar de la imposición de una ideología única (que pretendía inocular, además, espiritualidad moral) y la mirada vigilante y pertinaz del Ejército, primero, y de la Iglesia siempre.

El cierre de las publicaciones de Hispano Americana tuvo lugar casi al mismo tiempo, en diciembre de 1938, lo cual pudo deberse a una bajada en las ventas y las penosas condiciones en las que se editaba entonces en Barcelona, ciudad presionada por el ejército de Franco. Los editores estaban utilizando mal papel, la distribución se volvió tortuosa y confinada a la capital únicamente, y con la necesidad constante de subir el PVP para cubrir costes, hasta alcanzar los 60 céntimos de peseta, el triple de lo que costaba la misma revista el año anterior. El cese de publicaciones de Vecchi pudo ser causado por la reverberación de lo ocurrido tras la nueva normativa establecida en Italia por el Ministero della Cultura Popolare,¹³⁴ que exigió la abolición absoluta de todo el material de importación extranjera o inspirado en ella, que era el principal activo del éxito de estas publicaciones, es decir, las *comic strips* servidas por King Features (Sanchis, 2009: 55-56).

El nuevo régimen impuesto por Franco mantuvo alguna de las revistas fundadas durante la contienda, como *Flechas y Pelayos*, y lanzó títulos nuevos, siendo los más importantes *Maravillas*, pensado para niños; *Chicos*, dirigido a adolescentes, y luego *Mis Chicas*, destinada a niñas y a muchachas jóvenes. El planteamiento editorial de estos productos era implantar nuevos modelos de tebeo en sustitución de los existentes, porque el Estado evitó que los demás pudieran distribuirse con facilidad, ya que exigía a sus editores permisos para editar, negándoles las resmas necesarias de papel, depurando a sus posibles colaboradores y utilizando otras medidas restrictivas. El problema del papel aplicado a la edición de tebeos favoreció la descalificación de los mismos como prensa periódica de baja estofa cultural y condujo a los editores a recurrir al mercado negro, lo que agravó la prestancia y calidad [¿“lo que disminuyó aún más la ya escasa prestancia y calidad”? (no se puede agravar una cualidad positiva)] de los tebeos que editaban, en un contexto de fuerte regulación estatal y asfixia

¹³⁴ Creado a imagen y semejanza del alemán Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, que España tomaría como modelo tras la Guerra Civil

económica que ha descrito minuciosamente el historiador Antonio Martín (2000: 94-96). De hecho, constata las dificultades de una publicación para mantenerse a la venta, pasando por diferentes manos en el lapso de ocho años sorteando todo un laberinto de restricciones:

«Un caso particular, pero evidentemente significativo de las fórmulas buscadas para evadir las limitaciones que al tebeo se le imponían, es el de *Leyendas Infantiles*, autorizado como publicación periódica a Teodoro Delgado, en nombre de la Editorial Senda, en 1942. (...) En 1943 lo cedió a la Hispano Americana de Ediciones bajo una fórmula de “subarriendo”; en 1946, recuperó la propiedad del tebeo y lo cedió en 1947 a Rafael Puyol, para en 1950 intentar de nuevo cedérselo a la Hispano Americana.» (ídem: 100)

Pese al apoyo a la causa republicana de algunos editores en el periodo prebélico (como pudiera ser, por ejemplo, el caso de los hijos de Bruguera, aunque su apoyo fue débil en comparación con el de la prensa satírica) todos ellos reemprendieron su actividad en cuanto la normativa aflojó su presa. Algunos dibujantes habían sido fusilados (como Bluff), otros desaparecieron (Vinaixa, Niel, Farrell, Alfaraz, Alloza), y algunos pasaron por cárceles o campos de concentración. La necesidad y el hambre obligaron a los dibujantes de antaño a seguir trabajando en el oficio que mejor conocían (dibujar), y otros nuevos llegaron para intentar sobrevivir en una España sumida en la autarquía y en la miseria. El conjunto de la prensa de historietas, de lo que todo el mundo conocía ya como tebeos, experimentó una bajada de calidad acorde con la merma material y las restricciones del apartado de propaganda del nuevo Estado.

La revista más destacable de 1938, y sin duda la más importante de la inmediata posguerra, fue *Chicos*, un periódico obviamente propagandístico por cuanto el lema que hacía las veces de subtítulo era “II año triunfal”. Combinaba la historieta ensalzadora de las gestas militares con historietas para el simple entretenimiento infantil, todo ello en un impreso de 35 centímetros de altura, que comenzó a tirarse con color en la mitad de su paginación desde el número 43, aparecido durante la Navidad de 1938. Un gran aliciente lo constituía su impresión en offset, no en tipografía, lo que permitía apreciar mejor los tramados y los grises

y por lo tanto más prodigalidad a los dibujantes en el detalle o el sombreado. La revista comenzó a editarse sin pie editorial y bajo la dirección del industrial Joan Baygual i Bas, vinculado al periódico carlista *El Correo Catalán* y que contribuía también a la financiación de *Pelayos*. En noviembre de 1938, la revista *Chicos* fue intervenida por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, que la siguió editando durante tres años hasta que en 1942 se la ofreció a Consuelo Gil Roëset. Desde ese momento, Gil se convirtió en la propietaria y única responsable de *Chicos*, editada bajo el sello Ediciones Chicos. Siguió ofreciendo contenidos acordes con la moral religiosa y con las doctrinas de Falange, celebrando cada fecha indicada por el calendario de gestas y glorias del Alzamiento Nacional y atrayendo al lector generalmente con historietas de aventureros en portada, muy bien realizadas por José Laffond o Emilio Freixas, contándose entre ellas los seriales: *La ciudad de las tres murallas*, *La secta del Dragón Verde*, *La isla de los volcanes*, *El caballero sin nombre* y *Guerrilleros españoles*. O sea, la publicación siguió el esquema de los periódicos para niños y jóvenes de anteguerra, combinando humor con aventura y las secciones didácticas o informativas sobre cine y deportes, más las de contacto, porque también aquí se creó una sección para el lector aficionado: "El club de *Chicos*".

Hasta este momento, el final de 1942, *Chicos* había sido una publicación atractiva y apetecible por la calidad de su impresión, las muchas páginas en color y la calidad de algunos autores: E. Freixas, Tomás Porto, en las historietas de aventuras, la mayoría con guiones de Huertas Ventosa; Alcaide, Castanys, en las de humor infantil, sobre todo; y uno en todas, Jesús Blasco, que con su personaje Cuto procedió de manera similar a como lo había hecho Hergé en Bélgica, es decir, construyendo a un personaje escasamente icónico y muy atractivo para el público infantil y conduciéndolo por el territorio de la aventura en escenarios altamente figurativos, vigorosa y primorosamente dibujados, logrando un detalle virtuoso que conquistó a todos los niños que se acercaron a leerlo, según han demostrado todas las opiniones coincidentes de aficionados, coleccionistas y teóricos que se refieren a este personaje y esta serie en una alabanza unánime. Con Blasco como avalista, *Chicos* se convirtió en el tebeo por excelencia de los años cuarenta, pero no solo por su calidad formal y artística, también por la eficiente distribución de que gozaba, puesto que la empresa Unión Distribuidora de Ediciones hacía llegar

puntualmente la revista a los quioscos de todas las capitales de provincia españolas, algo que no todos los tebeos podían permitirse, amén de que el Gobierno estableció un sistema de control de las publicaciones que no eran editadas directamente desde el aparato del Estado, estrangulando toda posibilidad de desarrollo empresarial editorial durante los primeros años de posguerra.

Resulta interesante comentar la “bipartición” que sufrieron las dos revistas ligadas a Falange a partir de cierto momento, concretamente en octubre de 1941, que fue cuando *Flechas y Pelayos* cambió de tamaño, reduciéndose hasta 21x18 cm. La explicación procede del mantenimiento en paralelo de *Maravillas*, nacida en agosto de 1939, que desde el 9 de octubre de 1941 pasó a confeccionarse con el faldón resultante del corte de los 34x21 centímetros sobre los que se imprimía *Flechas y Pelayos*. De este modo, con el mismo papel, la editorial mantenía dos publicaciones en curso, ambas con similares contenidos si bien la segunda iba dirigida a un público exclusivamente infantil (con historietas que rozaban lo pueril de Ardel, Santi, Carmelo, Benejam, A. Ojeda y otros), con muy escaso contenido de relatos épicos, que sí continuaron apareciendo en *Flechas y Pelayos*, así como las historietas de corte aventurero. La nueva publicación evolucionó mal en un principio, pero dejaría de venderse en cuanto los editores de tebeos como Bruguera, Valenciana o Marco comenzaron a lanzar novedades a partir de 1947. Las tiradas de *Maravillas* descenderían tanto (de los números 447 y siguientes, hasta el 500, apenas si se conocen muestras) que en el año 1948 Falange estimó oportuno que sobreviviese como suplemento de un periódico, quedando bajo la responsabilidad editorial del diario *Arriba*, que adoptó *Maravillas* como suplemento dominical desde el número 509 al 620. En 1953, se separó del diario para convertirse en una revista infantil más del saturado panorama editorial de los tebeos de los años cincuenta, sin carga ideológica alguna aunque sí confesional y sin apenas originalidad en sus planteamientos. Aguantó en el mercado con una edición mensual hasta 1960, año en el que desapareció.

La otra revista del Movimiento que sufrió escisión fue *Chicos*, cuya superficie de 35x22 centímetros fue utilizada para confeccionar dos revistas a partir del número 161, de abril de 1941, reduciendo su tamaño a 24x22 centímetros en el número 162. Del birli resultante de cortar el pliego, de 11x22 cm,

se confeccionó la revista llamada *Mis Chicas*, expresamente dirigida a las niñas. La jugada editorial fue lucrativa: se pasaba de publicar una revista de 16 páginas que costaba veinte céntimos de peseta a ofrecer dos, la que mantenía el título por veinticinco céntimos y la nueva dirigida a las jovencitas por diez. Con el mismo papel y un poco más de trabajo en imprenta casi se multiplicaba por dos el beneficio. El lector salió ganando, con todo, porque las publicaciones diversificaron sus contenidos, especializándose la primera en la aventura juvenil y la segunda en la fantasía ideal para niñas, aunque hay que aclarar que *Mis Chicas* llevó pocas páginas de historieta, fue más bien una revista con textos didácticos y consejos. De las dieciséis páginas de la publicación sólo seis eran de historieta, por término medio, pero gozó de gran éxito entre las muchachas, gracias posiblemente al atractivo de las imaginativas y dinámicas aventuras de *Anita Diminuta*, de J. Blasco. El éxito permitió que se desgajara de la revista *Chicos*, como suplemento que era de la misma, para pasar a ofrecerse de modo independiente desde el núm. 46, momento en el que creció de tamaño hasta los 24x21 cm. A partir del núm. 94 y hasta el último, las dimensiones de *Mis Chicas* fueron 21x17 cm. Desde ese número, también, la historieta de Anita Diminuta volvió a la portada, compartiendo espacio con otro icono de las muchachas de la posguerra, Antoñita la Fantástica. Desde el núm. 372 en adelante el formato cambió levemente: se modificaron los contenidos, la cubierta pasó a ser de cartón (muy bien impresa), y las portadas dejaron de ser historietas de J. Blasco para ser ocupadas por ilustraciones, la mayoría firmadas por Moro, luego famoso animador. La revista sería sustituida en 1950 por otra titulada *Chicas*, que fue una publicación de contenido variado para muchachas jóvenes, sin apenas historietas.

La evolución empresarial del resto de editores de tebeos, los no vinculados a los aparatos de poder del Estado, fue mucho más complicada en los años cuarenta. Solamente algunos sellos, como Hispano Americana o Marco, siguieron publicando sin apenas interrupción tras el final de la Guerra Civil en virtud de la afinidad con miembros de Falange, gracias a lo cual tuvieron facilidades para lanzar nuevas publicaciones con historietas recién declarada la paz. Mosén Rosell fue el primer nuevo editor tras la guerra, pues él inauguró en 1939 el sello Editorial Española, contando con la excelente impresión que proporcionaba la maquinaria de Talleres Offset de San Sebastián, la misma que tiraba *Flechas* y

Pelayos y Chicos. Aliado con el impresor Mariano Blasi, italiano como Vecchi o Guerri, Rosell publicó cuadernos apaisados con forma casi cuadrada y con la mitad de sus páginas en color, que contaron con la participación de humoristas gráficos que habían colaborado activamente con el bando nacional durante la guerra, como As o Castanys, aunque también con grandes dibujantes italianos como A. Cozzi. Luego el editor incrementó su volumen de negocio aliándose con el empresario barcelonés Aguilar para fundar la empresa Publicaciones Cinema (Martín, 2011: 100), que siguió produciendo cuadernos ahora con forma más apaisada. Este sello fue puente entre Española y otra editora, Grafidea, asentada en Barcelona desde 1941¹³⁵ y especializada en novela popular, sobre todo de policías y de vaqueros, y que obtuvo el permiso para publicar todo tipo de impresos en 1942.¹³⁶ El nuevo sello lanzó cuadernos de historietas sin un orden claro entre 1942 y 1945, aunque fue evidente que algunas series resultaron del gusto de sus lectores y se ofrecieron ordenadas, como reflejan las promociones de sus contraportadas. Grafidea editó veinticinco títulos diferentes a lo largo de la década, uno de ellos dirigido al público femenino, *Celeste*, y otro al público infantil, la revista *Pituko*, en ambos casos con poco éxito.

En 1940 solo hubo en realidad dos editores que publicaron tebeos con regularidad en nuestro país, Marco e Hispano Americana, que aquel año pusieron en circulación cerca de veinte títulos nuevos cada uno. Por no pertenecer al aparato del Estado, ambos sellos se vieron forzados a abandonar la inercia editorial de los años treinta, es decir, la típica revista variada y barata a la que el público estaba tan acostumbrado, para publicar tebeos monográficos, ofreciendo un episodio completo de una serie o de un género determinado por cuaderno. Este modelo estaba tomado de la edición típica italiana, el formato de “álbum a la italiana”, o los *albi*, consistentes en cuadernos apaisados. El formato lo había ensayado ya Buigas en 1919 con la *Colección Gráfica TBO*, pero no había tenido

¹³⁵ El editor declaró en 1952 que había fundado el sello en 1941 (GELE 1952, p. 43) para años más tarde retrasar esa antigüedad a 1940 (GELE 1961, p. 123).

¹³⁶ BOPI, 1.328, de 1 de agosto de 1942, p. 6. Se indica la concesión como: «Editorial Grafidea, S. A., domiciliada en Barcelona. Una marca denominada “Publicaciones Cinema” para distinguir publicaciones en general».

predicamento, y pocos más fueron los tebeos apaisados editados hasta los años cuarenta. En las condiciones de carestía de papel en las que ahora se trabajaba, gran parte de los tebeos se amoldarían a este estándar, del que no se saldrían los editores en décadas debido a su baratura: un impreso plegado y grapado de 16x22 centímetros, con color solo en la portada, con la contracubierta a una tinta (negra o de color) y con el resto impreso en blanco y negro. El precio osciló desde los sesenta céntimos de peseta hasta una peseta a lo largo de los años cuarenta. En los cincuenta varió entre una y dos pesetas.

Hispano Americana decidió seguir trabajando con la temática aventurera y para comenzar la nueva década inauguró dos líneas editoriales de cuadernos a la italiana denominadas *Audaz* y *Álbumes Preferidos por la Juventud*. Desde 1941, alternó la edición de varias series semanales en la colección *Las Grandes Aventuras*, que en su mayoría eran traducciones del inglés o del italiano. Los autores españoles que tuvieron la suerte de publicar con este sello durante este periodo fueron Víctor Aguado, J. R. Del Villar, R. Bataller, J. Nogueras, G. Iranzo, R. Beyloc, Pedro Alférez, José María Torrent y alguno más, como Claudio Tinoco, toda una nueva generación de dibujantes de estilo realista. La editorial apenas prestó atención al género humorístico, tan en boga en la década anterior, y lo más parecido al cómic dirigido a las féminas que publicó el sello fue la revista *Gran Hotel*. Esta cabecera, dirigida por Manuel Calvo Hernando, en realidad estaba pensada para las lectoras adultas habituadas al romance novelado, y ofreció artículos de moda, relatos y también historietas traducidas desde su edición en Italia, esplendorosamente dibujadas a la aguada por R. Ferrari y A. Mairani —a quienes no se citaba como autores— y que aportaron dosis de exotismo, apasionamiento y voluptuosidad que no gustaron nada a los censores de la época. Este mismo tipo de historietas las publicó luego Vecchi en emisiones de fascículos bajo su propio título (*Senda de Abrojos*, *Almas Encadenadas*) y también en colección aparte (*Ángeles en la Tormenta*) que publicitó como “novelas en foto-dibujo”. Aparentemente, a este editor le interesaba abrir un hueco en el mercado para conquistar a un público consumidor de imágenes más maduro, cosa que no logró. Las revistas humorísticas de Hispano Americana llegarían más tarde al mercado, en 1951: un nuevo *Pocholo* y *El Botones*, y duraron muy poco.

La Editorial Marco también optó por los tebeos apaisados, todos ellos englobados bajo la línea *Colección Gráfica de Biblioteca La Risa*, llamada en algunos cuadernos *Gran Colección de Aventuras Gráficas*. Nacieron allí muchas series aventureras aún guiadas por el espíritu heredado del folletín: *Los Bronkos*, *Los Navarro*, *Vampiros del Aire*, *Jaime Bazán*... El editor no dejó de lado el humor infantil, mantuvo los tebeos de este estilo desde 1942, con gran protagonismo del dibujante E. Boix (*Biblioteca Especial para Niños*, *Biblioteca Infantil*, *Acrobática Infantil*). A partir del año 1943, también decidió publicar tebeos para niñas, al uso de *Mis Chicas* pero centrándose en las adaptaciones de fábulas, en colecciones como *Cuento de Hadas*, *Las Hadas* y otras, que mantuvo durante toda la década. Al contrario que Hispano Americana, estuvo más atento a las modas, a las costumbres y a las tradiciones (tebeos que lo demuestran fueron *El Partido del Domingo*, sobre fútbol, o el navideño *Pastorcillos de Belén*), y estimó que la parodia de los grandes héroes también podría apetecer al lector, lo cual puso en práctica con títulos como *Blas Gordon* o *Narizán*.

En 1941 se duplicó el número de títulos nuevos y también el total de tebeos diferentes producidos en la titubeante industria de historieta de posguerra. Varios empresarios se incorporaron entonces a la arena editorial, destacando sobre todos ellos Valenciana, el editor que se instaló con mayor rapidez en el quiosco y el que impuso el gusto popular con sus baratos cuadernos apaisados de entre doce y veinte páginas. El sello había nacido en 1932, especializado en cultura popular por entregas (folletines, novelas y obras teatrales) y, desde el final de la guerra, su propietario Juan Manuel Puerto enfocó los esfuerzos de la editorial hacia la historieta, contando con la participación de su familia: sus hermanos José Vicente y Rafael Eduardo, sus hijos Alejandra, Herminia, María Rosario y Fernando Juan Puerto Molina, que eran los que solían figurar en las solicitudes de registros de patentes o en la propiedad industrial. La dirección y gerencia pasaría a Juan Bautista Puerto Belda posteriormente.¹³⁷ Los protagonistas de los tebeos de Valenciana eran los típicos héroes de una pieza con los que un español humilde podía emparentarse, *dramatis personae* que refuerza la idea del arraigo en el cómic

¹³⁷ Así figura en GELE 1961, p. 244, en cuyos asientos consta que la Editorial Valenciana no fue fundada oficialmente hasta el día 2 de enero de 1951.

de la conciencia social derivada del folletín antes que de las consignas franquistas, lo cual fue una constante en gran parte de los editores de la posguerra según nos recordaba Óscar Gual (2013: 69).

Fue la aventura el género más abundante en las producciones de historieta de Valenciana. El sello arrancó en 1941 con la colección *Selección Aventurera*, aglutinadora de variados héroes de acción entre los que estaba Roberto Alcázar, personaje inaugural de la edad dorada de los tebeos españoles junto a su inseparable Pedrín. Valenciana logró contentar a nuevos lectores con historias ágiles, trepidantes, acaso simplistas, con héroes siempre masculinos, en hitos como *El Guerrero del Antifaz* (desde 1943), *El Capitán Maravillas* (del mismo año, con dibujos de Palacios), *Alberto España*, *El Pequeño Luchador*, *Silac*, *El Temerario* y más. Cabe indicar a esta altura que estos personajes no eran específicamente “originales”, algo evidente en el caso de los del imaginario *western* como El Temerario. El fácil deducir que Silac era un remedo de Tarzan y que El Capitán Maravillas partía de una obra estadounidense de reciente publicación: *Captain Marvel*, creación de Bill Parker y C. C. Beck para *Whiz Comics* (desde febrero de 1940), de la cual plagió lo relativo al origen del personaje. Resulta interesante también comprobar cómo uno de los más emblemáticos “héroes españoles” de la historieta, el Guerrero del Antifaz, partió de influencias declaradas por su autor, de *The Phantom*, además de otras no declaradas pero evidentes, como la obra *Il Crociato Nero*, historieta de ambientación medieval de Luigi Bonelli y Kurt Caesar que el editor Nerbini ofrecía en *Il Vittorioso* en Italia y que en España se tradujo cuando Manuel Gago contaba diecisiete años de edad (iniciaría la serie de *El Guerrero del Antifaz* en Valenciana con diecinueve). Luis Conde elaboró una comparativa entre las primeras obras de Gago con Valenciana y episodios de *Il Crociato Nero* y se aprecia gran similitud (Conde Martín, 1997b: 148-152).

Hemos comprobado que la colección *El Guerrero del Antifaz* nació en noviembre de 1943 y discurrió mensualmente hasta octubre de 1946, siendo luego quincenal hasta junio de 1961;¹³⁸ su editor no solicitó el registro de la marca

¹³⁸ Las aseveraciones sobre la trayectoria en el tiempo de *El Guerrero del Antifaz* proceden de investigaciones del documentalista José María Baena Liberato, que ha comparado la evolución de esta colección con la de *Roberto Alcázar* y *Pedrín* estimando: los anuncios de almanques y

distintiva del tebeo hasta enero de 1946.¹³⁹ La colección duró hasta bien entrado el año 1966 y fue reeditada varias veces desde el número 1, constituyendo la viga maestra en la que se apoyó la gestión económica del sello durante casi toda su trayectoria, por ser su título “infantil” más vendido. Las comillas obedecen al matiz que exige esa calificación. El propio dibujante, Manuel Gago, declaraba que admitir que los cuadernos de historieta de los años cuarenta y cincuenta los leían los niños era una «trampa», porque en realidad los habían creado para un público joven o adulto desde que los idearon en 1943 (Tadeo Juan, 1997b: 53). Desde el número 421 al 503, esta colección la dibujó Matías Alonso en sustitución de Gago.

Otra característica de Valenciana fue su cautela, porque no probó suerte con otros formatos si otro editor no lo hacía antes. Raramente innovó. Lanzó la revista infantil de humor *Jaimito* en 1945 tras comprobar el éxito de la vuelta de *TBO* dos años antes. Estrenó la revista para chicas *Mariló* en 1950 al observar el interés despertado un año antes por *Florita*.¹⁴⁰ *S.O.S.*, revista de acción y humor de 1951 fue la respuesta de Valenciana a *El Campeón*, de Bruguera, de 1948. Valenciana inundó el mercado con sus productos, pero no comenzó a gestionar su editorial de un modo más calculado hasta pasado el ecuador de la década de los cuarenta, cuando triunfó en el quiosco con *Jaimito* y se encontró con una formidable competencia por parte de Bruguera, que intentó que sus distribuidores y los quiosqueros concediesen preferencia a *Pulgarcito* en los puntos de venta en Barcelona frente a *Jaimito*.¹⁴¹ Esto se aprecia en el afán por registrar marcas y productos por parte de Valenciana a partir de cierta fecha, pero no antes de lanzar

otros promocionales, los cambios de PVP en ambas colecciones, los cambios de paginación, el cambio de diagramación de las historietas ofrecidas, el número de reimpresiones practicadas, la aparición de numeración en la contracubierta, el cambio indicado de periodicidad —de quincenal a semanal— y el cambio de dirección de la redacción en la mancheta de los tebeos.

¹³⁹ Lo solicitó Herminia M. Puerto Molina el 23 de enero de 1946 con la denominación “Aventuras del Guerrero del Antifaz”, siendo publicada la solicitud en marzo del mismo año y la resolución favorable en septiembre de 1946.

¹⁴⁰ Que no le fue bien, a juzgar por su tirada máxima de 6.000 ejemplares, si admitimos como cierta esa cifra dada por Ramírez (1975: 217).

¹⁴¹ Según nos comentaba el autor y editor José Luis Macías en entrevista mantenida con él el 15-V-2015.

los tebeos a la calle. Así, *Roberto Alcázar* fue registrado en 1943,¹⁴² y *El Guerrero del Antifaz*, en 1946,¹⁴³ en ambos casos por la hija Herminia María.

Otro sello activo en Barcelona en 1941 fue Esteller y Sangés, que reanudaron su interés por editar tebeos tras su experiencia con la revista de anteguerra *Yo*. Por fuerza tuvieron que tener buenos amigos en Falange para lanzar las dos colecciones aventureras tituladas *Sol y Kid Roney*, porque eran tebeos que llevaron sus páginas impresas en color, a dos o a tres tintas solamente, pero sobre buen papel, todo un lujo para la época. Estos editores trabajaban con una distribuidora que apreciaba los tebeos como productos comerciales, dado que trabajó con bastantes editores más a lo largo de la década: la Sociedad General Española de Librería.¹⁴⁴ *Kid Roney* ofreció al lector un modelo de éxito, el del niño viajero protagonista de “novelitas gráficas de aventuras”, pues así se titulaban. El público no respondió a esta propuesta tan cara para el momento (sesenta céntimos o una peseta), o eso parece a la vista de que se canceló al poco.

En 1941 también aparecieron algunos títulos de carácter confesional (*Atalaya, El Benjamín*), inspirados en modelos franceses y de amplia distribución pero de escaso interés para el lector habitual de tebeos dada su carga doctrinal. La historieta seguía constituyendo un buen anzuelo para atraer a los niños a las lecturas propagandísticas o doctrinales, y los directores de revistas y periódicos la siguieron empleando. En ese momento salieron nuevos suplementos de prensa en periódicos ligados a Falange, de entre los que destacaríamos *El Peque* o *Che*, suplementos respectivos del diario valenciano *Jornada* y del alicantino *Información*. *El Peque* circuló al menos hasta 1946, y en sus páginas se foguearon algunos autores valencianos haciendo historietas de humor infantil y blanco. El editor de *TBO* regresó a final de año, pero sólo publicó un número especial. Por

¹⁴² El 16 de noviembre de 1943, según consta en el Registro de la Propiedad Industrial, como marca.

¹⁴³ El 23 de enero de 1946, según consta en el Registro de la Propiedad Industrial, como marca.

¹⁴⁴ Durante años, la SGEL ha sido el sello asociado a estos lanzamientos. Esteller y Sangés no habían sido identificados como los editores de estos impresos hasta que iniciamos la presente investigación.

último, entró en liza Cisne, editor de novela y teatro que lanzó una colección de cuadernos de cuentos de hadas y fantásticos titulada *Cuadernos Selectos*.

Lo cierto es que todos ellos eran incapaces de competir con Ediciones Chicos, sello llamado luego Gilsa. Consuelo Gil había consolidado un proyecto editorial coherente y respetuoso con su público, al cual brindó obras de los mejores dibujantes del momento (Moreno, Emilio y Carlos Freixas, Moro, Alcaide, Puigmiquel, Gordillo y la familia Blasco) en revistas como la ya mencionada *Mis Chicas*, el suplemento *Chiquitito* (aparecido en 1942), los caros libros *Tomasita y Cuto, héroe del aire* (ambos de 1943) y la atractiva revista *El Gran Chicos* (1945), hasta culminar su trayectoria con la revista *Chicas* y una segunda etapa de *Chicos* en los años cincuenta. También colaboró en la edición y difusión de álbumes de lujoso acabado publicados bajo el sello Editorial Augusta en 1945, un caso sorprendente de edición arriesgada para la época por ir editados estos tebeos en cartóné, acompañados por una lámina primorosamente impresa en cuatricromía y con un PVP de cinco o de seis pesetas, muy caros.¹⁴⁵

La edición de tebeos fue más activa durante 1942. Comenzaron a competir en el quiosco Hispano Americana, Marco, Valenciana, Grafidea y luego Cisne. Brotaron nuevos aunque modestos editores: Ameller, Marisal, Senda, Patria, Iberia y Miralles, algunos de ellos solo para probar suerte en este mercado. Editorial Senda, dirigida por Teodoro Delgado Pomata en Madrid, llegó a noventa tebeos editados.¹⁴⁶ Un poco más lanzó el sello madrileño Marisal, editor de novelas policíacas que se propuso editar buenos tebeos con el concurso de autores solventes como Roso, Vigil o Jano. Pero su gestión fue errática, les aplicó precios muy elevados para la época (hasta 1,50 pts) y se atrevió con un tebeo encuadernado en cartóné, *Aventuras en la Selva*,¹⁴⁷ algo arriesgado entonces.

¹⁴⁵ No hemos hallado referencias en los boletines de la propiedad industrial del registro de las empresas Gilsa, S. A. o Augusta.

¹⁴⁶ Teodoro Delgado no registró ninguno de sus lanzamientos en la propiedad industrial. Solicitó la creación de una revista infantil titulada *Juego* en 1943 (BOPI, 1.338, p. 126), pero no tenemos noticia de que llegara a editarse.

¹⁴⁷ Nunca antes catalogado. Tuvimos acceso a él gracias a José María Conget.

Posiblemente el empresario más a tener más en cuenta en este año fue Carlos Ameller Gatteau, que contaba con talleres y librerías propias en Barcelona (Talleres Gráficos Ameller y las librerías Arenas, Vallespir y Manila).¹⁴⁸ A partir de 1942 se especializó en cuentos ilustrados y tebeos, tratándolos siempre como productos editoriales económicos y efímeros. El sello Ameller se configuró en poco tiempo como uno de los de mayor importancia en el sector de la prensa infantil, con gran actividad hasta 1956 (publicó más de 1.700 tebeos diferentes hasta esa fecha). Arrancó con una colección aglutinadora de tebeos no ligados a series en los que cabía el humor, el romance, la hazaña deportiva o la aventura en estado puro; fue pionero en la explotación de cuentos de hadas (dos colecciones llamadas *Pilarín*); además, concedió gran importancia al humor y al tebeo infantil. Y sentó un precedente sobre la edición en los márgenes de la legalidad, trabajando sin asientos registrales ni patentes, sobreviviendo con la explotación de sus trabajadores sin proponerse modernizar la empresa ni ambicionar una mínima expansión más allá de cubrir el cupo semanal de trabajo.

Más importante que los anteriores fue Cisne, sello fundado por Germán Plaza Pedraz, editor con experiencia en el folletín y el teatro popular (muy conocida fue su colección *Teatro Selecto*), en lo que estaba desde los años treinta. Plaza tanteó el mercado de la historieta con tebeos en los que se adaptaban textos clásicos inmortalizados por el cine (*Aventuras Célebres*, *Películas Famosas*), para lo cual congregó a los mejores dibujantes del momento: Salvador Mestres, Luis D'Oc, Tomás Porto, Carlos Freixas y J. M. Torrent, entre otros. Hizo un amago de revista imitativa de *Chicos* con *Huracán*, que ofreció trabajos de J. Blasco, pero tras esa tentativa y otras revistas similares de contenido variado que no cuajaron (*Don Cholo*, *Historietas Completas*), desligó el sello Cisne de los tebeos. Aparentemente, quiso separar la edición de productos formales de los considerados informales, los infantiles, y para ello creó el sello Clíper, con el que operó a partir de 1945. Bajo este denominador publicaría hasta 1.800 tebeos distintos en catorce años, arrancando en los años cuarenta sus más recordadas cabeceras: *El Coyote* en 1947,

¹⁴⁸ Según se deduce de la nota necrológica de su esposa, Pilar Albuixech, en *La Vanguardia Española*, 3-IV-1949.

Nicolás en 1948, y *Florita* en 1949, revistas de gran calidad, bien dirigidas y con algunas de las mejores historietas de toda la década y de la siguiente.

En el año 1943 se produjo un nuevo ascenso del volumen editorial, contabilizándose hasta ochenta títulos nuevos. Valenciana, Cisne y Ameller dominaban el quiosco en aquel momento. Nuevos periódicos se animaron a incluir suplementos con historietas este año (*Información* de Alicante lanzó *Tonete*, y el diario cordobés *Córdoba* incluyó *Peques*), y también surgieron por entonces algunos sellos que hicieron una producción muy escasa de tebeos: Maginet, Seila y Metropolitana Ediciones en Barcelona, Valverde en Valencia, y Casals en Badalona. Casals tuvo la idea de crear una publicación para distribuirla por los colegios, la de inspiración franciscana titulada *Ling-Ling!* Entre sus contenidos llevó viñetas e historietas de firmas catalanas de trayectoria asentada, como Junceda, Cornet, A. Batllori Jofré, Mallol y otros, y contó con el apoyo de la Iglesia y de instituciones de gobierno locales.¹⁴⁹ Comprobado su éxito, fue dirigida durante un tiempo desde Madrid, pero la redacción siguió enclavada en Badalona.

Otros pequeños editores surgieron en Madrid en 1943: Proa, Rialto y Ediciones España. Casi todos ellos se nutrían con historietas producidas en el taller del autor López Rubio, y todos cosecharon escasos triunfos. Proa lanzó unos cincuenta cuadernos de aventuras e infantiles, y Rialto llegó a publicar 188 tebeos distintos en tres años, con una calidad de dibujo en el interior no muy destacable pero muy atractivos en sus cubiertas, que imitaban las texturas pictóricas de la novela popular, género con el que se hallaban entroncados los temas que barajaba: el policíaco, el misterio, el horror, la aventura exótica, los viajes interestelares, etc. En Valencia se activaron algunos modestos editores aquel año. El editor J. L. Aguilar, por ejemplo, que era en realidad un impresor interesado por los cuadernos de temática heroica, los cuales imprimió en color, aunque no pasó de los veinte publicados. Más o menos lo mismo sacó a la luz Guerri, el editor italiano que regresó a Valencia tras un tiempo exiliado para publicar historieta de aventuras

¹⁴⁹ Al menos el Ayuntamiento de Barcelona, según leemos en *La Vanguardia Española* de 21-II-1958.

hasta 1948, destacando la colección *Ultus*, que previamente había sido un folletín de aventuras por entregas.

A esta altura es importante tomar en consideración a dos editores barceloneses que también quisieron volver a competir en el mercado de los tebeos desde este año: Buigas y Bruguera. Buigas se había aliado con los empresarios Bauzá y Viñas para volver a poner en circulación la revista que había dado nombre a todas las demás, *TBO*, y que en verano de 1943 regresó sin numeración pero con una periodicidad fija. El sello editorial no constaba, solo la imprenta, pero la empresa ya existía, habiendo sido registrada con la denominación Buigas & Viñas, S. L.¹⁵⁰ Posteriormente veríamos en los tebeos otra mención distinta, “Ediciones TBO – Editorial Bauzá”, debida a que no que obligatorio hacer constar el nombre registrado y oficial de la empresa que editaba publicaciones periódicas hasta enero de 1964, y esta fue la razón por la cual hasta el número 323 no apareció el sello Buigas, Estivill y Viña en *TBO*.¹⁵¹ Los editores declararon la denominación familiar, que no la oficial, al Instituto Nacional del Libro, y así figuró en la primera *Guía de Editores y Libreros*, indicando el arranque de su actividad en 1943, aunque también existía una entrada en la guía para “Editorial Bauzá”, desde la cual se remitía a “Ediciones TBO”.¹⁵² Y todo para editar un único producto: *TBO*, una revista con veinte páginas repletas de apretados contenidos infantiles, que funcionó en el mercado pese al mal papel y a la deficiente impresión, y que volvió a conquistar al lector poco exigente, sin duda gracias al buen hacer de sus colaboradores, sobre todo Benejam, Tinez, Coll y luego Blanco. Buigas y sus socios intentaron lanzar cuadernos apaisados en 1947 e incluso una revista orientada al público juvenil (titulada *S*), pero luego se ciñó exclusivamente a *TBO*, un caso único de dedicación

¹⁵⁰ BOPI, 1.323, p. 1.291, permiso concedido el 19 de enero de 1942. También hemos hallado asiento posterior en el *Libro de Sociedades* (hoja 150, del folio 101, tomo 401, de la Sección 3ª d, con la denominación “Buigas, Estivill y Viña, S. L.”, en 12 de diciembre de 1943).

¹⁵¹ Las sociedades limitadas funcionaron como asociaciones de carácter personalista desde el punto de vista legal hasta que se estableció una normativa reguladora de las sociedades de esta índole en España el 17 de julio de 1953. Aunque la responsabilidad limitada de esos empresarios se admitiera en la práctica, legalmente se regían por el Código de Comercio, como refutó una sentencia del 15 de febrero de 1957 (*ABC*, 16-VI-1957, p. 38).

¹⁵² GELE 1952, p. 32.

a una sola cabecera.¹⁵³ Pero gustó, supuestamente por ser una revista muy conocida por todos o una publicación que se estimaba como adecuada (y barata) para satisfacer a un niño. Las tiradas iniciales de *TBO* en los años cuarenta no sobrepasaron los 25.000 ejemplares por número, según Martín (2000: 134), subiendo hasta los 225.000 hacia el final de la década, e incrementando la tirada a partir de marzo de 1952, que fue cuando pudo reiniciar la numeración.

Siempre se ha asumido que Bruguera nació justo al acabar la guerra, treinta años después de su supuesto arranque en 1910 (Regueira, 2005: 17), o incluso antes, en 1939 (Guiral, 2004: 19). Resulta difícil de creer que fuera así por varias razones, a saber: el sello El Gato Negro era desafecto al Régimen por haberse adherido a la causa republicana, aunque lo puso de manifiesto solamente en un par de lanzamientos (*Rataplán*, *Pionero*) y con algunas historietas publicadas en *Pulgarcito* durante la guerra; debido a ello o a sus ideas políticas, uno de los editores responsables, Francisco Bruguera, había sido recluido en un campo de concentración de Valencia del que salió gracias a las gestiones de su familia (Guiral, 2010: 35).¹⁵⁴ El Gato Negro siguió publicando impresos bajo esta denominación durante los primeros años cuarenta, redistribuyendo números de *Pulgarcito* y otras cabeceras (como *Miniaturas*) con el PVP cambiado y editando algún lanzamiento reaprovechando materiales, como el *Número Almanaque para 1941 Alegría Infantil*, que apareció en las semanas finales de 1940 con el sello de El Gato Negro bien visible en portada. Los catalogadores de tebeos, arrastrando el error tradicional, supusieron que las colecciones *Miniaturas*, *Música de Risas*, *Cine Cómic*o y *Bala Certera* se publicaron entre 1940 y 1942, lo cual implicaría una producción carente de sentido comercial (treinta y tres tebeos en tres años). Es más creíble que el sello Bruguera no arrancara hasta dos o tres años después, desde 1943, lo cual queda refrendado por los registros que hizo Pantaleón Bruguera en la Cámara de la Propiedad Industrial: la petición del registro de la marca “Editorial Bruguera”

¹⁵³ Pese a su popularidad, de *TBO* solamente se publicaron 3.000 números diferentes a lo largo de más de setenta años de historia editorial. Bruguera superaría ese volumen de producción en solo trece años, entre 1947 y 1960.

¹⁵⁴ El dato lo aporta Antoni Guiral tras entrevistar a Alfons Figueras y a la hija de Juan Bruguera, pero ninguno de los dos interpelados precisó la fecha en la que los Bruguera reinician su actividad editorial bajo la nueva denominación, indicando 1940 como una aproximación.

para toda clase de obras, ediciones, libros, publicaciones y revistas de la “Clase 52”, en octubre de 1942,¹⁵⁵ que le fue negada, ya que tuvo que volver a hacer la solicitud; la patente de un estuche para pinturas de color con aspecto exterior de libro, en noviembre de 1942;¹⁵⁶ la marca “Colorín” para distinguir útiles de escritorio, al poco;¹⁵⁷ una marca para editar cromos de artistas de cine a todo color, presentados en sobres, el 22 de julio de 1944;¹⁵⁸ en esa misma fecha fue cuando el Ministerio de Industria y Comercio les concedió a los Bruguera permiso para utilizar la marca “Editorial Bruguera”, que habían vuelto a solicitar,¹⁵⁹ cuya resolución firme llegó pasados dos meses, según leemos en el BOPI de 16 de octubre de 1944.¹⁶⁰ Esta documentación aconseja adelantar la fecha de arranque de todos los tebeos del sello Bruguera anteriores a agosto de 1944, sumando a los mencionados anteriormente las cabeceras *Aventuras y Viajes* y *Titín y Topita*. Todo ello tiene sentido, habida cuenta de que está probado el despegue de la actividad editorial del sello en 1944, sobre todo con cuentos y tebeos infantiles, como los cuadernos *Nick Carton* y *Colilla, Polito y Polita, Caperucita Encarnada, Aventuras de Pinocho, Aventuras de Pulgarcito, El Capitán Microbio, El Querubín, Los Siete Enanitos y Blancanieves, Cuentos Populares Españoles, Chachín, Guau Guau y Lacitos, Huracán y Polvorilla y Pepín* (todos ellos de 17x24 cm, la mayoría resueltos por autores con los que ya trabajaban los hermanos Bruguera antes de la guerra, como Sabatés o Salvador Mestres, y también por un recién llegado apellidado Cifré, muy dotado para el dibujo humorístico), y las revistas de contenido variado *Buen Humor, Alegría Infantil, Almanaque Infantil, Almanaque Aventuras, y Almanaque de*

¹⁵⁵ BOPI, 1.332 y 1.333, de octubre de 1942, p. 2.593.

¹⁵⁶ BOPI, 1.334, de noviembre de 1942, p. 2.951.

¹⁵⁷ BOPI, 1.338, de 1943, p. 348.

¹⁵⁸ BOPI, 1.377, de agosto de 1944, p. 7.815.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 7.817.

¹⁶⁰ BOPI, 1.381, p. 8.794: «Por acuerdo de 28 de septiembre de 1944 se le concede registrar el nombre comercial denominado “Editorial Bruguera”, para aplicarlo a las transacciones mercantiles de su negocio editorial e imprenta, edición y venta de toda clase obras [*sic*], publicaciones y revistas, ilustraciones, cromos, colecciones ilustradas, encuadernaciones, material de enseñanza, juegos y trabajos manuales y juguetes».

Pulgarcito, que fue un lanzamiento unitario que ya prefiguraba el modelo de revista que iba a ensayar Editorial Bruguera al final de esta década.

Por entonces Bruguera era todavía una empresa pequeña que contaba con solo tres máquinas de impresión automáticas planas y tres de la marca Minerva (Bermejo Martín, 2015: 458),¹⁶¹ pero ya se había asociado con un estudio publicitario (Crisol) y fue encaminándose hacia un modelo de empresa claramente inspirado en las estructuras capitalistas de la producción en cadena. En 1945, el sello aspiró a ejercitar más competencia y contrató la licencia de Walt Disney a la agencia Opera Mundi, puesto que ya no la explotaba Molino, para lanzar un conjunto de publicaciones basadas en sus populares personajes: *Aventuras de Mickey, Walt Disney. Serie A / B / C / D / E, Walt Disney Presenta, Álbum Cine Cómico, Pulgarcito* (la adaptación clásica de Disney), *José Carioca, Aventuras de Blancanieves y los Siete Enanitos, Historietas Walt Disney, Almanaque Cine Infantil y Almanaque del Pato Donald*, todos ellos con historietas traducidas del inglés, de estupenda factura y editados en color en algunos casos. Por alguna razón que aún desconocemos, Bruguera perdió los derechos de explotación de estos tebeos, que pasaron a manos del sello Fantasía en 1946, y luego a Ediciones Recreativas, en 1947. Los últimos tebeos con traducciones que Bruguera lanzó en este periodo fueron *Brick Bradford* y *Juan el Intrépido* (*Johnny Hazard* en el original), colecciones cortas, de nueve y cuatro cuadernos respectivamente, ambas lanzadas en 1947.

En 1946 la Editorial Bruguera desarrolló una suerte de “agencia de autores”, un modelo de producción consolidado en España en los años cincuenta tanto entre los autores de literatura o ensayo (ACER) como entre los autores de historietas (el estudio de López Blanco fue de los primeros). Era una división editorial llamada Creaciones Editoriales cuyos autores adscritos producían obras por encargo para ser distribuidas en las revistas de la casa, y también en otras

¹⁶¹ Nos percatamos de la poca potencia técnica (y por lo tanto como empresa) de Bruguera en este momento si comparamos sus talleres con los de Sucesores de Rivadeneira, que según el *Boletín Informativo del Sindicato Nacional de Papel, Prensa y Artes Gráficas* de abril de 1943 contaban con diez rotativas, tres máquinas litográficas en color, dos de huecograbado en color, veintidós máquinas planas, veintinueve linotipias, tres monotipias, cuatro fundidoras y hasta un taller de fotograbado propio.

publicaciones que se editarían aparte, sobre todo en Latinoamérica, cuya geografía se recorrió Francisco Bruguera entre 1949 y 1968 incansablemente (al menos un viaje al año) para hacer contactos, pactar contratos, ampliar negocio y abrir sedes editoriales allí (Bruguera, 1968: 2). A diferencia del funcionamiento habitual de las agencias de autores, como KFS u Opera Mundi, los autores españoles que trabajan con Bruguera no gozaban de libertad ni para revender sus obras ni para colaborar con otra agencia parecida, porque Bruguera conseguía atraerlos y convertirlos en miembros de una gran equipo de redacción que trabaja a destajo y en cadena, lo que exaltaba los ánimos de los autores, hasta el punto de plantearse abandonar la empresa y competir con ella (Guiral, 2010: 47). Para prevenir esta circunstancia, Bruguera comenzaría a exigir contratos en exclusividad, de modo que a partir de 1958 los dibujantes no pudieran colaborar con otros editores (aunque lo harían bajo distintas firmas, que en la mayoría de los casos no ocultaban los estilemas característicos de su trazo) y sería entonces cuando registró Creaciones Editoriales, como entidad paralela que funcionaba en un marco legal aparte del de la editorial, con el fin de gestionar mejor la obra que sus asalariados producían.¹⁶²

Bruguera prosiguió editando tebeos de corte aventurero e infantil con estos planteamientos en los años cuarenta. En lo concerniente a la aventura, trabajó sobre la fórmula ensayada con la línea *Aventuras y Viajes* (a veces llamada *Viajes y Aventuras*), pero dando protagonismo a sus personajes, al igual que estaban haciendo sus competidores Marco y Valenciana. En un principio probó suerte con imitaciones, puesto que *Zingar Dan* (único cuaderno vertical que lanzó) era una imitación de Flash Gordon, *El Caballero de las Tres Cruces* (cuaderno de cruzados, con dibujos de Ángel Pardo) emulaba las hechuras de *El Guerrero del Antifaz*, y *Ricardo Manteca y Jorgito "Apuros"* (cuaderno de detectives con dibujos de Luis Gago) era una clara imitación de *Roberto Alcázar y Pedrín*. Los cuadernos que propuso más tarde, *Ted el Pelirrojo*, *El Pirata Negro* y *Dick Morland*, fueron productos que seguían los pasos de los editados por Valenciana, sobre todo porque sus autores eran valencianos seducidos por el editor barcelonés: Luis Gago, Pedro

¹⁶² Francisco Bruguera Grané registró la marca el 21 de marzo de 1959 en la Propiedad Industrial, bajo la denominación "Creaciones Editoriales Bruguera", según leemos en *BOPI*, 1.730, p. 3.332.

y Miguel Quesada. También a imitación de otro mercado, el estadounidense, probó suerte Bruguera con un subgénero novedoso que se había estrenado al otro lado del Atlántico con éxito claro, el de los superhéroes,¹⁶³ y lanzó entre 1947 y 1950 las series de esta índole *El Hombre de la Estrella*, *Águila Negra*, *Titán el Invencible* (otra imitación de Flash Gordon), y los enmascarados *El Rey de la Jungla* y *El Justiciero Fantasma* (ambos, inspirados en la serie *The Phantom*).¹⁶⁴ En todos los casos fueron colecciones cortas.

Por lo que se refiere al humor, Bruguera intentó por todos los medios competir con Ediciones TBO y Editorial Valenciana y buscó un modelo que apartara del quiosco tanto a *TBO* como a *Jaimito*, revista nacida en 1945 pero que había seducido al público rápidamente con su humor blanco y alegre. Bruguera ensayó con varios lanzamientos, muy similares entre sí, durante 1946: las revistas tituladas *AEI*, *El As* y *Niños*, algo tremebundas y donde recuperaba historietas de autores de los años treinta (de Ardel, Niel, Boix, Bataller, Urda). Luego (es posible que tomando como modelo lo que Ediciones para Niños había hecho con *Colección Chispa* desde el comienzo de 1946) resucitó la cabecera *Pulgarcito* justo antes de la Navidad de 1946 con una filosofía editorial renovada. Se trataba de una revista distinta de las de Buigas o Puerto, porque incorporaba firmas de nuevos humoristas, estéticamente más modernos por proceder del ámbito de la animación algunos de ellos (Cifré, Escobar, Iranzo, Jorge, Peñarroya, Conti), y más atrevidos en cuanto al tratamiento argumental de los temas, en un principio guiados por Rafael González como guionista o como creador de ideas. De hecho, el aliciente de este nuevo *Pulgarcito* residía en la carga tétrica o feroz de los argumentos de las historietas realistas dibujadas por Pardo y Giner (algo que distinguía esta revista de *TBO* y de *Jaimito* y también de la *Colección Chispa*), y en la dimensión sardónica

¹⁶³ Los cómics de Superman habían aparecido en 1938, los de Batman en 1939. Desde su aparición, el número de superhéroes se habían multiplicado en el mercado estadounidense y en 1948 eran los protagonistas de la cuarta parte de los casi trescientos *comic books* que circulaban por el país, si bien algunos sellos, como Archie, Charlton o Dell, habían dejado de explotarlos (Rodríguez Moreno, 2010: 195-201 y 2013: recurso en línea).

¹⁶⁴ Las fechas de arranque de estas colecciones fueron más tardías de lo que tradicionalmente se había establecido, lo cual hemos podido comprobar revisando la publicidad de las mismas que hizo Bruguera.

y acre de las historietas humorísticas, algo original y que colocaba el humor de *Pulgarcito* en otro nivel, más audaz, y también para otro público, no solo el infantil o el familiar, también el juvenil y el adulto. Esta nueva fórmula editorial sería utilizada de inmediato por Bruguera, lanzando imitaciones como *El Campeón* y *El DDT*,¹⁶⁵ revistas muy parecidas en filosofía y contenidos, y, al poco, productos satélite como *Suplemento de Aventuras Pulgarcito*, *Suplemento para Niñas*, *Súper Pulgarcito*, *Mágos del Lápiz* y *Magos de la Risa*. De hecho, *Pulgarcito* fue uno de los productos con los que Bruguera probó suerte en los mercados exteriores, porque sus contenidos nutrieron la revista *Pirulete*, distribuida en los quioscos chilenos desde 1952.¹⁶⁶ Otros sellos también quisieron imitar este modelo: Toray con una nueva colección titulada *Chispa*, Marco con la tercera época de *PBT*, Grafidea con *Pituko*, Ediciones TBO con *S*, Valenciana con la primera época de *SOS*, e Hispano Americana, ya más tardíamente, con *El Botones*. Pero ninguno alcanzó las cotas de popularidad que Bruguera logró con *Pulgarcito*.

En el año 1944 los editores se habían ido posicionando en el mercado temáticamente: Valenciana, Hispano Americana y Marco lideraban la explotación de lo aventurero, y Buigas y Bruguera se esforzaron más en lo humorístico. En el ecuador de los cuarenta aparecieron nuevos editores que probaron suerte con los cuadernos, sin superar la veintena de tebeos lanzados en la mayor parte de los casos: en La Coruña, el sello Berya; en Madrid, Sistemas de Control, Tritón y Tesoro (estos dos últimos posiblemente del mismo propietario); en Barcelona, Hesperia, Imán, 3 Pingüinos y Prisma. Prisma es otro ejemplo de un pequeño impresor (en este caso de Badalona), llamado Artes Gráficas Prisma, que osó producir tebeos para ampliar los beneficios de su negocio. Resulta anecdótico pero significativo que Prisma diera trabajo a Carnicero, el mismo cruel caricaturista de Franco en *La Traca* durante la guerra, quien no ocultaba su firma ni su estilo ahora, lo que podría entenderse como un signo de la despreocupación por los tebeos de los operarios de censura de aquel entonces.

¹⁶⁵ Titulada *El DDT contra las Penas* hasta junio de 1953.

¹⁶⁶ Tuvimos conocimiento de ello en 2013 gracias al estudioso Moises Hasson, que lo hizo público en su blog Bibliotecajuntoalmar.blogspot.fr.

Desde 1945 abundaron los editores que probaron suerte lanzando un único tebeo o un puñado de ellos, nunca más de diez: en Alicante, Pamher; en Madrid, Arpa, Josán, Aspiraciones, Paidós y Losada. Aparte, continuaron apareciendo suplementos de periódicos (*La Información del Lunes* lanzó *Gongo*, *Odiel* sacó *Pituso* en Huelva) y publicaciones de agrupaciones religiosas, como *¡Zas!*, cuya senda seguiría *Trampolín*, y que luego se fue articulando con otros títulos: *Volad* fue continuada por *Tin Tan* en 1951; a *Valentín* le siguió *Valentín Tin Tan* desde 1953. Este modelo de prensa claramente infantil, el confesional, cuyas historietas nunca sobrepasaban lo inocente o lo anecdótico en sus argumentos, no dejaría de estar presente en los quioscos españoles, llegando hasta la actualidad.

Los más interesantes avances en la edición de tebeos a partir de 1945 tuvieron lugar a orillas del Mediterráneo. En Valencia apareció el editor Lerso (que lanzó ochenta y tres tebeos distintos en tres años), y en Cataluña varios: Corts, Montseny, Radio, Roma, Sala, Álvaro Pérez, Baguñá Hermanos,¹⁶⁷ Reguera (responsable de la colección de adaptaciones literarias *La Novela Gráfica*, una revista dirigida a lectores con gusto por lo literario y posiblemente pensando en mujeres adultas como público objetivo),¹⁶⁸ Freixas (la excelente colección *Mosquito*, una arriesgada autoedición para un lector joven pero más maduro que no tuvo éxito), o Bergis Mundial, una distribuidora bajo la cual posiblemente se ocultaba el editor Fantasio. Entre Bergis y Fantasio, con ediciones muy similares en su diseño y factura, sumaron ochenta tebeos diferentes, algunos muy bien acabados por autores como Sabatés o Pedro Alférez, dibujante que firmaba también P. Casio.

En 1945 apareció en Barcelona un sello de singular importancia llamado Publicaciones para Niños, no descrito por los catalogadores o estudiosos del cómic

¹⁶⁷ Con esta denominación en castellano. La empresa era diferente a la que existía antes de la Guerra Civil, aunque continuaba con su tradición. Esta fue registrada por José María Baguñá Gili en 1943. La denominación registrada en el INLE en 1952 era “Baguñá Hermanos, S. L.”, figurando como propietarios responsables el citado José María y Jaime Baguñá Gili (GELE 1952, p. 13).

¹⁶⁸ Ediciones Reguera era la misma empresa que Encuadernaciones Messeguer, S. A., afincada en Barcelona pero con delegación también en Madrid (GELE 1952, p. 32).

español sin duda porque esta denominación parecía un calificativo antes que el nombre de una entidad editorial. Pero es evidente que las direcciones de las redacciones (Agullers, núm. 7, y Siglo XX, núm. 53) nada tenían que ver con las de Toray, sello al que se habían adjudicado sus tebeos hasta hoy. Este sello lanzó varios cuadernos de humor con participación de Ayné, Ferrando, G. Iranzo y dos autores jóvenes de gran talento: Coll, después autor fetiche de *TBO*, y A. Nadal, luego vinculado a la Editorial Bruguera. La *Colección Chispa*, lanzada por Publicaciones para Niños, incluía entre sus páginas una historieta realista aventurera y la participación de Cifré. La colección de cuadernos para niñas *Azucena*, iniciada por este editor concediendo gran protagonismo a la dibujante Rosa Galcerán, sería proseguida por Toray para convertirse en el tebeo infantil femenino más importante de los años cuarenta y cincuenta y, por extensión, en uno de los más notables de toda la historia de los tebeos españoles, por sentar un modelo de publicación infantil femenina imitado hasta el hartazgo.

En 1946, el mercado había comenzado a estabilizarse una vez comprobado el incremento de la producción. Ya se lanzaban ochenta títulos nuevos al año por un volumen total de editores menor, más afianzados en sus negocios respectivos, con una circulación total de tebeos por encima de los mil quinientos distintos al año. Este “asentamiento” del mercado español debe entenderse en el contexto de las condiciones de pobreza que aún arrastraba el país tras un lustro de posguerra. En aquel momento EE UU acaba de salir de la II Guerra Mundial y su industria del cómic había experimentado un auge considerable, duplicando su producción entre 1942 y 1946 hasta imprimir 540 millones de *comic books* en ese último año (Wright, 2003: 31 y 88).¹⁶⁹ En España, la historieta comenzaba a hacerse con un espacio propio en el quiosco, y también se abrió camino en otro tipo de publicaciones. Unos pocos títulos aparecieron en el ámbito de la prensa confesional a lo largo de este año (*Ave María, Camino*), hubo tebeos con objetivos

¹⁶⁹ En 1942 se imprimieron más cómics de los 180 millones que se vendieron, y en 1946 se venderían menos de los 540 millones impresos; quiere decirse que estos datos solo implican un volumen aproximado de producción, aunque su envergadura permite apreciar la gran diferencia entre una industria bien formada, la estadounidense, y una larvaria, la española. Y, claro está, estas cifras deben ponerse en correspondencia con la población de ambos países en aquellos años y en el marco de su situación económica.

publicitarios, y surgió algún autoeditor, como Puigmiquel, con su libro *Sonría usted*, o como el autor Pedro Alférez, que decidió probar la aventura de editar él mismo sus propios tebeos (con ayuda de su hermano) fundando el sello Ediciones Éxito, que no alcanzó a poner en circulación más allá de dos docenas de cuadernos de piratas, vaqueros, detectives y alguno infantil. Hubo otros editores que produjeron una cantidad minúscula de tebeos, como Lux o La Fuente en Madrid, Bauzá o Cuqui en Barcelona, Vizcaína en Bilbao (que recopiló la obra del humorista gráfico Olmo) y el sello Europa en Valencia, que sería el antecedente de Saturno. FIAC fue un editor levemente más ambicioso, que pasó de la docena de tebeos de aventureros, detectives y exploradores. Por último, el sello de largo nombre Publicaciones Infantiles Ediciones Fantasio entró a competir en el mercado distribuyendo sesenta y cuatro tebeos a lo largo de cuatro años, sobre todo de hadas más algunos de aventuras (agrupados estos bajo la denominación *Serie Acción*). En sus páginas se foguearon D. Cervera, A. Nadal, F. Macián, Antonio Parras, J. M. O'Set (Martínez Osete) o Ambrosio (luego muy popular en los años cincuenta y sesenta bajo la firma Ambrós).

En 1947 se editaban ya más de mil seiscientos tebeos diferentes en España, cada vez más concentrados en menor número de sellos. Hubo quienes probaron suerte e hicieron lanzamientos que podrían calificarse de anecdóticos, como el Instituto Editorial Reus, Ibérica de Publicaciones, S. Andrés y Rehabram. Editaron alrededor de cuarenta tebeos el valenciano Saturno, fundado por Ginés Molina Gómez (que también editaba novelas en la colección *Mi Biblioteca*)¹⁷⁰, el vigués Cíes y el sello madrileño Fantasía, empresa en la que conviene detenerse. Fantasía se hizo cargo de la licencia para traducir los cómics de la productora Walt Disney, cuya impresión en color suponía un gran riesgo entonces. Por ejemplo, el almanaque para 1948 de la revista *Dumbo* llevó el desorbitado PVP de 12,50 pesetas, y la colección regular mantuvo un precio facial de 2,50 pts., lo que parece indicar que el consumidor real de estos tebeos era un niño pudiente o bien familias burguesas que los adquirían para sus hijos.¹⁷¹

¹⁷⁰ BOPI, 1.438, p. 911.

¹⁷¹ Una idea que quizá debemos modificar por otro tipo de apreciación, como por ejemplo una mayor y mejor distribución, porque no deja de resultar sintomático que en una capital de

Reparar en la variedad de los PVP durante la década es relevante, porque sugiere dos planteamientos editoriales en pugna. El sello Hispano Americana produjo tebeos populares, que costaban entre veinticinco y setenta y cinco céntimos de peseta, pero también otros bastante caros. En el inicio de la posguerra la mayor parte de la población no podía permitirse adquirir los álbumes de *Tarzán* o *Merlín* a siete pesetas, o los tebeos de *Flas Gordon* (así traducido) por dos pesetas y cincuenta céntimos. Parece evidente que Vecchi quería localizar a otro público con revistas como *Gran Hotel* o *Mary Marvel* (ambas por dos pesetas, precio al alcance de los bolsillos de los adultos, en este caso de las adultas), lo que también hizo Ameller (los cuadernos de *Historietas Selectas* costaban esa cantidad), Reguera (*La Novela Gráfica*, publicación también dirigida a mujeres, costaba tres pesetas en 1945), el valenciano Aguilar con sus tebeos a todo color, y en Madrid Rialto con *Diamante Verde* (dos pesetas gravaban un producto que por su apariencia parecía querer atraer el comprador habitual de novela popular) y Gilsa con sus libros de cuentos o de historieta en cartóné, cuyos PVP eran de cinco y seis pesetas, todo un lujo para la época. La búsqueda de ese público con mayor poder adquisitivo, un comprador necesariamente trabajador y adulto, no obtuvo su fruto si reparamos en que no hubo más intentos. El fracaso de otros títulos de precio elevado en la segunda mitad de la década confirma que ese comprador no abundó: Grafidea trató de hacer lo mismo con *Capitán Sol* y su *Colección Infantil*, y su revista de historietas en cuatricromía *Colorín* no pasó del número 9. Fantasía fue la excepción, fue el único editor que mantuvo en curso una colección en color al precio facial de 2,50 pts., lo cual debemos atribuir al atractivo incuestionable de las creaciones de Walt Disney, constantemente en auge gracias a su presencia en los cines y a la calidad de los creadores de aquellas historietas, autores como Floyd Gottfredson o Don Rosa. Hay que aclarar que Fantasía fue el motor de un éxito editorial que luego rescataría una empresa poderosa, Ediciones Recreativas, S. A.,

provincia, como Córdoba, se publicara una noticia el 25 de enero de 1946 titulada “Los puestos de periódicos y las predilecciones de público lector. Las novelas policíacas y las publicaciones deportivas e infantiles a la orden del día”, en la que se aclaraba que lo más vendido en los quioscos de Córdoba era, por este orden: el periódico taurino *El Ruedo*, la revista de actualidad *Dígame*, el diario local *Córdoba*, la colección de novela popular *Aventuras del Oeste* y los tebeos *Dumbo* y *Chicos*, y no otros títulos de la época, que los había más baratos, pero quizá no tan bien distribuidos por entonces.

propiedad de la bien asentada familia Luca de Tena, propietaria del diario *ABC* y por lo tanto con sólidas raíces en el ámbito de la edición, lo cual explica el sostenimiento de una publicación tan cara en un mercado de posibles. Fantasía probó que la edición de tebeos de precio elevado pero de calidad podía funcionar en un mercado tan debilitado como el español editando cincuenta números de la cabecera *Dumbo*, hasta entrar en el año 1950. La colección prosiguió bajo otra denominación editorial, Ediciones Recreativas S. A. (o ERSA), de los mismos propietarios, que no cambió ni el formato ni el PVP de estos tebeos, que incluso llegó a rentabilizar una reedición de los veinticinco primeros números reeditados bajo el nuevo sello con un PVP de 3 pesetas, de los que más tarde haría una redistribución en tomos retapados en cartón con lomo de tela que agrupó los *Dumbo* a razón de ocho por tomo. Amén de esas estrategias de reciclaje, realizadas por su distribuidor en exclusiva LUYVE,¹⁷² ERSA recurrió a un activo que otros editores no mostraron durante los años cuarenta y en los primeros cincuenta: la publicidad, concretamente de máquinas de coser Alfa, chicles Tabay, afeitadora Belcut, juguetes Sánchez Bueno y otros. El impresor de estos tebeos fue J. L. Aguilar, el mismo que había intentado editar cuadernos a todo color sin éxito en Valencia.

También eran caros los productos de Clíper, aunque tenían muy buena factura. Lanzó dos cuadernos de vaqueros con 48 páginas al precio de tres pesetas: *Billy el Niño* y *Hazañas de Mac Larry El Temerario*, que se anunciaban no como historietas sino como “historias completas en X dibujos”, correspondiendo X al número de viñetas. La última intentona en este sentido fue el cuaderno único *Jinete del Espacio*, de 1950, que costaba cuatro pesetas. Incluso resultaban caros los cuadernos económicos de Clíper: *El Encapuchado* y *Cuentos de Hadas*, ambos por 1,25 pesetas y ambos fugaces en el mercado. Asimismo fue cara la revista *El Coyote* cuando apareció en 1947, porque costaba peseta y media, un PVP que las revistas con este formato no alcanzaron hasta pasados unos años (*Jaimito* en 1951, *Pulgarcito* en 1952). La de Clíper fue una revista que transparentaba aún el cordón umbilical que unía al tebeo con la novela popular. Su éxito descansaba sobre la

¹⁷² LUYVE era una distribuidora propiedad de Luis Luca de Tena, por lo tanto de la misma familia empresarial (GELE 1952, p. 84 y 114).

popularidad de la creación literaria de José Mallorquí, que fue trasladada a historietas con soltura por Batet, en ejemplos de trepidancia y acción, no exentos de violencia gratuita a veces, a los que se sumaron otros autores españoles de equilibrada valía: Salvador Mestres, Alfonso Figueras, Vicente Roso, Darnís. Pero a partir del número 52 fueron incorporándose cómics extranjeros, nunca vistos en España, como los de los autores de *comic strips* de EE UU Fred Harman, Bill Ziegler, Frank Frazetta, Fred Lasswell y Colin Allen. A estas obras traducidas, Clíper sumó series extranjeras pero ya escritas en castellano porque fueron compradas a la editorial argentina Abril: *Allagalla, Sunda y Upasunda, Dan Sangallo, Dinamita* y otras cuatro. De este modo, el número de páginas dedicadas a material no producido en España ascendió, llegando a ser la mitad de la paginación en el número 189. Los otros dibujantes españoles que hicieron de esta una buena revista a lo largo de toda su trayectoria fueron Batet y la familia Blasco, ya citados, y los recién incorporados Bielsa, Hidalgo y Larraz.

El Coyote fue una revista de aventuras en la que se quiso poner en equilibrio la obra autóctona con la foránea, incursionando en un tipo de historieta que resultaba incomprensible para el niño y más adecuada para el adulto. Sus rasgos más característicos fueron el alejamiento progresivo de los argumentos de tipo folletinesco para abrazar propuestas de cómics más modernas (sobre todo estadounidenses), la clara influencia de las técnicas narrativas cinematográficas en las historietas de los autores españoles, y la presencia de personajes femeninos protagónicos, que llegaron a ser seis, algo insólito hasta el momento en el que terminó su andadura, el año 1953.

Volviendo al final de la década, debemos citar el sello barcelonés surgido en 1947 Publicaciones Ibero-Americanas, que superó los sesenta tebeos editados trabajando con autores como Macián, Feralgo, Biosca, un joven Manuel Vázquez y J. Ribera. También tradujo series estadounidenses como *Batman* o *The Spirit* por primera vez en España, aunque se cancelaron de inmediato. De este año cabe mencionar también la gestión de los sellos Harpo y Hércules, Grafidea y Toray. Los dos primeros mencionados fueron negocios del autor Joaquín de Haro, muy interesado por el cómic de aventuras estadounidense, cuyo influjo era apreciable en series narradas en colecciones de cuadernos como *El Rayo Fantasma, El Capitán*

Caribe, *El Capitán Cobra* o las que aparecieron en las revistas *El Globo*, *KKO* o *Estrellita*. Grafidea, por su parte, en este año lanzó varias colecciones, como *La Daga Roja* y *Clementina*, pero por encima de todas se situó *El Caballero Fantasma*, luego llamado *El Jinete Fantasma*.¹⁷³ Este fue un tebeo con un héroe a imagen y semejanza de El Zorro con entretenidos guiones de F. Amorós y dibujos de un recién llegado Ambrosio (Miguel Ambrosio Zaragoza), cuyo dibujo evolucionó en limpieza y composición rápidamente para sorpresa de todos, contribuyendo así al éxito de este título, del que derivó una colección paródica, una serie de novelas (operándose transmedialidad a la inversa en este caso) y nuevos personajes que aún gustarían más a los aficionados.

Es posible que lo más memorable de 1947 fuese la aparición del sello Toray. Hasta la fecha se había admitido 1945 como el año de arranque de su actividad, pero en realidad tuvo lugar en la primavera de 1947,¹⁷⁴ continuando las colecciones *El Capitán Coraje* y *Azucena*, iniciadas por el sello Publicaciones para Niños. Los propietarios de la empresa y sus socios fundadores fueron el impresor Antonio Ayné Arnau y el abogado Antonio Torrecilla y del Cerro, gestor también de la empresa Distribuciones Ariadna,¹⁷⁵ que cosecharon éxito casi de inmediato con los títulos mencionados y con más cuadernos románticos y de aventuras (con dibujos de Ferrando o J. Juez, entre otros). Aunque no tuvo buena acogida, si atendemos a que solo se mantuvo dos años en circulación, hay que mencionar la revista humorística de 1947 *Chispa*, un tebeo que combinaba la aventura emocionante con el humorismo ácido, modelo probado con éxito por Bruguera con *Pulgarcito* desde diciembre de 1946 y que fue seguido por más editores: en este

¹⁷³ El cambio de nombre del personaje obedeció a que el sello valenciano Saturno estaba publicando otra colección igualmente titulada en 1947, cuya titularidad solicitó en enero de 1947 (BOPI, 1.436, p. 565, de febrero de 1947).

¹⁷⁴ No hemos hallado registro de la marca editorial “Toray” en la Propiedad Industrial. Antonio Ayné dio como fecha de arranque del sello el año 1945 (GELE 1961, 242), si bien en aquel año la denominación editorial que figuraba en la mancheta de los tebeos era Publicaciones para Niños.

¹⁷⁵ Conocemos esta actividad del empresario porque dio de alta ese negocio el 2 de diciembre de 1950, tal y como consta en BOPI, 1.530, p. 43, de enero de 1951.

año de 1947 iniciaron su andadura las comentadas *S* y *Chispa*, y además *El Coyote*, de Clíper; *Kcht*, de Saturno, y *KKO*, de Hércules.

Toray era una empresa bien organizada pese al capital de partida pequeño y al equipo de redacción reducido, de no más de doce personas,¹⁷⁶ pero que llegaría a poner en circulación casi diez mil tebeos diferentes a lo largo de cuarenta y tres años de trayectoria, logrando instalarse con rapidez entre las cinco editoriales de tebeos más productivas de nuestra historia. Las claves de su éxito radicaron en que supo potenciar el tebeo asequible que tocaba temas de interés para el niño, despreocupándose de la calidad formal en algunos casos, pero siempre atento a la correcta distribución y manteniendo unos niveles mínimos de calidad con respecto al precio de portada gracias al buen hacer de autores muy prolíficos y solventes, como Ayné en el humor y Martínez Osete tanto en el humor como en la aventura. Tuvo claro desde el principio que su público era el infantil, sin llegar en sus revistas humorísticas al exceso de sorna que explotó Bruguera o al abuso del humor blanco característico de *TBO* o *Jaimito*, y sin explorar la veta tremebunda del horror o del suspense en sus tebeos de aventuras, que se limitaban a comunicar historias convencionales de acción triunfante sobre villanos unidimensionales. Uno de sus mayores éxitos fue indudablemente la colección iniciada en 1948 *Hazañas Bélicas*, con dibujos de Boixcar (Guillermo Sánchez Boix), que no adoptó una pose ideológica concretada salvo la de idealizar al ejército norteamericano frente al alemán, el ruso, el coreano o el japonés. El riesgo asumido por este editor, que no quiso afrontar ningún otro debido a la interpretación que sobre un asunto como la guerra pudieran tener los censores, obtuvo su premio en ventas, que sostuvieron en gran medida el proyecto Toray durante toda su andadura como editorial.

El otro gran acierto de Toray fue buscar un nuevo público que consumía tebeos con tanta voracidad como los niños que disfrutaban con los argumentos bélicos: las niñas. Toray explotó especialmente el cuento de hadas y el romance, e hizo de *Azucena* una colección triunfante que sentó precedentes (en diseño, en

¹⁷⁶ Según declaraba Manel Domínguez Navarro en entrevista realizada en 2010 y publicada en línea en:

http://www.tebosfera.com/documentos/documentos/manel_dominguez_navarro_entrevista.htm

1

planteamientos argumentales y en la estética de ejecución de esas historietas) y generando un volumen de edición constante que hasta la fecha no había sido calibrado adecuadamente por los estudiosos de los tebeos, debido al manifiesto poco aprecio de los coleccionistas (generalmente hombres) por estos materiales. Hasta la fecha no nos habíamos percatado de la extensión e importancia real de esta colección, tras haber manejado miles de ejemplares que nos permiten afirmar que hubo una colección troncal muy larga, ramificada en al menos tres ediciones distintas que se fueron solapando en su aparición en el quiosco. Por supuesto hay que tomar en consideración que hubo una colección de 151 cuadernos que arrancó en agosto de 1946, pero a esta le siguieron 1.231 números de una segunda etapa, la más popular, iniciada en 1950. Y a estos 1.383 tebeos publicados en primera edición hay que sumarles más de ciento veinte de una primera reedición y otras reediciones en los años cincuenta (486 más 187 extraordinarios recopilatorios), con lo que obtendríamos un montante de, como mínimo, 2.200 cuadernos de *Azucena* editados y circulando entre 1947 y 1971. Si hallamos la media de lo publicado por año la cifra es de noventa tebeos, uno cada cuatro días.¹⁷⁷ Además de competir en todos los géneros, acertando con el bélico y el romántico, Toray fue uno de los editores que se arriesgaron a reciclar sus tebeos como libros (*El Diablo de los Mares* fue el primero), al tiempo que se internaba en la edición de novela popular, y junto con Bruguera fueron los primeros editores en exportar obra para otros mercados, concretamente tebeos producidos en 1947 y 1949 que se tradujeron al francés en la década siguiente (Porcel, 2010: 28).

En 1948, España se fue llenando de tebeos, con casi mil ochocientos distintos circulando en tiradas cada vez mayores. Los seis grandes editores mantuvieron un ritmo de media docena de títulos nuevos al año. Otra vez encontramos sellos de números únicos o de colecciones de contados números, casi todos en Barcelona: Tabay, Maspar, HYMSA y Publicaciones Infantiles Emegé (que

¹⁷⁷ Estos cálculos han podido ser realizados gracias a las investigaciones llevadas a cabo por los documentalistas Antonio Moreno Ladera y Joan Luis Gabriel Saumell, que han ido localizando y comprobando, uno por uno, 1.524 números de las tres ediciones de esta cabecera a los que hemos podido acceder. Anteriores especulaciones habían llegado a contabilizar solamente 1.530 de los 2.200 aproximados que nosotros hemos localizado (Ortega Anguiano, 1994: 35-36; Mediavilla, 2004: 89), pero sin haber consultado más allá de quinientos.

editó cuentos de hadas y creemos que fue el responsable de los veinticinco tebeos adjudicados al distribuidor A. Fabregat). Hubo nuevos editores valencianos que fueron algo más productivos, pero dieron una imagen mucho más pobre, tanto en la parte gráfica como en la industrial: Realce (sello propiedad de Américo Sánchez Aparisi)¹⁷⁸ publicó doce cuadernos de aventureros con dibujos de J. G. Neira, y el editor Guerri terminó su trayectoria con veinte tebeos simples e infantiles de *Tolín*, obra de Pérez Maset.

Una de las publicaciones más memorables nacidas en este año fue la de Clíper *Nicolás*. Esta fue una revista humorística que parecía beber de *Pulgarcito* pero que pronto reveló ser algo distinto, con un humor ni blanco ni acre, sino absurdo y sorprendente, todo ello gracias a la participación de autores de gran imaginación como García (García Lorente), Schmidt y Figueras, que creó en esta cabecera a unos personajes inspirados en el cine mudo de principio de siglo que luego explotaría con éxito en los tebeos de Bruguera en la serie *Cine Locuras*. *Nicolás* llevó historietas extranjeras, aunque fueron publicadas en castellano en origen, procedentes de Uruguay y de Argentina, que suponemos que Plaza compró directamente a sus editores porque no hemos localizado la agencia suministradora, no obstante estaba claro que existía un vínculo estrecho entre Plaza y el mercado argentino, a juzgar por los contenidos con los que nutrió parte de sus revistas. Conget también ha estudiado esta cabecera, y de ella dijo que no alcanzó el grado de coherencia esperado hasta el final de su andadura pese a las obras de evidente calidad publicadas:

«La simple presencia continuada de Alfonso Figueras y Martz-Schmidt en sus páginas, donde experimentaron, jugaron y alcanzaron una primera plenitud como historietistas, justifica su revisión y valoración positiva. Además, dio a conocer al público español a personajes extranjeros tan atractivos como Garth o Sad Sack, aparte de las obras de los uruguayos Fola y Umpiérrez [y] material británico y norteamericano que llegó en un momento a ocupar la mitad de la revista [pero] las injerencias extranjeras rompían la unidad formal que sí ofrecían *Pulgacito*, *TBO* o *Jaimito*. Y los

¹⁷⁸ GELE 1952, p. 31.

lectores, en especial los niños, hacia los que se suponía que *Nicolás* se orientaba en un principio (y no tanto cuando el editor calibró qué clase de viñetas estaba produciendo), precisaban, para lo que los especialistas en marketing llaman “fidelización”, un esquema patrón, una coherencia estructural, por emplear un lenguaje pedante. Coherencia que se atisbó al final de su andadura, pero de la que careció durante sus siete años de vida.» (2014: 206)

El año 1949 fue similar al anterior en número de títulos nuevos y de ejemplares editados. Los lanzamientos confesionales con historietas se mantuvieron gracias a las subvenciones estatales y a su distribución a las puertas de los templos o los colegios (*El Ángel*, *Cima*, nuevas épocas de *Trampolín* fueron cabeceras muy longevas).¹⁷⁹ Y también aparecieron por entonces pequeños editores: Titán, Edeta, Gong, Prigón, Nieto, F. Goñi, Geniés (estos dos últimos fueron autores y editores), y dos de mayor envergadura que ya han sido mencionados: ERSA y Maravillas. F. Goñi lanzó la interesante revista *Historietas*, de aspecto similar a un suplemento dominical estadounidense, en la que dibujaron José Toutain, Francisco Hidalgo, Emilio Freixas —su celebrada serie *El Capitán Misterio*—, Javier Puerto, Víctor Mora —el guionista de *El Capitán Trueno*, pero aquí como dibujante—, Figueras, S. Mestres o Sabatés. En la estela de De Haro, el autor barcelonés A. Geniés creó un sello con su mismo nombre, y durante cuatro años puso ciento quince tebeos en circulación, introduciendo en la industria nuevos talentos como Carmen Barbará, S. Valls o Manfred Sommer.

Clíper puso este año en el mercado un producto dirigido al público femenino que fue un acierto, *Florita*, una revista que gustó de inmediato a las lectoras, que no dejaban de crecer en este periodo, no en vano el editor lanzaría a los dos años una revista de mimbres similares titulada *Lupita*. El editor mantuvo con éxito *Florita* en los quioscos hasta entrado el año 1961, llegando a publicar 590

¹⁷⁹ Tradicionalmente, estos impresos han sido muy poco valorados por los coleccionistas de tebeos debido a la carga confesional y por las escasas historietas que contenían; no obstante, suponen un volumen de impresos a tener en cuenta, aparte de su carga propagandística y de su calidad formal: solo de *El Ángel* se publicaron más de setecientos números, que ofrecieron historietas muy bien realizadas por Serra Massana. Esta colección jamás había sido catalogada previamente.

números y a exportar el modelo, algo muy poco habitual.¹⁸⁰ El mayor atractivo de la publicación fue Vicente Roso, autor de gran parte de las portadas y de las historietas del personaje que daba nombre a la revista, una chica joven y atractiva, con media melena, respetuosa con la moral imperante pero apasionada de la moda, lo cual convertía cada portada de la revista en un atractivo reclamo. Otros autores que dibujaron delicadas historietas en *Florita* fueron J. Blasco, Pili Blasco, Badía Camps, Julio Ribera, Carmen Barbará, María Pons, Ripoll G., Larraz, Buxadé y muchos más españoles, con bastantes mujeres en el conjunto. También abundaron los autores estadounidenses, en tiras que el editor compraba a KFS: Fred Kimby, Ed Dood, Gladys Parker, Tony Royle, Paul Robinson, Dick Brooks y Darrell McClure.

ERSA fue la gran renovadora del mercado en el año 1949. El sello, bajo la dirección de Luis Luca de Tena y del Toro, continuó trabajando con el fondo de Fantasía,¹⁸¹ que había lanzado con éxito la revista *Dumbo*, y la mantuvo en los quioscos junto con algún nuevo experimento, como los libros apaisados de pequeño formato *Bongo*, también con traducciones de cómics de Disney, un modelo que no funcionó entonces en el mercado porque desapareció rápidamente. Pese a que no funcionó en el mercado, *Bongo* aportó el aliciente de utilizar en sus primeros números un formato nuevo en el mercado, el imitativo del italiano llamado *striscia* (literalmente “tira”) que allí se había ensayado con éxito en varias colecciones de humor y de aventura, especialmente con los *fumetti* del personaje Tex. Era un impreso de treinta páginas impreso a dos tintas por 1,50 pesetas, muy pequeño, de 7x17 cm, que también lo vimos en tebeos de aquel año lanzados por Hispano Americana, en sus colecciones *Texas Bill*, *El Pequeño Sheriff* y *Jorge y Fernando*. Luego, el formato *striscia* sería empleado por diferentes editores en variados tebeos.¹⁸²

¹⁸⁰ Este tebeo se publicó en Francia bajo el título *Mireille*.

¹⁸¹ De hecho, declaró al INLE haber nacido precisamente dos años antes, en 1947, cuando surgió Fantasía (GELE 1961, p. 203).

¹⁸² Por este orden y durante los años cincuenta lo usaron: Hispano Americana en *Nat de Santa Cruz* y luego en *Tim*; Bruguera en *Pequeños Libros para Muchachos*; Fabregat en *El Caballero Negro*; Codiar en *Timbo y Tambo* y en *Zarzán*; Toray en *Hombres de Acero*; Ameller en *Don Triqui*, y Marco en *Carpeta*, ya en 1960.

Por último, comentemos el caso de la división editorial Maravillas, que era un decantado de FET y de las JONS. Es trascendente porque su creación en este año y su mantenimiento hasta la década de los años sesenta implicó dos cosas: el intento de mantener viva la llama del espíritu de Falange en la prensa infantil, y la deriva hacia una filosofía editorial más acorde con la actual situación política. El sello surgió en un momento en el que el Estado había dejado de apoyar abiertamente al falangismo tras la derrota de los aliados del fascismo.¹⁸³ El primer tebeo del sello editor Maravillas, el titulado *Clarín*, fue un suplemento que se entregaba con la revista *Juventud*, un ejemplo de propaganda de los valores falangistas muy acentuada e impropia ya del momento en el que se publicó. Y suplementario fue el tebeo falangista *Recreo*, dirigido a un público más infantil, que se encartaba en la revista *Mandos*. Las consignas anticomunistas de estas dos nuevas cabeceras fueron puestas en imágenes por autores como Huete, Laffond, Soravilla, Aróztegui, Cicuéndez, Blanco y otros, pero su efecto no pudo ser mucho porque todas ellas menguaron en el mercado y fenecieron prontamente. El postrer intento de Maravillas de lanzar un tebeo dedicado a la aventura y el humor, el titulado *Historias y Aventuras*, fracasaría con solo cuatro números publicados en 1949. El sello Maravillas aguantó con sus suplementos hasta 1960, pero con una calidad media muy baja y una difusión menguante que seguramente subsistió gracias a subvenciones estatales.

¹⁸³ Sobre la situación de decadencia a la que se vio arrastrada Falange en España tras la derrota alemana en la II Guerra Mundial pueden consultarse, entre otros, estos documentos: GONZÁLEZ CUEVAS, P. C. (2005): *El pensamiento político de la derecha española en el siglo XX: de la crisis de la Restauración al Estado de los partidos (1898-2000)*, Madrid, Tecnos; IMATZ, A. (2003): *José Antonio. Falange Española y el Nacional Sindicalismo*, Barcelona, Plataforma; PAYNE, S. G. (1987): *El régimen de Franco. 1936-1975*, Madrid, Alianza Editorial; PRESTON, P. (1986): *Las derechas españolas en el siglo XX: autoritarismo, fascismo y golpismo*, Madrid, Editorial Sistema; RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, J. L. (2000): *Historia de Falange Española de las JONS*, Madrid, Alianza Editorial.

3.3.2.4. Los años de arraigo de la industria: años cincuenta

Al término de la década de los años cuarenta la edición de tebeos comenzó a experimentar cierto auge. Si durante la primera posguerra habían surgido muchos editores pequeños que probaron a lanzar algunos tebeos previendo que los venderían, en los cincuenta surgieron menos pero los afincados en el negocio produjeron más novedades con ritmo más acelerado. Ese crecimiento del volumen de producción no se debió solo a las estrategias editoriales, mejor enfocadas hacia un público satisfecho con cierto barajado de temáticas, o al aumento de la calidad de la historieta de producción nacional, que era casi la única grata al Régimen (no por transmitir las consignas de su ideario sino por que cundió el gusto por la obra autóctona). El auge de estos años también fue debido a la conversión del niño y del joven en un consumidor efectivo, no ya potencial, y al fenómeno sociológico que supusieron los tebeos, un medio de comunicación que se convirtió en masivo — dentro de los estrechos márgenes que permitía la economía española— por su accesibilidad (estaba a la vista en los quioscos, en plena calle), por su asequibilidad (la mayor parte de los PVP de los tebeos oscilaban entre una y dos pesetas) y por sus características distintivas (el cuaderno apaisado a la italiana era un formato casi exclusivo de la historieta, perfectamente identificable), todo lo cual hizo estos productos muy apetecibles para una inmensa parte de la población poco adinerada y escasamente instruida todavía. Los profesionales del dibujo y de la narración mediante imágenes eran lo suficientemente solventes para garantizar entregas sin pausa que mantuviesen contentos a editores y lectores, y terminaron por generar “escuelas estilísticas” de su agrado, reconocibles por sus trazos (iconemas, estilemas y grafemas) y por sus personajes y argumentos más utilizados, puesto que los guionistas eran también invariables. Tradicionalmente se recuerdan dos de estas “escuelas”, en competencia entre ellas, la llamada “escuela Bruguera”, integrada por Escobar, Cifré, Peñarroya, Jorge, Iranzo, Giner, Pardo, Nadal y otros autores, y la conocida como “escuela Valenciana”, con M. Gago, Vañó, M. Quesada, Luis Bermejo, Palop, Soriano Izquierdo, Karpa o J. Sanchis. El hecho diferencial no lo imponía tanto el estilo común, que en realidad no lo había, como gran capacidad de producción de estos autores, lo cual los hacía notorios frente a los consumidores. Para refutarlo basta con postular que otros autores y editores también mostraban rasgos definidos y bien podrían haber constituido corrientes

estilísticas o escuelas aparte: una “escuela Marco”, con firmas como E. Boix, Martínez o F. Ibáñez; una “escuela Toray”, con Boixcar como cabeza visible; una “escuela Clíper”, integrada por Vicente Roso, Batet, Ripoll G., y, naturalmente, una “escuela Chicos”, apuntalada por J. Blasco, Freixas, Puigmiquel, Laffond y otros. Pero estas etiquetas jamás se aplicaron. En realidad, esas etiquetas formaron parte del juego promocional de los editores o del recuerdo nostálgico de los coleccionistas y divulgadores, pero no fueron corrientes consensuadas o instituidas.

Con la llegada del año 1950 se fue atisbando una salida de la autarquía y la miseria en España, de lo cual fue barómetro la producción de tebeos en nuestro país: noventa colecciones nuevas se sumaron a las ya existentes para generar un total de más de 2.300 tebeos distintos circulando al año. Casi se había quintuplicado el nivel de producción de diez años atrás. El sello más activo en aquel año fue Toray, seguido de cerca por Ameller y Marco. Hispano Americana continuó editando tebeos de aventuras traducidas del italiano, pero ya en menor medida: *El Pequeño Sheriff*, *Suchai* y *Texas Bill*. A su altura se situaron Bruguera, Valenciana (que este año sacó dos de sus hitos comerciales: *Purk el Hombre de Piedra* y *Mariló*), Gilsa y Clíper. Un poco por debajo se quedaron Grafidea y el nuevo sello barcelonés A. V. Ricart, que comenzó su trayectoria en diciembre de 1950¹⁸⁴ y con productos muy baratos (editados con escasa exigencia) llegó a sumar casi cinco mil lanzamientos en los siguientes veinticinco años. El fundador del sello fue Alejandro Vilanova Ricart, que tras registrar la colección *Ardillita* en noviembre de 1952¹⁸⁵ no volvió a manifestarse en documentos públicos oficiales.

¹⁸⁴ Hasta el año 1994 se creía que este sello había comenzado su andadura en 1947, según los coleccionistas que estimaron que entonces apareció *Capitán Sacarina*, o bien 1948, año en el que Juan Antonio Ramírez estimó el arranque de *Ardillita*. Delhom no la fechó en su último catálogo (1989:17), pese a que anteriormente J. A. Ramírez la había emplazado «en 1948 o 1949», admitiendo un posible margen de error de tres o cuatro años (1975: 44-45). Aquel acto de fechado revestía de cierta importancia, porque con ello establecía la fundación de la empresa Ricart, lo cual nadie quiso rebatir. Pero ni ese título apareció antes de 1952 ni Ricart comenzó a editar tebeos antes de diciembre de 1950, según hemos podido comprobar tras revisar todas sus colecciones. Los siguientes catalogadores ya indicaron bien el arranque de la colección en 1952 (Ortega Anguiano, 1994: 33; Mediavilla, 2004: 88).

¹⁸⁵ BOPI, 1.576, de diciembre de 1952, p. 6.399.

En Madrid había descendido enormemente la actividad editorial, salvo por la labor de Gilsa. Distinto fue en Barcelona, convertida en el mayor centro productor de tebeos de toda España, donde sí que surgieron nuevos editores: Ruiz Romero, Librería Vilella, Monitor, Fabregat, Marte, Favencia, Codiar y Nereida, que editaron muy pocos ejemplares en sus respectivas colecciones. Sobre todos ellos, el sello barcelonés que más sobresalió en 1950 fue Bruguera. Su atractiva colección *Magos del Lápiz*, lanzada entonces, demostraba la fortaleza y popularidad de sus autores (eran álbumes monográficos en los que el dibujante tenía protagonismo en portada, algo nunca visto en la historieta española hasta aquel momento) y, al mismo tiempo, dejaba constancia de la llegada de una regularización del sector. Entre el verano de 1949 y el otoño de 1951 se fue normalizando la autorización de prensa periódica, siendo *Magos del Lápiz* uno de los títulos que a mitad de andadura empezaron a numerarse en portada. Bruguera había comenzado publicando tebeos muy infantiles, pero había modificado sus objetivos para localizar a un público juvenil, o incluso adulto, al que se dirigía realmente con *Pulgarcito* o *El Campeón*, tebeos entreverados con el suspense y el terror. Sus cuadernos de aventuras no tuvieron gran seguimiento en un comienzo, cuando intentó poner a punto algunos superhéroes a la española (*El Hombre de la Estrella*, *Titán el Invencible*, *Águila Negra*), pero a partir de 1951 refrescaría el panorama editorial con títulos como *El "Cachorro"* o *Inspector Dan*.

Volviendo al año 1950, destacaríamos un lanzamiento de Clíper, *Lupita*, revista surgida a la sombra de *Florita*, pero, como no tenía el atractivo de Roso en sus portadas, solo alcanzó cuarenta y ocho números, en los que también firmaron los españoles Ripoll G., Darnís, Sabatés, Macián, Juli y Urda. Aparte, ese año Clíper sacó a la luz algunos cuadernos de aventura (el ya citado *Jinete del Espacio*), de adaptación cinematográfica (*Los Tres Mosqueteros*) o humorísticos (*Topolino*), pero su volumen de producción seguía siendo moderado, de cuatro cabeceras en el mes nada más.

El año 1951 certificó definitivamente que el área principal de producción de tebeos era Cataluña, donde no dejaron de surgir pequeños sellos editores con producción mínima o iniciativas desde otras plataformas de comunicación, como *Pau-Pi*, un personaje popular de la radio al que dio vida en viñetas el editor Simpar.

Otros editores menores del año fueron: Codiar, que publicó el tebeo con formato *striscia* titulado *Timbo y Tambo*;¹⁸⁶ Marte, empresa de Tomás Salvador, que lanzó siete tebeos de las colecciones *Meta*, *Cuentos Mariposa* y *Sello Verde*; Alas, que se sumó a la edición de tebeos con dos atractivas colecciones dibujadas por Salvador Mestres, *Black Bull* y *Mil y una Noches*; Alberto Geniés, editor que sacó dos tebeos para niñas; Manraf, sello malagueño que publicó este año dos cuadernos titulados *El Caballero de la Máscara Escarlata* y *Máscara Negra*, interrumpidos sin continuidad al poco de salir, y los editores vinculados a grupos religiosos: Consejo Superior de las Jóvenes de Acción Católica, que publicó el longevo tebeo para niñas *Tin Tan*, casi cuadrado (16x22 cm), y Editorial Seminari de Solsona y su revista confesional y en catalán *L'Infantil*; ambos llevaron pocas historietas.

De los sellos que en 1951 mostraron una producción más regular sin ser abundante nos interesa detenernos en Grafidea, Favencia, Marco, Ricart, Clíper, Símbolo y Selecciones Editoriales, porque en algunos casos mostraron aciertos en su gestión editorial. Grafidea puso en circulación aquel año solamente dos cuadernos, ambos de vaqueros y escritos por el guionista Federico Amorós, y por eso mismo de buena calidad: *Bill Cody*, con dibujos de Osete, Batet, Jumase y Biosca, y *Chispita*, cuaderno de gran formato (22x31 cm), que descubría a los lectores la extraordinaria evolución de Miguel Ambrosio Zaragoza, que ahora firmaba Ambrós para dibujar las aventuras del hijo del Jinete Fantasma, que todavía sería más popular que su antecesor. Grafidea se aseguró la buena distribución de sus productos contratando a las cuatro empresas más implicadas con los tebeos de su tiempo, al menos en las cuatro capitales más populosas del país en aquel momento: Distribuidora Valenciana para la zona de Levante, Distribuidora Rábida para Madrid, Comercial Ar-Pa para Barcelona, y Centro Distribuidor de D., R. y P. para Sevilla.¹⁸⁷ Así, *Chispita* repitió año tras año "aventura", porque se estructuró como una colección de cuadernos que ofrecía un ciclo argumental completo cada anualidad, y llegó hasta 1958 habiendo entregado a los lectores once ciclos aventureros. La calidad del dibujo de Ambrós resultaba tan atractiva que ya en 1955 fue seducido por los editores de Bruguera, donde

¹⁸⁶ Nunca antes catalogada en su fecha correcta.

¹⁸⁷ GELE 1952. p. 43.

pasaría a ocuparse de historietas de vaqueros y también de espadachines medievales que cosecharían gran popularidad. En Grafidea fue el mimético dibujante Biosca quien se ocupó de las aventuras de *Chispita* tras la marcha de Ambrós, convirtiéndose así en uno de los primeros dibujantes “obligados” a imitar el estilo de otro para mantener el éxito de un tebeo, algo que luego sería habitual en las colecciones de Bruguera por las que transitaron autores fetiche como el propio Ambrós.

Tras la marcha de Ambrós, Grafidea se convirtió en un sello agónico. Publicó algún tebeo imitativo del éxito de otros, como *Sargento Macai*, surgido a la sombra de Boixcar y sus *Hazañas Bélicas*, y fracasaron sus cuadernos de aventuras puesto a la venta más tarde bajo la línea editorial “Colorines” (*Luis Valiente, La Máscara de los Dientes Blancos, El Temible Pirata*), que tenían buena calidad formal pero no vendieron lo suficiente. Hizo una última intentona antes de desaparecer en 1958 con la colección para jovencitas *Para Mí*, que no duró más de diez números y que fue muy mal distribuida.

Favencia, por su parte, explotó la guerra y el romance. El sello, que ya existía como editor de novela popular, se lanzó a publicar tebeos y dio trabajo a recién llegados como José Ortiz en títulos como *Margarita*, un cuaderno para niñas, y *Aventuras de Guerra* y *Un Episodio de Guerra*, tebeos que pretendían parecerse a los de Boixcar. *Margarita* fue la colección más atractiva de Favencia, no solo por el trabajo de Ortiz ilustrando historias melosas, también por otros autores que pasaron por sus páginas: Juli, Isabel Bas, Rodríguez, Salvador Mestres y José María Orná, que lograron páginas de factura cuidada y más originales que las de sus coetáneos, ya que ofrecía adaptaciones de leyendas clásicas que se apartaban de los típicos cuentos folclóricos.¹⁸⁸

Marco no acertó con sus ediciones de este año. También lanzó un título bélico extraño por tres razones: por su título, *Post-Guerra*; por el autor encargado, E. Boix, asociado hasta entonces a las historietas de criaturas antropomorfas, y, finalmente, por el modo de tratar el tema bélico, que fue desusadamente oscuro, dando la imagen más tétrica de la guerra que se había visto en los tebeos españoles

¹⁸⁸ Juan Antonio Ramírez indicó erróneamente su arranque en 1949; aquí se ha catalogado correctamente por vez primera.

hasta entonces (su brevedad, nueve números, parece indicar que los censores opinaron esto mismo o bien, simplemente, no se vendieron). Marco también lanzó en el mismo año el poco atractivo tebeo *El Vengador*, que solamente duró doce números, y el más apetente *Castor el Invencible*, del guionista J. Berenguer Artés y el dibujante Martínez Osete, que aguantó cuarenta y ocho semanas. Este tándem de autores sería el que mantuvo el interés de los cuadernos aventureros de Marco. Martínez era un autor muy prolífico, capaz de resolver con comodidad veinte páginas a la semana, y Berenguer Artés era en realidad un guardia municipal que se pluriempleaba como escritor de guiones de tebeos, pero que desempeñaba esa labor con gran pasión tras haberle implicado en el negocio su cuñado, el historietista Ferrando.¹⁸⁹ Los dos autores afilaron sus primeras armas en colecciones como *Gigante y Héroes y Maravillas del Mundo*, dos cuadernos de respetable tamaño (22x27 cm) que el editor canceló rápidamente, y luego produjeron gran cantidad de cuadernos de 17x24 cm, servidos en emisiones de entre veinte y cuarenta números por serie, en este orden: *El Puma*, *Red Dixon*, *El Príncipe Dani*, *Lucha de Razas*, *El Caballero del Rey*, *Rock Robot*, *Roy Baxter* y más. Los dos con mayor predicamento fueron *El Puma*, un *western*, y *Red Dixon*, de ciencia ficción, que contaron con una “segunda época” y una reedición posterior en ambos casos.

Poco renovadores en su arranque fueron los jóvenes sellos Ricart y Símbolo. En 1951, el sello recién nacido Ricart quiso arrimarse a la llama del éxito de *Hazañas Bélicas* con colecciones ambientadas en la guerra: *Selecciones de Guerra*, *Episodios de Corea*,¹⁹⁰ en ambos con F. Serra al guion y Joan Giralt al dibujo (imitando a Boixcar campechanamente), y la paródica *Capitán Sacarina*,¹⁹¹ con Tunet Vila. Los tebeos se mantuvieron en el quiosco, pero aportando historietas de calidad media o baja, olvidables frente a las que estaba produciendo Toray. Símbolo fue un sello fundado por el emprendedor Antonio Ríu Escribá, que desde

¹⁸⁹ Nos confirmó estos datos Mario Berenguer Albiac, hijo de Berenguer Artes, por correo electrónico en diciembre de 2014, con motivo del fallecimiento de su padre.

¹⁹⁰ Tradicionalmente mal catalogado en otras fechas, acaso por no conocer la existencia del *Almanaque 1952*.

¹⁹¹ También tradicionalmente mal catalogado en 1947.

su negocio afincado en el número 230 de la calle Aribau decidió en el final de 1951 lanzarse a la edición de tebeos publicando una revista similar a *Pulgarcito* titulada *Chicolino*.¹⁹² El modelo de revista era imitativo, en efecto, del ensayado con éxito por Bruguera, una mezcla de secciones de pasatiempos y divulgativas, con viñetas de humor gráfico e historietas, distinguiéndose las puramente humorísticas (por autores nuevos como J. Auví, Tarragó, Perpi, Menisco, Obiol, Campañá, Escofet y Enrich) de las aventureras, dibujadas con estilemas realistas (por Campañá, J. B. Miguel y Tuset Vila). El editor yerró con el PVP, de dos pesetas, que era casi el doble de lo que en aquel momento pedían Bruguera y Valenciana por una publicación muy parecida. Pero tuvo varios aciertos, como dar libertad creativa a los autores para concebir historietas con mayor densidad argumental (sobre todo las de Campañá) y acercarlos a los lectores mediante secciones dedicadas a su labor, con autocaricaturas y minientrevistas, que se fueron desgranando número a número. Este aprecio por el autor de los contenidos de los tebeos era poco usual por entonces. En Bruguera se había atisbado, pero porque los propios autores se inmiscuyeron dibujados entre sus personajes y en Ediciones TBO se habían ido presentando los autores de la casa en pequeñas biografías desenfadadas, pero nunca mostró el editor tanta cercanía con ellos. Símbolo siguió mimando a sus autores y concibiendo ediciones llamativas en los siguientes años de la década. Mantuvo *Chicolino* como revista quincenal (y rebajó su precio a 1,50 pts.) durante los siguientes años, y alternó su salida con los productos típicos del momento: el cuaderno fabulístico *Cuentos Infantiles* (1952), una revista para mujeres jóvenes titulada *Susana* (1953) y un nuevo intento de revista, más infantil, *Picolín* (también de 1953 y también efímero), y los tebeos de acción fascinados por la mitología heroica de los EE UU *Luis el Piloto Americano*, *Clay Sutton* y *Disco* (todos de 1953, dibujados por autores como Rafael Cortiella y López Espí). En el verano de 1953 lanzó tebeos que recopilaban las mejores historietas ofrecidas en *Chicolino* a modo de álbumes monográficos en los que se reconocía la autoría de los dibujantes y guionistas: *Odisea de Zacarías* e *Historietas de Pepe*. Eran económicos (1,20 pts.) y

¹⁹² Conocemos su nombre y sede por el registro del título *Disco* en el BOPI, 1.590, de julio de 1953, p. 4.127. *Chicolino* había sido tradicionalmente mal catalogado (en 1952 o en 1959), pero hay evidencias en los contenidos de los dos primeros números de que circularon durante el último mes de 1951.

eran atractivos debido al diseño que buscó el editor, que concedía gran importancia a una imagen impactante y bien equilibrada, sin demasiados elementos, que fue la que también ensayó en títulos de 1954 como *Aventuras*, *Episodios*, *Almanaque de Reyes* y en los tebeos apaisados *Oeste* y *Cobalto*. En realidad, el mérito correspondía a la maestría gráfica ilustrando portadas de Cortiella, dibujante que se convertiría al poco en uno de los más hábiles “portadistas” de tebeos. Pese a todo lo antedicho, los tebeos de Símbolo que se mantuvieron un poco más en los quioscos fueron los que explotaron las temáticas habituales de la época: el cuento de hadas (*Sauce*), la acción fantástica (*Comando Roy*), la gesta castrense (*Héroes Bélicos*), los relatos de frontera (*Kiw Flecha Certera*, *Ray Perro Lobo*) y el cuento mítico (*Héroes Bíblicos. Sansón*). En el periodo de mayor actividad de esta empresa, en el otoño de 1954, distribuía siete publicaciones en los quioscos, en los catalanes al menos, y demostró habilidad cuando redujo el formato de sus publicaciones para hacerlas más comerciales, lo cual acometió con *Pito*, *May Dole* y, luego, *Liliput*, una revistita de 12x8 centímetros que vendía a media peseta el ejemplar (en la cual, por cierto, publicó su primer tebeo monográfico un tal Pif, seudónimo de Francisco Ibáñez). El desacierto de Símbolo fue invertir esfuerzos en publicaciones especializadas, caras y sofisticadas, como *Gigante* (un tebeo de 35x25 centímetros, por 2,5 pts., dimensiones y PVP difíciles de aceptar en ese momento por los distribuidores en el primer caso y por los lectores en el segundo) o *Alex* (una revista grande, de 28x21 cm, con igual PVP, en la que primaba la espectacularidad de la imagen y la vertiente didáctica, con gran parte de su contenido dedicado a la documentación sobre un autor y a explicar métodos de dibujo y realización de historietas). Con estas ediciones, Símbolo dejó el negocio en 1955, si bien sus tebeos siguieron apareciendo. O, mejor dicho, tebeos con esa factura, porque la revista *Alex* había sido responsabilidad de un grupo de autores que formaron un taller de trabajo, Estudios Alex (con los hermanos Badía Romero, Casamitjana, Fumanal, Beviá, Sostres y otros), que se encargaría de confeccionar historietas tanto para los tebeos de Símbolo como para ser distribuidas luego por el sello Saturno o complementar otras publicaciones, como la revista ligada al Movimiento *Jóvenes*, editada por Edosa. Este fue el modo de producción de los tebeos confesionales

Héroes de las Misiones y Héroes Bíblicos, que ciertamente fueron “tebeos de encargo” y circularon cuando Símbolo ya no actuaba como empresa editorial.¹⁹³

Clíper también lanzó pocos títulos en los primeros años de la década de los cincuenta y se guió por similares criterios que Símbolo a la hora de editar tebeos: buscar antes la calidad del producto en su conjunto que la explotación de las modas del momento, lo que le llevó a fracasar con algunos de sus propósitos editoriales. Lanzó en 1951 la revista de aventuras *Alcotán*¹⁹⁴ y el magacín para público femenino *Festival*, y ambas publicaciones fallaron como productos comerciales. Este último título era innovador, sorprendía por su calidad formal, por el cuidado diseño y reparto de contenidos y por las historietas excelentemente realizadas por J. Blasco, Tomás Porto, Adriano B. y Martz-Schmidt. Era en realidad una revista gráfica dirigida a mujeres adultas que incluyó historietas y atractivas ilustraciones además de relatos y secciones con consejos, cuya característica más sobresaliente fue su planteamiento: fue proyectada en bloque, como una colección de fascículos “coleccionables” que llevaron foliación consecutiva con el fin de obtener tomos «lujosamente encuadernados», al decir del editor. El intento no pasó de los doce números, pero sentó un precedente en la edición de publicaciones con historieta que se imbricaban con los proyectos editoriales fragmentados en fascículos que triunfarían en las dos décadas siguientes. Las otras dos revistas que Clíper publicó este año estaban basadas en modelos editoriales extranjeros. *Alcotán* fue un intento de traer a España la revista británica *Eagle*, cuyo diseño fue imitado pero no traducido directamente debido a que en la España del Movimiento el título “Águila” estaba más que registrado. Entre sus páginas vimos obras de españoles que ya estaban a punto de dar el salto al mercado británico, paradójicamente, como Hidalgo —encargado de la serie *Dick Tober*—, o Blasco, que dibujó *Dan Jensen*, una serie de ciencia ficción que también acabó publicándose en la citada revista *Jóvenes*. Ninguno de estos lanzamientos aguantó en el mercado,

¹⁹³ La mayoría de los tebeos de Símbolo habían sido catalogados tradicionalmente en otro orden, y adjudicados a Símbolo sin atender a su calidad de suplementos de otras publicaciones, como las de Saturno o Edosa, que fueron sus editores reales.

¹⁹⁴ Tradicionalmente mal catalogado en 1952.

pero Clíper prosiguió editando con éxito su terna de revistas de acción (*El Coyote*), humor (*Nicolás*) y romance (*Florita*).

Selecciones Editoriales fue una empresa aparecida en 1950, siendo su propietario el mismo Joaquín de Haro que había puesto en pie los sellos Harpo y Hércules durante la década anterior para publicar llamativos tebeos de aventuras imitativos de los cómics de acción estadounidenses. En los primeros años cincuenta hizo exactamente lo mismo, pero desde un planteamiento más cercano al del estudio creador de historietas, o al menos esa idea surge de *Búfalo*, un tebeo asociado a la marca de betún homónima, que llevó mensajes publicitarios entreverados con historietas de Puigmiquel, Bernet Toledano, Sommer y otros, en un ejercicio de edición que ponía en evidencia la eficacia comunicativa del cómic para emitir mensajes publicitarios (Canyissà, 2014: 241). También apareció Selecciones Editoriales como sello editor “anexo” a la publicación *El Pájaro Bravo*, un tebeo humorístico publicado bajo la logoforma de Ediciones Patria, con alusiones a las culturas latinoamericanas y en el que firmaba un tal Mac Sidney, de una agencia de Chicago. En realidad, el editor era De Haro, pues así figuraba en el interior de los tebeos, y Mac Sidney era un seudónimo de TUNET Vila, que dibujó ocho de estos tebeos, muy escasamente distribuidos en 1952. Los tebeos que editó Joaquín de Haro en los años 1950 y 1951 tuvieron gran mérito. Explotó el formato *striscia* para servir tiras al estilo americano (la colección *Carlos y Laura*, obra de J. P. Jubert y Salvador Mestres) o realmente estadounidenses (*Juan Furia*, otra traducción del *Johnny Hazard* de Frank Robbins). También lanzó tebeos imitativos de los *comic books* estadounidenses, de acción y suspense, verticales, con 24x17 centímetros y con su típico diseño de cubierta, impactante, con pocas figuras y escasos elementos de fondo. De esta guisa publicó *Spirit* (con historietas de *The Spirit* adquiridas a la agencia Register and Tribune Syndicate), *Roy Rogers* (personaje inspirado en el cantante y estrella de Hollywood con ese nombre, dibujado por Al McKimson), las series de Antonio Parras *La Dama del Antifaz* y *El Duende*, y *Hazañas de Guerra*, de José Toutain. Ninguno de estos títulos pasó de los

cuatro números, pese a su atractivo formal, y De Haro desapareció el mapa editorial español.¹⁹⁵

Los más importantes editores de tebeos del área catalana durante toda la década de los cincuenta fueron Hispano Americana, Editorial Bruguera y Ediciones Toray. El sello de Vecchi, aun habiendo perdido la cabecera *Leyendas*, mantuvo en curso un nutrido grupo de traducciones de cómics estadounidenses en el comienzo de la década (*El Capitán Marvel*, *Mary Marvel*, *Rip Kirby*, *Tarzan*, *El Hombre Enmascarado*, *Jorge y Fernando*, *Lone Ranger*) y de *fumetti* italianos (*El Pequeño Sheriff*, *Suchai*, *Texas Bill*, *Gacela Blanca*, *Pantera Rubia*). Los tebeos con material italiano protagonizados por muchachos y servidos en formato *striscia* siguieron dándole beneficios: *Tim el Pequeño Vagabundo* duró cincuenta y siete números; *Héroes de la Calle*, veintisiete; *Sitting Bull*, sesenta y seis en 1951; *Nat del Santa Cruz*, cincuenta y siete también en 1951. El material italiano fue también sirviéndolo en otros formatos reducidos: con 15x21 centímetros apareció el tebeo del héroe selvático *Yorga*, que vivió cuarenta y dos cuadernos; 17x12 centímetros eran las dimensiones del tebeo con el que rescató en 1951 a Juan Centella (*Dick Fulmine* se llamaba en Italia la serie), que aguantó en el mercado veintiocho números; el mismo formato tuvo *Jabato*, un *western* de producción italiana protagonizado por un muchacho indio, cuya edición española gozó de impresión a dos tintas, roja y negra; 21x15 centímetros fue la medida de *Pecos Bill*, que a lo largo de sus setenta y dos números creció hasta los 24x17 cm. Luego, los cómics de EE UU mermaron en los planes editoriales de este sello, confinados en la colección *Extra Serie*, consistente en cuadernos verticales de contenido monográfico, aunque el editor le dio una nueva oportunidad a *El Hombre Enmascarado* en una colección de 1952.

Hispano Americana lo intentó con la historieta autóctona, pero no tuvo suerte en su intentona de copiar la estética y los planteamientos argumentales de Editorial Bruguera, puesto que a eso respondieron los tebeos *Humor de Bolsillo*, que era una revista de viñetas, no de historietas, y el relanzamiento de *Pocholo*, en un intento de competir con la renovada revista *Pulgarcito*. Colaboraron en el

¹⁹⁵ En 1960, el editor José Luis Ruiz de Villa Macho se hizo cargo de la marca Selecciones Editoriales (BOPI, 1.755, p. 4.608).

reavivado *Pocholo* todo tipo de autores, de todas las “escuelas”: Jorge, Opisso, M. Vazquez, Ribera, R. Cortiella, Ponti, J. Juez, Escobar, P. Alférez, Ayné, G. Iranzo, García, A. Figueras, Benejam, Schmidt, pero a pesar de este increíble elenco de colaboradores la revista no llegó a poner el número diecinueve en la calle. Desde este momento, tras el verano de 1952, Hispano Americana perdió fuelle en el sector, muy probablemente por su falta de cuidado en la selección de las obras y en la gestión de las cuentas. Al parecer aún no había pagado una deuda contraída con Opera Mundi por la explotación de cómics de KFS desde hacía cinco años y todavía no se había recuperado de las pérdidas sufridas tras la prohibición por parte de la Dirección General de Prensa de la revista *Gran Hotel*, en la que había invertido esperanzas y dinero y de la que estaba tirando cien mil ejemplares, según confesó el editor por carta a Antonio Martín (2000: 172 y 201). *Gran Hotel* llegó hasta el número 14, y sus contenidos los derivó luego a una emisión en fascículos y a otra publicación, pero reincidió en ese mismo modelo de edición en 1952 con la revista *Quinta Avenida*, también de gran tamaño (34x24 cm), con reproducción de fotografías, fotonovelas traducidas del italiano e ilustraciones con tramados bitonales, casi idéntica en formato y diseño a la de 1947, pero que también fue cancelada (en el número 20) sin buenas ventas, a juzgar por los recopilatorios de números invendidos que fueron lanzados más tarde con nuevas tapas. Aquellos baches comerciales pusieron al editor en guardia sobre la viabilidad del mercado español para su negocio, que iba boyante en Italia y Brasil, y finalmente dejó la empresa en manos de la familia Parenti al final del año 1952.

Resulta llamativo que el editor Germán Plaza intentase una edición similar en el mismo año, es decir, traducir en España fotonovelas italianas, que en su país de origen estaban comenzando a hacer furor. El intento de Plaza llevó por título *Cimarrón*, y se emitió a modo de fascículos (“episodios encuadernables”) y con el subtítulo descriptivo «Sistema ‘FOTO-NOVELA’». No funcionó en el mercado, pese a la calidad de la publicación, que también incluyó historietas resueltas con elevado realismo por Jesús Blasco. Sin duda la razón fue el PVP de 2,50 pesetas.

El sello Hispano Americana siguió funcionando unos años más bajo la dirección de Otello Parenti Vecchi,¹⁹⁶ pero el material italiano que traducían no parecía ser del gusto del lector español de tebeos del Ecuador de los años cincuenta, sobre todo porque abusaron de las reediciones de series ya publicadas (*Sitting Bull, Juan Centella, Suchai, Tex, Dick Toro, El Pequeño Sheriff*), cuyos argumentos resultaban monótonos y cuyo estilo se había quedado anticuado frente a otras ofertas estéticas. La recuperación por este sello de cabeceras que había dejado abiertas Clíper, con otros materiales procedentes de agencia, tampoco funcionaría en los años sesenta. Hispano Americana dejó de trabajar definitivamente con KFS a mitad de los años cincuenta. La gestión de los derechos de la empresa de Moses Koenigsberg circularon entre pequeños editores en los años siguientes (Titán y Ediciones MAS, por ejemplo) hasta que recayeron en las manos del sello Dólar en 1959.

Bruguera vivió su despegue editorial en esta década, por el contrario. Se constituyó como sociedad anónima el 13 de febrero de 1954 por cuatro personas: Pantaleón y Francisco Bruguera Grané y sus respectivas esposas, Consuelo Goset y Amelia Juan Gil, con un capital declarado de dos millones de pesetas dividido en cuatrocientas acciones, casi en su totalidad suscritas por ambos hermanos. Partían de la empresa homónima, pero en propiedad exclusiva de Pantaleón y cuyo valor declarado era de solamente 550.000 pesetas, según quedó recogido en la escritura de constitución de la compañía firmada ante el notario Enrique Gabarró Samsó.¹⁹⁷ A partir de ahí, Bruguera fue construyendo un pequeño imperio editorial en tres mercados esencialmente: el de la divulgación o vulgarización, el de los tebeos y el de la novela popular romántica, con Corín Tellado como autora fetiche, y la novela aventurera de *western*, con Marcial Lafuente Estefanía como autor estrella.¹⁹⁸ Sus revistas de historietas también eran las más populares y posiblemente las más leídas, gracias a su calidad de impresión en huecograbado y a una distribución vigorosa que llegaba a todos los puntos del país. El aprecio quedaría demostrado

¹⁹⁶ Lo certifica GELE 1961, p. 131.

¹⁹⁷ Archivo INLE-REE, caja 17/6. Documento citado por Martínez Martín (2015b: 257-258).

¹⁹⁸ De la ciencia ficción se ocuparía más adelante, y para entonces contrataría al autor más popular, George H. White.

por la longevidad: del tebeo *Pulgarcito* aparecieron 2.263 números entre 1946 y 1981, si contamos las colecciones satélites; la colección de novelas *Bisonte* casi llegó al número 2.000 entre 1948 y 1986.

Sobre este periodo del sello Bruguera ha hecho una reflexión sintética pero aglutinadora José Antonio Ortega Anguiano:

«Es una época caracterizada por una ardorosa producción editorial consistente en la tirada mensual de más de un millón de ejemplares de diverso material. Por otro lado, una nueva empresa filial dirigida al parecer por Francisco Bruguera Goset, otro miembro familiar de la tercera generación dedicada a la edición, se encarga de vender el material del ya enorme archivo a revistas de Latinoamérica y Europa, convirtiéndose en una agencia al modo de los grandes *syndicates* norteamericanos. Creaciones Editoriales no será la única que prolifere en esos años, pero sin duda que se convertirá en la principal en ese inquieto mundo del tebeo.

Entre unos medios y otros, la editorial adquiere un estatus de funcionalidad empresarial que le catapulta al éxito cuando la década termina. Con la compra de maquinaria, la apertura de nuevos locales y una apuesta decidida y concienzuda del material editado, Bruguera había tratado de convertirse en una gran empresa, desechando totalmente el menor viso artesanal —no en vano, en 1954, Bruguera se había convertido en sociedad anónima—, y lo estaba consiguiendo. Haciendo gala de una política económica agresiva, y por lo tanto, despersonalizando las relaciones con sus trabajadores, la editora establece una dinámica de apropiación de originales cuya utilización puede ser realizada de manera potestativa hasta el punto de volverlos a publicar cuantas veces quiera o venderlos al extranjero a través de Creaciones Editoriales sin pagar nada por ello en ambos casos a sus autores.» (2003: Recurso en línea)

Nos detendremos en varios títulos de Bruguera de este periodo para tratar de comprender su fecundo éxito. *El DDT* era una revista de gran calidad, aparentemente dirigida a un lector no infantil, superior a los quince años, tal y como se extrae de sus subtítulos, que fueron cambiando en función de la normativa

sobre prensa infantil y juvenil, y que exponía chicas atractivas en portada al uso de como hacía el autor Divito en la muy popular revista argentina *Rico Tipo*, modelo en el que se basó el editor para esta revista, según Álvaro Pons (2011: 27-31). Lo que distinguía a *El DDT* del resto era su cohesión interna. Fue una publicación que surgió con un planteamiento sólido de partida, un producto ideado y coordinado por Rafael González (editor y guionista al mismo tiempo), que ató en corto a un grupo muy capacitado de autores para satisfacer a un público concreto combinando temas y personajes de forma más homogénea que en otras publicaciones de Bruguera (este fue el defecto de *El Campeón*). No fue una revista satírica ni erótica, aunque pudo aproximarse a ambos géneros, pero sí que coqueteó con el horror o, mejor, con su parodia, lo cual resultaba sorprendente en una publicación infantil, y desdeñable para los censores, que acabaron prohibiendo algunas de las series por considerar que atentaban contra la institución familiar, como *Doña Tula, suegra* (Tubau, 1972: 101). El resto de obras aparecidas en esta revista fueron también memorables ejercicios de humorismo pero que desafiaban los postulados de la buena moral, o de la moral que agradaba a la clase eclesiástica de la época, según hemos detallado en un análisis profundo de esta cabecera (Barrero, 2010: recurso en línea). Para la posteridad quedarían series populares como *La Familia Cebolleta*, *Ángel Siseñor*, *Matildita y Anacleto*, *Rasputín* o, ya en 1963, *El Botones Sacarino*.

Los dos cuadernos de aventuras que Bruguera puso en circulación en el comienzo de los años cincuenta también eran productos redondos. *El "Cachorro"* fue un serial de piratería dibujado en su mejor momento creativo por G. Iranzo, a quien se le permitió trabajar en libertad para realizar desde el diseño a los acabados de cada cuaderno. Esto impidió que pudiera entregar los episodios con periodicidad semanal, que era lo que requería el editor, teniendo que salir quincenalmente. *Inspector Dan* tenía a su favor que el personaje concitaba el interés del gran público desde que apareciese en el primer número de *Pulgarcito*, de ahí que alcanzara a publicar setenta y un cuadernos, con grandes del dibujo realista de la época: Giner, F. Hidalgo, Macabich, Vivas, Darnís, P. Alférez... y con guiones de Rafael González, González Ledesma y un joven Víctor Mora. La estrategia de Bruguera con el caso de los cuadernos había sido similar a la ensayada por otros editores. Consistía en lanzar un número limitado de tebeos

hasta completar la serie, entre doce y veinticuatro cuadernos, y si funcionaban en el mercado se expandía la serie; si no cumplían con las expectativas, se retiraban del quiosco y se abría una nueva colección. Cuando se declaró el éxito en 1951 con los cuadernos de *Inspector Dan* y *El "Cachorro"*, Bruguera dejó de probar suerte con otros personajes e invirtió todos sus esfuerzos en mantener esas dos colecciones, al menos hasta pasados cinco años, cuando inauguró, en marzo de 1955, la línea denominada *Colección Dan* para dar vida a nuevas series cortas. Este nuevo modelo era también conservador: abría una sola colección dentro de la cual circulaban otras, con su propia numeración, como *Bisonte Gráfico*, *Vendaval* y, ya en 1956, *El Capitán Trueno*. Puede resultar sorprendente hoy que la obra de Mora y Ambrós no despertase confianza plena al editor por entonces, visto que no abrió una colección propia para ese personaje tan emblemático sino que nació en la *Colección Dan*, pero entonces la obra de Ambrós solamente se había visto en Grafidea y nadie sospechaba que el personaje se convertiría en el más conocido del tebeo español, junto con Mortadelo, creado dos años más tarde por *Pulgarcito*.

Bruguera también quiso entrar a competir con tebeos para niñas y lanzó tres títulos: *Rosita*, una colección muy cuidada con los mismos autores que trabajaban el humor o la aventura (Ángel Pardo, Jorge, Cifré, Escobar, Schmidt); *Blancanieves*, una intentona de crear una revista similar a *Pulgarcito* pero dirigida a niñas que no fraguó, y *Caperucita*, de la que publicó ochenta y dos números, en los que dibujaron Ángel Pardo, Jorge y Escobar. Su intención era usurpar el protagonismo de *Azucena* entre las preferencias de las lectoras, pero no pudo conseguirlo con un plantel de autores gráficos de elevada calidad pero carentes de la sensibilidad que tenían los autores (mujeres muchas de ellas) que dibujaban en el cuaderno de Toray.

En las ediciones de Toray del comienzo de la década se dieron cita la aventura con el romance, pero no el humorismo, y con un ritmo editorial que le iba a la zaga al de Bruguera pero con la estrategia editorial de ir sustituyendo rápidamente cabeceras en el quiosco. De aventura lanzó series cortas, de no más de veinte números. Publicó historieta de ciencia ficción traducida del inglés (*Brik el Indomable*, traducción de la serie *Brick Bradford*), la colección policíaca con formato *striscia* titulada *2 Americanos en Europa*, el tebeo de capa y espada

dibujado por Vintró y Longarón *El Capitán Deriva*, y otros de acción (*El Príncipe Loco*, *Hombres del Mar*, *El Pequeño Mosquetero*, *La Vuelta al Mundo de Dos Muchachos*), hasta llegar al título selvático *Zarpa de León*, obra de Berenguer Artés y Ferrando. Entre los títulos dirigidos a las niñas, Toray publicó en estos años *Anita*, de Ayné; *Cuentos del Enanito*, también de Ayné pero en vertical (17x12 cm);¹⁹⁹ *Mari Carmen*, colección imitativa de *Azucena*;²⁰⁰ y *Hojas de la Vida*, un sorprendente drama neorrealista adelantado a su tiempo escrito y dibujado por Jaime Juez.

Si atendemos a la producción de historietas en Madrid en 1951 nos percatamos de que allí se había animado a publicar tebeos un sello de novela popular llamado Rollán que había logrado llamar la atención con sus productos desde 1949; no en vano distribuía ya sus novelas de vaqueros y policías en México y en Argentina a través de la distribuidora Ediciones Iberoamericanas, S. A. (o EDIBESA).²⁰¹ Sus tebeos eran también policíacos, en el ramal del espionaje, un subgénero en boga en ese momento, como un decantado popular de la situación de guerra fría que se vivía en el mundo. Los dos primeros lanzamientos fueron tebeos al uso, de 17x24 cm, de presencia cuidada y sólidos argumentos: *Aventuras del FBI* y *Jeque Blanco*. El primer título fue consecuencia de la popularidad de las novelitas que el mismo sello editor venía lanzando desde 1949 bajo la dirección de Alfonso Manzanares, también escritor de las mismas (como Alf Manz). En su versión en tebeo logró gran popularidad, ya que llegó a los 252 números, escritos por Federico Mediante (y luego Manz, A. A. Arias, González Casquel y Rodríguez Illera) y dibujos muy atractivos de Luis Bermejo (y luego de Carrillo, López Blanco, Martín Salvador, y Pizarro). Luego llegaría *Jeque Blanco*, también de espionaje pero en tierras exóticas, que alcanzó 137 números escritos por González Casquel y dibujados por José Laffond en su arranque y luego continuados por el guionista Jan Hutton (Rodríguez Illera) y el dibujante Armando.

¹⁹⁹ Estas dos colecciones dibujadas por Ayné nunca antes habían sido descritas ni catalogadas.

²⁰⁰ Tradicionalmente mal catalogada en el año 1945.

²⁰¹ GELE 1952, p. 113.

El editor de estos tebeos fue Manuel Rollán Rodríguez, hijo del fundador y propietario aún de la empresa, Manuel Rollán Martín,²⁰² que no comenzó a solicitar registros en la propiedad industrial para sus ediciones hasta 1952, año en el que registró tanto la marca editorial como varias colecciones de novelas.²⁰³ Los títulos de tebeos no registró como marca salvo por un caso, el de la corta colección ambientada en el lejano Oeste *Solitario Jim*,²⁰⁴ lo cual da a entender el aprecio escaso que ciertos editores mostraban hacia los tebeos como producto comercial. Rollán Rodríguez lanzó algunas cabeceras más de tebeos al calor del éxito cosechado con las peripecias de los agentes especiales, entre ellas la de humor *Pepote* (en 1953), la de vaqueros *Mendoza Colt* (en 1956),²⁰⁵ la romántica *Maripositas* (en 1958) y la de ciencia ficción *Rock Vanguard* (en 1958 también), aunque ninguna superó en popularidad a *Aventuras del FBI*. Cabe aclarar que, durante este periodo, el director de la mayor parte de los tebeos de Rollán fue el mismo Alfonso Manzanares, según nos ha confirmado el guionista Antonio A. Arias.²⁰⁶

Valenciana se constituyó en 1951 como sociedad anónima e inauguró aquel año cinco colecciones, una cifra baja comparada con otros editores. En realidad, por más que tradicionalmente ha sido considerada una de las grandes productoras de tebeos, Valenciana nunca pasó de ser una empresa de base familiar con una

²⁰² GELE 1952, p. 53.

²⁰³ El nombre de la empresa fue registrado el 12 de diciembre de 1951 (BOPI, 1.554, p. 91). En 1952 solicitó registro para las siguientes marcas: *Novelistas de Hoy* y *Autores de Hoy* (BOPI, 1.560, p. 1.860), *El Dago* y *Kismet* (BOPI, 1.569, p. 4.535 y 4.543), *Universo* (BOPI, 1.646, p. 7.017), y *Sputnik* (BOPI, 1.696, p. 8.004), entre otros productos de papelería como “Mendoscol” o “Adeplast”.

²⁰⁴ Consta que solicitó el registro de este título con fecha 21 de febrero de 1959 en el BOPI nº 1.727, p. 1.907.

²⁰⁵ Esta colección ha sido siempre datada en 1955 (por nosotros mismos hasta el momento de redacción del presente trabajo) porque en los primeros tebeos de la colección figura ese año en las firmas de los autores. Pero si hemos de hacer caso a las fechas que el mismo editor aportaba en las contracubiertas de los tebeos, la publicación no pudo aparecer hasta octubre de 1956, lo cual implica que los cuadernos de *Mendoza Colt* no circularon por los quioscos españoles en esos dos años apenas, en contra de la opinión y creencia generalizadas.

²⁰⁶ Entrevistamos a Arias al respecto el 27 de julio de 2015.

producción constante pero moderada, no superior a las tres o cuatro novedades anuales y sin sobrepasar la docena de publicaciones en curso a la semana. Mantuvo la empresa gracias a los beneficios que le seguían dando cabeceras populares aventureras como *Roberto Alcázar y Pedrín* y *El Guerrero del Antifaz*, de las cuales fue sacando a la luz constantes reediciones y redistribuciones y, por supuesto, gracias a sus revistas infantiles, como *Jaimito* o la creada en 1955 *Pumby*, revista en la que el mayor aliciente era el trabajo siempre fresco y optimista de J. Sanchis.

Para competir con los cuadernos para niñas de Toray y Ricart, el sello valenciano lanzó *Cuentos y Leyendas Ejemplares*, curiosa colección que fue cambiando de título, porque tras el número 44 pasó a titularse *Cuentos Ejemplares Infantiles*, tras otros treinta y seis números más continuó bajo la cabecera *Cuentos Gráficos Infantiles Cascabel*, y ya bajo este título alcanzó el número 236. Eran tebeos simples, de menor intensidad dramática que los de la colección *Azucena*, aunque bien dibujados por Nin, Pilar Mir, P. Alférez, Frejo, Juanita Bañolas, Carbó, y Sarroca, entre otras firmas. De los tebeos de aventuras de Valenciana del comienzo de los cincuenta destacaron una revista y dos cuadernos. La revista, *SOS*, era una publicación vertical de 27x19 centímetros, de dieciséis páginas, con historietas de aventura, humor y suspense, en la que se dieron cita los mejores colaboradores de la empresa, aparentemente para competir contra *Pulgarcito* de Bruguera, a la vista del toque juvenil aventurero que se hallaba aquí y que le faltaba a *Jaimito*. A diferencia de la revista de Bruguera, *SOS* incluyó historietas traducidas de autores de EE UU (Milton Caniff, Geo McManus, Chic Young, y otras tiras provistas por KFS), que se combinaron con las de los españoles Edgar, Serna Ramos, Gutiérrez, Jesús Licerias, Serafín, Alamar, Pérez Maset y Ayné, entre otros. Los cuadernos que publicó fueron: *David de la Policía Montada*, de Pablo y Luis Gago pero con dibujos de portada de M. Gago, y *Los Exploradores del Universo*, de Pedro y Miguel Quesada, colecciones de no más de veinte números y que casi se solaparon con los trabajos que estos autores ya estaban haciendo para otro sello editorial surgido a la sombra de Valenciana aquel año, Maga.

En efecto, en 1951 apareció un nuevo editor de tebeos denominado Maga (anagrama de las iniciales de Manuel Gago), cuya importancia fue mayúscula en la historia de los tebeos valencianos porque implicó varias transformaciones. Una,

que la valía de los productos se podía medir por sus cualidades específicas, estilísticas o estéticas, no ya genéricas, como demostraba el hecho de que en el trabajo de Manuel Gago se soportaba la existencia del nuevo sello. Dos, que la “estabilización” de la economía española era una promesa suficiente para que los industriales abrieran nuevas vías en el mercado. Esto se afirma porque el origen de Maga se halla en el impulso de un pequeño empresario, apellidado García, que convenció a Manuel Gago para crear un nuevo sello editor de tebeos en Valencia. Ese sello fue llamado Garga y publicó cuatro colecciones obra al completo de Manuel Gago a partir de enero de 1950, una apaisada (*El Libertador*) y tres verticales (*El Misterioso X*, *El Hijo de las Galeras*, *El Rey del Oeste*). Solo una de ellas pasó de los veinte números, *El Misterioso X*, que llegó al 31 y que por esta razón se solapó con las otras verticales hasta la primavera de 1951, lo cual no supuso un sobreesfuerzo para Gago, dado que se servían quincenalmente, así que solo tenía que dar salida a dos cuadernos semanales. El intento de Garga no funcionó, según recuerda el dibujante Miguel Quesada, por desavenencias entre el propietario de la empresa y Gago.²⁰⁷ Pero a partir de esta intentona cuajó la idea de fundar una nueva editorial de tebeos y buscar su propio público, confiando en el potencial y el nombre de M. Gago. Así que, durante el verano de 1951, los padres y hermanos de Manuel Gago, con capital amasado por este, fundaron la Editorial Maga, figurando como propietaria y directora la madre del dibujante, Amparo García Pérez. El planteamiento era editar tebeos al modo en que lo hacía Valenciana, con autores hasta entonces ligados a Valenciana (Gago, Bermejo, Quesada) y dependientes de la misma distribuidora de Valenciana. Algo que por fuerza puso en guardia al editor de Valenciana.

Maga arrancó con una estructura empresarial organizada pero muy pequeña: los padres y hermanos de Manuel Gago llevaban las labores de redacción y la confección de paquetes para su distribución y su transporte, en lo que también participaban algunos dibujantes y eventualmente el “director artístico” de la empresa, Miguel Quesada, un cargo real pero que compaginaba con su labor como

²⁰⁷ Entrevistamos telefónicamente a Miguel Quesada Cerdán para la presente investigación en los días 15, 22 y 27 de mayo de 2015.

dibujante de la casa y como colaborador en cualquier labor mecánica.²⁰⁸ Maga arrancó titubeante pese a que la tradición nostálgica le ha atribuido un potente inicio de actividad, con hasta seis cabeceras puestas en circulación en el primer año de vida (Gonzalo Torres, 2015: 55).²⁰⁹ En realidad arrancó en septiembre de 1951 lanzando un tebeo que ya estaba preparado para Garga, *El Pistolero Justiciero*, y una colección de tebeos de cuentos de hadas de autoría colectiva, *Leyendas y Fantasía*.²¹⁰ El planteamiento editorial era el mismo observado en otros sellos: se creaba un título avalado por un autor o por un personaje, del que se preparaban un mínimo de ocho cuadernos a doce cuadernos; si la colección no llegaba a un mínimo de ventas establecido, se planteaba su posible cancelación y se iba preparando una nueva. El esfuerzo editorial que se podía invertir dependía del número de trabajadores en la redacción, minúsculo en Maga en sus comienzos puesto que solo era capaz de dar salida a dos cuadernos a la semana, lo que implicaba cuatro en curso al mes por ser todos los títulos quincenales. La gran esperanza era Manuel Gago, naturalmente; de hecho, la empresa superó el centenar de colecciones publicadas, y de ellas, la cuarta parte fueron resueltas por Gago (Porcel y Porcel, 1992: 83), que desarrolló un ejercicio de laboriosidad como no se conocía en la industria española, solo comparable a la labor de Martínez Osete en Marco o de F. Ibáñez, luego, en Bruguera.

No obstante la sombra de Gago, Maga triunfaría por sus propios méritos y con otros autores también. Cuando se estrenó *Pacho Dinamita*, en la Navidad de 1951, la mezcla de deporte y aventura que brindaban los guiones de Pedro Gago y los dibujos de Miguel Quesada convenció a un nuevo público, y la colección se mantuvo en los quioscos más allá del número 20 (llegó al 138), frente a las

²⁰⁸ Todas las alusiones a Quesada proceden de la entrevista practicada al autor para la presente investigación.

²⁰⁹ Un error arrastrado por todos los investigadores, incluidos nosotros, de ahí el error de Gonzalo Torres, que era el asumido por toda la comunidad es aficionados y estudiosos. Modificamos esas fechas en nuestra base de datos en julio de 2015.

²¹⁰ Las fechas de arranque de cada colección aquí establecidas difieren de las tradicionalmente admitidas. Las actuales se han calculado comprobando las firmas fechadas que constan en los tebeos y el ajuste de los números según las publicidades alojadas en las contracubiertas y el anuncio de almanaques, todo ello puesto en relación con la inclusión de depósitos legales llegado 1958 y las declaraciones de Miguel Quesada.

siguientes del sello, que rondaron la veintena: *El Espía y Capitán Don Nadie*. La nueva serie *Tony y Anita*, creada por P. Gago y M. Quesada, tuvo similar espíritu que *Pacho Dinamita* y eso les reportó el aplauso del público desde su inauguración en abril de 1952 (la colección llegó a los 152 números),²¹¹ de modo que hasta 1953 no pudieron lanzar ningún tebeo nuevo porque no habrían podido mantener el ritmo de producción de cuatro títulos quincenales al mes. Siguiendo este régimen laboral, *Juan Bravo y sus Chicos* y *El Príncipe Pablo* discurrieron en paralelo a los dos éxitos de la casa durante los dos primeros meses de 1954, hasta que la empresa estimó que había dinero suficiente para contratar a más personal en la redacción y a nuevos dibujantes, elevando la producción a seis títulos por mes a partir de marzo. Los nuevos lanzamientos fueron: *Terciopelo Negro*, de un recién llegado Leopoldo Ortiz; *El As de Espadas*, de Manuel Gago, y los tebeos dibujados por un emergente José Ortiz *Dan Barry El Terremoto*, y *El Renegado / Sebastián Vargas* (cambio de título que obedeció a la censura, según Baena (2002:66). En marzo del año siguiente, 1955, desarrollaron la misma táctica con las colecciones *Carlos Alcántara*, *Capitán España*, *Balín* y *El Defensor de la Cruz*, siempre con *Pacho Dinamita* y *Tony y Anita* en curso, y procuraron mantener mensualmente seis colecciones en el quiosco, con títulos que iban reemplazando a los que se cancelaban: *Don Pedro Conde*, *Lirio*, *Roque Brío*, *El Club de los Cinco*, *Paladín Audaz*, *Puño de Hierro*... Así hasta que llegó otro éxito, *Pantera Negra*, nuevo serial dibujado por Miguel Quesada, que vio la luz en agosto de 1956, lo cual implicó que entre la tercera semana de diciembre de aquel año y la tercera de marzo de 1957 Maga no pudiera lanzar ningún título nuevo. Para mayo de 1957 estaba demostrado que el negocio iba bien, con tiradas en ascenso, y esa fuente de ingresos permitió a Maga pasar de ser pequeña empresa a convertirse en mediana, porque por entonces lanzó su primera colección semanal (*El Pequeño Héroe*),²¹²

²¹¹ El arranque de esta colección, una de las más celebradas de los tebeos españoles, es un ejemplo de errónea adjudicación temporal (a un año antes, 1951) arrastrado por inercia, incluso en documentos de presunta solvencia (Baena, 2002: 270; Cuadrado, 2000: 1.038). Fue así hasta que Pedro Porcel describió con precisión la evolución de los tebeos en Valencia (2002: 238).

²¹² El planteamiento de los autores, siguiendo la presunta filosofía editorial de que en esos momentos los protagonistas más atractivos para los lectores eran los héroes muy jóvenes, como Tony y Anita, era crear tebeos con muchachos como figuras principales, no con hombres al estilo de El Guerrero del Antifaz o Roberto Alcázar.

que funcionó bien, ya que alcanzó el número 120. Cuando apareció *El Capitán Valiente*, Maga ya sostenía una producción mensual de ocho cuadernos, y en marzo de 1958 la empresa lanzó nuevos títulos (*Duque Negro, Audaces Legionarios, Marco, Jungla, Los Tres Bill*), todos con periodicidad semanal, que desde el verano compartieron quiosco con la reedición de *Pantera Negra*, también ofrecida semanalmente, y desde octubre con otras dos (*Atletas, Caballero de la Rosa*), hasta alcanzar las nueve colecciones en curso. Desde el momento en el que apareció *Apache*, en el inicio de diciembre de 1958, un tebeo de acción de Pedro Quesada y Luis Bermejo, Maga siguió su andadura estrenando colección de cadencia hebdomadaria cada diez semanas aproximadamente, asegurando de este modo la presencia de siete u ocho tebeos suyos en los puestos de venta. Le sonrió la fortuna, porque gran parte de sus tebeos de entonces fueron éxitos: *El Corsario sin Rostro, Bengala, Piel de Lobo, Don Z, El Gavilán, El Aguilucho*, etc., todos ellos cómics de acción aventurera con Gago siempre a cargo de dos o tres de ellos.

3.3.2.4.1. La estrangulación de la censura y la burocracia

En 1952, tras la normalización de la prensa periódica, los tebeos anegaron los quioscos españoles y las empresas editoras de este tipo de impresos comenzaron a crecer, arropadas por una mejor distribución, con la tranquilidad que daba un formato popular y exclusivo, y explotando un unos géneros que no dejaban de gustar al público. El problema era ese público. Porque el destinatario de este tipo de prensa era muy sensible. Era la infancia. El recién formado Ministerio de Información y Turismo, con Arias Salgado a la cabeza, a través de su Dirección General de Prensa, había autorizado el registro de abundantes títulos nuevos de revistas infantiles con historietas, pero al mismo tiempo había desarrollado unas *Normas sobre la Prensa Infantil y Juvenil* que bajo ese nombre quedaron aprobadas por orden del 21 de enero de 1952, y también nombró una Junta Asesora para este tipo de prensa.²¹³ Es muy probable que la Dirección General de Prensa tomara

²¹³ Nosotros hemos consultado su difusión en 1957 en el *Anuario de la Prensa Española*, Madrid, Delegación Nacional de Prensa, pp.700-714.

como referencia la legislación francesa para desarrollar este cuerpo normativo, concretamente las normas ideadas por la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, surgida tras la promulgación de la *Loi du 16 juillet 1949*. Este cuerpo legal se orientó expresamente a vigilar los contenidos de las publicaciones dirigidas a los lectores jóvenes y los niños franceses, sobre lo cual había manifestado honda preocupación la prensa católica del país y, luego, el partido comunista, que deseaba eliminar de las publicaciones galas la presencia de cualquier mensaje procedente de Estados Unidos, y que hizo presión hasta que logró que se promulgara un decreto que obligaba a los editores a rellenar el 75% de la paginación de sus revistas con series de producción nacional (Fillippini, 2005: 12). Los trabajos de la comisión francesa no comenzaron hasta marzo del año 1950, sin embargo, y en ella participaron menos representantes de la prensa que de asociaciones familiares, movimientos juveniles de extracción católica o miembros de la magistratura y del ministerio correspondiente, con lo que la voz y el voto de quienes se oponían al proteccionismo chauvinista que emanaba de la ley quedaron acallados. Los comisionados elaboraron una lista de repulsa de registros narrativos y caracterizaciones de personajes muy similar a la que se adoptaría en España al cabo de un par de años.²¹⁴ Como consecuencia de la aplicación de esta legislación moralizante, la prensa francesa dirigida a los jóvenes (incluyendo sus tebeos) sufrió una regresión, una infantilización de contenidos, asociando de nuevo la historieta a lo infantil en una cultura en la que ya casi se había superado esa etapa, lo cual reverberaría también en la consideración que en España se tenía del cómic.

El principal objetivo del cuerpo normativo español fue la orientación de las publicaciones destinadas a niños de entre siete y diez años, manifestando una

²¹⁴ La comisión francesa rechazaba de plano los siguientes supuestos: «intrigues tissées de perfidie, de cruauté et d'indignités morales diverses», «ambiance d'épouvante», «l'invraisemblance physique, biologique et morale», «l'abus du loufoque», «psychisme rudimentaire», «vulgarité et la grossièreté» y el «sex-appeal» (*cf.* Méon, 2009: 46). Es decir: las “intrigas tejidas de perfidia, de crueldad y de indignidades morales diversas”, toda “atmósfera de terror”, “la inverosimilitud física, biológica y moral” en los personajes, “el exceso de extravagancia” cuando se trataba de hacer humor, el “psiquismo rudimentario”, “la vulgaridad y la grosería” en el comportamiento de los personajes y el “*sex-appeal*” en ellas.

preocupación extrema por los peligros que amenazaban la salud moral e incluso física del niño español, preocupación que Alonso Tejada llegó a calificar como propia de una «mentalidad inquisidora» (1977: 94-95). Era una normativa centrada en el consumo concreto de los más pequeños, a resultas de ella separados por franjas de edad y también por sexos, con la cuestión religiosa sobrevolándolo todo (quedó expresa la prohibición de atacar a la Iglesia católica, de cometer errores de fe o la descripción otras prácticas y ritos religiosos). Las normas también prevenían sobre la perturbación que ciertos géneros podían suscitar en los más pequeños, como el horror o el suspense, que hasta ese momento se habían plasmado en los tebeos españoles sin complejos (recordemos *El Inspector Dan en Pulgarcito*) y sin consecuencias, que sepamos. Merece la pena recuperar la lista de prohibiciones que recogía esa normativa sobre la moral y los aspectos relativos al ámbito familiar porque no solo afectaron a los contenidos de los tebeos, también a su edición y producción:

- « 1.— Cuentos de crímenes, suicidios y todos aquellos en que aparezcan *entes repulsivos que puedan perjudicar el sistema nervioso y equilibrio mental de los niños.*
- 2.— Cuentos en los que se invoque al *diablo* para obtener algún éxito.
- 3.— Deben evitarse los cuentos en que sea protagonista triunfante el tipo de niño aparentemente bueno pero de bondad falsa o fingida, que hace antipática la virtud.
- 4.— Separar ángeles y hadas, porque no son armónicos y pueden traer confusión a las mentes infantiles.
- 5.— Historietas o cuentos en los que se exalte y presente simpático el niño díscolo y desobediente, sin confundirlo con el rebelde, cuando esta rebeldía sea para oponerse a la injusticia o a la sinrazón que pretenda imponerse por la fuerza.
- 6.— Historietas que tratan con *realismo excesivo* e impropio la relación de los sexos, tanto se trate de personajes humanos como de animales.
- 7.— Huir del naturalismo de fondo panteísta.
- 8.— Los cuentos populares que presenten ciertas crudezas por las cuales deban calificarse de inmorales.
- 9.— Historietas o cuentos en que *el amor sea tratado sin la conveniente idealidad y delicadeza.*

10.— Historietas o cuentos en los que quede malparada la *autoridad* de los padres, maestros, sacerdotes y, en general, las personas mayores; y aquellos en que se abuse del *tópico de la madrastra*.

11.— Los que alaban los malos actos; por ejemplo, la pereza, la mentira, etc.

12.— *Historietas que pongan en ridículo la vida familiar*, como las que señalan engaños matrimoniales, la mujer que hace trabajar al marido en menesteres caseros mientras ella descansa, etc.

[Prohibiciones para niños de diez a catorce años en el plano moral:]

1.— Láminas o descripciones que puedan excitar la sensualidad.

2.— Las novelas de trama amorosa en que aparezcan con viveza las efusiones o entren en el argumento deslices o adulterio.

3.— Presentar las cosas prohibidas dentro de la moral tan sencillas, corrientes y naturales que los muchachos piensen que no hay en ellas mal alguno.

4.— La exaltación del divorcio, el suicidio, la eutanasia.

5.— Las descripciones que puedan despertar una curiosidad malsana en torno a los misterios de la generación.

6.— Las novelas policíacas en las que *se exalte el odio, la venganza y en las que aparezca atrayente la figura del criminal. Asimismo, las ilustraciones terroríficas o indecorosas*.

7.— Aquellas *historietas que fomenten los malos hábitos o vicios: la pereza, el alcoholismo, etc.*

8.— Relatos que, aun bien intencionados y excelentes para un país determinado, reflejen *costumbres no adaptadas al nuestro*, como, por ejemplo, los *besos entre jóvenes de diferente sexo*, las disputas religiosas entre protestantes o prosélitos de otra religión, etc.

[Prohibiciones para niños de diez a catorce años en el plano social:]

1.— Los que van en desprestigio de la autoridad de los padres, maestros, de las autoridades civiles o de la Patria; el derrotismo.

2.— Los que *despierten sentimientos de envidia, rencor, venganza y odio de clases*.

3.— Todo cuanto atente a los principios fundamentales del Movimiento Nacional, al concepto de la vida y de la historia que debe tener lo español, inspirado en aquellos principios, y al sentido católico de la existencia que debe informar toda la vida española.» (*op. cit.* El subrayado es nuestro)

Estas normas impidieron el desarrollo de determinadas historietas debido a las prohibiciones expresas que planteaban. Un ejemplo preclaro fue la serie *Azufrito*, que Manuel Vázquez venía publicando desde el primer número de *El DDT*, que no había planteado problema alguno entre la población hasta ese momento, pero fue fulminantemente eliminada de las páginas de la revista en el número 76 porque el protagonista era un pequeño y desafortunado demonio. Aquella revista venía explotando la parodia de los nuevos mitos del horror cinematográfico y tuvo en lo sucesivo que suspender varias series y secciones y moderar los mensajes en general, todo lo cual le restó interés (Barrero, 2010: recurso en línea).

Sería interesante comprobar si estas nuevas normas afectaron a la producción de publicaciones en concreto, no a sus contenidos. Creemos que sí, sobre todo en un ramal de la edición que interesaba mucho explotar en esos momentos: el tebeo para niñas. Desde los nuevos planteamientos del Ministerio, había que tener mucho cuidado con lo que se narraba en las adaptaciones a la historieta de cuentos populares o en las creadas de nuevo sobre la temática de los cuentos fantásticos, como los de hadas. Desde el éxito de *Azucena* habían aparecido miles de cuadernos con historietas de este tipo, visitados por ángeles y hadas, madrastras terribles, a veces con la presencia del diablo, y hasta carentes de ideales amorosos en algunas ocasiones. Por lo tanto, los editores tuvieron que tomar otro rumbo, con el deseo de mantener ese público consumidor, pero proporcionándole otros temas. Esa fue la razón por la cual, a partir de ese año, proliferó el cuento moralizante o ejemplarizante sin apenas seres fantásticos, con los monstruos caricaturizados o mostrados de forma tragicómica, sin tanta malignidad en las mujeres viudas o solteras, y con mayor recato a la hora de mostrar las relaciones amorosas (Barrero, 2009: recurso en línea).

Esta proliferación fue a más en cuanto se publicaron, por decreto del Ministerio de Información y Turismo de 24 de junio de 1955 las *Normas a que han de ajustarse las publicaciones infantiles y juveniles*, en las que se exigía la obligatoriedad de inscribir todos los tebeos en el Registro de Publicaciones Infantiles de la Dirección General de Prensa para que así ninguna pudiese escapar al preceptivo trámite de consulta previa que autorizaba su salida a la luz pública. Además, en estas normas se especificaba que lo infantil agrupaba a ambos sexos

pero que lo juvenil era necesario segregarlo en masculino y femenino. Nadie parecía preocupado en aquellos momentos de separar “lo infantil” de “lo adulto”, solo lo repugnante de lo cándido y cercar poderosamente el universo infantil para idealizarlo bajo el influjo de la religión. Fuesen publicaciones infantiles para todos, juveniles para ellos y juveniles femeninas, lo importante para el Ministerio era intensificar la presencia de la religión y los valores cristianos en esas revistas y cuadernos (Fernández Sarasola, 2014: 111-112). Hasta donde hemos podido comprobar, en los tebeos se atenderían poco estas peticiones, con la salvedad de algunos pocos cuadernos de aventuras generados por encargo de alguna institución ligada a la Iglesia (por ejemplo, los que produjo el Estudio Alex). Ni siquiera en los tebeos con cuentos de hadas para niñas, donde en ocasiones aparecieron la Virgen María o Jesús (en algunos de Exclusivas Gráficas Ricart, por ejemplo). Por supuesto se amoldaron las nuevas revistas de editores cercanos al espíritu del Movimiento Nacional, como *La Ballena Alegre*, de Doncel, pero incluso esta revista iría poco a poco alejándose de los valores proclamados en su arranque, los católicos y los de exaltación nacional (Vega García, 2009: recurso en línea).

La normativa de 1955 quedó completada y puntualizada al año siguiente con el *Reglamento sobre ordenación de las publicaciones infantiles y juveniles*,²¹⁵ que, aparte de todo lo anterior, añadía la advertencia de que las publicaciones para los niños y jóvenes deberían ser registradas en el ministerio en el plazo de tres meses si no lo estaban ya y que seguirían siendo “vigiladas” tras haberles sido concedido el permiso de edición, siendo los “centinelas” el Cuerpo de Inspectores del Ministerio de Información y Turismo. La Junta Asesora creada en 1952 terminaría siendo sustituida al cabo de diez años por una comisión más heterogénea, aunque con fuerte componente confesional aún, la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles (CIPIJ).²¹⁶ A partir de 1955, el

²¹⁵ BOE de 2 de febrero de 1956.

²¹⁶ Creada por decreto de 27 de septiembre de 1962, con representantes del Consejo Nacional de Prensa e Información, la Comisión Episcopal de Prensa e Información, el Ministerio de Educación Nacional, el Consejo Superior de Protección de Menores, la Sección Femenina de FET y de las JONS, el Frente de Juventudes, el Gabinete Santa Teresa de Acción Católica, la Asociación Católica Nacional de Padres de Familia, el Servicio Nacional de Asociaciones Familiares de FET y de las JONS, la Comisión Católica Española de la Infancia y el director de la Escuela Oficial de Periodismo.

mecanismo de aplicación de la censura sobre todo tipo de publicaciones periódicas fue más férreo y organizado, sometido a un conjunto de trámites que implicaban molestias para los editores, cesión obligada de materiales y largas esperas para obtener permisos. El estudioso de la obra de Hergé y de la serie *Tintín* Alejandro Martínez Turégano ha descrito con detalle el laberíntico proceso que seguían los tebeos para poder obtener los pertinentes permisos de publicación:

«El primer paso que debía realizar una editorial para obtener la autorización para la impresión de una obra era remitir una instancia de solicitud al Ministerio de Información y Turismo. En ella debían incluirse algunos datos descriptivos sobre la publicación, como el título, el autor, el número de páginas o la tirada. (...) En el ministerio esta solicitud era tramitada por la Dirección General de Información, a través del Servicio de Inspección de Libros, que en 1963 tomó el nombre de Sección de Orientación Bibliográfica, cuya tarea principal era la de cumplimentar el formulario del expediente de censura, que constaba de cuatro páginas del tamaño de una cuartilla. Era el jefe de Lectorado (el superior de los lectores o censores que revisaban las obras) el responsable de este primer paso, incluyendo en su encabezado el número de expediente seguido de las dos últimas cifras del año en el que se presentaba. (...) A continuación se comprobaban los posibles antecedentes por parte del jefe de negociado de Circulación y Ficheros, es decir, se verificaba si existían coincidencias con expedientes precedentes o si había habido denegación previa para la impresión.

Tras ello, el expediente se trasladaba al jefe de la Sección de Lectorado, que se lo asignaba al lector destinado a emitir un primer dictamen sobre la obra. Este negociado disponía de una veintena de lectores fijos, funcionarios en la nómina del Ministerio, a menudo de procedencia clerical o militar. Sin embargo, en casos peculiares, el Lectorado disponía de lectores especialistas, funcionarios de otros departamentos que actuaban como lectores ocasionalmente, cobrando por lectura realizada. Esta especialización incluía la literatura infantil y juvenil.

El texto al que se enfrentaban los lectores era un ejemplar manuscrito que la editorial enviaba junto a la instancia de solicitud. En realidad se enviaban dos ejemplares: uno quedaba como depósito para realizar posibles comprobaciones con la obra definitiva y otro se devolvía a la editorial para realizar su impresión final. En el caso de las aventuras de Tintín, el ejemplar solía ser una edición que la editorial Casterman había enviado a la editorial Juventud, es decir, que estaba escrito en francés.

(...) Para esta labor de lectura, además del expediente, en la Sección de Lectorado se completaba una pequeña ficha en la que incluían los datos principales de la obra, la fecha en la que se entregaba para su lectura y el número asignado del lector. En el reverso figuraba el resultado de la resolución (si se autorizaba o no), y si esta era positiva, las fechas en las que se producía. También podían reflejarse las posibles reimpressiones (...).

En este instante el expediente pasaba de nuevo al jefe de la Sección de Lectorado, que confirmaba o no el resultado de esa primera lectura al comienzo de su tercera página. A continuación, en el apartado "Resolución", el expediente se enviaba al jefe del Servicio de Inspección de Libros, que debía reflejar su decisión final sobre la obra de acuerdo a la siguiente publicación de la Vicesecretaría de Educación Popular del BOE de 29 de junio de 1945: "... en el expediente en que se acuerde autorizar la circulación de un libro, harán también la calificación del mismo, con arreglo a las siguientes categorías: Libro recomendable, Autorizado o Tolerado." En su artículo 2, además, se menciona que "la calificación que de las obras se haga producirá los siguientes efectos publicitarios: a) De las obras toleradas sólo se podrá hacer publicidad mediante su inclusión en catálogos, y por consiguiente, queda prohibida la exhibición de las mismas en escaparates de librerías, vitrinas y demás lugares de exposición y publicidad de los libros; b) De las obras autorizadas se podrá hacer una publicidad normal en los catálogos y en las vitrinas o escaparates y en éstos sólo se podrá exhibir un solo ejemplar; c) Las obras recomendables deberán ser destacadas por los editores y librereros, tanto en los catálogos como en los lugares de

exhibición”. (...) Una vez finalizado el proceso, se comunicaba mediante instancia a la editorial el resultado de la revisión.

(...) El siguiente paso era el depósito, por parte de la editorial en el mismo Ministerio, de tres ejemplares correspondientes a la edición que se deseaba comercializar (...) y era el acto que cerraba el expediente de censura, ratificado por el jefe del Negociado de Circulación y Ficheros. Previamente a esta última firma, la editorial completaba la instancia de depósito, donde reflejaba el título de la obra y el autor y declaraba que los ejemplares que entregaba eran idénticos a los que iba a comercializar y que su contenido era idéntico al revisado en el proceso de censura.» (2013: recurso en línea)

Por lo que respecta al público adolescente, las nuevas colecciones que aparecieron en el mercado español evitaron la representación de la villanía viciosa y la rebeldía manifiesta en los héroes, y los tebeos románticos para chicas fueron contruidos en un mundo idealizado poblado exclusivamente por una clase media acomodada en la que los enamorados jamás se besaban en la boca. Se trataba de un contexto de ficción apaciguado por la fuerza normativa y en el que los personajes se debatieron en un forcejeo constante entre “el cambio y las permanencias”, que es como atinadamente lo expresó Muñoz Ruiz en su tesis doctoral (2002: 695).

La presión normativa no detuvo a los editores, que desde 1952 editaron tebeos con ritmo similar; setenta nuevos títulos aquel año. De Marco destacaríamos los de aventuras *Alan Duff*, *Lucha de Razas* y *El Puma* (muy apreciado por el dibujo de Martínez Osete) y el tebeo humorístico *La Risa*, que recuperaba la cabecera fundacional del sello. Esta fue una revista de 27x21 cm, que, aun siendo grande para su tiempo, alcanzó los 227 números más once extraordinarios ofrecidos fuera de la numeración gracias a los guiones y dibujos de sus colaboradores, frescos pero alejados del desparpajo de *Pulgarcito*: Raf, F. Ibáñez, Cubero, J. Rizo, Kito, E. Boix, J. Ripoll, Ayné, Martínez, Bono y más. La revista insertaba también seriales aventureros, en este caso dibujados por Darnís, Martínez Osete, R. Beyloc, A. Mestre, Aurelio Beviá y otros. Era evidente que la revista pretendía competir con *Pulgarcito*, debido a la mezcla en sus páginas de aventura con humor, aparte de que quiso utilizar la longevidad como una marca de

distinción, al igual que se hizo en la revista de Bruguera, dilatando su antigüedad hacia el año 1922. *La Risa* alcanzó en su curso el año 1962, para entonces con el subtítulo “Revista de humor y aventuras”, intentando captar al lector interesado en la figura de Rin-Tin-Tin. Los grandes aportes de *La Risa* fueron las obras de Raf y de F. Ibáñez sobre todo, que aquí se foguearon para luego dar lo mejor de sí mismos en Bruguera.

Toray lanzó ocho títulos en 1952, insistiendo en lo romántico y con algunos productos ambiciosos: *Dixon el Felino*, *Juan León*, *Tras el Telón de Acero*,²¹⁷ los álbumes de *Hazañas Bélicas*, los libros encuadernados en cartóné *Juana de Arco* *Genoveva de Bravante* (ambos recopilaban historietas ofrecidas como complemento en la colección *Azucena*), *Mari-Carmen* y *Mis cuentos*. Esta última colección romántica mencionada fue también un éxito de la casa, pues llegó a los 424 números publicados. Éxito que debió en parte a sus características formales, por tratarse de impresos troquelados, algo que no se había practicado sobre los tebeos como norma hasta aquella fecha. El troquel aplicado bordeaba un contorno prefijado, al que se ajustaba el dibujante, lo que confería a los tebeos un especial encanto. Aparte de que los guiones de L. Cánovas fueron levemente más cuidados que la media y que en los dibujos colaboraron buenas autoras, como Juli, María Pascual, Maite, Josefina, Carmen Barbará, María Rosa Solá, Carmen Guerra y Juanita Bañolas. También dibujaron algunos hombres: Riera, Julio Vivas y Micó. Una muestra de su éxito fue que Toray se aventuró a aplicar color sobre las páginas de estos tebeos, lo cual tuvo lugar a partir del número 382, impreso a dos tintas, negra y roja.

Ricart siguió el mismo plan que tenía trazado desde el año anterior: romance y guerra. En 1952 estrenó *Ardillita*, imitación evidente de *Azucena* y que alcanzó los 740 números, algunos de los cuales encuadernaría en tomos. Las firmas que pudimos ver en estas páginas fueron las de María Artal a los guiones y Sarroca, Juli, J. Doñoro, J. Sosa, Josefina o Rosa L., entre otras, a los dibujos. Los autores cumplieron con un producto digno, pero no notable, y que insistía en las tesis esencialistas dimanadas de la Iglesia católica y de Falange, pero no por perpetuar el machismo oficialmente, solo como mera imitación inercial de pautas y modelos

²¹⁷ Los tres títulos habían sido siempre mal fechados en 1954.

establecidos. Otro lanzamiento de Ricart de aquel año fue *Selecciones de Guerra*, sorprendente por cuanto utilizaba fotografías en las portadas (muy mal reproducidas, con virajes al rojo, al verde o al azul), un alarde que se permitió el editor por contar con maquinaria de impresión nueva. Desde el número 9 las portadas llevaron dibujo trazado, no fotografía.

La revista *TBO* seguía siendo una presencia ineludible en los quioscos en los años cincuenta, pese al paso de los años y a su inmovilismo temático y de contenidos. Buigas continuó editando la revista durante los años cincuenta con las mismas fórmulas que en las anteriores tres décadas, con equivalentes ideas para los guiones y con similar sistema de trabajo. Benejam, Tinez, Urda, Muntañola, Blanco, Sabatés, Ayné y A. Mestre eran los autores principales de la publicación, y se irían incorporando otros, siendo el más destacado de todos Coll, autor de trazo sencillo pero muy ágil y expresivo. Los autores galos algo anticuados Forton y Cuvillier seguían representando la fracción extranjera de la revista, que se incrementó a partir de 1952 con *comic strips* servidas por KFS, de Carl Anderson, Dave Breger y Otto Soglow. Todos encajaban muy bien con el espíritu de la revista: humor claro y blanco resuelto con dibujo simple. Si hubo alguna variación en la estética de la publicación, la introdujeron Coll a mitad de la década de los cincuenta y, en el final de la misma, dos autores veteranos que llegaron para demostrar un trazo distinto al exhibido antes de la guerra: Moreno y Salvador Mestres. Otra firma que enriquecería la publicación a partir del año 1960 fue la de Batllori Jofré. Muy poca diversificación de firmas en tanto tiempo. Quedaba claro que el editor no quiso buscar nuevos colaboradores ni modificación en los contenidos de *TBO* mientras las ventas se mantuviesen.

Los otros tebeos destacables de 1952 abundaron en la imitación de modelos. La efímera revista de Hispano Americana *El Botones* intentó competir con *Pulgarcito* con autores muy buenos, como Julio Ribera, Jordi Buxadé, Pedro Alférez, Ponti, Brea y M. Vázquez, pero con un PVP elevado, de 2,50 pts. Ameller utilizó el formato *striscia* para *Don Triqui*.²¹⁸ Valenciana lanzó *El Espadachín Enmascarado* siguiendo su propia estela temática. Ediciones Recreativas reaprovechó los

²¹⁸ Tradicionalmente mal catalogada diez años antes, en 1942, año en el que su dibujante, Rafael Cortiella, aún era un crío.

números extraordinarios de la colección *Dumbo* no vendidos y los encuadernó en cartoné para ponerlos a la venta al desorbitado PVP de 10 pesetas (y solo contenían 36 páginas).²¹⁹ Ediciones González, un sello pequeño, lanzó un superhéroe a la española, tratando de emular el éxito de los americanos (fue *Marfisán*, que vivió ocho cuadernos dibujados por Brea y Macabich). Otros editores sin nombre también quisieron copiar el modelo de *Pulgarcito* sin lograr continuidad (los de *El fanfarrón* y *Pim Pam Pum*, por ejemplo). Y hubo alguna publicación curiosa, como *Yokosuka*, interesada por la cultura japonesa pero para promover valores cristianos misioneros allí, y que ofreció historietas (en nada parecidas a los mangas) de un tal Tanaka y de Josbla, un imitador de J. Blasco.

3.3.2.4.2. El reconocimiento de la validez del medio. Tebeos en prensa, publicitarios y confesionales. Nuevas propuestas comerciales.

A partir de cierto momento, entre 1952 y 1953, la historieta había cobrado un auge desconocido en la cultura española, y no provenía de la extensiva popularidad de sus personajes meramente, o de los quioscos saturados de tebeos. Era producto de la incursión del cómic en otros medios y plataformas de difusión. Hubo tres indicadores de la popularidad de la historieta entre los españoles durante los años cincuenta, que declaraba una nueva situación de aceptación en la sociedad y cultura españolas: su admisión en la prensa generalista, su uso como vehículo para mensajes publicitarios, y el interés que despertaba entre los grupos religiosos que editaban revistas o libros.

En 1953 surgió *Histogram*, un estudio que hacía las veces de agencia de autores, que se dedicó a producir historietas para distribuir entre periódicos españoles (Martín, 2000: 178-179). Sus producciones, como la serie de acción *Capitán Durán*, se incluyeron en publicaciones de 1953 de muy distinta naturaleza, como la revista *3 Amigos*, suplementos de prensa como *Aventuras* y *Amenidades de*

²¹⁹ En 1952 pocos se atrevieron a editar tebeos en cartoné, por el riesgo que esto suponía. Un ejemplo muy recordado fue el de la primera edición de los álbumes de *Tintín*, ya que aparecieron dos en castellano aquel año, pero se trataba de una edición hecha fuera de España por el sello Casterman; no hubo más lanzamientos de este tipo entonces, señal de que no se vendieron bien.

La Prensa o en la publicación publicitaria denominada *Galerías Preciados*, por poner tres ejemplos coetáneos. El suplemento al que hemos hecho referencia anejo con *La Prensa* comenzó titulándose *A Todo Color*, pero luego cambió su título por *Aventuras y Amenidades de La Prensa*, y llevó historietas de Víctor Mora, J. Rumeu, J. Toutain, Madorell y TUNET Vila. Eran series de historieta realizadas desde un estudio (*Silvia Millones, Peter Kane, Don Cornelio, Pito el Soldado Pequeñito, Duffy*, etc.), elaboradas no a petición de un editor sino para destinarlas a varios editores que les apeteciese publicarlas, y podrían llegar a aparecer en distintas cabeceras a lo largo del tiempo. Las series citadas acompañaron a este diario hasta el año 1956, cuando se volvió errático y terminó cerrando el suplemento. En 1953 también aparecieron suplementos de periódicos del Movimiento en diferentes localidades españolas que llevaron cómics: *Peques, La Hora del Recreo y Suplemento de Verano*. En 1954 vio la luz *Lapicerín*, suplemento del periódico *Jornada*. Al año siguiente aparecieron *El Peque*, del diario *Libertad*; *Chicos*, del diario *La Tarde*; *Gaviotín*, de un periódico asturiano, y *Lapicerín y Poca-Chicha*, de *Levante*. En 1956, *Chicos y Chicas*, del periódico zaragozano *Amanecer*, y recopilaciones de historietas publicadas en *La Nueva España*. En 1957 surgió *Parque*, ligado a *Solidaridad Nacional*, y en 1958 los titulados *Color*, en varios periódicos, en estos dos casos con obras servidas por el estudio de Creaciones Editoriales. En años siguientes fue menguando el interés de la prensa por los cómics, o bien fueron sustituidos paulatinamente por materiales extranjeros que resultaban más baratos de contratar para los propietarios de los diarios, pero queríamos dejar constancia de que en el Ecuador de los años cincuenta fue omnipresente la historieta entre las páginas de los periódicos españoles.

El interés de las empresas por dar a conocer sus actividades y productos se había apoyado en la imagen desde el comienzo del siglo XX, en consonancia con los avances en impresión. Pero la historieta no fue utilizada habitualmente como una más de las estrategias publicitarias hasta los años cincuenta. Algunos pequeños empresarios ya habían emitido algunos folletos o pequeños impresos en los años treinta, escasamente en los cuarenta y más habitualmente en el comienzo de los cincuenta (como el caso citado de *Búfalo*), pero fue a partir de 1953 cuando cobró importancia el uso de viñetas en campañas promocionales. Hemos mencionado el caso de *Galerías Preciados*, revista editada en 1953 por unos grandes almacenes

para tener contentos a los visitantes más pequeños de sus instalaciones (se publicaron treinta y cuatro números al menos, en dos años, con obras de Seraffín, I. Vizcaíno, F. de La Torre, José Laffond, Jose Toutain, Tunet Vila, Cruz Delgado y L. Bermejo, entre otros). La iniciativa fue seguida por otras empresas, que lanzaron sus propios tebeos o se apoyaron en la historieta: *Firestone Rueda con los Niños*, editada por Calber en 1954; los tebeos lanzados en 1955 por Casa Vilardell, Fósforos Ferrer, Comercial Crédito y Miguel Martín (la revista *Yudoka*); los tebeos promocionales de 1956 de Laboratorios Fardi Funk Galup, Laboratorios Tayá y Dr. Bofill; la empresa de alimentación Phoscao lanzó el muy atractivo tebeo *Jim Phoscao* (veinte números con historietas humorísticas de Tunet Vila, Jorge, Coll, Conti, Cifré, Enrich, Manuel Vázquez, Albert, E. Badía, Canals y otros); en 1957, la Caja de Ahorros Infantil de Alicante inauguró una modalidad de promoción de su negocio financiero, regalando un tebeo a sus clientes con hijos (*Anhelos*), que sería imitada en lo sucesivo. Y no cesó ahí el uso del cómic con valor promocional, porque en 1958 siguieron utilizándolo los empresarios de géneros de punto (Juan García y Hermanos lanzaron en Zaragoza *El Pecas*), los clubes de fútbol (el Real Betis Balompié tuvo su tebeo conmemorativo) y las discográficas (Odeon y RCA editaron colecciones de pequeños vinilos acompañados de historietas), todo ello sin dejar de aparecer publicaciones humorísticas con viñetas ligadas al mundo de la medicina que gozarían de relativa longevidad: el folleto con viñetas y tiras *Píldoras*, editado por Infale (Industrial Farmacéutica de Levante), tendría continuación en *Gránulos*, llegando a publicarse más de ciento veinte números de ambas.

El tercer aspecto que nos permite apreciar la enorme popularidad de la historieta en los años cincuenta fue su uso didáctico por parte de editores interesados en la educación en general (como Querfó o Roma), pero sobre todo por agrupaciones religiosas. Publicaciones de este tipo existían desde dos décadas atrás, partiendo de las revistas de Rossell en los años veinte (*Alegría*) y Vilamala en los treinta (*Clarín*, *L' Eixerit*), que incluyeron mensajes católicos en sus páginas. Pero la prensa enfocada a los niños y destinada a transmitir instrucción piadosa cobró mayor importancia tras la instauración de la dictadura, surgiendo entonces *El Benjamín* (Acción Católica De Vich, 1941), *Ling-Ling!* (Casals, 1943), *Vida y Luz* (Órgano de la Archicofradía del Niño Jesús y de la Cruzada Eucarística, 1945),

Amiguito (Obra Pía, 1945), *¡Zas!* en 1945 y *Alerta* en 1946 (ambos de Acción Católica), los almanaques *Ave María* en el Ecuador de los años cuarenta también, *Camino* en 1946, al que le siguió *CIMA* en 1949, y por supuesto la hoja parroquial *El Ángel*, desde 1949. Todos ellos fueron impresos que incluyeron alguna historieta, pero la mayoría no eran auténticos tebeos. A diferencia de ellos, en los años cincuenta este tipo de ediciones se ofrecieron con mayor cantidad de historietas y con argumentos más cercanos a la aventura o al humor, saltando de la admonición a la evasión. No fue el caso de *Amiguito*, que lanzó Instituto Salesiano Marti-Codolar en 1952 y que se mantuvo siete años en circulación, pero sí lo fue el de *Valentín*, de Ediciones Paulinas, que duró una década. Esta revista dirigida para niños y jóvenes se asentaba en un cimiento confesional, pero ofrecía aventura ligada a pasajes de la Biblia. Ediciones Paulinas, organización registrada con ese nombre en 1948,²²⁰ lanzó esta cabecera para la feligresía juvenil en 1952, suponemos que tras decisión tomada por el propietario de la empresa, que en aquel momento era el sacerdote Desiderio Costa.²²¹ Era una publicación atractiva, grande (de 37x27 cm, posteriormente reducida a 34,5x24,5 cm), con la mitad de su paginación impresa en cuatricromía, quincenal y con un PVP oscilante entre las dos y las cinco pesetas, que es lo que costaban los números dobles o extraordinarios. Sus contenidos mezclaron el didactismo y el entretenimiento, alternando historietas y humor gráfico con relatos, ilustraciones, pasatiempos, manualidades, con cierta preponderancia temática en lo histórico y las biografías de hombres católicos sabios o santos. La congregación tenía sus raíces hundidas en Italia, obviamente, porque emanaba de la Pía Sociedad de las Hijas de San Pablo, fundada en 1915 en la ciudad italiana de Alba para la difusión de las epístolas de San Pablo. Por esta razón parte del contenido gráfico de la revista procedía de las ediciones Paulinas italianas, que incluyeron gran cantidad de historietas dibujadas por Gianni De Luca, el autor más sobresaliente en *Valentín* durante los años cincuenta.

²²⁰ GELE 1961, 187.

²²¹ GELE 1952, p. 31.

Otros tebeos confesionales asomaron en los quioscos a partir de entonces, a través de sellos como Promoción Popular Cristiana,²²² que inculcaba mensajes de esta índole en la revista *3 Amigos*, nacida en 1956; la veterana Institución Teresiana,²²³ que editó con éxito durante años el tebeo infantil *Molinete*; Misioneros Combonianos, que lanzó *Aguiluchos*, una publicación para niños que sigue viva aún hoy, aunque llevó pocas historietas. Hubo más casos: Cervantes, Librería Salesiana y, por supuesto el Frente de Juventudes, que deslizó mensajes moralistas y nacionalcatólicos en el tebeo *Balalín*. En 1958 se amplió el interés de estas instituciones con tebeos que relataban con imágenes biografías de hombres santificados, lanzados por sellos editores como Beltrán o Domingo Savio: *Cristianos, Daniel Comboni, Fray Escoba, Grandes Albums...* Revisemos someramente las dos más importantes, *3 Amigos* y *Balalín*:

La revista *3 Amigos*, editada por PPC, fluyó bajo la dirección de Manuel Duato, deseoso de transmitir a los chicos sanos valores sobre educación, cultura y deporte. La publicación consistió en realidad en la fusión de tres previas cabeceras confesionales que habían agotado sus expectativas: *Vida y Luz, Kyokai* y *Clarín*.²²⁴ *3 Amigos* fue una revista atractiva, en la que se intuía buen respaldo económico por la calidad de su edición (eran de 32 a 52 páginas, con la cuarta parte de ellas impresas a dos tintas o en cuatricromía), y se las prometía felices tras tres años de edición con cadencia mensual, puesto que pasó a ser semanal en 1961. Los dibujantes de historietas habituales fueron Gárchez, Enrique, Serafín, Cicuéndez, Cruz Delgado y otros. *Balalín* fue una propuesta surgida en 1957 con mensajes confesionales y propagandísticos, pero la revista fue alejándose de las consignas ideológicas y de la propaganda evidente de otros modelos ensayados, como *Clarín*, pese a estar editada por el Departamento Nacional de Información del Frente de Juventudes. Tuvo también buena presencia y gran tamaño (39 centímetros de altura en su primer año de vida) y firmas en su interior de probada calidad,

²²² En GELE 1961, p. 196, figura como Propaganda Popular Católica, con Antonio Montero Moreno como director gerente de la empresa, que había sido fundada en 1955. Contaba con distribuidores en Colombia.

²²³ Fundada en Madrid en 1918.

²²⁴ Lo explicaba el director de *Vida y Luz* en el editorial (p. 3) del primer número de *3 Amigos*.

dibujantes que habían pasado poco antes por *Chicos*, de Cid: Bielsa, Casarrubio o Luis Bermejo entre ellos. Su buena factura técnica la hacía una revista muy cara para el lector medio de entonces (3 pts.), y pese a la reducción de su formato con posterioridad, que abarató costes de edición, no superó el número 122, de 1959.

Esta proliferación de títulos con historieta y el crecimiento en paralelo de la edición de cuentos infantiles ilustrados daban a entender la importancia del niño como consumidor de prensa y libros. De ahí que se decidiese precisamente en 1953, por parte del Gremio de Libreros y Editores de Barcelona, fundar la llamada Exposición del Libro Infantil, que tendría lugar justo al final del año para intentar potenciar la venta de libros y tebeos durante las fechas navideñas y con el ojo puesto en los regalos de la festividad de Reyes Magos.²²⁵ El planteamiento oficial de ese gremio, en consonancia con las políticas culturales del Estado, quedaba descrito en la noticia de la celebración pública de un género editorial, así descrito, en el que los tebeos quedaban subsumidos:

«Una de las especialidades donde [*sic*] más ha sobresalido la excelencia de la industria editorial española es el libro infantil. Al servicio de una legión de menudos lectores se ha puesto todo un mundo de voluntades y esfuerzos, que van desde la fantasía de los autores hasta la pericia entusiasta e infatigable de impresores, grabadores, encuadernadores, dibujantes y libreros, movilizados todos por el afán de crear un mundo de ensueño y de ilusión que arrope los mejores años de la vida de los niños de habla española. El libro infantil —trátase de cuentos, de historietas, de divulgación científica, de biografías, de historias o leyendas— constituye el pórtico a través del cual el niño se adentrará en el conocimiento del mundo, que se le presenta esquematizado en unas situaciones y unos conceptos que, aun siendo imaginarios, envuelven verdades básicas y trascendentales.»²²⁶

²²⁵ La primera edición tuvo lugar el 21 de diciembre de 1953 y duró hasta el 5 de enero de 1954, según leemos en *La Vanguardia Española*, 19 de diciembre de 1953, p. 19. Se repetiría en años sucesivos.

²²⁶ *La Vanguardia Española*, 29 de diciembre de 1954, p. 18.

La producción de tebeos siguió en aumento en España, algo patente en la proliferación de nuevos sellos pequeños, que lanzaron algún título para probar suerte en el mercado tras observar el auge del medio. Mencionaremos algunos. Entre 1952 y 1954 aparecieron: SAE (que lanzó el producto directamente emanado de la novela popular de temática criminal *Cuaderno de Sucesos*), Balmes, Orgima, Edis, Súper, Carsoto, Artegrafía, Barbero, Fabregat, Librería Dalmau y Continente, que publicó en 1954 la vistosa revista dirigida a lectoras adultas *Él y Ella* (similar a *Gran Hotel* y *Quinta Avenida*); y el mismo año hubo editores en provincias, como Mercurio en Logroño, Publicaciones de ECE en Sevilla y Manraf en Málaga. Cabría destacar dos editores madrileños: Uriarte, que en 1954 lanzó la revista *Búho Rojo*, el primer impreso que contenía al mismo tiempo novela e historieta, y Jara, que imitó lo que había ocurrido con *Aventuras del FBI*, porque Jara editaba la colección de novela criminal *G-Men* y lanzó un tebeo así titulado, más flojo gráficamente que el de Rollán.

En vista de que soplaban vientos favorables, algunos editores probaron nuevos formatos o introdujeron diferentes modelos de edición. En 1953, el sello Clíper lanzó *África*, tebeo de exploradores inspirado en la adaptación cinematográfica de *Las minas del Rey Salomón* con guiones del incombustible Mallorquí, un tebeo grande, de 28 centímetros de alto y —como muchos de sus productos— caro para el bolsillo medio: 2,5 pts. *Al Dany* fue una colección de cuadernos apaisados de gran calidad que surgían de una obra extranjera (continuaban el argumento de la serie italiana *Allagalla*) pero producidos aquí, por Víctor Mora y F. Hidalgo, con guiones dinámicos y dibujos estilizados, deudores de la serie *Flash Gordon* de Alex Raymond. También lanzó este editor un tebeo humorístico que pretendía distanciarse de la mayoría titulado *El Gorrión*, revista para niños así llamada en una suerte de juego editorial con respeto a *Alcotán*, que era revista para jóvenes. *El Gorrión* fue un tebeo de gran formato, de más de 35 centímetros de alto, repleto de historietas siguiendo el modelo de *TBO* (de hecho, dibujaba Bop, que era un seudónimo de Benejam), con cuatro páginas impresas en cuatricromía, en una de ellas con los colores desplazados para obtener sensación de relieve usando unas gafas especiales que se regalaron con el número 1. El editor cambió de filosofía a la altura del número 5 para volver a ser una revista convencional, más pequeña, aunque mantuvo varias páginas en color. No alcanzó al

público deseado, por lo visto. Lo más relevante de este producto fue la publicidad que se hizo del lanzamiento, algo poco habitual: aparte de un díptico promocional, repartió unas tarjetas en las que se declaraban las ventajas de la visión en relieve como un gran acontecimiento editorial. Cuando Germán Plaza comprobó que la novedad no se vendía como era debido redujo el formato de la cabecera y lanzó otra campaña publicitaria, también con una tarjeta, pero en este caso destacando el bajo PVP, 1 pta, declarándolo «el más barato» (habida cuenta de que llevaba páginas en color). Pese a la campaña, no logró mantenerse en el mercado.

Luego, Plaza probaría otras estrategias. *El Coyote 2ª época* y *Futuro* fueron dos intentos de Clíper de parecerse a los *comic books* americanos, con una gran imagen evocativa en cubierta y un tamaño parecido (27x18 cm), pero en su interior no tenía un contenido monográfico sino heterogéneo, de historietas diferentes. En el caso de la segunda etapa del tebeo *El Coyote* reaprovechó historietas de Batet y Blasco, aunque incorporó también nuevas de Bielsa, Cortiella o Julio Ribera, todos intentando imitar los cómics estadounidenses, incluso las estéticas de EC Comics (al menos de Harvey Kurtzman). Además, se ofrecieron las tiras de la serie *Johnny Comet*, de Frank Frazetta, servidas por Editors Press, la agencia de Nueva York, no sin antes censurar convenientemente los pechos femeninos. Desde el número 4, el editor introdujo color en la mitad de las páginas, pero desapareció la obra de Frazetta, uno de los mayores atractivos de este título.

3.3.2.4.3. La edición de tebeos en el final de los cincuenta

El editor Clíper acertó con sus lanzamientos infantiles, revistas muy cuidadas debido a su buena dirección artística, como *Pinocho* (lanzada en 1957), que iba más en la dirección de *Nicolás* que de *Pulgarcito*, y que nos demostró la maestría alcanzada por Martz-Schmidt y por Raf. Otro gran acierto de Clíper fue *Yumbo*, título recuperado desde la cabecera de Hispano Americana de preguerra pero que convirtió en un tebeo infantil muy diferente, más cercano a la estética general de la ya prestigiosa revista *Dumbo*, y que ofreció algunas de las mejores historietas humorísticas del momento gracias a la labor de Gin (Jorge Giner), Martz-Schmidt, Ayné, Segura, García (Lorente), Ripoll G., Pérez Fajardo, Urda, Raf o

Juan López, luego firmante como Jan. Clíper también editó algunas colecciones cortas de romance fabulístico (*Cuentos Selectos Cisne*) y, ya en 1958, de romance para muchachas modernas (*Marta*), más algún tebeo de humor blanco con parodia superheroica (*El Conejito Atómico*) o de acción (*Kit Carson*); finalmente, probó suerte con un semanario humorístico para lectores adultos titulado *La Olla*, revista de muy corta vida en la que descolló el autor Muntañola.

Hispano Americana mostró una filosofía editorial diferente durante la segunda mitad de los años cincuenta bajo la dirección de Parenti. Tras la publicación en 1954 de *Servicio Secreto*, un cuaderno en el que se tradujeron las tiras de la serie *Secret Agent X-9* en la etapa dibujada por Mel Graff, el sello dejó de publicar obras servidas por KFS y continuó la edición explotando historietas italianas a las que tenía acceso. Fueron tebeos de variada índole, de justicieros expeditivos, como *Juan Centella*, *Texas Bill*, *Tom Bill*, *El Justiciero Enmascarado*; de muchachos vagabundos, como *Nat el Grumete*, *Pin el Trotamundos*, *Muchachos Intrépidos*, y alguno de cuentos de hadas, en este caso mediocres, como *Mercedes*. De este periodo merece la pena destacar la colección de cuadernos con historietas sobre leyendas y hechos históricos y con cierta pretensión formativa *Tiempos Heroicos*, que fue publicada simultáneamente en catalán bajo el título *Historia i Llegenda*, todo un hito en su momento, puesto que no había existido ningún tebeo en catalán desde el final de la Guerra Civil. Hispano Americana terminó la década de los cincuenta con tebeos cada vez menos atractivos o más anticuados en su presentación, como *2 Aventuras 2 pts*, *Intrigas y Estocadas*, *El Aventurero del Espacio* o *Buffalo Bill*. Fueron colecciones de cuadernos apaisados de entre veinte y treinta números que no llegaron a internarse en la década de los años sesenta, salvo el último de los mencionados, que lo hizo una vez que hubo cambiado su título por *7 Tiros*.

Ricart prosiguió con su modesta línea editorial con la colección de cuentos de hadas de factura económica *Ave*, que llevó historietas de baja calidad de Doñoro o Batllé, aunque logró mantenerse en los quioscos hasta enero de 1960, llegando a publicar al menos 436 números.²²⁷ Es probable que la popularidad de estos tebeos

²²⁷ Has el inicio de la presente investigación se consideraba que esta colección solo constaba de 351 números publicados. Como dato singular cabe decir que ningún cuaderno de *Ave* llevó

con escaso atractivo gráfico o argumental residiera en lo manejable de su formato *striscia* y el bajo precio, media peseta. Ricart se mantuvo así en el mercado, con tebeos baratos, probando suerte en cualquier género: la capa y espada de *Capa Negra*, las fábulas de los *Cuentos Orientales*, la aventura selvática con *Jorga*, el espionaje con *Martín Vega de la B.I.C.*, la ciencia ficción con *Platillos Volantes*, la aventura exótica con *Safari*, el deportivo con *Ases del Deporte*, el romance con *Sentimental...* Quedó demostrado que su éxito editorial residía en este último tipo de tebeo.

Otro detalle digno de interés de Ricart es que fue editando tebeos en el mercado nacional al tiempo que vendía las historietas a editores franceses para incrementar su volumen de negocio. Todo ello sin el conocimiento de los autores originales, como declaraba en 2009 el dibujante Joan Giralt al respecto de la colección *El Corsario Audaz* (dibujada en 1955).²²⁸ Esta estrategia no la aplicó Ricart, que sepamos, con sus tebeos para niñas, que planteó como colecciones abiertas e interminables. El tebeo *Sentimental* rozó los cuatrocientos números publicados; los trescientos *Golondrina* y la segunda época de *Sentimental*. Al parecer, la explotación de sentimientos pubescentes en tebeitos fáciles de producir daba su fruto, porque entre 1957 y 1961 Ricart solamente estrenó cuadernos de historietas para muchachas en flor: *Gardenia Azul*, *Modelo* (tres colecciones), *Magnolia* (dos lanzamientos), *Golondrina* y las nuevas épocas de *Sentimental* y *Rosa*, ya en 1961. Y todo ello sin dejar de publicar *Gacela*, que fue cancelada en 1959; *Ave*, cancelada en 1960; la primera época de *Golondrina*, que llegó a 1963, y *Ardillita*, que continuó hasta 1966. O sea, durante gran parte de los años cincuenta, Ricart fue el editor por excelencia del tebeo barato para niñas, siempre impreso sobre un papel deleznable, con menor calidad en las obras del interior si los comparamos con los tebeos similares de sus competidores, aunque sus autores no carecían de encanto en el trazo: M. Ángeles Batllé, Josefina, Sarroca, J. Forns, Doñoro, Sosa, Judith y otras firmas. Además, como el producto se vendía, Ricart no

indicado el depósito legal, aunque sí números de registro de 1954 y 1955 hasta el final de la colección.

²²⁸ Lo reconoció en una autobiografía remitida a Diego Cara en 2009 que nos ha participado José Luis Muñoz en agosto de 2015.

dudó en poner en circulación segundas ediciones de las colecciones con mayor acogida a un PVP superior, como las hubo de *Ave*, *Golondrina* y *Ardillita*. Un quiosco que distribuyese todo lo que editaba Ricart podía acumular hasta ocho o nueve cuadernos sentimentales del mismo editor en la semana; y pensemos que los tebeos devueltos a la editorial eran redistribuidos en nuevas emisiones, encuadernados, en sobres sorpresa o como regalo de otros productos, como los caramelos marca Rumbo y más que comercializó el mismo editor.²²⁹ En conclusión, Ricart fue un editor de actividad frenética pero con una producción fundamentada en el reciclaje: casi la totalidad de tebeos de aventuras que distribuyó este sello entre 1958 y 1965 fueron reediciones o redistribuciones: *Selecciones de Guerra*, *Winchester Jim*, *Jorga*, *Ases del Deporte*, *Flecha* y *Arturo*, etc.

Una entidad editora que llamó la atención en este periodo fue la madrileña Ediciones Cid, que parecía haber heredado la filosofía editorial de Consuelo Gil. En realidad fue un sello dirigido por Ramón Varela Pol desde su fundación en 1953, que dependía en gran medida de la Sociedad Española de Radiodifusión (SER), por entonces propietaria de Radio Madrid. Esta cadena radiofónica probó suerte en el mercado de la cultura popular intentando, a través de Cid, llevar la radio al ámbito de los tebeos, algo que se había explotado poco. En los años de preguerra, algunas publicaciones habían emanado de la radio (*TSH*) o quisieron participar con sus personajes en la radio, como *TBO* o *Pocholo*, y en los cuarenta hubo también varios tebeos vinculados a este medio de difusión (*Radio Jauja*, *Taruguete contra Ojo-Pipa*), destacando por encima de todos ellos los protagonizados por Maginet Pelacañas, un muchacho creado por el maestro José María Tarrasa que fue todo un fenómeno popular por sus anécdotas ficticias en Radio Tarragona. En los años cincuenta vimos más tebeos relacionados con la radio, indirectamente, como en el caso de *Boy*, o directamente, como *Pau-Pi*, revista con historietas que editó Radio Barcelona. Pero ninguno sería tan recordado como *Diego Valor*, un tebeo que recogía las aventuras previamente emitidas en una radionovela juvenil de la SER, que a su vez se inspiraba en la atractiva serie de cómics británica *Dan Dare*,

²²⁹ Al menos conocemos tres emisiones de sobres sorpresa, las denominadas *Laili*, *Dinámico* y *Mariposa*, que se rellenaron con tebeos invendidos de las colecciones *Ardillita*, *Sentimental*, *Golondrina*, *Gacela* y *Ave*.

dibujada por Frank Hampson, que había tenido una dramatización en Radio Luxemburgo años antes, curiosamente.²³⁰ *Diego Valor*, el tebeo, alcanzó en España elevadas cotas de seguimiento pese a que su realización no fue en absoluto tan brillante como la obra en la que se inspiraba. Llegó a tiradas de más de cien mil ejemplares en alguna ocasión, si bien la tirada media de la primera etapa fue de 65.000 ejemplares y la de la segunda solo 30.000 (Fernández Larrondo: 1972: 29). Cid también puso en circulación el tebeo *Chicos*, con igual título pero distintos contenidos que la mítica cabecera de Consuelo Gil, que no llegó a los dos años de vida.

Toray fue una empresa que redobló esfuerzos en la edición de tebeos en la segunda mitad de los cincuenta. Había descubierto un filón en los cuadernos con historietas para niñas y no dejó de explotar esa veta. *Azucena* fue su colección más longeva, que siguió publicando en esta década y la siguiente, hasta 1971, es decir, duró casi desde el comienzo de su andadura y hasta el cierre de la empresa. El otro pilar de Toray eran los cuadernos de aventuras *Hazañas Bélicas*, omnipresentes también en su fondo editorial. En marzo de 1953 amplió el espectro de tebeos para niñas con *Mis Cuentos*, y en 1955 puso en circulación dos colecciones más del estilo: *Cuentos de la Abuelita*, lanzada en marzo de 1955, y *Alicia*, en junio de 1955. Con *Azucena Extraordinario*, un cuaderno más grueso de periodicidad mensual que vio la luz en marzo de 1956, y otro cuaderno estándar aparecido en junio del mismo año bajo el título *Graciela*, Toray acumulaba ya seis cabeceras dirigidas a muchachas en su cadena de producción. Impuso la edición de tebeos para el sexo femenino por encima de la destinada al sexo masculino, ya que solamente hubo un lanzamiento nuevo por aquel entonces para chicos: *Hazañas Bélicas Serie Azul*, un producto editado para ser difundido en España y también en Argentina (hemos podido constatar que una pequeña parte de la edición llevó precio en pesos).

En 1958, los tebeos para muchachas seguían dando dinero, y por eso en marzo de aquel año se inició una reedición de la colección *Azucena* que se mantuvo mucho tiempo en el mercado, duplicando la presencia de este título en los

²³⁰ Según el obituario del locutor Noel Johnson publicado en *The Guardian*, 6-X-1999. Noticia accesible en: <http://www.theguardian.com/news/1999/oct/06/guardianobituarie> .

quioscos.²³¹ Y no satisfecho con esta ampliación, Toray lanzó nuevos cuadernos en octubre y noviembre, una colección romántica y cuatro aventureras. En octubre, los cuadernos verticales de aventura *Ocurrió Una Vez...*, *Davy Crockett*, *Hombres de Acción* y *Bil Kraker*. El paso del formato apaisado al vertical no implicaba cambios fundamentales en el interior. Toray seguía empleando a los mismos autores: Ramón Ortega, Eugenio Sotillos, Ramón Ortiga, M. Bañolas, M. Medina, y E. Dayans en los guiones, y en los dibujos: Huéscar, Francisco Blanes, Alan Doyer, José Grau, J. Abellán, J. García Pizarro, Ferrando, Francisco Carreño, con Longarón como director artístico. Seguían siendo tebeos resueltos al estilo tradicional, pero con un nuevo aspecto, más cercano al formato de un *comic book* estadounidense (21x15 cm, 52 páginas) y a las ediciones populares de *bande dessinée* que proliferaron por Francia durante los cincuenta, de sellos como Éditions du Siècle, Impéria, Lug y Artima, entre otros (con formato levemente diferente, de 18x15 cm y 64 páginas).

La nueva colección romántica que estrenó Toray en noviembre de 1958 fue *Rosas Blancas*, un producto juvenil femenino levemente más modernizado, con protagonistas más modernas, pendientes de la moda y en algún caso con profesión propia, pero igualmente enamoradizas y supeditadas al matrimonio entendido como movimiento estratégico vital. Fue una colección de factura muy cuidada, que aquí contaba con un buen plantel de jóvenes colaboradores gráficos: Anita, José González, Huéscar, María Pascual, Nebot, J. Rumeu, J. Boix, J. M. Beà, quienes trabajaron sobre guiones de Eugenio Sotillos o Ana María. En suma, Toray seguía generando tebeos de calidad media apreciable en los cincuenta, con autores españoles con los que trabajaba armónicamente sin salirse de sus esquemas ni “invadir” el territorio genérico en el que se desenvolvía su principal competidor, Bruguera.

Los pequeños editores que participaban en el mercado de los tebeos en la segunda mitad de la década trajeron aires de renovación: la citada Querfó (que

²³¹ Algo que ha traído de cabeza durante años a los coleccionistas de tebeos, que no sabían interpretar por qué ciertos números de la colección llevaban distinta contraportada o por qué dos ejemplares del mismo número mostraban portadas y contenido distintos. La catalogación más cercana a la edición real de Azucena es la que hemos incorporado en el *Gran Catálogo de la Historieta* en 2015.

lanzó el tebeo didáctico *Cultura Infantil*, dirigido por Jorge Foix Cuscó),²³² Queromón (empresa que trajo historietas de Argentina y de México), Juvenis (sello antecesor de Ferma), Valor (que publicó cómics imitativos de los estadounidenses) y Mando (que lanzó dos cuadernos parecidos a *comic books*). Y también los hubo que arrastraban la inercia de los formatos de antaño: el sello confesional Lucero, Soriano, Jobas, Edigesa, Gestión Editorial, Indedi, Crisol, el sello almeriense Exclusivas de E. Samara y el cordobés Ediciones Beltrán. De todos estos pequeños negocios destacaríamos a esta altura Juvenis, Soriano, Valor, Indedi y Crisol.

Juvenis fue un sello madrileño que lanzó un centenar de tebeos de *western* (*Ray Landan*, *Pieles Rojas*, *Buffalo Bill*) y una colección de cuentos de hadas (*Un Cuento Semanal*), todos ellos con dibujantes como Eduardo, Vicente Farrés o Julio Bosch, autores de obras mediocres en su mayoría y que alguna vez cayeron en el plagio evidente (como el flagrante de *Flash Gordon* cometido por Eduardo para el tebeo *Ray Landan*). Soriano también editó pocos tebeos, trescientos cincuenta, de vaqueros (*Rutas del Oeste*, *Rancheros de Texas*), bélicos (*Hombres en Guerra*), de aventuras juveniles variadas a imitación de Cuto (*Kit-Boy*) y humorísticos (*Cucú*). Destacaron sus tebeos románticos, como *Pitusa* y *Trovador*, que llegó a los 210 números, demostrándose de nuevo que las colecciones destinadas a niñas estaban viviendo una época dorada en el mercado.

En 1955 surgió en Barcelona el sello atípico Editorial Valor, que hasta la fecha se había estimado que apareció en 1954.²³³ Merece singular atención porque imprimió en color gran parte de sus tebeos, aunque lo hizo usando la tricromía y solo en la mitad de la foliación en la mayor parte de los casos. Su fundador, Antonio Artigas Ojeda, procedió así queriendo imitar el atractivo de los *comic books* estadounidenses, ya que insistió con las temáticas que se habían puesto de moda en aquel país: el género negro (*Misterio*, en la que el dibujante S. Vallvé imitaba a Will Eisner), el espionaje (*SCI. Contraespionaje Americano*, *Aventuras Fantásticas*, *Dr. K-7*, *Espías*) y los superhéroes (*Jim Boy*). Los títulos de este editor más apreciados por parte del público fueron los tebeos para niñas, en colecciones

²³² Lo catalogamos por primera vez en abril de 2015.

²³³ No se registró la primera colección del sello hasta el año 1955, según BOPI, 1.630, p. 1.354.

cuidadas como *Camelia* (el título principal de su sello y el primero que registró), *Cascabel* y *Muñequitas*, en las que el dibujante principal fue el mismo que en el resto de tebeos: Serra (José Espinosa Serrano, que también firmó tebeos como Espinosa y como Alan Doyer), recordado posteriormente por el popular personaje Sargento Gorila, nacido en los cuadernos de *Hazañas Bélicas*. Pese a utilizar una tecnología avanzada para su tiempo, que el editor denominaba “hueco-offset”, los resultados de impresión no eran aceptables, por resultar los colores corridos y problemas de ganancia de punto. Valor solamente logró mantenerse en el mercado hasta 1956. Su propietario registró en 1958 otro sello editor, Viart, pero no tenemos noticia de su actividad.²³⁴

Indedi Industria Editorial, sello así denominado desde su fundación en 1956, reflejaba el nuevo interés despertado por los cuadernos dirigidos a lectoras, dado que publicó tres colecciones de cuadernos de hadas y románticos: *Tres Hadas*, *Dos Corazones* y *Cuentos Gigante Tres Hadas*. Fue una empresa huidiza, porque no hallamos registros de ningún tipo que nos aclaren quién fue su editor, pero desde luego fue exigente, porque los tebeos tenían muy buena presencia y acabado, obteniendo mejor rendimiento de los autores que otros editores. Entre sus colaboradores había bastantes firmas femeninas: Carmen Barbará, Emma Álvarez, Emma Salvador, Isabel Selva, Marina Corrons, Evelyne, Emy, Carmina y Marta dibujaban (junto a los varones Del Árbol, Ángel Salmerón, Lázaro Alonso, Aurelio Beviá, Cano, Hilario, Salvador Valls, F. Puerta, Antonio Correa, Costa, Pueyo, Mario Ramírez y los Badía Hnos.). Y destacaron las guionistas sobre los escritores: Carmina Verdejo, Carmen Fraxanet y Luis García Lecha. Eran tebeos para niñas que se situaban a medio camino del cuento de hadas tradicional y del relato sentimental, definiéndose por ello como una lectura “moderna”, capaz de competir con los otros medios que atraían la atención del público objetivo, dado que su eslogan de contracubierta era: «¡Interesante como una buena película! ¡Cautivador como un buen relato!». En *Dos Corazones*, por ejemplo, era notoria la posición de la mujer en su tiempo: en los primeros cuadernos seguía dependiente de la búsqueda de un marido, y en los últimos desempeñaba diversos oficios (azafata o enfermera) antes de llegar a conocerle. Con sus ediciones, Indedi llegó a entrar en el año 1960.

²³⁴ BOPI, 1.713, de 1958, p. 5.751.

Dos particularidades: en las páginas segunda y tercera de cubierta publicaba una historieta de aventuras dirigida al lector masculino, lo cual estaría orientado a no perder esa parte del público. Otra: ante la novedad del depósito legal, el editor solicitaba registro para cada uno de los cuadernos por separado durante los primeros meses de 1958, aunque los pedía en bloques de ocho generalmente (para avanzar volumen de edición, a ocho semanas vista). No fue el único que siguió este procedimiento, pero en 1959 todos se habían aburrido de solicitar un registro diferente para cada tebeo y terminaron dejando uno o incluso reutilizando el usado en otra publicación.

El caso del sello Crisol fue realmente revelador de la ética que seguían los grandes editores de tebeos. La empresa había sido creada en los años cuarenta y estaba ligada a Bruguera desde sus inicios para realizar labores de diseño y promoción; de hecho, con Bruguera compartía sede, aunque era independiente de ella. Dirigía la empresa en los cincuenta José María Freixa Jové, que mantenía buenas relaciones y negocios con otras empresas y que también dirigía la línea editorial, en la que había libros divulgativos, novelas populares de vaqueros y algunos álbumes de cromos (Guiral, 2010: 93; Tarancón Gimeno, 2001: 344). En su labor como publicista, en 1958 entró en contacto con la empresa chocolatera Batanga, S. A., para dar alas comerciales a la nueva mezcla chocolateada que acababan de patentar, diseñando unos muñecos para promocionar los chocolates y también un tebeo publicitario, la revista *Club Infantil Batanga*,²³⁵ en la cual dibujaron autores de humor de Bruguera, como Enrich y Cifré. Precisamente esos autores habían colaborado con Freixa en un lanzamiento previo que había generado malestar en la redacción de Bruguera: *Tío Vivo*. El editor de Crisol sabía que cinco autores de Bruguera (Escobar, Cifré, Peñarroya, Conti y Giner, que se agruparon para la ocasión bajo la denominación DER) se hallaban descontentos con el desproporcionado aumento de la riqueza de la empresa con respecto a los emolumentos que ellos recibían por su trabajo, y les propuso que participasen en la aventura de lanzar un tebeo que él editaría, otra revista humorística similar a *El*

²³⁵ La empresa la había registrado Enrique Pizá Carné en mayo de 1956 (BOPI, 1.662, p. 4.376). A Batanga, S. A., le permitieron fabricar manteca de cacao desde diciembre de 1957 (BOPI, 1.705, p. 2.655). Los muñecos asociados a la marca fueron patentados en junio de 1958 (BOPI, 1.708, p. 4.003), pero no hemos hallado rastro del registro de la publicación impresa.

DDT, con el aliciente de que la confeccionarían ellos con mayor libertad. La fecha exacta en la que apareció la nueva revista, *Tío Vivo*, fue el 13 de junio de 1957, fecha que conocemos gracias a la investigación llevada a cabo por Antonio Moreno (2011: recurso en línea) tras rastrear los anuncios publicitarios de su lanzamiento en *La Vanguardia Española*, una modalidad de promoción de lanzamientos a la que raramente recurrían los editores de tebeos por entonces.

Lo interesante de este hecho editorial no fue la publicación en sí misma, sino las reacciones que suscitó el procedimiento de registro de patentes que empleó Freixa Jové. Como era lógico, había solicitado el registro de la marca *Tiovivo* —así escrito— en febrero de 1957,²³⁶ para su lanzamiento como una publicación periódica de Clase 52, donde cabían todas las infantiles y juveniles. Seguramente tendría intención de editar alguna otro lanzamiento pronto, porque al poco registró otro título para una publicación no periódica, *Tipitop*.²³⁷ Pero no se detuvo ahí, porque al mismo tiempo llevó al registro varios personajes “de” Bruguera, de series dibujadas por Peñarroya, Cifré y Conti, suponemos que en acuerdo con sus autores y para intentar traspasarlos a *Tiovivo*. El 25 de febrero de 1957 llevó a registro «un muñeco» que acompañaba con un dibujo de Peñarroya con un pie identificativo que rezaba: «Don Berrinche», registro que se hizo público a los dos meses.²³⁸ El 28 de marzo de 1957, Freixa llevó a registro más personajes, a Don Furcio Buscabollos y su caballo y a Don Apolino Tarúguez y su secretario, todos ellos con su dibujo correspondiente y sus nombres al pie.²³⁹ Sin nombre solicitó el registro del personaje El Reporter Tribulete el 11 de marzo, meramente como «dibujo industrial destinado a publicaciones humorísticas», pero acompañó una muestra gráfica de Cifré que lo identificaba al primer vistazo. Lo había solicitado antes que los anteriores, pero la descripción del personaje no apareció hasta el 16 de abril de 1957, de este modo:

²³⁶ BOPI, 1.679, p. 1.956.

²³⁷ El registro de la marca *Tipitop* fue solicitado el 13 de mayo de 1957 (BOPI, 1.684, p. 3.787). No hemos visto ninguna publicación con este título; probablemente no llegó a editarla.

²³⁸ BOPI, 1.680, P. 2.272.

²³⁹ BOPI, 1.680, p. 2.294.

«Un hombre de aspecto jovial y alegre, tocado con un sombrero echado hacia atrás, lo que permite observar su poco pelo, con las sienes y patillas completamente desprovistas de pelo.

Lleva camisa, pantalón y zapatos claros y americana y corbata oscuras.

Este muñeco gracioso tiene una enorme nariz, vuelta hacia arriba, y unos ojos vivarachos desprovistos de pestañas; llevando un pitillo entre los labios.»²⁴⁰

Es muy probable que los editores de Bruguera se percatasen de estas marcas registradas en la Oficina de la Propiedad Industrial y reaccionasen entonces prohibiendo a los autores que iban a trabajar con Freixa la utilización de esos personajes. No los usaron en la revista finalmente titulada *Tío Vivo*, pero desde luego Bruguera tenía razones para estimar como competencia desleal lo que Crisol sacó a la luz finalmente, porque el modelo de edición era muy similar a *El DDT*, y también las series era muy parecidas a las habituales en *Pulgarcito* o en la revista mencionada, como aclaraba Antonio Moreno:

«"Lolita y Enrique se van a casar", de Giner, tenía una factura idéntica a "Matildita y Anacleto, un matrimonio completo", de Nadal, en *El DDT*. "Tarúñez y Cía.", de Conti, es el trasvase de la serie "Apolino Tarúñez" de *El DDT* a *Tío Vivo*. Las series de personaje fijo de Peñarroya y Escobar nos remiten tanto a *Pulgarcito* como a *El DDT*. (...) Por lo visto se puede afirmar que *Tío Vivo* nació "inspirándose" en *El DDT* casi por completo. La filosofía editorial era la de la anterior revista de Bruguera, de tal modo que puede estimarse y hasta alabarse la factura de *Tío Vivo*, o la calidad de sus autores y de las historietas, pero no la originalidad de su propuesta editorial.»
(2011: recurso en línea)

Bruguera persuadió a los autores renegados para volver con la firma de un contrato que les aseguraba mejores condiciones laborales y la compra de todo lo dibujado para Crisol (se hubiese publicado o no) por cuarenta mil pesetas a cada

²⁴⁰ BOPI, 1.681, p. 2.949.

uno de ellos, según pudo comprobar Antoni Guiral (*ibídem*). Freixa siguió publicando *Tío Vivo* con otros autores y contenidos hasta abril de 1959, lo cual implicó una “guerra silenciosa” de Bruguera contra Crisol consistente en presión en la distribución para eclipsar la presencia de *Tío Vivo* en los quioscos (Guiral, 2004: 201) y una actitud proteccionista en la gestión de “sus” marcas, que se apresuró a registrar desde enero de 1959 con insistencia desusada. Así, en enero de 1959 Editorial Bruguera llevó a registro varios personajes de Nadal, sus típicas parejas de enamorados tragicómicas, pero no como tipos concretos, sino como patentes genéricas sobre personajes:

«El presente dibujo industrial consiste en la representación gráfica de la cabeza caricaturizada de un hombre joven, con expresión inocentona. Del dicho personaje destacan los ojos, desmesuradamente abiertos, el tupe que luce sobre su frente y una corbata de lacito con que se adorna. Todo según es de ver por el diseño adjunto.»²⁴¹

Lo mismo hizo con la figura menos realista, más caricaturesca, de un personaje masculino, en este caso típico de un dibujante como Cifré, «un joven desenvuelto y optimista».²⁴² Al poco, en febrero, patentó varios diseños típicos de las cubiertas de la *Colección Dan* (la disposición de logotipos, de personajes a modo de mecenas, el reparto de contenidos de la portada), tres en concreto: uno de *El Capitán Trueno* (con el personaje claramente identificado), otro con un personaje parecido a Dick Turpin y otro con un personaje semejante a Tarzan.²⁴³ En el mismo mes también registró una mascota, un guerrero de la antigüedad (El Jabato), su acompañante femenina y su compañero masculino, sin mencionar sus nombres en la citada serie (serían Claudia y Taurus).²⁴⁴ En febrero, también hizo suya la marca *¡Olé!*,²⁴⁵ como título de una colección de novelas. Dos meses después registró los personajes Chuchita y Arturito, de Nadal, identificados por su nombre, algo que no

²⁴¹ BOPI, 1.723, p. 707.

²⁴² BOPI, 1.724, p. 1038.

²⁴³ BOPI, 1.724, p. 847.

²⁴⁴ BOPI, 1.724, p. 1.041.

²⁴⁵ BOPI, 1.724, p. 1.864.

había hecho con ningún otro personaje previamente.²⁴⁶ Una vez comprada la cabecera *Tío Vivo* y con la colección a nombre de Bruguera en mayo de 1959, la editorial se relajó en su actividad en torno a patentes y marcas: en agosto comunicó a la Propiedad Industrial que lanzaría figuras de plástico de El Capitán Trueno y de Goliath;²⁴⁷ en diciembre, el impreso titulado *El Cosaco Verde*;²⁴⁸ y al año siguiente solo registró las figuras de plástico de El Cosaco Verde y la marca *Sargento Furia*.²⁴⁹ Como consecuencia de esta competición por unas marcas creció el afán protector de Bruguera con respecto a sus obras y sobre los autores que trabajaban para la empresa. Surgió la necesidad de establecer nuevas relaciones contractuales con los autores, mediante contratos blindados, que les obligaba firmar admitiendo unas condiciones leoninas con respecto al uso de las creaciones que se iban publicando, de las cuales el editor ostentaba el *copyright*. También quedaba confirmada la estrecha relación entre editores poderosos y los distribuidores de los quioscos, y la rápida reacción de Bruguera para mantener el ritmo de producción atrayendo a autores que trabajaban en la competencia para suplir eventuales bajas de sus dibujantes (de este modo llegaron a Bruguera Raf, F. Ibáñez o Segura, por ejemplo).

Si algo caracterizó los tebeos del final de la década de los cincuenta fue la presencia cada vez mayor de obras traducidas, en el caso de las estadounidenses claramente identificadas, pero escasamente indicadas en el caso de las británicas o francesas. La nueva irrupción de lo americano —que ya había generado gran entusiasmo a su llegada al tebeo español en los años treinta— tuvo lugar a partir de 1958 a través del sello Internacional de Publicaciones, que apareció en Barcelona traduciendo cómics de Charlton como *Kid Montana* y que lanzó el tomo especial titulado *Almanaque de Aventuras*. Fueron solo dos tebeos los que publicó, pero sorprendían en aquel momento, sobre todo por ir impresos a todo color. Pasaron desapercibidos, posiblemente debido a su elevado precio.

²⁴⁶ BOPI, 1.729, p. 2.662.

²⁴⁷ BOPI, 1.736, p. 5.671.

²⁴⁸ BOPI, 1.745, p. 9.171.

²⁴⁹ BOPI, 1.750 y 1.769, respectivamente.

Pero en el mismo año apareció el sello Dólar, que tenía su raíz en Manufacturas Anro, un negocio de Antonio Rodríguez Perretta dedicado a todo tipo de labores tipográficas.²⁵⁰ Su hijo, José Antonio Rodríguez Heredero, era un enamorado de los tebeos y vio una oportuno traducir de nuevo algunas series de KFS, que en los cincuenta habían menudeado en efímeras colecciones como *Aguilucho*, *Aventuras Maravillosas* o el tebeo de Ediciones MAS titulado *Flash Gordon Hombre Enmascarado Luis Ciclón*, que había aparecido en 1957. El resultado de sus gestiones con KFS²⁵¹ fue la colección *Héroes Modernos*, una línea editorial en la que se fueron recogiendo tiras americanas de forma no tan ordenada ni cuidadosa como el editor se obstinaba en anunciar constantemente, en un ejercicio de autobombo que sin duda funcionó entre sus lectores, los cuales acabaron admitiendo que el sello Dólar era sinónimo de la máxima calidad de edición en aquellos años.

Rodríguez publicó material de elevada calidad, eso es cierto, de series americanas emblemáticas como *The Phantom*, *Flash Gordon*, *Mandrake*, *Tim Tyler's Luck*, y luego introdujo en España las muy elogiadas series *Big Ben Bolt*, *Juliet Jones*, *Rip Kirby* y otras. Sus cuadernos funcionaron bien en el mercado, amparados en la calidad y fiabilidad de una producción —la estadounidense— que el editor español solo debía traducir y, en su caso y desafortunadamente, remontar. De Dólar cabría destacar dos aspectos en relación con la labor editorial. Primero, que recuperó por vez primera en la historia de los tebeos españoles a un lector añorante de personajes del pasado, con calado en la memoria de los aficionados, y que, por lo tanto, fomentó el afán coleccionista, lo cual quedó representado en las reediciones y recopilaciones que Dólar puso en el mercado al poco de publicar sus cuadernos, con los pomposos títulos *Libro de Oro* y *Álbum de Lujo*. El otro aspecto interesante

²⁵⁰ Existe una tradicional confusión entre el fundador de Anro y el editor que llevó las riendas de Dólar, pensando algunos estudiosos que se trataba de la misma persona por la coincidencia del primer apellido: Antonio Rodríguez. Rodríguez Heredero y su padre declararon al INLE que la fundación del sello editor Dólar se remontaba a 1950 (GELE 1952, p. 41), año de inicio de la actividad del negocio impresor, que paradójicamente no obtuvo registro legal como empresa de tipografía y litografía hasta el 19 de febrero de 1953 (BOPI, 1.588, p. 3.376).

²⁵¹ Creemos que directamente a juzgar por la relación establecida entre Dólar y Hearst Corporation que se declaraba en BOPI núm. 1.789, aunque este documento se refiere a un negocio de 1961.

es que había un sello español que, salvo por las ilustraciones para las cubiertas, se dedicaba a editar exclusivamente obras producidas en el extranjero, desafiando por primera vez el espíritu autárquico reinante en los tebeos bajo el régimen franquista y abriendo brecha en el mercado con unos productos que se impusieron frente a los nacionales. No solamente triunfaron, es que a partir de este momento no dejarían de estar presentes en el imaginario cultural español y en sus quioscos o librerías. Recordemos que tras cesar Dólar en la edición, las series que traducía fueron recuperadas por otros editores sin solución de continuidad hasta hoy: Buru Lan, Maisal, Valenciana, Vértice, Bruguera / B, Forum / Planeta-DeAgostini y Panini.

Editorial Mateu fue otro de los implicados en publicar cómics traducidos en este final de década. Era un sello barcelonés fundado en 1941 por Francisco F. Mateu,²⁵² que había logrado repercusión con variadas publicaciones para niños, que ya disponía de un fondo de novela apreciable y cierta fortaleza en 1959, año en el que mantenía delegaciones en Madrid y en México. Mateu parecía obstinado en incorporar al niño a la cultura, al teatro y a la literatura, e introdujo las historietas en libros, no en cuadernos, distinguiendo además entre las lecturas aptas para ellos y para ellas. Se preocupó de dar información de la presencia de sus publicaciones en las ferias del libro, organizó concursos literarios (cuyos resultados publicaba en sus tebeos), teatrales (como el Premio de Teatro Juvenil Cadete),²⁵³ y buscó un público levemente más cultivado a través de ediciones literarias aptas para la juventud. También recicló sus productos, lanzando sus tebeos tanto en rústica como en cartoné.

Entró en el mercado de la novela infantil y juvenil con obras de buena presentación y muy cuidadas, con encuadernaciones sólidas y portadas vistosas, como demostró con *Cadete* (colección literaria muy ilustrada, con dos ramales, *Juvenil* y *Clásicos*) y *Galas Infantiles*, de libros ilustrados para la infancia. En 1954

²⁵² GELE 1952, p. 49.

²⁵³ Y estrenó su primera obra premiada, la de una joven dramaturga Marta Fábregas (hasta entonces también actriz), el 17 de abril de 1955, en el teatro Barcelona (*La Vanguardia Española*, 15 de abril de 1955, p. 19; *El Cuento del Mes*, 13, p. 19).

lanzó su primer tebeo, una colección titulada *El Cuento del Mes*,²⁵⁴ con la mitad de sus páginas impresas en bicromía, que además de adaptar a la historieta cuentos clásicos —algunos de los cuales había ya ofrecido novelados— incluía noticias sobre concursos literarios y teatrales. Prosiguió con una colección similar, *Sucedió Una Vez*, consistente en cuadernos troquelados que adaptaban pasajes bíblicos para un público infantil. Por alguna razón, en diciembre suspendió ambas colecciones, si bien planteaba en su interior la suscripción a ambas y la convocatoria de concursos.

En el inicio de 1959, Mateu se animó de nuevo a editar tebeos, aunque lo hizo de forma peculiar, combinando historieta (que traducía del inglés desde materiales que le proveía Amalgamated Press) con la novelización de la misma. Esto hizo con la nueva colección *Cadete Infantil*, y lo repetiría más adelante con *El Príncipe Valiente*. Mientras editaba estos libros también publicó cuadernos de aventuras y románticos, ahora con afán de competir, dado que lanzó abundantes títulos en cascada a partir de marzo de 1959: *Frontier Jim*, *Buck Brando*, *Cacharrito*, *Los Vikingos*, *La Vuelta al Mundo de Dos Chavales* y *Lucerito*, por este orden, cerrando todas ellas de improviso para dedicarse a la edición de libros y revistas de contenido variado cuando llegó el otoño. La colección de libros que lanzó en octubre fue *El Príncipe Valiente* (serie comprada a KFS), con aspecto lujoso y combinando las viñetas de Harold Foster con relatos novelados sobre el personaje de cómic. Las revistas publicadas durante el otoño fueron *Pepe-Cola* y la titulada primeramente *Cadete* y luego *KDT*

Pepe-Cola fue un título que el editor había planeado tiempo atrás.²⁵⁵ Se trataba de una revista de humor con relatos y viñetas subtitulada “revista de la cordialidad”, que iba claramente dirigida a adultos, aunque lo cierto es que su humor no pecaba de violento o erótico. Dirigida por Miguel Rogla, tomaba como modelo la argentina *Rico Tipo* y ofrecía viñetas y tiras procedentes de prensa europea proporcionadas por la agencia Zardoya, y también viñetas de autores españoles, como Gin, Sabanito (que también era Gin), Nabau, Nadal, García Lorente,

²⁵⁴ Hasta ahora siempre catalogada erróneamente en 1959.

²⁵⁵ Solicitó registro de la marca el 16 de septiembre de 1958 (BOPI, 1.717, p. 7.194).

Torá, Mingo, Joso, Raf, José Royo, Beltrán, Carabel, Puig, Toledano, Cubero, Pablo Núñez, Bernet (Jorge en Bruguera), Lucas (seudónimo de Jorge también), Koke y otros. Parecía querer hacer la competencia a *El DDT* o a *Tío Vivo*, que ahora editaba Bruguera, por el uso del humor negro y del protagonismo de mujeres jóvenes y ebúrneas, de cadera generosa y piernas estilizadas, el modelo hipersexuado de la época. No funcionó, acaso por intervención de la censura.

Cadete / KDT era una combinación de humor con aventura bajo la dirección de Cerón Núñez, también dibujante de humor en el interior. Le acompañaron dibujando humor García Lorente, Gin, Nadal y Jaume Mas con las firmas JMS, Mas Esparch (a veces firmó así en colaboración con Martz-Schmidt), Cubero y Crespo (con estilos muy parecidos o imitativos del de F. Ibáñez), más historietas que le brindaba la agencia Zardoya a este editor al mismo tiempo que las remitía para otras publicaciones, como al suplemento *Parque de Solidaridad Nacional*, puesto que eran coincidentes. En la parte aventurera encontramos historietas británicas y americanas servidas también por la agencia Zardoya, entre ellas *Cherry Brandy* y *Buck Rogers*. La revista se imprimía en blanco y negro y en bicromía, con las portadas en color. Se interrumpió en diciembre, a la altura del número 16, y lanzó un último número a modo de almanaque para 1960 que en realidad consistió en un acopio de historietas ya contratadas.

Desde el final del año 1959, Mateu suplió los tebeos por las revistas con viñetas, alguna historieta u otros contenidos, como fue el caso de su revista de variedades *Picnic*, y recurrió al reciclaje para intentar aprovechar lo publicado en una segunda distribución. En realidad, *Cacharrito* fue una reedición de *El Cuento del Mes*. De *Los Vikingos* sacó dos álbumes recopilatorios de cuadernos invendidos. Los libros de *Cangurito* que lanzó también en diciembre en bloque reeditaban los de *Cadete Infantil*, y lo mismo ocurrió con *Jovita*, reedición en formato cuaderno de los libros de *Cadete con Faldas*. Esta estrategia era un síntoma de la caída de las ventas o de la falta de interés del editor por renovar su línea editorial dedicada a la historieta, a la que se sumó la poca importancia que concedía a esos productos, que ya no llevaba al depósito legal tan puntualmente como hacía con sus colecciones emblemáticas de novela, como *Pluma*. Creemos que por esta razón no hay rastro en los depósitos de lanzamientos monográficos con viñetas humorísticas tan

interesantes como los de 1960 y 1961: *Verano, Primavera* (ambos podrían haber hecho las veces de números especiales de *Pepe-Cola*) o el folletito humorístico con relatos, pasatiempos y viñetas titulado *Tiempos Atómicos Humor Americano*. El sello Mateu no volvió a publicar más tebeos originales a partir del arranque de los años sesenta, solo las reediciones *Grumete, Cangurito y Jovita* mencionadas (con obras de innegable calidad), aunque sí que continuó escalando puestos de importancia en la edición de libros infantiles y juveniles de literatura hasta el final de la década.

Siendo fieles a la verdad, Mateu sí siguió editando tebeos, pero no el editor antes mencionado, sino su hermano Juan Fernández Mateu, más interesado por este medio y que se hizo cargo de la edición de tebeos en 1955 bajo otra denominación empresarial. Solicitó el registro de una marca editorial distinta, "Ferma",²⁵⁶ y comenzó a trabajar intensamente en la edición de tebeos populares, baratos y apoyándose en el fondo generado por el sello Juvenis en principio,²⁵⁷ ya que Ferma editó *Un Cuento Semanal* continuando la numeración allí donde la había dejado Juvenis. Ferma lanzó luego colecciones aventureras de vencimiento limitado inspiradas en personajes clásicos de la novelística juvenil, aportando al lector cuadernos de factura cuidada como *Buffalo Bill, D'Artagnan y los Tres Mosqueteros y Robin de los Bosques*. En 1956, Ferma mantuvo las colecciones en curso y lanzó nuevas, eminentemente dirigidas a niñas, como *Cuatro Rosas, Blanca y Dalia*, y dando el relevo a las de acción durante 1956 con títulos similares de los que desarrollaba entre quince y cuarenta números en función de su acogida por parte del público: *Aventuras de Dick Sand el Capitán de Quince Años, Yanky Boys, El Zorro, Fred Santos* (obra de J. Llarch y J. Bellalta de baja calidad), *La Sombra Justiciera, Aventuras Submarinas, Aventuras del Príncipe Valiente* (obra de J. Martí que se inspiraba en Harold Foster pero que trataba de un príncipe castellano participante en la Reconquista). Con este fondo editorial Ferma sostenía una

²⁵⁶ BOPI 1.629, p. 1.017. Pero en 1962 volvió a registrar la marca, como se puede apreciar en BOPI 1.813, p. 10.348.

²⁵⁷ Que pudo no ser un sello editor aunque figuraba al pie de muchos de esos tebeos citados. No hemos hallado registro alguno de esta empresa, solo de otro producto editorial, el libro ilustrado *El Príncipe Prudente*, obra de Mary Mas con dibujos de Mery Day, que tampoco figura en las bases de datos de la Biblioteca Nacional.

producción de ocho tebeos semanales, resueltos con un equipo de diez dibujantes con un escaso nivel de autoexigencia. Pasado el tiempo, comenzaron a acumularse las devoluciones y el editor inició la redistribución de sus tebeos invendidos en sobres sorpresa, de tres tipos para los chicos (*Sobre Formidable, Sobre Aventurero, Sobre Aventuras*) y de tres tipos para las chicas (*Sobre Ilusión, Sobre Estrella, Sobre Lili*).

El año 1957 fue igualmente intenso para Ferma, que siguió con sus mismas fórmulas, abriendo colecciones de héroes de acción con escasa exigencia por parte de sus autores, como *El Hombre Rana Fred Santos, ? El Poder Invisible*,²⁵⁸ *El Dueño del Átomo, Hazañas Guerreras, Hombres Valientes*²⁵⁹ o *El Superhombre*, que no era una traducción de Superman según sugiere su título sino la historia de un joven policía español que obtiene un poder omnipotente mediante un broche mexicano ligado al Dios Sol —de todos modos, la estética en general de estas historietas, de Giralt, y algunos guiones, de J. Llarch, eran calcadas de las de Superman coetáneas—. Lo más importante de 1958 por lo que respecta a este sello fue que, tras lanzar otra colección de cuadernos románticos titulada *Princesita Carolina*, puso en circulación poco antes de la Navidad de aquel año un nuevo producto dirigido a lectoras algo más maduras. Este título fue *Damita*, consistente en cuadernos de 18 centímetros de altura y 64 páginas de tripa, con dos viñetas por página (a veces solo una), que contaban una historia romántica vivida por personas adultas en un contexto contemporáneo. Al contrario que otras colecciones de cuadernos dirigidas al público femenino infantil, como las lanzadas en 1958 con éxito moderado (*Lolín* duró setenta y siete números, *Lili* cuarenta y dos), *Damita* se mantendría en los quioscos con buenas ventas. Esto lo deducimos de su longevidad, puesto que alcanzó 482 números hasta el año 1968. *Damita* se dirigía directamente al corazón de mujeres que habían probado las mieles del amor y que también habían sufrido reveses sentimentales. Las historietas que ofrecía este tebeo eran de escasa calidad gráfica, amén de que en ocasiones las viñetas eran manipuladas y remontadas; sus argumentos eran simples y reflejaban situaciones comunes en las que se ponían en juego sentimientos elementales

²⁵⁸ El título principal del tebeo era el signo “?” y el subtítulo “El poder invisible”.

²⁵⁹ El registro de esta cabecera aparece en BOPI, 1.718, de noviembre de 1958, p. 7.585.

(pasión, rechazo, envidia, celos), lo cual caló fácilmente entre el público femenino. Lo más sorprendente vino luego, cuando pasados seis meses los editores decidieron anunciar una colección esqueje de Damita titulada *Confidencias*, que debía su título a las muchas cartas de lectoras recibidas en la redacción, en las que se identificaban con los personajes de las historietas. Tanto era así que Ferma vio en esas declaraciones privadas una posibilidad de negocio que planteó a esa nueva masa consumidora de mujeres, a las que implicó en el acto creativo de las historias que ofrecían los tebeos. Este era el núcleo del texto de convocatoria:

«Cada día es mayor el número de cartas que recibimos de nuestras lectoras de *Damita*. En dichas cartas nos envían relatos sentimentales, historias de amor, hechos reales ocurridos a ellas o BIEN A FAMILIARES SUYOS O AMIGAS... Todas desean que adaptemos su caso a nuestra novela ilustrada DAMITA.

Tal asidua correspondencia de los corazones amigos de DAMITA nos ha impulsado a crear una colección única, pensada y escrita por TÚ MISMA, mujer, y basada en tus CONFIDENCIAS, en tus relatos y CONFESIONES DE MUJER.

Nuestros guionistas de la colección DAMITA adaptarán tus relatos a manera de novela ilustrada que será CONFIDENCIAS, cubriendo con nombres imaginarios, si ese es tu deseo, todos los personajes y lugares donde se desarrolla el hecho sentimental.

Las CONFIDENCIAS publicadas se obsequiarán a la autora con un premio en metálico y una suscripción trimestral y gratuita para DAMITA o CONFIDENCIAS, a elegir.

CONFIDENCIAS es una colección impuesta por nuestro público femenino.»²⁶⁰

La idea fue llevada a término y *Confidencias* fue también una colección de éxito del sello, que duró 453 números, publicados entre junio de 1959 y febrero de 1968, si bien la gran mayoría de historietas no se construyeron sobre las vivencias particulares de las lectoras (parte de esas confesiones fueron destinadas a otra colección, oportunamente titulada *Tu Romance*, que apareció a las pocas semanas de ver la luz *Confidencias*).

²⁶⁰ Texto tomado de *Colección Ilustrada Ferma*, 65, p. 64. El subrayado corresponde al original.

La idea de convertir a los lectores en proveedores de argumentos nuevos fue refrescante, pero consistió más en un anzuelo que en un alarde editorial. Lo importante para el editor era que este tipo de tebeo era muy barato de producir y con él arriesgaba menos que con otro tipo de formato. El papel empleado para confeccionar uno de estos cuadernos era el mismo que se usaría para tirar cinco cuadernos estándar apaisados, y solamente exigía un proceso de plegado y grapado y unas reducidas cubiertas en color, con lo que el PVP de 5 pesetas le reportaba mayores beneficios que si repartía las historietas en cuadernos estándar. De hecho, el precio de portada no subió a seis pesetas hasta pasados cinco años, en 1962. Al poco tiempo, Ferma se planteó renovar su fondo editorial con colecciones similares, con 64 páginas, como *Gran Oeste*, de género *western* y para público masculino, que se mantuvo en circulación al menos cuatrocientas treinta y nueve semanas, casi tan longeva como *Damita*.

El formato era similar al de la colección coetánea *Hombres Valientes*, cuyo título y diseño había registrado el editor para publicar en España la serie *Kit Carson* en septiembre de 1958,²⁶¹ si bien este cuaderno llevaba solo veinte páginas y tenía menos empaque, porque de hecho se trataba de un diseño calcado de la revista británica en la que se había publicado la obra traducida en el interior, *Cowboy Comics*, tebeo de igual formato editado por Amalgamated Press. Aquí encontramos otra poderosa razón por la cual el editor se inclinó por estos formatos empequeñecidos: que el coste de producción ya no implicaba el trato con los autores, sino con un intermediario entre el editor español y otro editor o autor, porque el material publicado era seleccionado entre un gran volumen de historietas previamente producidas para su difusión en revistas británicas, eminentemente, y que la redacción de Ferma adquiriría a la agencia recién fundada por el autor Jorge Macabich, llamada Bardon Art.

Recordemos que a partir del ecuador de los años cincuenta muchos autores optaron por la emigración como posibilidad para incrementar sus ingresos, a veces compatibilizando la producción para España y para el exterior, pero a menudo trabajando en exclusiva para el exterior debido a los mejores salarios que ofrecían aquellos editores. Primero hubo un movimiento migratorio hacia Francia, con

²⁶¹ BOPI, 1.718, p. 7.585.

ejemplos notables como los de Francisco Hidalgo (que desde allí actuó luego como representante de varios autores), Gabi, Larraz, Alférez, Parras, Julio Ribera o Florenci Clavé. También hubo quienes fueron a trabajar a América del Sur, a varios países en los que se establecieron por un tiempo, como Antonio Hernández Palacios, Víctor de la Fuente, Carlos Freixas, Ángel Puigmiquel y Alfonso Figueras, entre otros. Pero esos traslados fueron físicos, en la gran corriente nómada que se produjo a partir de 1956 hacia el Reino Unido solamente viajaron las obras, no los autores. Conquistaron el mercado británico primero, después el escocés, siempre con intermediación de agentes, figuras que les facilitaban enormemente el trato con el editor y con los guionistas de las obras encargadas. La razón era obvia: el precio por viñeta en España era inferior al que se pagaba en Francia (25 pesetas por viñeta), que a su vez era inferior que el que pagaba el editor británico en ese momento (125 pesetas).²⁶² Abierto este nuevo mercado surgieron rápidamente intermediarios para gestionar la circulación de productos, destacando sobre todos ellos la agencia Selecciones Ilustradas, que fue fundada al comienzo de 1956 (Fernández, 2004: 63), lo cual benefició especialmente en principio a Ediciones Toray, por ser Ayné el socio capitalista de SI al tiempo que el dueño de la editorial. SI y Bardon Art agruparon al grueso de los autores que querían ganar dinero fácil amoldándose a los condicionantes del trabajo de agencia: dibujar con celeridad pero con una calidad media superior a la que le pedía el editor español, documentarse profusamente para los escenarios y vehículos, someterse a guiones reiterativos si era necesario, perder la condición de autor (no se reconocía su nombre en la publicación, y si firmaba, el editor británico borraba u ocultaba su firma) y ver cómo su obra podía reeditarse innumerables veces —incluso en España— sin percibir más dinero por ello. Las obras fueron publicadas en inglés, pero pronto los agentes conquistaron nuevos mercados: Bardon Art, el francés²⁶³ y el escandinavo; SI, el francés y luego el estadounidense; Creaciones Editoriales, la

²⁶² Precios confiados por el autor y agente, y luego editor, Josep Toutain, al historiador Antonio Martín en entrevista efectuada el 16 de diciembre de 1976 (que continúa inédita) (Martín, 2000: 183).

²⁶³ Bardon Art trabajó para agencias y para editores: para agencia y sello francés Lug, editores franceses Aredit e Imperia, para prensa diaria francesa, incluso guiones para el mercado francés. También para Bélgica y Escandinavia. (Guiral, 2010b: 3).

agencia de Bruguera, sobre todo el mercado latinoamericano, pero también el francés. A la larga se generó un volumen de producción multiplicado en un ámbito editorial no multiplicativo pero sí receptivo a toda esa producción, que retornó a España a precios económicos, y eso activó la edición de tebeos con esas historietas entre 1959 y 1969 (Martín, 2000: 185), antes de que el mercado editorial español de los tebeos se abriera a la traducción de historietas procedentes de EE UU debido a otros factores, como la renovación del gusto de los consumidores de tebeos por ciertos géneros.

En lo referido a la ejecución de las obras, hasta entonces el autor español estaba acostumbrado a trabajar sobre unas medidas estandarizadas para resolver los cuadernos de historieta, sobre una plana de papel algo mayor que la reproducción final, de 25x34 cm. Pero los editores ingleses exigían originales resueltos sobre un tamaño superior, 52x42 cm. Ese esfuerzo incrementado estaba bien pagado, hasta multiplicar por diez sus ingresos según han declarado algunos autores, como José Luis Macías, que llegaba a ingresar cincuenta mil pesetas al mes cuando previamente apenas alcanzaba cinco mil (Torres Pastor, 2015: 59). El mismo autor nos confirmaba en entrevista que a partir del año 1961 gran parte de los autores que trabajaban en tebeos españoles comenzaron a aceptar ofertas de agentes como Bardon Art y SI, teniendo el editor español que recurrir más a menudo a los agentes si quería rellenar con contenidos sus publicaciones.²⁶⁴

A resultas de la competencia entre agencias ganaron el autor y el editor, que rápidamente comprobó que le resultaba más cómodo y barato elegir historietas ya producidas que compraba en gran volumen y a bajo precio a estas nuevas empresas, las agencias. Encargar *de novo* el cuaderno semanal, como antaño, implicaba que debía desembolsar entre cuatro y seis mil pesetas al autor para obtener un trabajo de calidad mediocre, dado el ritmo de producción que intentaban mantener los editores por entonces para sostener la periodicidad semanal de sus títulos. Aparte estaba la cuestión de que si en un tebeo apaisado estándar cabían ocho viñetas de media, en las nuevas colecciones de reducido formato iniciadas en 1958 solían disponerse cuatro viñetas por cada dos páginas, a capricho del entonces llamado maquetista, con lo que se multiplicaban los

²⁶⁴ Entrevista a José Luis, celebrada telefónicamente el 11 de mayo de 2015.

beneficios todavía más. De este modo, Ferma y otros editores pasaron de editar cómic español de producción propia a editar cómic de españoles servido por agencia, principalmente por Bardon Art y generalmente de materiales que eran publicados en el mercado angloparlante (incluso en Australia). No sería la única, luego llegaron otros agentes procedentes de Francia y de Italia (Editrice Universo, Produzioni Editoriali Dami), que pagaban algo menos pero también daban trabajo. Esto mismo que ocurría en España estaba pasando en Italia, Brasil y Argentina.

Ferma continuó publicando tebeos lo suficientemente atractivos en los años finales de la década de los cincuenta, con mejor calidad en el acabado y guiones sólidos, aunque a veces eran historietas manipuladas y mal adaptadas. Lo relevante es que contuvieron obras de españoles no generadas editorialmente en España junto con realizaciones de otros autores británicos y argentinos e italianos que también trabajaban a través de agencias. Los últimos tebeos producidos por autores locales que editó Ferma durante 1958 fueron el romántico *Ensueño*, los aventureros *El Pequeño Grumete* y *El Pequeño Trampero*, el western titulado *El Solitario* y el de superhéroes *Super-Fuerte* (que era el mismo personaje de *Superhombre*), a lo que hay que añadir los títulos humorísticos *Sandalio*, *El Pequeño Vaquero* y *Pim Pam Pum*. Todas fueron colecciones de corta vida. De ellas, el cuaderno apaisado *Davy Crockett* ya llevaba historietas del cómic británico *Cowboy Comics*. Luego produjo gran cantidad de tebeitos románticos precisamente porque utilizaba historietas producidas para Bardon Art a toda velocidad, disponiendo de un gran fondo de material, que se licenciaba más barato y se publicaba remontado a placer del realizador de la editorial. Esto ocurrió en *Damita*, *Confidencias*, *Amor*, *Corazón*, *Enamorada* y otras revistas similares en circulación durante los años sesenta.

De este periodo llama la atención el fracaso de la publicación *Tigre*, una buena revista que imitaba la estética y parte de los contenidos de la británica *Tiger*, sin duda la mayor apuesta de Ferma por hacer un producto profesional y serio, en el que se definía claramente el espíritu de la revista y los profesionales implicados en ella. Era una publicación de formato estándar (grapada, de 25x18 cm) que se definía en su interior como "revista juvenil de aventuras", y fue el único caso en todos los tebeos de Ferma en el que se relacionó el equipo técnico: dirección de

Pascual Mistierra, montaje en Estudios Bardon Art, bajo la dirección artística de Jorge Macabich y con supervisión de Alberto Serrano. Una cuarta parte de las páginas iban impresas en bicolor. La publicación se planeó semanal y con un conjunto de artistas muy solvente: Nadal, Conti, Raf, Vicar, Gin, y series británicas espectaculares en aquel momento por su grafismo: *Olac el Gladiador*, *Hawaka*, *Apache Jim*... Incluyó una sección con consejos religiosos, una de contacto con los lectores y varias historietas humorísticas de autores españoles. Murió a los ocho números.

Todo este material que procedía del Reino Unido provenía del mismo sello editor, uno que cambiaría de nombre precisamente en el final de la década de los cincuenta: Amalgamated Press / Fleetway Publications. El primer sello mencionado era el mismo que había surtido con historietas muchos tebeos de los años veinte y treinta españoles, que en 1958 fue adquirido por el propietario del grupo que editaba los diarios *Daily Mirror* y *Sunday Pictorial* (luego *Sunday Mirror*): Cecil Harmsworth King. De la fusión de empresas surgió la división Fleetway Publications en enero de 1959, tras lo cual el nuevo propietario hizo una oferta a Odhams Press, que también editaba alguna revista con cómics (a España llegaron algunos a través de Estudios Sagitario, publicándose en *La Actualidad Española*, por ejemplo), y absorbió esa empresa en 1961. En 1963, a este *holding* se sumaría la compañía George Newnes y se formó el conglomerado International Publishing Company, o IPC, uno de los más poderosos del mundo en 1964. El presidente de este nuevo grupo fue el citado King, un empresario ávido de poder hasta el punto de haber sido descrito por sus biógrafos como megalomaniaco (Dudley Edwards, 2003: 376-377) que hizo del *Daily Mirror* el diario más vendido del mundo alimentando los intereses del pueblo llano a base de sensacionalismo, y que a la larga sería uno de los editores con mayor influencia sobre la vida social británica. Y también sobre la política, puesto que siguió acumulando poder: King dirigió la IPC entre 1963 y 1968 al mismo tiempo que dirigía el Bank of England entre 1965 y 1968 (Curtis, 2011: min. 16.35 a 17.00)

Ferma ya había tomado contenidos de las cabeceras británicas *Thriller Comics* o *Mirabelle* antes del nacimiento de Fleetway, pero a partir de la aparición de *War Picture Library* comenzó a aparecer una cascada de nuevos títulos en Reino

Unido que daría mucho trabajo a autores españoles: *Buster Comics* (1960), *Battle Picture Library* (1961), *Look and Learn* (1962), *Valiant* (1962), *Treasure* (1963) y un largo etcétera. La cantera de cómics de los que Ferma extrajo material fue básicamente las ediciones de bolsillo que habían triunfado muy rápido en Reino Unido y Australia, las llamadas *picture libraries*, de las cuales Ferma tomó títulos, subtítulos (“colección ilustrada” precisamente), logotipos, logofomas y obras. Esta es la relación de títulos británicos y los destinos de sus contenidos en España:

- De *Super Detective Library*, tebeo que Amalgamated lanzó en 1954, surgieron las aventuras de *El Santo* y también las siderales de *Rick Random*, con guiones del escritor Harry Harrison y espectacularmente dibujadas por Ron Turner algunas de ellas, que pasaron desapercibidas para los lectores españoles al parecer, porque la colección donde se publicaron, *Rutas del Espacio* (que combinaba el cómic con relatos de autores españoles firmados con seudónimo) fue cerrada tras doce números publicados.
- De *Thriller Comics* salió la versión de *Los Tres Mosqueteros* publicada por Ferma.
- De *War Picture Library* (que arrancó en septiembre de 1958), *Battle Picture Library* (septiembre de 1961) y *Air Ace Picture Library*, Ferma obtuvo materiales para *Combate* (1962, de 157 números, algunos publicados bajo el título *Combate Blindado*), *Combate Extra* (1962, 21 números), *Extra Combate*, *Cinecolor Combate* y *II Guerra Mundial*.
- De *Cowboy Comics* salieron las historietas de *Kit Carson*, *Buck Jones* y *Davy Crockett*.
- De *Cowboy Picture Library* se alimentaron *Gran Oeste* y *Oeste*.
- De *Valentine Picture Library* surtió a *Damita* y otros tebeos similares.
- De *Princess Picture Library* surtió a *Princesa* (luego *Princesa Carolina*).

3.3.2.5. El contexto editorial de los años sesenta

3.3.2.5.1. Normativa y logística

Juan Fernández Mateu se dedicó a la edición popular preocupándose poco de los requisitos formales y registró logoformas y diseños de portadas para colecciones populares, comenzando por la línea *Hombres Valientes* (cuadernos de 17x12 centímetros con veinte páginas) y siguiendo luego con las colecciones *Agente Secreto*, *Combate* y *Princesa*,²⁶⁵ de igual tamaño pero con 64 páginas, para las cuales aplicó los subtítulos a modo de etiqueta: “páginas ilustradas”, “aventuras ilustradas” y “novela ilustrada”, respectivamente. En otros de mayor calidad, como *Rutas del Espacio* (título en el que combinaba el relato historietístico con el relato literario) empleó una fórmula binomial para tratar de convencer a su público de que todo lo que contenía el impreso era literatura: “una novela ilustrada / una novela de texto”. Fue con sus colecciones para el sexo femenino donde ensayó nuevas fórmulas promocionales, sobre todo a partir de 1962, año en el que estrenó *Princesa* (título repleto de traducciones de la revista londinense *Princess Tina*), que llevó el subtítulo “novela ilustrada para jovencitas”. Luego también quiso distinguir la línea *Damita*, integrada por pequeños tebeos con historietas dirigidas a mujeres y que constó de una colección troncal homónima y varias “series” derivadas con su propia numeración: *Serie Amor*, *Serie Corazón*, *Serie Confidencias*, *Serie Enamorada*, *Serie Romance*. En estas, las etiquetas identificativas evolucionaron así: primero “revista para mayores”, luego “novelas gráficas para mayores” y finalmente “novelas gráficas para adultos”, que fue la que cundió. El reparto de etiquetas, que muy bien ha sabido encuadrar Guiral en su contexto editorial (2014: 204), se produjo algo más tarde de lo documentado hasta hoy, entre el final de 1963 y el comienzo de 1964.

La aplicación de la etiqueta “novela gráfica” no era nueva, pero su intencionalidad era la misma: querer emparentar el tebeo con un producto cultural de mejor consideración. La denominación ya se había utilizado desde los años cuarenta para segregar públicos, como en aquella publicación para mujeres

²⁶⁵ Respectivamente, en los BOPI 1.798, 1.801 y 1.804.

editada por Reguera en los años cuarenta, y volvió con fuerza en el tramo final de la década de los años cincuenta en concordancia con una acepción de “novela” ligada al apartado de las pasiones y las ficciones sentimentales, significado que la palabra arrastraba etimológicamente. De ahí que el uso más evidente apareciese en publicaciones como la revista de Bruguera *Sissi*, dirigida a jovencitas casaderas y dispuestas a afrontar los malos tragos del amor, que llevó como subtítulo destacado desde 1959 “suplemento de novelas gráficas”. También vimos el concepto binomial aplicado a la corta colección del mismo año *Novelas Gráficas de Marisol*, de Ediciones Espejo, que tenía el típico formato apaisado de los cuadernos de cuentos de hadas para niñas pero que se identificaba en las contracubiertas como «Lectura para la mujer. [porque era] Una novela larga contada en sesenta dibujos». La etiqueta también aparecería en tebeos de Toray de 1961, tanto en el romántico *Salomé* (tebeo de 20x14 centímetros, que luego se redujo a 17x12) como en el bélico *Novelas Gráficas de Hazañas Bélicas* (tebeo del mismo año, de 21x15 cm) o en la enésima intentona transmediática *TV Novelas Gráficas* (tebeo de 1962 de 18x13 cm). Se trataba, por lo tanto, de generar un producto disimilar en formato de los tebeos asimilados por inercia al público infantil: los tradicionales tebeos apaisados de aventura y los humorísticos verticales, que sobrepasaban los veintisiete centímetros de altura.

Entre 1958 y 1963 se observó que varias cabeceras con historietas románticas modificaron la calificación de su público final con expresiones como “de los 17 años”, “mayores de 17 años” (señalando la frontera entre la adolescencia y la juventud adulta),²⁶⁶ “para mayores” y “para adultos”, adoptando finalmente esta fórmula más contundente, que no dejaba lugar a dudas, si bien en algunos tebeos no encajaba debidamente, como en el caso de *El DDT*, de Bruguera, que pasó de ser una revista “para jóvenes” en el número 702 a ser “para adultos” en el 703 sin haber cambiado sustancialmente sus contenidos. En eso coincidía Juan Antonio Ramírez al afirmar que los cuadernos de “novelas gráficas para adultos” no iban dirigidos a adultos, sino a jovencitas y adolescentes algo más maduras, porque

²⁶⁶ Editorial Marco puso en circulación tres colecciones de tebeos para chicas interesadas por la moda, el cine y el amor intenso entre 1958 y 1961 así tituladas: *17 años*, pero fue sobre todo Toray el sello que más usó esta calificación en tebeos publicados entre 1959 y 1963.

mantuvieron la simplicidad de los guiones de los cuadernos con la diferencia de que eran más alargadas las tramas y más numerosos los conflictos y dudas que podían surgir en las protagonistas antes de la celebración del matrimonio (1975: 104). Todas estas modificaciones en el etiquetado de los tebeos tuvieron lugar tras la orden de 30 de septiembre de 1963 y antes de la regulación más intensa consecuencia de la promulgación de la *Ley de Prensa* en 1966 y su desarrollo en forma de nuevos estatutos, decretos y órdenes,²⁶⁷ que volverían a insistir en la calificación de “infantiles”, “juveniles” e “infantiles y juveniles”, pero sin mencionar jamás las “adultas”, por quedar estas fuera de la órbita de la CIPIJ.

Es más, fue precisamente en 1963 cuando se organizaron los primeros premios de alcance nacional que afectaban a este tipo de publicaciones tan vigiladas por los tecnócratas del Opus Dei, y del fallo del primer jurado se extrae que solamente era de interés para la CIPIJ y para su control lo que quedaba por debajo de los diecisiete años de edad. Se repartieron los Premios Nacionales para editores de prensa periodística, infantil y juvenil, dotados con 75.000 pesetas, en las categorías: “revistas para niños” (*Pumby* aquel año), “revistas para niñas” (*Bazar*, revista ilustrada editada por la Sección Femenina), “revistas para adolescentes masculinos” (*Jóvenes*, de Ediciones Domingo Savio), “revistas para adolescentes femeninas” (fue declarado desierto en 1963, fraccionando la cuantía de su premio para estimular las revistas *Aguiluchos*, de la editora Misioneros Combonianos, y *Duwarin*, de la Editorial Club Duward).²⁶⁸ Al año siguiente se reconocieron las mejores publicaciones de este tipo distribuidas durante 1963, y el jurado de los Premios Nacionales de Prensa y Literatura Infantil y Juvenil de 1964

²⁶⁷ La sucesión normativa sería: Ley 14/1966, de 18 de marzo, que aportó como novedad directrices sobre el contenido de las publicaciones, de las empresas, los directores y el régimen de publicaciones, así como las sanciones y las medidas de fomento; decreto de 31 de marzo de 1966, con las normas reglamentarias que habían de regular la inscripción y el funcionamiento del registro de empresas editoriales; decreto de 19 de enero de 1967, con el que se aprobó el Estatuto de publicaciones infantiles y juveniles presentado en la Ley 14/1966 y derogando el decreto de 24 de junio de 1955; orden de 25 de enero de 1969, que recrudesció el control del Estado sobre las publicaciones periódicas y los servicios informativos, y, por último, orden de 13 de junio de 1969, con la que la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles quedó finalmente constituida.

²⁶⁸ *ABC*, 11 de diciembre de 1963, p. 95.

decidió que fueron: *Jóvenes*, de Domingo Savio, en la categoría "Revistas Juveniles"; *La Ballena Alegre*, de Doncel, en la de mejor diseño, un galardón denominado entonces "Proyectos-maqueta de revistas infantiles y juveniles". Quedaron desiertos los galardones para las categorías "Revista infantil", "Suplementos infantiles o juveniles" y "Creación de héroes infantiles", por «diversos motivos».²⁶⁹ Repárese en que, salvo por *Pumby* en la primera convocatoria, todas las premiadas eran publicaciones con sesgo o inspiración confesional, y que hubo un elevado desacuerdo entre el jurado a juzgar por los premios desiertos.

Estaba claro que la percepción que se tenía desde las esferas de poder sobre las obras de ficción dirigidas a niños, jóvenes o adultos había ido modificándose a lo largo de la posguerra y al finalizar los años cincuenta estos impresos planteaban serios quebraderos de cabeza a los educadores y políticos. Esta deriva ha sido estudiada pormenorizadamente por Marisa Fernández López, que tras constatar que fueron las revistas confesionales *Ecclesia* y *El Mensajero del Corazón de Jesús* las que fijaron la escala de peligrosidad moral para clasificar las lecturas literarias de los jóvenes españoles según sus edades, se suscitó la paradoja de que:

«(...) mientras la sociedad vigila sus textos por las posibles repercusiones en la formación de los jóvenes, asigna al tiempo un bajo status a la misma, de forma que un texto considerado periférico en el sistema literario para adultos, se transforma en un texto plenamente aceptable dentro de la literatura infantil y juvenil. A partir de los años 40 se observa cómo obras de autores de literatura popular anteriores a la Guerra Civil van a ser consideradas lecturas apropiadas para los jóvenes.» (2008: 22)

Precisamente esta pretensión de hacer pasar los tebeos por pequeños objetos literarios fue habitual en este periodo por parte de Ferma, que ya aplicó el marchamo "para adultos" en los números de septiembre a octubre de 1963 de los tebeos de acción titulados *Combate* y *Sendas Salvajes*. Estos títulos con historietas bélicas o de *western* no llevaron información sobre quiénes habían confeccionado

²⁶⁹ *ABC*, 13 de diciembre de 1964, p. 103.

las historietas, que habían sido guionistas británicos y dibujantes italianos, argentinos y españoles, pero sí de los traductores de los textos, que al mismo tiempo eran los escritores de las novelas bélicas y de *western* de la casa que solían firmar con seudónimos anglosajones. Pues bien, en estos tebeos y con esos mismos seudónimos, estos escritores figuraban como "adaptadores" de los tebeos, pues eran los traductores, pero en portada sólo aparecía su firma y con grandes tipos. De este modo, se estaba vendiendo al público un producto avalado por la calidad que un escritor literario confería a la obra del interior, que no era su obra salvo por la traducción. Los "adaptadores" habituales fueron los mismos, daba igual el género del tebeo, y sus sonoras firmas se fueron alternando en *Agente Secreto*, en *Combate* y en *Sendas Salvajes*: Peter Kapra (el más habitual), Jim Kelly, Al Serman, Al Carey, Shano Bunker, Ricky Dickinson, Hans Muller, Dam Duncan, But Buller, John Bulker, Jeff Story, Bill Brady, Alan Buick, Kit Seller, Billy Mustart, Lucky Marty, Don Carter, Harry Bishop, Alec Star, Bob Powell, Burt Winning, Alex Ringo... La única concesión a lo hispano la hallamos en la colección *Sendas Salvajes*, que por la cercanía del Lejano Oeste a México admitía nombres con raíces latinas: Raúl Lobos, Carlos Tejas y Eduardo Romita.

3.3.2.5.2. Condiciones y actividad editorial

Al entrar en la década de los años sesenta, el panorama socioeconómico español había cambiado. España seguía en crisis política (en 1958 se desató la crisis militar en el Sáhara español y las relaciones con EE UU habían mejorado, pero no con Francia) y social (la desafección de la población hacia el Régimen seguía en aumento), pero económicamente había ido despegando, sobre todo tras el ingreso del país en el FMI en 1958 y la entrada en la OECE en 1959. Gracias al Plan de Estabilización de la peseta y al primer Plan de Desarrollo se irían alcanzando unos niveles económicos pujantes, hasta entrar en una sociedad de bienestar en la que los planteamientos industriales serían nuevos y eminentemente capitalistas, lo que permitiría la integración con Europa y con las organizaciones militares agrupadas en bloque, como la OTAN. Fue en 1962 cuando España solicitó el ingreso en la CEE y se creó la Comisaría del Plan de Desarrollo. Al

año siguiente fue cuando se reformularon los acuerdos entre EE UU y España para formar parte también del aglomerado de naciones unidas militarmente.

Con respecto a los tebeos, la edición se había multiplicado. Los títulos vivos nuevos se redujeron en 1960, pero los que estaban en curso sobrepasaban el centenar y los editores eran más (cuarenta y ocho). La gran diferencia estribaba en las novedades, que en 1960 se habían triplicado con respecto a 1950, pasando de los tres mil tebeos distintos en circulación, cada uno de ellos con su tirada asociada.²⁷⁰ El contenido de los tebeos era distinto, eso sí, porque parte de lo publicado en España en 1960 procedía del extranjero, algo mucho menos habitual en 1950 y muy poco corriente en 1940. El espejo en el que mirarse también era otro. La industria italiana de los *fumetti* ya no generaba la fascinación de antaño, y sus propuestas temáticas, ceñidas a la aventura tradicional, dejaron de ser atractivas por entonces. En cambio, empezaron a serlo más las francesas y las belgas. Francia había encauzado la quinta república de su historia en 1958 bajo el mandato de De Gaulle, y allí la economía experimentó un fuerte empujón, que se tradujo en la liberalización de varios sectores de la producción industrial, uno de ellos el editorial, surgiendo entonces iniciativas como la de *Pilote* (en octubre), que iba a cambiar la forma de apreciar la historieta por parte de la juventud europea, porque según avanzaba en su trayectoria editorial sus lectores fueron creciendo, desde la juventud adolescente a la que iba dirigida la revista en un inicio hasta el público maduro al que se destinó desde el final de los años sesenta. Las historietas de parodia histórica (*Astérix le Gaulois*, de Goscinny y Uderzo), de acción militar (*Tanguy et Laverdure*, de J.-M. Charlier y Jijé), de piratería (*Le Démon des Caraïbes*, de Charlier y V. Hubinon), de sátira inteligente (*Achille Talon*, de Greg), de *western* crepuscular (*Blueberry*, de Charlier y Giraud) o de ciencia ficción con correlato social (*Valérian*, de Christin y Mézières) transformarían las posibilidades del medio. Desde Bruselas, Éditions du Lombard era también un foco productor de historieta que estaba embelesando a todo el mundo, no solo por *Tintin*, también por series como *Blake et Mortimer*, *Barelli*, *Lefranc*, *Chick Bill*, *Chlorophylle*, *Bob*

²⁷⁰ Dato que desconocemos. Había tiradas de 7.500, que era lo mínimo que admitían los impresores, y de 350.000 si hemos de creer a los editores más ufanos. Aun acercándose todas las ediciones a lo mínimo, por los quioscos españoles circulaban más de treinta millones de tebeos.

Morane, Clifton o Les Schtroumpfs (Los Pitufos). El aprecio por lo francés en España por fin había ido cambiando, a lo cual sin duda vino en ayuda el préstamo que Francia hizo a España en 1963 de nueve mil millones de pesetas.

La situación de la industria de los tebeos parecía boyante en el arranque de la nueva década, en sintonía con el crecimiento de la riqueza del país en general. La curva de la renta per cápita y los sueldos de los españoles fue ascendente entre 1959 y 1964, y el salario medio efectivo varió desde una media ponderada de 25,23 pesetas por día y trabajador en 1950 a 48,85 pesetas por día en 1960 (Barciela López, Carrera y Tafunell, 2005: 1.225). Los cobros de los dibujantes de historietas crecieron aún más, en tanto que se hallaban fuera de estadísticas, sin control estatal. Según recuerda Miguel Quesada, dibujante que trabajó para tres empresas, Valenciana, Bruguera y Maga,²⁷¹ en 1946 él entró a trabajar en Valenciana para hacer alguna historieta corta, de una o dos páginas, por las cuales el editor le abonaba cien pesetas, frente a lo que por entonces le comentaban que pagaba Bruguera en Barcelona: doscientas pesetas por dos páginas. En 1951, cuando accedió a trabajar para la naciente empresa Maga, cobraba quinientas pesetas por diez páginas terminadas, pero por entonces Valenciana estaba abonando setecientas cincuenta por el mismo trabajo. Se trataba de un precio no estandarizado, porque otros autores cobraban más; por ejemplo, por hacer diez páginas Manuel Gago cobraba dos mil pesetas entonces, según recuerda Quesada. El hijo de Gago nos ha confirmado que su padre pasó de cobrar trescientas pesetas por un cuaderno de dieciséis páginas de historieta de *El Guerrero del Antifaz* en 1943 a tres mil pesetas por cuaderno de diez páginas en los años cincuenta, llegando a un tope de cuatro mil pesetas por cuaderno en 1960 (Gago Quesada, 2012: 40-192).²⁷² Dependiendo de la empresa, el pago podía ser bastante menor:

²⁷¹ Entrevista citada. A estas preguntas contestó Miguel Quesada el día 22 de mayo de 2015.

²⁷² El libro de Manuel Gago *Maga. El final del tiempo* no es una biografía de su padre, es una novela que el hijo del popular dibujante construyó con alusiones directas a personas reales ligadas a la producción de tebeos para Editorial Valenciana y Editorial Maga entre 1943 y 1960, por lo tanto, todo debe considerarse como parte de una ficción. No obstante, en correo electrónico remitido el día 2 de septiembre de 2015, Manuel Gago Quesada nos confirmó que las cifras y fechas indicadas en el escrito se corresponden con la realidad todas ellas, de lo cual resulta esta progresión de cobros de su padre entre 1943 y 1966: 300 pesetas por cuaderno de dieciséis páginas en 1943; igualmente en 1947, pero por cuadernos de diez páginas y en tres

Grafidea solamente pagaba setecientas pesetas por cuaderno acabado en 1953 (Conde Martín, 1997: 48); Rollán, mil pesetas entre 1951 y 1953, a Luis Bermejo por sus cuadernos para *Aventuras del FBI*.²⁷³

El sueldo también dependía de lo prolífico que fuese el autor. La leyenda atribuía a Manuel Gago la capacidad de hacer él solo cuatro cuadernos de historieta semanales, o sea, ocho páginas diarias de historieta, con su guión, dibujo y tinta. Precisamente alcanzaba esa producción gracias a los ayudantes. La mayoría de los dibujantes, por muy rápidos que fuesen o por muchas horas que le dedicasen al día a su profesión (los casos de Gago, Martínez e Ibáñez servirían de ejemplo), contaron generalmente con ayudantes en las tareas elementales, como las de diagramación, recuadrado de viñetas, pasado a tinta o acabado de algunos personajes y fondos; esto fuera de otras consideraciones, ya que el trabajo del guionista quedaba elidido y los aficionados lo atribuían al dibujante, o bien que el guión era tan endeble que era el dibujante quien iba creándolo mientras dibujaba. No fue así en el caso de Gago, la Editorial Valenciana le pagaba un salario relativamente modesto por su trabajo en *El Guerrero del Antifaz* a mitad de los años cincuenta, de modo que para vivir holgadamente debía dar salida al menos a tres series al mismo tiempo o realizar otros trabajos complementarios (Tadeo Juan, 1997b: 52), por lo que es fácil comprender su necesidad de ayudantes. Este mismo autor trabajaba en el año 1960 para dos empresas editoriales (Valenciana y Maga) desde su domicilio particular en Valencia, en el cual laboraba él con un dibujante o más, a quienes contrataba tras solicitarlo mediante anuncios en el

pagos cada quince días, ya que realizaba una colección semanal y otra quincenal; 1.200 pesetas por cuaderno de *El Guerrero del Antifaz* en 1948 y 1.000 por otros cuadernos en 1948; el doble de las anteriores cantidades en 1949, tras firmar un primer contrato con una cláusula de exclusividad con la Editorial Valenciana que incumplió reiteradamente; en 1953, 3.200 pesetas por cuaderno de *El Guerrero del Antifaz* y 3.000 por los de otras tres colecciones que el autor resolvía con ayuda de diagramadores y entintadores; lo mismo en 1954, pero para entonces realizó un cuaderno para Maga por el que cobraba 1.500 pesetas a la quincena; lo mismo en 1958, pero para entonces cobraba también 3.500 por su cuaderno para Maga; y, por fin, cuatro mil pesetas por cualquier cuaderno, fuese para Valenciana o para Maga, entre 1960 y 1966. En suma, Gago podía obtener cuarenta mil pesetas al mes por su trabajo como dibujante desarrollado en las fechas escogidas para nuestro estudio, un sueldo enorme para la época.

²⁷³ Nos lo confesó Antonio A. Arias, su guionista, en entrevista mantenida el 24 de julio de 2015.

diario *Levante*. El autor contratado le ayudaba a resolver entre treinta y cuarenta páginas semanales, entintando los bocetos o perfilando algún personaje concreto, a cambio de mil pesetas de sueldo y en horario de mañana solamente (Tadeo Juan, 1997: 8-9). Cuatro mil pesetas al mes era un excelente salario en 1960.

Al contrario que los autores, los editores amasaron dinero durante estos años si dirigían empresas medianamente solventes. Las editoriales, como el resto de los sectores industriales, se recapitalizaron en los años sesenta, lo que conllevó un proceso de agregación en conglomerados enfrentados por el dominio del mercado. A esto es a lo que aspiraba Editorial Bruguera, convertida en un pequeño imperio editorial del libro de bolsillo, la novela de quiosco y los tebeos, que aplicó un fuerte control sobre los dibujantes que tenía contratados (generalmente en exclusividad)²⁷⁴ y mucha atención puesta sobre la distribución. Por desgracia, desconocemos los flujos de capital y el estado de las cuentas de la mayoría de estos empresarios, y en el caso de poder acceder a ellos nos encontraríamos con datos suficientes de algunas empresas mayores pero seguramente ninguna declaración o asiento sobre la mayoría de los editores de pequeño o mediano tamaño. Está por hacer aún ese rastreo de datos sobre las finanzas de estas empresas en el Archivo General de la Administración. Sí que podemos intentar esclarecer cómo evolucionó su producción, si aumentó el volumen de lanzamientos y qué tipo de impresos publicó durante los primeros años sesenta, con el fin de poder poner en contraste la labor de cada sello en el periodo de estudio elegido. Por lo que se refiere a la producción local de prensa periódica, ya que en ella debemos incluir las revistas y cuadernos con historietas, nos interesaría poder comparar los datos oficiales existentes sobre este tipo de impresos con los que nosotros podemos extraer del análisis empírico de todo lo publicado en este sector, el de los tebeos.

Lamentablemente, esos datos difícilmente podrán servir para efectuar un contraste. Los aportados por Martín Sánchez tomados de *Anuario de la Prensa Española* probablemente no engloban los tebeos (2015: 427-428), aunque las

²⁷⁴ En entrevista realizada el 11 de mayo de 2015, el autor José Luis nos comentaba que en Valenciana no se estilaban los contratos en exclusividad con los autores, salvo quizá los mejor pagados, pero que esa costumbre cambió en cuanto surgió la competencia. Es decir, en cuando se demostró el éxito de *Maga* y, a resultas, surgió el sello *Creo*, fundado por él mismo. Valenciana comenzó a exigir exclusividad.

cifras que este investigador aporta nos permiten comprobar la densidad o presencia de la prensa periódica en diferentes localidades en comparación con Sevilla, que es la ciudad en la que se editó el corpus objetivo de la presente investigación (se han tomado los datos de todas aquellas con valores superiores a Sevilla en el periodo en estudio, y los de Sevilla, dejando de lado las ciudades con menor producción):

Provincia	1955-1957	1960-1962	1965
Baleares	62	40	56
Barcelona	152	408	459
Burgos	27	37	34
Guipúzcoa	24	36	47
La Coruña	39	38	37
Madrid	679	697	623
Navarra	37	45	58
Oviedo	32	63	40
Salamanca	23	41	50
Santander	39	39	40
Sevilla	18	33	63
Valencia	79	125	108
Valladolid	39	35	42
Vizcaya	37	48	71
Zaragoza	50	69	69
---	---	---	---
Total	1.901	2.332	2.438

Tabla 3.5: Número de cabeceras de prensa periódica por capitales de provincia. Fuente: *Anuario de la Prensa Española*.

Esta tabla da a entender que Barcelona y Madrid, sobre todo la segunda ciudad, seguían siendo las capitales de la edición en España en los primeros años sesenta. Sevilla fue posiblemente la provincia en la que más aumentó el número de publicaciones durante estos años, pasando de las dieciocho registradas en el final de los años cincuenta a las sesenta y tres de 1965. No hay una gran diferencia entre el volumen total de títulos publicados en Sevilla durante los años 1960 a 1962 frente a los de otras provincias que le superaron, salvo por el caso de Oviedo y Zaragoza, que duplicaban esa cantidad, y Valencia, que fue el tercer centro editor en España durante todo el franquismo. Las cifras se igualaron más en 1965, porque para entonces Sevilla tuvo por encima solamente a Zaragoza, Valencia, Vizcaya, Madrid y Barcelona, y por lo tanto era la sexta ciudad española que más prensa periódica publicaba en mitad de los años sesenta, aunque era un exiguo 2,58% del total. Y cabe recordar que la instauración del depósito legal llegó más tarde a la capital andaluza que a las otras y que en Sevilla en aquel año ya no se publicaban tebeos, como podremos comprobar.

En 1960, en contra del reparto general de la edición, la producción de tebeos seguía localizada mayoritariamente en Cataluña, siendo los principales editores de historieta entre ese año y 1964 los siguientes sellos: Abadía de Montserrat, Baguñá, Bistagne, Bruguera, Domingo Savio, Dulma, Ferma, Felicidad / Fher, Grafidea, Hispano Americana, Ibero Americana de Ediciones, Ibero Mundial de Ediciones, Indedi, Institución Teresiana, Juventud, Manhattan, Marco, Mateu, Paulinas, Ricart, SADE, TBO, Toray, Semic y Secretariats Catequístics de Girona, Vic y Solsona. En Madrid aún había actividad por parte de los editores Biz, Cid, Dólar, Queromón, Recreativas y Rollán. En Valencia había tres sellos en pugna: Creo, Maga y Valenciana. Y en otras provincias se había declarado cierta actividad en Murcia (Belkrom), Oviedo (Publirama) y, nuestro caso de estudio, Sevilla (Acrópolis, Andaluza, Josoma y Selecciones Infantiles Reunidas).

3.3.2.5.3. Las colecciones populares

Los editores que habían sentado los pilares de la industria de la historieta española desde los años treinta, Marco e Hispano Americana, entraron en los años sesenta exhaustos, al igual que Ferma o Ricart. Otros demostraron muy buena

salud, como Toray, Valenciana o Bruguera, y algunos sellos jóvenes como Maga o IMDE también estaban en un buen momento en el final de los años cincuenta. Ediciones TBO era la excepción a la regla, porque vendía muchos *TBO* pero no ampliaba la oferta. Varios empresarios del sector que habían gozado de éxito durante los años cuarenta y cincuenta habían dejado de editar tebeos, como Exclusivas Gerplá / Clíper. Precisamente Hispano Americana intentó mantenerse en el mercado recogiendo los títulos que había abandonado Germán Plaza, manteniéndolos hasta el año 1961.

Si seguimos el orden de antigüedad, por su fundación, deberíamos analizar la labor empresarial de los sellos TBO, Bruguera, Marco, Hispano Americana, Valenciana y Toray. Pero vamos a comenzar por el recién llegado Ibero Mundial de Ediciones, o IMDE, por ser una empresa creada al final de la década anterior y por la transformación de temáticas y formatos que supondría su entrada en el mercado.

IMDE

El año 1959 fue el de nacimiento de la empresa Ibero Mundial de Ediciones. Fundada por José María Arman Corbera, técnico editorial que se había bregado en las revistas de Germán Plaza. El sello fue creado para editar tebeos partiendo de una idea original que triunfó rápidamente: mezclar la cultura popular más actual con la historieta, escapando de tradiciones estéticas y rumbos argumentales agotados. A este presupuesto de partida respondía *Claro de Luna*, tebeo de 1959 en el que se imbricaban las canciones de moda con el cómic, mostrando en portada el rostro de cantantes conocidos e incorporando en el interior la adaptación a la historieta de la letra de su canción más sonada (o bien un relato en viñetas vagamente inspirado en el mensaje, en el espíritu o en el título de la canción). La idea gustó al punto y la colección gozó de gran popularidad, pues alcanzó 620 números ordinarios más 24 extraordinarios (editados con el formato del cuaderno tradicional estándar). Además, supuso una palestra inédita para la labor de autoras femeninas de cómic, que raramente se veían en otras cabeceras.²⁷⁵ Otro aspecto de

²⁷⁵ La lista de colaboradoras de *Claro de Luna* es ciertamente amplia: Carmen Barbará, Mery, Conchita Gallardo, Michou Berbes, Paqui, Carmina, Violeta Suárez, Josefa Inés Mir, Luz L.

interés de esta colección fue brindar al lector relatos algo más maduros, o con personajes más cercanos a la realidad social de momento, que hasta entonces no habían sido habituales en los tebeos de carácter sentimental. En *Claro de Luna* se llegó a plantear una relación interracial que el escritor José María Conget supo detectar como una transgresión en el contexto de su publicación (Conget, 2004: 87-89). Esta novedosa tendencia de “sentimentalismo realista”, que en realidad era el mismo romanticismo idealizado de la posguerra pero puesto al día, transfiguraba el planteamiento del amor como necesidad ilusionante para la niña o la muchacha tan frecuente en los tebeos de los cuarenta y los cincuenta en un planteamiento nuevo: en un destino adverso pero emocionante exclusivamente dirigido a la mujer adulta.²⁷⁶

La mayor baza de este título fue su vinculación con la actualidad, porque adaptaba a la historieta temas musicales que estaban sonando en esos momentos en las emisoras de radio o que eran interpretados en la televisión, y eso atraía a las compradoras, muchas también aficionadas a la música ligera y a la canción popular. Además, IMDE comenzó a lanzar números especiales vinculados con los acontecimientos de la música popular de su tiempo: el Festival de San Remo, que se celebraba entre febrero y marzo; el Festival de Benidorm, habitualmente en verano; el Festival de la Música Mediterránea, que era en septiembre (todos ellos vinculados con el Festival de Eurovisión), con lo que las melómanas jovencitas tenían a su disposición hasta cuatro números extraordinarios anuales de *Claro de Luna*, si contamos también el almanaque navideño.

La innovación que planteaba este tipo de cómics tuvo su reflejo en la revista de Editorial Valenciana *Mariló*, nacida en 1950 como un producto más con historietas protagonizadas por adolescentes o niñas terribles de José Grau, José

Graña, Sylvia, Tania, Oliva Sala, Maricel Lagresa Colom, Silvia Duarte, Maya L. Viu, Rosa Collado, Maite Sharon, M^a Eugenia, Victoria Guell, Cristina Reyes, Loreto Conti, M^a Victoria, Renata Salcedo, Marta Vélez, Victoria Sau, Natalia Palacios, Monica Vidal, Janina, Victoria Santos, Victoria Eugenia, aunque hay que advertir que algunas pudieron ser seudónimos utilizados por hombres, al menos alguno hubo de Ricardo Acedo.

²⁷⁶ En el número 1 de *Aventuras del FBI*, de 1964, Editorial Rollán anunciaba así la próxima aparición de los libros con historietas románticas de la colección *Romance Gráfica*: «(...) en cada número los problemas palpitantes de la mujer que se enfrenta siempre al destino en el trágico juego del amor» (p. 66).

Luis, Frejo, Karpa, Serafín, Edgar, Salvador; incluso la niña protagonista de la *comic strip* traducida en la contraportada, *La pequeña Iodina (Little Iodine)*, de Jimmy Hatlo, era la típica niña traviesa. La revista alcanzó los 239 números al menos, hasta el año 1959,²⁷⁷ y durante ese tiempo había ido experimentando cambios hasta convertirse en una revista para muchachas jóvenes y, al final, para mujeres interesadas por el amor, la moda y los espectáculos, porque sus contenidos solamente trataban esos temas en los números finales, en historietas de Luis Coch, José Sanchís, José Grau, José Luis y Lanzón. Al término de su andadura sus protagonistas vivían más dramas lacrimógenos que travesuras simpáticas; incluso la *comic strip* de la contraportada contratada a KFS versaba ahora sobre una pareja adulta: *Lorenzo y Pepita (Blondie)*, de Chic Young.

Esta metamorfosis no fue un hecho casual, fue la consecuencia directa del aumento del número de lectoras en España, en general, tanto de literatura común como de literatura infantil (Díaz-Plaja Taboada, 2011: 107-109), pero debemos contemplar también el crecimiento de las que ya eran aficionadas a los tebeos diez o quince años atrás. Es decir, los editores hallaron un nuevo público para estos tebeos, jóvenes que se incorporaban a la lectura de dramas románticos dibujados y mujeres que se habían habituado a consumir tebeos en años anteriores. Este mismo tipo de producto lo vimos imitado por otros en el lustro siguiente, en el que aparecieron más de medio centenar de colecciones románticas con carácter “realista” y dramático, la gran mayoría dirigidas expresamente a lectoras adultas. Este sería un recuento parcial, que extendemos a toda la década para observar su permanencia en el mercado más allá del periodo de estudio:

- En 1960: *Modelo* (Ricart), *Piluchín* (Hispano Americana), *Muchachas* (Maga), *Corazón* y *Enamorada* (ambas de Ferma), *Celia* y *As de Corazones* (ambas de Bruguera, a imitación de los productos de Ferma), *Guendalina* y *Susana Extra* (ambas de Toray).
- En 1961: *Diana* (Creo), *Aronde* (Belkrom), *Idilio* (Bistagne), *Romántica* (IMDE), *Blanca* y *Sissi Juvenil* (Bruguera), *Rosa* (Ricart), *Salomé* (Toray),

²⁷⁷ Hasta la presente investigación se habían citado solamente 229 números hasta 1958.

Sutilezas (SADE), *17 años* (Marco), *Amor y Romance* (las dos de Ferma) y *Selecciones Juveniles Femeninas Maga* (Maga).

- En 1962: *Princesa / Princesa Carolina* (Ferma), *Seleccionadas de Susana* (Toray), *Marisol* (Felicidad) y las de Maga *Enamorada* y *Novelitas Maga*.
- En 1963: *Capricho* (Bruguera), *Jovita* (Mateu) y la de reciclaje de productos de Ferma *DBD* (repartidos por Distribuidora Bernabeu).
- En 1964: *Chiquitina* y *Romance Gráfica* (Rollán), *Babette* (Toray), *Marisol* (IMDE), los tebeos reciclados por Bernabeu *Tu Romance* y *B B* y los nuevos títulos de Bruguera *Celia* y *Selecciones Tú y Yo*. En este año hubo incluso un editor extranjero que intentó colocar este tipo de producto en nuestros quioscos, el sello mexicano Editormex, que distribuyó los gruesas tebeos *Cariño*, *Pasional*, *Recuerdos* y *Novela del Mes* (de carácter menos realista y dramáticamente más exagerados que los productos españoles).
- En 1965: *Cherie* (Semic), *Selecciones Celia* (Bruguera), *Cielo Azul* (Manhattan), *Gardenia Azul* (Ricart), *Romeo* (del sello surgido en 1964 Cogar, presuntamente), *Amor Ye-Ye* y *Hit-Romance* (ambas de Ediciones Vértice).

A partir de 1966, el número de novedades de este tipo se redujo considerablemente, habida cuenta de que gran parte de los tebeos del estilo nacidos en años anteriores seguían estando en curso y algunos se mantendrían hasta entrados los años setenta. Por esa razón fueron escasas las novedades de tebeos dirigidos a niñas en el resto de los años sesenta: *Sentimental* (Ricart), *Torbellino* (Toray) y varias series de *Historias Selección* (Bruguera) a partir de 1966. Conviene destacar que si bien en España el género menguó, en Francia siguió triunfando nutrido precisamente con mano de obra española y con similares títulos y contenidos.²⁷⁸ En 1967 solo nació un nuevo tebeo para el público

²⁷⁸ Las historietas producidas por Creaciones Editoriales y por Selecciones Ilustradas también fueron destinadas al mercado francés, primero en el sello Artima, precisamente el que había inaugurado esta modalidad de formato barato de 18 x13 cm en los años cincuenta, y que en 1960 lanzó la línea de este tipo *Roses Blanches*, y dentro de ella la colección *Sissi*, alimentada por firmas españolas. En 1962 lanzó la línea *Romantic Pocket*, en la que tuvieron cabida muchas historietas producidas por autores españoles, en las largas colecciones: *As de Cœur*, *Baccara*, *Bataclan*, *Calypso*, *Célia*, *Chérie*, *Ciné Flash*, *Cinévision*, *Concordia*, *Copacabana*, *Corail*,

femenino en España, *Lily*, de Bruguera, una revista en la que se combinaba el humor con la historieta de corte realista con toques románticos orientada más a las adolescentes, modelo triunfante en la década siguiente, sobre todo gracias a la serie de Phillip Douglas y Purita Campos *Paty's World*, originalmente creada para la revista británica *Princess Tina* en 1971 y aquí conocida como *Esther y su mundo*.

La fórmula de mezclar música pop y tebeos también fue usada en tebeos infantiles en el comienzo de los sesenta. La utilizó IMDE en 1963 en el tebeo infantil *Aquí Marilín*, de corta vida pero muy pendiente de las figuras de la cultura popular que se asomaban por la televisión (Marisol, cuyas canciones reproducía y adaptaba en historieta en sus páginas, y las marionetas de Herta Frankel). *Cuentos Infantiles Tilín* fue otro tebeo infantil de este editor, en este caso a todo color de pequeño formato. Otra idea interesante de IMDE vinculada con lo femenino fue la *Colección Heroínas*, una suerte de línea editorial que agrupó cuadernos para chicas con toques de romance pero con la tensión aventurera flotando sobre todos los argumentos, ya que eran mujeres trabajadoras o que resolvían situaciones de suspense junto a sus novios o amigos, con los que terminaron casándose: *Lilian*, *Azafata del Aire* y la más popular *Mary "Noticias"*, que llevó dibujos de Carmen Barbará.

Las ediciones más importante de IMDE fueron las románticas, las tres colecciones iniciales *Claro de Luna*, *Lilian* y *Mary "Noticias"*, que aguantaron en el quiosco hasta 1971. Pero también editó cuadernos de aventuras durante los primeros años sesenta, comenzando por la *Colección Monitor*, a modo de línea, que al igual que la anterior agrupó dos series diferentes: *Zoltan el Cíngaro*, consistente en una imitación del éxito de *El Capitán Trueno* de Bruguera, y *Delfín Negro*, tebeo apaisado de bucaneros. Duraron ochenta y cuarenta y dos números, respectivamente. El resto de su producción consistió en ediciones de humor y tebeos de acción con formato de libro para públicos juveniles, traduciendo mucho material de Fleetway servido por la agencia SI (*Alto Mando*, *Pequeño Sioux*, *Ringo Ley*, *Cris*, *Los Hermanos Cooper*, *Los Invencibles del Némesis*), e introduciría más

Magali, *Mambo*, *Miroir du Cœur*, *Quiproquo*, *Romantic*, *Roméo* y *Saphir*. Algunos fueron editados por Arédit, en realidad otra denominación del mismo editor, pues sucedió en 1965 a Artima para seguir publicando estos productos hasta 1987.

tarde el material de Warren Publishing en España a través de las revistas *Mata Ratos*, *Dossier Negro*, *Vampus* y *Rufus*. En el final de los setenta cerró sus puertas tras editar varias revistas y novelas de carácter erótico y vendió su fondo a Garbo Editorial.

TBO

Ediciones TBO seguía publicando en 1960 la revista decana del tebeo español, que se hallaba inscrita en el registro de publicaciones infantiles de la Dirección General de Prensa con el número 1. En este año todavía mantenía altas cotas de popularidad, lo que no se corresponde con un crecimiento de la empresa, por la sencilla circunstancia de que tras más de cuarenta años de actividad editorial generaba única y exclusivamente un producto, *TBO*, que tampoco era la revista más difundida del país, por más que estuviese en boca de todos. Hay que aclarar también que entre 1953 y 1963 *TBO* no aparecía semanalmente, sino catorcenalmente, aunque contaba con dos números extraordinarios cada año, separados en su aparición por dos o tres semanas: el almanaque navideño habitual y otro denominado *Almanaque Humorístico*.²⁷⁹ Esto significa que los editores Buigas, Estivill y Viña desarrollaban un esfuerzo de producción equivalente a veinticinco tebeos anuales, de 28x20 cm y 16 páginas, la mitad de ellas impresas en cuatricromía.

Los contenidos de *TBO* no habían cambiado en absoluto, mostrando idénticas secciones y la misma plantilla de autores: Castanys, Benejam, Ayné, Coll, Moreno, Urda, Salvador Mestres, Pañella, Blanco, Díaz, F. Tur y Antares, más los estadounidenses Soglow y Breger. El editor de la revista no se preocupó de seducir a un público nuevo, dado que mantenía buenas ventas con las dosis de creatividad ajustadas a los niveles acostumbrados. Pero este planteamiento comenzó a revelarse incapaz de sostener las ventas en los años sesenta, a juzgar por las tiradas en descenso, a las que tuvimos acceso gracias a la amabilidad de su último editor, Albert Viña (Barrero y De Gregorio, 2011: recurso en línea). El récord

²⁷⁹ Muchos son los coleccionistas que desgajan los *Almanaque Humorístico* de la colección troncal *TBO*, aun siendo tebeos especiales que se anunciaban como tales y ligados a la colección principal al acercarse el fin de año.

absoluto de tirada se había alcanzado en octubre de 1956, con 350.000 ejemplares, y desde 1958 comenzó a ser patente que las tiradas disminuían paulatinamente: 300.000 como media aquel año, 275.000 en 1959, 260.500 en 1960, 217.000 en 1961, y desde 1962 por debajo de los 200.000 ejemplares de *TBO* impresos.

Sabemos gracias a Cortés Pascual que *TBO* tuvo una dirección “oficial” que nunca fue acreditada en las revistas. En concreto, hubo dos directores con la pertinente acreditación exigida por el ministerio: Antonio Casas Fortuny y Joan Sariol Badía. Casas ejercía su profesión en el diario del Movimiento *Solidaridad Nacional* y fue director de *TBO* durante un año solamente porque la muerte le sobrevino en 1956. Sariol, redactor en la Agencia Efe, en *La Vanguardia Española* y *La Hoja del Lunes*, estuvo al cargo del tebeo entre 1956 y 1965, sin apenas intervención sobre los contenidos de la revista, todo ello según Cortés (1992: 48).

En 1963 falleció Buigas, que estuvo dirigiendo la revista casi hasta el día de su muerte, y le sustituyó en la escritura de la mayoría de las historietas un autor que ya había pasado por la redacción años atrás, Carlos Bech, procedente de las revistas de Marco. A partir de 1965, Albert Viña Tous obtuvo el carné de periodista y sustituyó a Sariol, y fue entonces cuando la revista pasó a figurar como editada por Buigas, Estivill y Viña, S. L. La revista ya era semanal aquel año, y el equipo de redacción se había incrementado con varios empleados nuevos, entre ellos Rosa Segura (2006: 17-22). Fue a partir de entonces cuando se intensificó la creación de series nuevas, la mayoría escritas por Bech, como *Josechu "el vasco"*, dibujada por Muntañola; *Gorila*, con arte de Urda; *Altamiro de la Cueva*, con dibujo de Bernet Toledano, y otras. Las leves transformaciones que experimentaron la revista, la empresa y su legado posteriormente las describimos por extenso con ayuda del periodista especializado en tebeos Jordi Manzanares (Barrero y Manzanares, 2014: 60-96).

Bruguera

La empresa que nació bajo la denominación El Gato Negro era sin duda alguna la productora más poderosa de cultura popular en el comienzo de la década de los sesenta. No solo de tebeos, también de novela popular y de ensayo vulgarizado. Recordemos que acababa de crear dos empresas filiales entre 1958 y

1959, gestionar la producción de obras (Creaciones Editoriales) y otra para la distribución de sus publicaciones (Libros y Revistas Bruguera),²⁸⁰ aunque ambas divisiones ya venían funcionando desde una década atrás. Pero ahora su volumen de negocio era mayor y había abierto una sucursal en Madrid (Delegación Rábida, en calle Silva, 30) y además tenía sedes en Buenos Aires (Editorial Bruguera, S. R. L.) y en Bogotá (Editorial Bruguera Colombiana), que le servían como puente para distribuir por toda Latinoamérica, Antillas y los Estados Unidos.²⁸¹ Por cierto que tras el registro oficial de la sociedad Libros y Revistas Bruguera, o Libresa, no solamente repartió su fondo por los quioscos, también el de otras editoriales durante la década de los sesenta. Se ha estimado generosamente que en diez años ya surtía de tebeos, revistas y novelas populares a cerca de veinte mil quioscos por toda la geografía española (Guiral, 2010: 103).

La filosofía editorial que seguían los hermanos Bruguera era la de la explotación del producto para un público objetivo concreto muy bien definido, manteniendo el negocio sobre la base de la multiplicación de fórmulas conocidas y populares, con la estrategia de practicar grandes tiradas manteniendo los precios bajos. Para ello adoptó un modelo de producción poderosamente industrializado, fuertemente jerárquico y organizado en cadena, con el que bombardeaba sistemáticamente el mercado en busca del agotamiento del competidor, con lo que alcanzó una producción declarada de más de un millón de ejemplares impresos al mes de sus colecciones. En buena lógica, con el cambio societario desapareció cualquier atisbo de la relación clientelar ente patronos y obreros característica de las editoriales familiares, como lo seguían siendo gran parte de las editoriales de tebeos coetáneas, porque el nuevo negocio descansaba en la verticalidad del poder en la redacción y en la contratación de las obras sin regulación de la propiedad, reutilizando los originales sin limitación y reaprovechando el material hasta el desgaste, tanto en España como en las filiales abiertas en Argentina y Colombia en los años cincuenta y las que se fueron abriendo en los sesenta en Brasil, México y

²⁸⁰ Lo hizo en enero de 1959, como quedó reflejado en BOPI, 1.726, p. 1.791.

²⁸¹ GELE 1961, p. 46.

Venezuela. A Argentina había llegado Bruguera en 1957,²⁸² y se afincó en aquel mercado publicando sobre todo libros de bolsillo de género *western*. En 1965 tenía dieciséis colecciones en curso de variada índole (de relatos, de historietas, divulgativas), con tiradas medias declaradas de entre 10.000 y 12.500 ejemplares por título.²⁸³ En 1968, declaró un activo de casi doscientos millones de pesetas.²⁸⁴ En 1972 ocupaba el puesto 46º en la clasificación oficial de empresas más rentables de España, y se había convertido en la segunda editorial más importante del país por volumen de facturación.²⁸⁵

El crecimiento de la editorial en los años sesenta fue geométrico, apoyándose en los recursos humanos y en la tecnología también, según recuerda Ortega Anguiano:

«Ese mismo año [1963] se crea el Club Bruguera, de carácter interno, y se produce otro de los procesos expansivos de la editorial en el campo de su propia infraestructura. La empresa compra un edificio en el número 96 de la calle Londres, pero no será lo único que se adquiera, ya que también se obtiene una maquina Man de dieciocho toneladas y una rotativa Victoria Briss que tira unos seis mil pliegos de setenta por cien centímetros a la hora. Su funcionamiento requería una serie de elementos complementarios a su alrededor como un autómatas que preparaba el papel antes de que entrase en los cilindros y otros dos artilugios más que permitían el trabajo de fresado.

Ese verano, las cuatro cabeceras diferentes en que se dividían las publicaciones de *Sissi* suman la importante cifra de setecientos números

²⁸² La primera obra impresa lanzada allí de la que tenemos noticia fue *Cómo vivir 365 días al año*, de John A. Schindler (un libro de autoayuda que fue un superventas desde su publicación en Estados Unidos en 1956), autorizada su publicación en Buenos Aires en el *Boletín Oficial de la República Argentina* de 3 de septiembre de 1957.

²⁸³ *Boletín Oficial de la República Argentina*, 27 de enero de 1965.

²⁸⁴ «En cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 24.1 de la Ley de Prensa e Imprenta (...) un activo de 186.843.461,99 pesetas (...), con un capital escriturado de veinte millones de pesetas y 86.582.838,31 en reservas.» (*Celia*, 417, fechado el 9 de febrero de 1970)

²⁸⁵ Según *Fomento de la producción*, de 1 de enero de 1974.

editados, lo que computa globalmente la asombrosa cantidad de cincuenta millones de ejemplares de tirada total vendidos en siete años.

Maravillas de la Ciencia es la gran apuesta de la editorial en 1964 por hacer un tipo de edición de gran calidad. Dos años antes, *Historia Natural* y *El Cuerpo Humano* habían supuesto una apertura de un nuevo mercado de libros caros, magníficamente ilustrados y editados a todo color como se comenzaba a hacer en el resto del mundo occidental.» (2003: recurso en línea)

Por lo que respecta a los tebeos publicados entre 1960 y 1963, Bruguera aún dominaba los quioscos con sus revistas de humor, su especialidad desde 1945. Mantenía en curso con muy buenas ventas *Pulgarcito*, *El DDT*, ambas más bien dirigidas a sector masculino de lectores, y *Can Can*, *Sissi*, *Sissi Novelas Gráficas* y *Sissi Juvenil*, claramente más orientadas hacia las féminas. Todas ellas eran revistas de 26x18 cm, de 20 páginas, por 2,50 pesetas, con parte de su tripa impresa a dos tintas (el resto, a una), la portada en color y todo salido de imprenta con un eficiente huecograbado. Todo esto en el comienzo de 1960, por eso no se ha citado *Tío Vivo*, por que aún se hallaban en negociaciones Bruguera y los autores agrupados bajo las siglas DER con el fin de que regresaran a la empresa, de modo que la cabecera no fue propiedad de Bruguera hasta el número 147, lanzado en los primeros días de mayo de 1960.

A este abanico de siete revistas de contenido variado, humorístico o romántico, había que sumar los cuadernos de aventuras que todavía editaba con éxito el sello, concretamente las colecciones *El Capitán Trueno* y *El Jabato*, dispensadas en los quioscos sin faltar una semana a su cita a lo largo del primer lustro de los años sesenta. Tal era el éxito del personaje de Mora y Ambrós que a mitad de 1960 fue lanzada una revista para ampliar sus aventuras, *El Capitán Trueno Extra*, cuaderno vertical similar a las cabeceras antes mencionadas, que además de historietas del célebre personaje ofrecía otras humorísticas y de aventuras a modo de complemento (*Chico y Trilita*, *La Familia Trapisonada*, *Cepillo Chivátez*, *Pitágoras Slim*, *El Sheriff Chiquito*, *Aspirino* y *Colodión*, *Pithy Raine*, *Dick Foster*, *El Inspector Dan*, *Frontier Bill*, *Víctor el Héroe del Espacio*, *El Príncipe Errante*, *La Llamada de África* y *El Jabato* desde del número 176), más secciones

didácticas y de pasatiempos. La colección gozó de gran acogida y duró hasta el año 1968.

Bruguera sumó a las revistas otra más, *El Campeón de las Historietas*, y a los cuadernos el titulado *El Cosaco Verde*, con el que pretendía repetir el éxito logrado con los personajes Trueno y Jabato, sin llegar a conseguirlo. Ambas fueron colecciones poco longevas: la revista se cerró en enero de 1962 y el cuaderno en febrero de 1963, mientras que el resto de los títulos mencionados prosiguieron su marcha sin interrupción durante ese tiempo. La gran renovación del fondo de historietas de Bruguera llegó en noviembre de 1960, cuando decidió plantar batalla a las líneas de tebeos para mujercitas de sus competidores. Así, en noviembre lanzó al unísono las colecciones *As de Corazones* y *Celia*, ambas con romances dramáticos editados quincenalmente hasta el inicio de 1961 y luego semanalmente, al tiempo que puso a la venta otra publicación muy parecida titulada *Blanca*. Eran productos fabricados a la medida de esa nueva lectora descubierta en el final de los años cincuenta y que Creaciones Editoriales amortizó magníficamente no solo en el mercado español, también en el francés, dado que se publicaron allí simultáneamente, como ya se ha indicado.²⁸⁶

En junio de 1960 Bruguera creyó agotado el recorrido de *Can Can* y cerró la revista, al igual que hizo con *Tío Vivo* en la Navidad de 1960, pero en este caso con la intención de relanzar la cabecera con igual título y con contenidos entremezclados de ambas publicaciones. El nuevo *Tío Vivo* se estrenó el 6 de marzo de 1961 y continuó publicándose a lo largo de toda la década, aportando series tan memorables como *13 Rue del Percebe*, *Agamenón*, *Pepe el Hincha*, *Rompetechos*, *Pepe Gotera* y *Otilio*, *Angelito* y otras. Al sumatorio de títulos nuevos de 1962, Bruguera añadió cuatro colecciones nuevas de aventuras entre mayo y junio: *El Jabato Extra*, *El Sargento Furia*, *El Teniente Negro* y *El Mosquetero Azul*, productos

²⁸⁶ El sello Arédit —heredero de Artima— lanzó dos series de *As de Coeur*, una de sesenta y cuatro números entre junio de 1962 y el final de 1977 y otra de treinta y uno entre febrero de 1978 y enero de 1983. También aparecieron dos series de *Célia*, la primera con los mismos números e igual periodo de publicación, la segunda de veinte números entre agosto de 1979 y noviembre de 1982. El resto de historietas de este género producidas por Creaciones Editoriales fueron repartidas en otros títulos de este editor francés, como *Corail*, *Chérie*, *Miroir du Coeur* y *Romantic*, entre otros.

de buena factura y presencia, que incidían en la nueva moda de publicar tebeos de aventuras a la francesa, o sea, en vertical. Cuando llegó diciembre de 1962 y Bruguera había puesto en circulación una publicación inspirada en los dibujos animados *Heidi*, se alcanzó el momento de máxima actividad hasta el momento de la empresa, con diecisiete novedades cada semana en el mercado.

El año 1963 lo inició Bruguera abriendo nuevas colecciones, una romántica titulada *Capricho*, de similares hechuras que las novelas gráficas para adultos ya en curso, y dos colecciones vinculadas al auge de la televisión, a lo cual había respondido también el lanzamiento de *Heidi*. Fueron *Tele Color*, revista infantil en la que se publicaron historietas protagonizadas por los personajes de la productora Hanna-Barbera y Warner Bros traducidas desde los *comic books* de la editorial estadounidense Western Pub. Co., y *Mundo Juvenil*, otra publicación que explotaba la popularidad de la niña prodigio Marisol, que iba dirigida a chicas y que también llevó alguna obra traducida del inglés, en este caso episodios de la serie británica *Lander's School*. Ambos títulos tuvieron algo en común, la abundante publicidad de productos alimenticios para niños y niñas, caramelos, golosinas, chocolates, además de juguetes y hasta detergentes, lo que hace pensar que el editor suponía que también caían en manos de las madres.

Entre los últimos lanzamientos de Bruguera en 1963, el relevo de las canceladas *El Jabato Extra*, *El Sargento Furia*, *El Teniente Negro* y *El Mosquetero Azul*, estuvo *Heroes*. Esta era una colección de libros en cartón en los que se mezclaba historieta y novela, como en *Historias*, pero aquí tomando como referencia series y personajes televisivos como *Rin-Tin-Tin*, *Lassie*, *Furia*, *Bonanza* y otros, cuyas historietas también eran traducidas desde los cómics de Western. Otro estreno fue el cuaderno aventurero *Jalisco*, con guión de Mora y dibujos de González Igual, que fue un intento más de emular el éxito de los personajes Trueno y Jabato. Y, en tercer lugar, lanzó una segunda etapa de *Can Can*, interesada en ir más allá del lector juvenil, hacia el adulto, a la vista de las torneadas señoritas que abundaban en sus páginas y por su formato (30x21 cm, 24 páginas en blanco y negro por cinco pesetas), amén de que advertía que era una "revista para adultos / para mayores". Al terminar el año, Bruguera había puesto en circulación tres revistas humorísticas tradicionales más dos inspiradas en éxitos televisivos todas

ellas para el público infantil, tres cuadernos y una revista de aventuras para jóvenes, dos revistas femeninas juveniles, un libro con historieta para neolectores y cuatro tebeos dirigidos al público adulto. Reinaba en el quiosco por la cantidad y calidad de sus productos, y siguió haciéndolo hasta los años ochenta, con una producción sostenida de entre diez y quince cabeceras semanales hasta 1981, que le reportaban beneficios anuales de 10.000 millones de pesetas, pero presentó suspensión de pagos en 1982 y la empresa tuvo que cerrar en 1986.²⁸⁷

Hispano Americana

La trayectoria de Hispano Americana de Ediciones, o HADESA, en los primeros años sesenta, al contrario que la de Bruguera, ejemplifica el desplome de su tradicional energía editora. Este sello había heredado de Clíper la cabecera *Florita*, uno de los grandes éxitos de la casa, que alcanzó 591 números semanales hasta el final del año 1961 (o casi, porque la revista no salía en agosto al final de su andadura). Hispano Americana se había hecho cargo de la edición de esta revista en el año 1959, a la altura del número 491 y, viendo que las ventas habían bajado, decidió que la competencia de las "revistas juveniles femeninas" era demasiado fuerte y decidió cambiar la filosofía de la publicación, que pasó a ser infantil, retirando de las cubiertas las fotos de guapas modelos para incorporar delicadas historietas de Ripoll G. Esta decisión afectó al último año de vida de la revista, del número 559 al 591, en los que vimos el letrero en portada «La única revista para niñas», lo cual era falso, porque en el interior se siguieron publicando historietas de romance dramático dirigidas a lectoras más maduras. El reparto de contenidos en la revista fue como siempre: secciones escritas sobre modelos o actrices, con fotografías, relatos románticos ilustrados, e historietas de adolescentes o niñas crecidas, sueltas o ligadas a series de personaje fijo como: *Elvirita*, por Ripoll G.; *Dolly*, por Schmidt; *Berta y Bruno*, por Tunet Vila; *Jane*, de Jordi Buxade; *Lalita*, por Pili B.; *Camila*, por Salvador Valls. También tradujo alguna serie americana protagonizada por jovencitas, como *Dalia y Dora*, de Dick Brooks (en origen, *The Jackson Twins*, que distribuía la agencia McNaught). En el último año la revista se

²⁸⁷ "Bruguera suspende pagos por dificultades en el mercado editorial latinoamericano", *El País*, 9-VI-1982.

nutrió de muchas historietas que habían sido publicadas años antes, sobre todo de Sabatés, Vicente Roso y Ripoll G. En el verano de 1961 ya no estaba en los quioscos, la estrategia del editor no había dado resultado.

Yumbo siguió publicándose por HADESA también, con su singular cadencia (cuarenta y seis números al año) y cosechando la suficiente aceptación por parte del público hasta que alcanzó el número 429 en el final del año 1961. Desde que la revista pasó a manos de Hispano Americana figuró como director de la misma Fernando Barangó Solís (por tener carné de falangista, aunque no oficiaba como tal) y la montaba y supervisaba José María Arman, con Julio Jordán como redactor jefe. Quisieron mantener el atractivo de aquel tebeo para niños menores de nueve años, para lo cual dependieron en gran medida de series extranjeras que llenaban la mitad de las páginas, adquiridas a la Agencia Zardoya: *Popeye*, en su etapa de Tom Sims y Bill Zaboly, aún distribuida por KFS; la serie de Harry Smith *Billy y Bumble*, originalmente ofrecida en el suplemento *The Evening Gazette*, dependiente del diario londinense *Evening Standard* (donde su nombre era *Billy the Bee*); la tira *Caesar*, procedente del *Chicaco Tribune*; *Desdémona*, que llegaba gracias a la agencia Editors Press, y otras distribuidas por Adcox Lenahan o Post-Hall Syndicate, como por ejemplo la por entonces novedosa *Daniel el Travieso* (*Dennis the Menace*, de Hank Ketcham). Ahora bien, la serie estrella de este tebeo en su última etapa fue *Fix und Foxy*, que había nacido en 1953 en la primera revista fundada por el más conocido editor de cómics germano, Rolf Kauka, por entonces con dibujos de autores que han permanecido en el anonimato: Dorul van der Heide, Werner Hierl y Josef Braunmüller, entre otros. Es de suponer que era Zardoya la que se encargaba de nutrir las páginas de esta revista con todas esas obras producidas en el exterior.

La otra mitad de *Yumbo* se compuso con series de producción nacional como *El Conejito Atómico*, de Ayné (que a veces firmaba como Esbert); *Conchito Barbarroja*, de Raf; *El faunito Pepino*, de Salvador Mestres; *Miguelín*, de Gin, o *Sirenín*, de Ripoll G., y por supuesto, *Yumbo*, que dibujó durante este periodo J. Granés. Todas las obras eran de temática infantil, de humor blanco y amable, más cercano al de las publicaciones de Valenciana que al de las de Bruguera, un modelo

que parecía agotado en el comienzo de los años sesenta. La revista fue cancelada en octubre de 1961.

A excepción de las dos cabeceras mencionadas poca fue la actividad editorial del sello Hispano Americana durante los años sesenta: una revista infantil, otra juvenil, un cuaderno romántico y cuatro cuadernos de aventuras, tres tradicionales y uno vertical a imitación de los americanos. Siete tebeos en curso a la semana era una producción escasa. En los albores de 1960, estando en curso *Buffalo Bill*, *Yumbo* y *Florita*, Hispano Americana abrió nuevas colecciones de tebeos apaisados de aventuras, siendo el más importante *Aventuras Célebres*, colección de cuadernos que ofrecía a los lectores adaptaciones de textos clásicos de la literatura juvenil cada pocos números (de cuatro a seis cuadernos, que llevaban doble numeración, yendo la de la adaptación en romana), los cuales se fueron sucediendo integrados en la larga colección con dibujos de Batllori Jofré, Martínez, Fuentes Man o Ripoll G. También abrió una colección para chicas, *Piluchi*, cuaderno romántico con buenos dibujos de Trini Tinturé, Ripoll G. y otros, que alcanzó el número 182. Parte de su numeración la corrió en paralelo a otra publicación hermana, *Piluchín*, de solamente veintiséis entregas, que parecía dirigirse hacia un público lector de menor edad que el de *Piluchi*, cuyo diseño de portada había cambiado para entonces, mostrando a una madre y una hija accediendo al tebeo sobre un rótulo que indicaba que en el interior se incluían patrones para labores.

Aparte del material producido por autores locales, el editor Jorge Parenti decidió abrir tres nuevas colecciones entre el final de 1960 y durante 1961 con cómics traducidos del inglés y del italiano. La primera de ellas, *Capitán Marvel*, procedía de EE UU y consistía en la traducción de los *comic books* del personaje Captain Marvel, el dibujado por Bill Parker. Eran tebeos con gran calidad gráfica, aunque las páginas originales no fueron bien reproducidas, y que desde el número 33 pasaron a integrarse en una supuesta nueva colección aglutinadora titulada *Aventurero del Espacio*, que solamente llegaría al número 3. Las aventuras de Capitán Marvel mostraban escenas y personajes poco gratos a las nuevas normas de la censura (demostración de poder casi divino, burla de venerables señoras, momentos de terror frente a lo insondable, seres repugnantes) que a buen seguro molestaron a más de algún censor, extremo este que no hemos podido demostrar.

De Italia procedían los otros dos cómics lanzados en paralelo: la segunda época de *Dick Toro* y *Patrulla Sin Miedo*, colecciones de cuadernos que no alcanzaron los cuarenta números tampoco. La primera de las italianas era la serie originalmente titulada *Gim Toro*, del tándem Andrea Lavezzolo y Edgardo Dell'Acqua, muy popular en su país de origen, donde había terminado en 1951 (aquí solo se publicaron dos números), y la segunda era otro cuaderno de historietas policiacas originalmente realizadas bajo el título *La Pattuglia dei Senza Paura* por los autores Roy D'Ami, Guido Zamperoni y Franco Donatelli. Si mencionamos esta autoría es por la relevancia de Rinaldo Dami, el firmante Roy D'Ami, un dibujante de larga trayectoria en Italia y Reino Unido (trabajando para Amalgamated Press) que en 1958 fundó una agencia de cómic en Italia asociado con Carlo Porciani a la que denominaron Produzioni Editoriali Dami (Bono y Stefanelli, 2012: 173). Los tebeos de Hispano Americana serían los primeros destinatarios de los servicios de esa agencia italiana, que también vendería algunas historietas de acción y aventura a otros editores españoles durante los años sesenta.

La última tentativa en el mercado de Hispano Americana fue la revista *Rififi*, que vino a llenar el hueco dejado por *Florita*. Se trataba de una publicación embaucadora por dos razones. Una, su título no se correspondía con el acreditado, que se mostraba en la base de la portada y en créditos como *Amok*, y luego como *Audaz*. Dos, su factura era una copia del diseño y contenidos de las coetáneas *El DDT* o *Tío Vivo*, con la mitad de las páginas a dos tintas; incluso llevó textos de A. Matías-Guiu, habitual redactor en los tebeos de Bruguera. En *Rififi* (o *Amok*, o *Audaz*) participaron dibujantes de historietas de humor como Beltrán, Joso, Torá, Pañella, Enrich y también Peñarroya, Cifré, Escobar, los puntales de las revistas de humor de Bruguera, seguramente servidos a HADESA por Creaciones Editoriales. La revista, con escaso atractivo, solo aguantó en los quioscos quince números, y en diciembre de 1961 dejó de aparecer. Con ella desapareció el mítico sello Hispano Americana de Ediciones, con tebeos pobremente editados y con escasa presencia española en ellos.

Marco

El otro gran editor del pasado, que había sobrevivido con HADESA a la Guerra Civil y no había dejado de editar desde su fundación, estaba también de capa caída en los años sesenta. A lo largo de toda la década anterior había mantenido en curso dos grandes revistas humorísticas (de 27x21 cm) dirigidas a los más pequeños, *La Risa* e *Hipo, Monito y Fiff*. Eran tebeos desasidos del humor acre típico en Bruguera, si bien en sus guiones se ridiculizó más a las minorías raciales que en cualquier otro tebeo, porque hubo series de moros, gitanos y judíos, todos ellos perdedores; humoradas las combinó también con historieta aventurera, tal y como lo hacían sus competidores. En el caso de Marco, se apoyó en varios dibujantes fetiche para esas revistas, la segunda época de *La Risa*, que arrancó en el comienzo de 1952 bajo la dirección de Luis Elías, presuntamente,²⁸⁸ ofreció a sus lectores obras de Martínez, Rizo, Coll, Aurelio (Beviá), Beaumont, Guadayol, Peter y el sempiterno E. Boix, que ocupaba el lugar preferente de la página doble central, impresa siempre a dos tintas. Esta revista era un producto imitativo del coetáneo *TBO*, mostrando una muy similar diagramación abigarrada de las páginas, con hasta treinta viñetas encajándose para brindar gags de humor blanco o algún cartucho con un tema didáctico. Hasta incorporó historias gráficas con viñetas circulares y densos textos al pie, al uso de los de Rapsomanikis en *TBO*, y una sección semejante a la recordada “Los inventos del TBO”, que en *La Risa* era: “Los inventos práctico-deportivos del profesor Kal-Abacete”. Durante esos años pasaron por sus páginas gran cantidad de autores que no aparecían en otras revistas, como Castrillón, E. C. Vallés, J. Vivas, Tey, Rafart (Joan Rafart), Esbert (que en otros tebeos firmaba Ayné) con estilos muy distintos de los que trabajaban para Bruguera. En el año 1953 se incorporó a la redacción de esta revista Carlos Bech, que ofició como redactor y guionista múltiple, y en 1954 llegó un autor que firma como Pif y que pocos meses más tarde pasaría a convertirse en el preferido de los lectores de la revista ya bajo otra firma: F. Ibáñez. Bono y Gin serían dos grandes autores ligados a esta cabecera, que sufrió diversos altibajos en su trayectoria, dado que hemos detectado que dejó de ser mensual para volverse semanal en

²⁸⁸ Era el único redactor con nombre reconocido en la publicación.

1959, pero al cabo de un año retrajo su periodicidad a quincenal (en ese momento el editor estaba llevando al quiosco cinco títulos cada semana). De hecho, en el final de 1960 Marco canceló *La Risa*.

La segunda época de *Hipo, Monito y Fifi* no tuvo mejor suerte. No pudo aumentar su cadencia de salida más allá de la mensual, y su tono infantil (inspirado en los personajes creados por Emili Boix en los años cuarenta) dejó de convencer a los compradores en el final de 1957. Al año siguiente, Marco lanzó una tercera época de *Hipo, Monito y Fifi*, en la cual aunaba lo mejor de la segunda y los intereses de *La Risa*, en vista de que reunió a los mejores autores de cada casa: Esparch, Joso, Riguer, Bono, Art, Alorda, Ayné, Pueyo, J. Vivas y A. García y, llevando el peso de la publicación, E. Boix (dos o tres historietas en cada número), Martínez (que aportaba obras tanto humorísticas como realistas sin pausa) y F. Ibáñez (el mayor triunfador como ilustrador de secciones y como dibujante de series, casi todas bajo guión de Bech, como *Melenas* o *Kokolo*, además de ser el ilustrador de la mayoría de cubiertas). No había material extranjero en esta publicación, salvo por la utilización de la imagen de Felix the Cat —seguramente usada sin permiso—, que hizo Martínez en la serie *Periquito*.

En paralelo a estas revistas, Marco lanzó cuadernos de aventuras en los que el principal valedor fue el dibujante Martínez, que era pulcro y cumplía con esmero su trabajo, todo un mérito habida cuenta de que se ocupó de al menos una o dos colecciones simultáneamente durante todo ese tiempo, a la vez que dibujaba contenidos sin cesar para las dos cabeceras humorísticas de Marco. Esto podía implicar entre doce y treinta páginas al mes. Los cuadernos que dibujó en los años sesenta para Marco no fueron especialmente distintos de los publicados en los cincuenta. Daban la misma ración de acción aventurera desenfadada y sin consignas. Salvo por *Cabeza de Hierro*, resuelto por Ripoll G., los demás títulos fueron obra de Martínez al dibujo: *Thorick el Invencible*, *El Chacal*, *El Halcón Negro*, *Simba-Kan*, todos con el mismo guionista, Berenguer Artés.

El género romántico fue desdeñado por Marco durante casi toda la década. Lanzó pocas colecciones de cuadernos para niñas, sin atractivo, y no aguantaron en los quioscos ni un año: *Mari-lu*, *Mari-Luz*, *Mari Lu*, *Mari Luz* (todas distintas pese a la homofonía, publicadas en diferentes emisiones entre 1948 y 1957). Solamente

destacaríamos dos éxitos en este segmento, el de los tebeos para público femenino: *Merche*, para las lectoras infantiles, una imitación de *Mariló* que mantuvo en los quioscos durante varios años (entre 1950 y 1952, 119 números), con historietas bien ejecutadas por los autores de la casa. El otro éxito fue *17 Años*, que, como su nombre indica, iba dirigida a lectoras algo más maduras, en esa difusa frontera entre la adolescencia y la mayoría de edad, a las cuales interesaban particularmente los romances. Esta revista arrancó en 1958 tras un anticipo de una docena de tebeos apaisados con el mismo título que luego el editor empleó en confeccionar una publicación imitativa de la revista *Sissi* de Bruguera (el formato era idéntico), con fotografías de estrellas de cine en portada y, en el interior, textos y cortas historietas ligadas argumentalmente al séptimo arte. Tanto *Merche* como *17 Años* fueron revistas que no llevaron obra de autores extranjeros, al contrario que las cabeceras similares de Clíper, Valenciana, Bruguera o Toray, y esto sin duda las hizo menos atractivas a los ojos de las lectoras.

Marco trabajó poco con agencias en sus publicaciones, y lo hizo tarde, en sus últimos tebeos. En *Rin-Tin-Tin*, colección que inició en 1958 al amor del éxito de la serie homónima televisiva estrenada por TVE en 1961, y suponemos que sin un manejo legal de los derechos de reproducción ya que las historietas eran obra de españoles,²⁸⁹ el editor incorporó historietas producidas en Italia compradas a la agencia de D'Ami, según puede apreciarse en la base de algunas viñetas del serial titulado "Nerofumo". Esta revista sería la única que pudo mantener con dignidad Marco desde el verano de 1960 hasta su cierre oficial, en mayo de 1965. En ella se recogieron los dibujantes de historieta aventurera dado que la gran mayoría de los humorísticos se habían marchado a Bruguera (F. Ibáñez, Raf y Gin, al menos), quedando Castillo, Tinoco y algunos recién llegados, como Kito, Úbeda o Roselló. El máximo representante de *Rin-Tin-Tin* fue Beyloc, un dibujante con mucha elegancia en el trazo que era capaz de imitar casi cualquier estilo con tal de dar realce al acabado de sus historietas (y en esta revista imitó a lo más granado de la historieta mundial de los cincuenta y sesenta: J. Blasco, Uderzo, Morris, Franquin, Giraud, Tabaré, incluso a Jim Steranko). Pero sus aportes fueron mezclándose con

²⁸⁹ En el colmo del reaprovechamiento, con un depósito legal de 1958 e indicando, en páginas interiores, que se trataba de un "Suplemento de *La Risa*".

obras publicadas por Marco en el pasado, de una década atrás, sobre todo de Brea, Coll y J. Rizo, más alguna de F. Ibáñez reciclada.

Aparte de las licencias servidas por D'Ami, hemos hallado muy pocas obras compradas a agencias entre la producción de Marco, dos presuntas y un caso claro cuando el sello estaba cercano a su cierre. Presuntamente eran extranjeras las historietas de la colección de cuadernos *Operación Secuestro*, de 1960, a juzgar por la factura de los dibujos y la firma del autor.²⁹⁰ También presumimos que fue creado para el mercado extranjero, concretamente el francés, el cuaderno lanzado dos años más tarde, *Cheyene*,²⁹¹ en el que leímos cómics de Jordi Buxadé adquiridos a Selecciones Ilustradas. Esta última serie no tuvo que ser necesariamente traducida para Marco, posiblemente SI los destinaba al mismo tiempo al mercado nacional y al extranjero. Desde noviembre de 1964, también vimos historietas compradas a la agencia SI en *Rin-Tin-Tin* firmadas por Brocal Remohí y Auraleón, pero ya fue en la etapa en la que Marco había dejado de editarla y era el sello Olivé y Hontoria el encargado de confeccionar la revista,²⁹² cuyo título tuvo que cambiar por *Davy y su Fiel Roy* a la altura del número 270.²⁹³

²⁹⁰ John Chester, pero pudo ser seudónimo de un español. No hay registro alguno en estos cuadernos que nos invite a pensar en una licencia.

²⁹¹ Tradicionalmente mal catalogado en 1959 por considerar un DL arrastrado de títulos anteriores.

²⁹² Ediciones Olivé y Hontoria fue un sello con sede en la localidad barcelonesa de Hospitalet de Llobregat fundado en las últimas semanas de 1964 por los emprendedores Guillermo Olivé Vincelles y Francisco Hontoria Peñas, según BOPI, 1.863, p. 14.480.

²⁹³ Posiblemente porque la explotación de la marca "Rin-Tin-Tin" estaba en posesión de Bruguera en virtud del contrato con Western Pub. Co., que era la empresa que entonces manejaba los derechos del personaje para sus *comic books*. Curiosamente, la patente del nombre de la estrella de cine canina no había sido registrada por Lee Duncan, que fue quien trajo al perro de Europa y luego creó el mito televisivo y cinematográfico. Daphne Propps fue quien patentó la marca muy posteriormente, en 1993, según leemos en la obra de Susan Orlean *Rin Tin Tin: The Life and Legend of the World's Most Famous Dog* (Atlantic Books, 2012) y en <http://www.messenger-news.com/dogfight-over-rights-to-rin-tin-tin-ongoing/> Olivé y Hontoria resolvieron la papeleta ingeniosamente: fueron creando historietas en las que introdujeron al primer hijo del cabo Rusty, llamado Davy, a la par que daban protagonismo a un cachorro destacado de Rin-Tin-Tin, llamado Roy, que vivieron aventuras de complemento cortas e ingenuas. Con el paso del tiempo y más crecidos ambos, se hicieron con el protagonismo de los tebeos viviendo historietas clónicas de las anteriores bajo su propio título.

La cabecera aguantó en el mercado de esta guisa hasta el número 377. El otro caso claro de utilización de los servicios de agentes lo vimos en la última etapa de *La Risa*, que apareció a partir de abril de 1964. Fue una revista editada con retales, rescatando por un lado historietas de años atrás firmadas por Martínez, Aurelio, J. Rizo, A. Badía o F. Ibáñez, mientras que el resto eran historietas británicas cedidas por Bardon Art, lo cual venía acreditado. Marcó llegó al número 101, editando la mitad de su recorrido Olivé y Hontoria desde 1965, quienes prescindieron de los cómics británicos.

Antes de fenecer, Marco vivió de las rentas durante los años 1962 a 1964. Lanzó una reedición destinada a los regalos navideños en el final de 1962 (seis cuadernos *Hipo*), dos últimos intentos de rebañar beneficio de la popularidad del perro policía (*Rin-Tin-Tin y Tina*, ocho números desde abril de 1963,²⁹⁴ y *Alerta Rin-Tin-Tin*, dieciocho números del final de 1963) y una última etapa de *La Risa*, aparecida en marzo de 1964, y que siguió con la inercia de lo publicado en las anteriores épocas.

Valenciana

Si hubo otro empresario empeñado en mantener la tradición de los años cuarenta durante los sesenta ese fue Puerto Belda, gerente de Editorial Valenciana, principal valedor de la presencia en los quioscos del cuaderno de acción con héroes monolíticos que, lejos de modernizarla prefirió apurarla. Esto fue visible en la evolución de *Roberto Alcázar y Pedrín*, colección que a lo largo de los años cincuenta permaneció inmutable en los quioscos, con su aventura catorcenal de diez páginas a cambio de 1,25 pesetas. Desde mayo de 1948 había subido su precio veinticinco céntimos y había afianzado su periodicidad (en los cuarenta fue de dieciséis o diecisiete entregas anuales). Pues bien, salvo por la subida de otros veinticinco céntimos en mayo de 1957, el tebeo no fue modificado en su diseño o características ni un ápice, y lejos de caducar en los años sesenta, se incrementó su presencia desde que en octubre de 1961 devino semanal. Continuó publicándose así durante toda la década, ofreciendo cada semana más de lo mismo, a un precio

²⁹⁴ Hasta ahora, siempre habían sido catalogados por error cinco años atrás, en 1958.

incrementado hasta las dos pesetas en los últimos años sesenta, un incremento de PVP que podría haber evitado el editor si hubiese modernizado sus talleres de impresión antes del verano de 1967 (instaló máquinas nuevas para entonces, al lado de la sede editorial, tres números más arriba en la calle). *Roberto Alcázar y Pedrín* inauguró la década de los setenta con precio incrementado a tres pesetas (desde octubre de 1970) y llegaría a alcanzar las seis pesetas de PVP cuando fue cancelada la colección en enero de 1976, agotada en su atractivo arrastrado obstinadamente hasta la edición de más de 1.360 aventuras dando caza a criminales que, independientemente de su calidad argumental o trascendencia artística, fueron el faro guía del tebeo popular español durante todo el franquismo.

El Guerrero del Antifaz, el otro gran referente del tebeo clásico español también editado por Valenciana, seguía apareciendo regularmente en el comienzo de los años sesenta, pero no se mantuvo con la suficiente firmeza en el quiosco ni gozó de tanto aprecio por parte del público como la pareja de detectives; de hecho, vivió la mitad de números, 668. Hubo varias razones para su descenso de ventas. Por un lado, su artífice principal, Manuel Gago, dejó de dibujar los cuadernos a la altura del número 421, en julio de 1961, a los dos o tres números de volverse semanal la periodicidad. Gago se hallaba trabajando para Maga por entonces, y la serie del cristiano enmascarado se resintió enormemente, pese a que su sustituto, Matías Alonso, aportó al dibujo una limpieza como no se había visto en los cuatrocientos números anteriores. Pero luego llegaron otros dibujantes, de mucho peor trazo, y eso, sumado a la subida de PVP a dos pesetas por cuaderno en julio de 1962, desencadenó la pérdida de lectores. Puerto Belda intentó solventarlo atrayendo de nuevo a Gago a la colección, con mejores sueldo y condiciones,²⁹⁵ pero la firmeza del trazo del dibujante se había resentido con el tiempo y, pese a que mantuvo su precio, al cabo de cuatro años, en abril de 1966, fue cancelada.

Editorial Valenciana publicó otras quince cabeceras dirigidas a lectores masculinos (de aventura y acción) durante los años sesenta. A las dos principales

²⁹⁵ Seis mil pesetas por cuaderno dibujado, según relataba Manuel Gago Quesada en la novela con apuntes biográficos sobre la trayectoria profesional de su padre (2013: 95), cifra cierta, según nos ha corroborado el autor de esta ficción completamente alejada de la realidad en otros aspectos (en la novela, el dibujante es asesinado antes de firmar ese nuevo contrato para volver a Valenciana).

que seguían en curso desde los años cuarenta se sumaron la de episodios bélicos *Comandos*, que la editorial había inaugurado en marzo de 1957 y que duró hasta el final de 1960, y *Yuki el Temerario*, un relato de frontera que duró hasta 1962. Esta última era una obra de F. Amorós y J. González ambientada en las inmediaciones del Territorio de Colorado, que explotó el drama derivado del enfrentamiento entre amerindios y colonos blancos. Cuando el año 1959 tocaba a su fin, Valenciana lanzó una nueva línea de cuadernos de aventuras de formato estándar titulada *Hazañas de la Juventud Audaz*, inaugurada con la adaptación al cómic de la popular *Saga de los Aznar*, de ciencia ficción, repartida por George H. White en numerosas novelas de quiosco.²⁹⁶ Duró poco más de cuarenta números, pero su título dio nombre a una línea editorial bajo la cual se fueron sucediendo otros cuadernos de aventureros en distintos ambientes, los cuales fueron sucediéndose sin apenas solaparse: la reedición *Barney Baxter* entre noviembre de 1960 y enero de 1961, obra de Frank Miller sobre un piloto interplanetario que Valenciana rescató de forma idéntica partiendo de los cuadernos publicados en 1950; *Freddy Barton*, de enero a mayo de 1961, otro aeronauta a la caza de platillos volantes inspirado en una obra de White y que dibujó con maestría F. Cabedo; *Kid Tejano*, de mayo de 1961 a mayo de 1962, *western* al uso de Amorós e Ibáñez que supuso un viraje genérico inesperado en la línea; *Apache King*, de mayo a noviembre de 1962, con dibujo de A. Guerrero, sobre un vaquero que se une a una tribu india para terminar conduciéndola a una reserva, y *El Guerrillero Audaz*, solapándose con la anterior entre agosto de 1962 y febrero de 1963, sobre la resistencia contra Napoleón poco antes de mayo de 1808, una colección que tuvo el aliciente del dibujo de Manuel Gago, muy bien dibujada en los primeros cuadernos pero despachada con rapidez en los últimos. Hubo otra colección de cuadernos ligada a esta línea, *El Justiciero Negro*, pero sería publicada en 1965.

²⁹⁶ Seudónimo de Pascual Enguñados Usach, escritor de novela popular que cosechó un gran éxito con las treinta y seis novelas de este género escritas para la colección *Luchadores del Espacio*, que Editorial Valenciana editó entre 1953 y 1958. También participó en otras colecciones de novela popular del mismo sello, como *Comandos*, *Policía Montada*, *Florida y Western*, en este último caso bajo el seudónimo Van S. Smith porque George H. White fue contratado por Editorial Bruguera al final de los años cincuenta para escribir en las colecciones *Oeste* y *Servicio Secreto* (Canalda, 2001: 19-20).

En paralelo, Valenciana, publicaba cuadernos bajo el epígrafe *Selección Aventurera*, la línea algo más difusa bajo la cual el sello venía aglutinando los tebeos “de época” desde los años cincuenta. El gran éxito de esta línea durante los años sesenta fue el tebeo de vaqueros *El Pequeño Luchador*, otra obra de Manuel Gago que alcanzó los 243 números entre octubre de 1960 y junio de 1965. Le siguieron, por este orden: *Rey Furia*, de febrero a agosto de 1961; *El Patriota*, simultánea entre marzo y junio de 1961, que inició también Gago con gran interés (se ambientaba en los tiempos del avance otomano sobre Bizancio), pero perdió lectores a partir del número 4, tras hacerse cargo del dibujo Robert Llin, y fue cancelada abruptamente en el número 18; *El Capitán Látigo*, de febrero a julio de 1962, de aventuras de cristianos contra turcos bien escritas por el novelista Alf Regaldie²⁹⁷ y muy bien resueltas gráficamente²⁹⁷ por F. Cabedo, que pese a eso no superaron los 24 números; *El Sargento Virus*, de septiembre de 1962 a febrero de 1963, una extraña mezcla de heroísmo contra la superstición obra de Tortajada e Ibáñez con la que Valenciana cerró esta línea editorial.

En julio de 1962, Puerto Belda lanzó el tebeo titulado *Audacia*, que se publicó hasta noviembre de 1962 brindando al lector tres aventuras cortas dentro de cada cuaderno, protagonizadas por tres aventureros juveniles distintos. De este tebeo llamaba la atención su formato: vertical, de 18x13 cm, con 36 páginas en blanco y negro por un PVP de tres pesetas. Y otra cosa: eran historietas no publicadas en origen en nuestro país, sino en Francia. Procedían de tebeos de la línea *Mon Journal*, inaugurada en 1948 por el sello de historieta popular francés *Aventures et Voyages*, que abrió variadas colecciones de aventuras con formato económico (el llamado *poche*, de 18x13 cm, con 128 páginas), entre ellas *Brik*, desde abril de 1958, y *Dorian*, desde marzo de 1960 —luego titulada *Marco Polo*—, las cuales fueron traducidas para las páginas de *Audacia*.

Valenciana no siguió publicando cómics procedentes de Francia, de hecho canceló *Audacia* en el número 20 en la Navidad del año 1962, pero sí que reconoció

²⁹⁷ Se trataba del escritor Alfonso Arizmendi Regaldie, que había sido uno de los artífices de *Roberto Alcázar y Pedrín* y que firmó con ese seudónimo obras para las colecciones de novelas de quiosco de Valenciana *Comandos*, *Policía Montada* y *Luchadores del Espacio*, sobre todo. Al igual que pasó con su colega Enguíanos, fue atraído por Bruguera, y en los años sesenta destinaría su pluma a títulos como *Oeste*, *Servicio Secreto* y *La Conquista del Espacio*.

el valor del formato vertical. Tras cerrar las colecciones apaisadas en curso *El Guerrillero Audaz* y *El Sargento Virus* en febrero de 1963 solo mantuvo el formato tradicional en las colecciones en curso *Roberto Alcázar y Pedrín*, *El Guerrero del Antifaz* y *El Pequeño Luchador*, y no volvería a editar tebeos de aventuras con esta forma en lo sucesivo, con la excepción ya comentada de *El Justiciero Negro*, que precisamente fue publicada (seguramente para dar salida a un producto ya pagado) cuando Valenciana comenzó a reeditar colecciones de aventuras con el más atractivo y moderno formato vertical desde octubre de 1965 (serían: *Roberto Alcázar y Pedrín*, *El Guerrero del Antifaz* y *Purk el Hombre de Piedra*).

Valenciana también atendió el estrato humorístico de sus tebeos en el comienzo de los años sesenta. Seguían en curso en 1960 las dos revistas infantiles semanales *Jaimito* y *Pumby*, ya que precisamente el 30 de enero de 1960 adoptó esa periodicidad la publicación apoyada en la popularidad del alegre gato aventurero creado por J. Sanchis. Ambas daban su ración semanal de humor y fantasía a los lectores, a medio camino del humor blanco e intrascendente de *TBO* y los argumentos de sabor ácido y ritmo acelerado de las revistas humorísticas de Bruguera. Habría que sumar a las dos mencionadas la revista mensual *Selecciones de Jaimito*, de contenidos similares pero con el aditivo de una historieta de factura realista y argumento aventurero en el centro del tebeo, que era de 36 páginas en total. Y *Super Pumby*, revista trimestral que reinició la numeración en diciembre de 1963, pasando a ofrecerse mensualmente a partir de entonces. Valenciana había logrado retener a un grupo de autores de historieta infantil de indudable talento en lo formal (Soriano Izquierdo, Palop, Karpa, Licerias, J. Sanchis, Serafín, Rojas de la Cámara, Nin, Edgar, Sifre, Castillo, Cerdán y algunos más), que se movían cómodamente en los escenarios de fantasía en los que transcurrían las historietas de estas revistas, muy a menudo con guiones de Vicente Tortajada y con el eminente protagonismo del trazo muy comercial de J. Sanchis.²⁹⁸ Hubo poco espacio para la historieta extranjera en estos tebeos, salvo por algunas tiras

²⁹⁸ Hay que indicar aquí que su obra fue una de las pocas que Valenciana logró exportar al extranjero, puesto que *Pumby* fue publicado en revistas francesas, griegas y portuguesas durante los años sesenta.

compradas a KFS, como las de *Popeye*. La calidad de estos productos era evidente, y compitieron en el quiosco con el resto de revistas infantiles que se publicaban en España sin ceder en su periodicidad hasta los años ochenta: *Jaimito* llegó a 1982, *Pumby* hasta 1984.

La historieta para chicas no fue tan apreciada por Valenciana, ni siquiera en este periodo en el que este tipo de tebeos vivieron un auge excepcional. La revista *Mariló* había sido cancelada en 1959 y los cuadernos de cuentos de hadas que publicó este sello demostraron una trayectoria guadianesca durante los años sesenta. Nos referimos a la colección fragmentada en bloques y títulos que finalmente los aficionados y coleccionistas terminaron conociendo por *Cascabel*.²⁹⁹ Después de cerrar esta cabecera en marzo de 1961, Valenciana se desentendió por completo de las lectoras, no editando tebeos para las niñas ni novelas gráficas para las jóvenes. Prefirió reincidir una y otra vez en el cuaderno aventurero, plagado de corsarios, comisarios, capitanes, luchadores, colosos, pistoleros, patriotas, monarcas, guerrilleros, sargentos, gladiadores, justicieros, etcétera, todos ellos tomados muy en serio y sin concesiones a la parodia (la excepción sería la reedición en 1961 de *El Profesor Carambola*) y sin dejar hueco para los productos foráneos (salvo la reedición de *Barney Baxter* y la colección *Audacia*).

Si en el comienzo de 1960, Valenciana mantenía cinco colecciones de aventuras más una para niñas y cuatro humorísticas en el quiosco. En 1961 el volumen de producción fue mayor: siete aventureras, cuatro humorísticas y *Cascabel*. En 1962 eran siete aventureras, pero en el comienzo de 1963 se redujeron a tres de aventuras, rebajando de este modo la edición de tebeos de este género, en lo cual fue aventajado por Toray aquel año. Valenciana siguió editando tebeos hasta el año 1986, amortizando hasta el tramo final de su andadura editorial los éxitos cosechados durante los años cuarenta y cincuenta.

²⁹⁹ Recordemos su trayectoria: *Cuentos y Leyendas Ejemplares* entre 1950 y 1952, *Cuentos Ejemplares Infantiles* siguió su numeración entre 1954 y enero de 1956, y la continuó y terminó *Cuentos Gráficos Cascabel* entre junio de 1956 y 1961.

Toray

Fiel a su filosofía editorial de generar producto español, con buena factura y dentro de los estrechos márgenes de la aventura de acción y el relato levemente dramático de jovencitas que despiertan a la vida, Toray mantenía en el final de los años cincuenta una decena de colecciones de cuadernos para lectores masculinos: *Sigur el Wikingo* (dentro de la línea *Selección de Aventuras*), *El Hijo del Capitán Coraje*, *Katán*, *Hazañas del Oeste* y su “complemento semanal” *Jim Huracán*, la segunda época de *Hazañas Bélicas*, la reedición conocida como *Hazañas Bélicas “Roja”*, *Davy Crockett* (libritos encolados con 64 páginas de historieta traducida desde cómics de Amalgamated Press), *Hombres de Acción* (reedición en vertical de los contenidos del cuadernillo anterior *Hombres Intrépidos*) y el cuaderno también vertical *Bill Kraker*. Para todos los públicos era la colección de pequeños libros (21x15 cm, 80 páginas) denominados *Novelas Gráficas Clásicas*, en los que se adaptaban clásicos de la literatura al cómic revistiendo el producto de un aura de calidad que, en 1964, incorporaría la etiqueta calificativa “para adultos”. Tantos tebeos masculinos lanzaba Toray, otros tantos femeninos mantuvo: *Azucena*, *Rosas Blancas*, *Alicia*, *Mis Cuentos*, *Cuentos de la Abuelita*, *Graciela*, más la reedición de *Azucena* editada en paralelo y la nueva colección de carácter especial *Azucena Extraordinario*. A los tebeos para muchachas sumó en el ecuador de 1959 otros dos: *Susana* y *Guendalina*, recomendadas “para jóvenes de 17 años”, en el segundo caso ligado temáticamente a la música popular romántica que se escuchaba en las radios de toda España, en los guateques y en los *singles*, lo cual era la rabiosa moda del momento. En efecto, *Guendalina* fue un cuaderno que explotaba la misma idea que *Claro de Luna*, de IMDE, pero los editores de Toray no imitaron el formato nada más verlo en los quioscos (la colección de IMDE apareció en julio y la de Toray en agosto), sino que lo hicieron tras comprobar el beneplácito del público ante la novedad, a partir del número 77, en enero de 1961. Eso le permitió permanecer en los quioscos hasta el número 152.

En suma, que en el final de la década de los cincuenta Toray mantenía veinte tebeos al mes en curso, la mayoría semanales. Por causa de las diferentes periodicidades solo despachaba dieciséis cada semana en los quioscos, pero aun

así era el editor de tebeos con mayor producción en relación al número de títulos vivos. En 1960, la línea *Selección de Aventuras* continuaría su curso con nuevas series: la de *western Arizona* a partir de febrero, y la de fantasía heroica *Katán* desde diciembre de 1960. A los títulos románticos sumó *Diadema*, una colección de cuentos de hadas pensada para los sobres sorpresa, y *Serenata*, tebeo en el que se adaptaba a la historieta una canción de moda para seducir a compradoras jovencitas o también a mujeres, a imagen y semejanza de *Claro de Luna*. Como los títulos que iban cancelándose fueron sustituidos por otros, Toray mantuvo el mismo ritmo de producción durante 1960 y 1961, año en el que estrenó otras dos colecciones para féminas de carácter especial: *Susana Extra* y *Rosas Blancas Extra*.

Las novedades de este sello para 1961 fueron apareciendo al mismo ritmo, un nuevo lanzamiento cada cuatro semanas como promedio: en enero, *Babette*, una revista femenina de contenido vario anunciada para meses antes de la que solamente apareció un número; también en enero, *Fulgor*, otra publicación retrasada (a juzgar por su DL, hecho en 1960) que contuvo historietas aventureras de capa y espada y ciencia ficción adquiridas a SI; en abril, *Dick Relámpago*, un *western* servido en cuadernos iniciado por G. Iranzo en el que también intervinieron los dibujantes Guinovart, Cueto y Torrents; en mayo, *Tamar*, enésimo héroe tarzanesco servido en cuadernos apaisados; en julio, dos reediciones bélicas, una titulada *Novelas Gráficas de Hazañas Bélicas*, consistentes en el remontaje de los clásicos tebeos apaisados de la serie dibujada por Boixcar para un formato más manejable, de 21x15 cm y 64 páginas, y la reedición de la popular colección aún en curso “extra” o “azul” de *Hazañas Bélicas*;³⁰⁰ una nueva colección infantil llegó en verano, *Álbumes Toray*, dibujada por Sabatés, imitativa del modelo franco-belga de álbum de historietas (a todo color, 25,5x19 cm, con cubiertas en rústica), pero en este caso encuadernado con grapa.

Por término medio, Toray llevó trece tebeos cada semana a los quioscos en 1961. En octubre de aquel año añadió a la cuenta *Salomé*, un tebeo de romance dirigido a mujeres o muchachas formadas, que abordaba el tema del amor pasional. Comenzaron siendo cuadernos de 52 páginas de 20x14 centímetros, que

³⁰⁰ Colección muy popular entre los coleccionistas de tebeos que, por extraño que parezca, hasta la redacción de la presente investigación había tenido fechado su arranque, por error, en 1957.

luego fueron reducidos y aumentada su paginación (17x12 cm y 64 páginas, asumiendo el estándar de “novela gráfica”), todo ello por cinco pesetas. Para escribir estos guiones de cierta profundidad emocional, rutinariamente resueltos por los guionistas de la casa Ricardo Acedo y M. V. Rodoreda, se sumaron algunas mujeres: Victoria Sau, May y Maricel Lagresa Colom. Los dibujantes no fueron los delicados de los cuadernos apaisados para niñas, sino otros menos solventes que quedaban estratégicamente parapetados tras las atractivas portadas pintadas de R. Cortiella, Longarón, Vicente Roso, Badía Camps, Jordi Nabau y otros. Citemos algunos de estos dibujantes, que fueron identificados pero que no trascendieron en el conocimiento popular: Diego Camuñas, Vicente Melo, Rafael Busom, Carlos Sanchis, Leandro Blasco, Rafael Bóveda, Triay, Carmen Levi, Carmen Guerra... Como se puede comprobar, poco conocidos y muy pocas mujeres. Formaban parte del ya nutrido ejército de autores que trabajaban para SI realizando historietas sin pausa para las publicaciones de Francia, Bélgica, Países Bajos, Alemania, Reino Unido y otros mercados.³⁰¹ La colección duró 250 números.

Desde febrero de 1962 se pudo observar cierta renovación, al menos argumental y de formatos, en la producción del sello. Durante aquel mes fueron cerradas tres colecciones longevas pero agotadas en sus presupuestos temáticos y formales: *Cuentos de la Abuelita*, *Alicia y Graciela*. En sustitución se abrió *Hazañas del Oeste*, redundando en el formato *pocket*, que había sido ensayado con éxito con *Novelas Gráficas de Hazañas Bélicas*, para rellenarlo de cómics producidos para otros mercados que al editor le salía muy barato comprar a SI. En junio de 1962 se produjo un movimiento extraño. *Guendalina* y *Susana* fueron cerradas, pero también lo fue la segunda etapa de *Hazañas Bélicas*, es posible que por una renovación del formato que tardó en llegar. Pasado el verano, en septiembre lanzó un tebeo de espionaje titulado *Brigada Secreta* (calificado como “novela gráfica” por sus 64 páginas, pero las dimensiones fueron 21x15 cm), que tenía el aliciente

³⁰¹ De nuevo hay que comentar que en Francia se iban editando tebeos con el material servido por SI de modo similar a como se hacía en España, por sellos de estructura y ambición semejantes a los de Toray como Artima (hasta 1962) y Arédit (su sucesor, en los siguientes años). Hemos podido comprobar que bastantes colecciones de Toray tuvieron su reflejo en las cabeceras francesas de esos dos sellos: *Choc*, *Fulgor*, *Roses Blanches*, *Vengeur*, *Ray Halcotan*, *Princesse* y otros.

de llevar como portada un montaje fotográfico, lo que hacía de aquel objeto un producto llamativo y moderno. Esta colección perduraría hasta 1967. En julio, *Relatos de Guerra* imitó el modelo anterior: ofrecía lo mismo que el resto de “novelas gráficas”, pero con una nueva fachada que hacía el producto más atractivo para el lector contemporáneo (esta colección aguantó hasta 1971).

Las ediciones de Toray en 1963 se mantuvieron en la misma línea: una nueva tanda de *Álbumes Toray*, cuatro tebeos que reeditaban historietas bélicas titulados *Boixcar* (algo sorprendente, porque los editores no solían hacer concesiones de este tipo a los autores) y una colección apoyada en *Serenata* que consistía en ofrecer cómics vinculados con la música pero dedicados monográficamente al popular Dúo Dinámico: *Serenata Extra Confidencias del Dúo Dinámico*.³⁰² Cuando terminó el año 1963, Toray había descendido levemente el ritmo de producción, dado que solamente conservaba vivos trece títulos, ocho de ellos catorcenales, de modo que por semana solamente circulaban nueve cabeceras suyas; pero también hay que tener presente que la mitad de sus tebeos constaban de 64 páginas, debido a la evolución que había experimentado el mercado hacia los formatos de bolsillo, con lo que el volumen de trabajo en la redacción era similar al que había en 1959. Eso sí, la mitad de sus tebeos eran para mujeres y la otra mitad eran para muchachos jóvenes, lo que suponía una marcada diferencia con lo que se editaba una década antes.

Ferma

Ferma también inició la década de los años sesenta con mal pie. Mantenía en curso *Gran Oeste*, *Damita* y *Confidencias*, tres de sus títulos más duraderos, e inauguró al comienzo de 1960 *Tu Romance* y *B B*, de nuevo cuadernos para muchachas atraídas por los asuntos del corazón, publicados durante el primer semestre pero cancelados al terminar el verano. También publicó aquel año otra colección de libros que mezclaban literatura e historieta, *Juvenil Serie Verde*, que duró hasta 1965. Su reacción tras los dos fracasos que supusieron las traducciones de cómics británicos *Tigre* y *Steve Roper* consistió en seguir lanzando tebeos

³⁰² Colección tradicionalmente mal catalogada en el año 1964.

clónicos de los de mayor éxito, como fueron *Corazón* y *Enamorada*, con lo que a final de año el sello de Fernández Mateu sostenía la empresa produciendo cinco tebeos semanales de 64 páginas, todos ellos con el formato conocido como “novela gráfica”. En 1961, se mostró cauteloso y lanzó otra colección similar, *Amor*, que también resistió en los quioscos durante mucho tiempo pese a no diferenciarse en absoluto de *Enamorada*, *Corazón*, *Confidencias* o *Damita*. Probablemente la buena marcha de estas revistas permitió que el negocio remontara, a juzgar por el estreno en 1962 de nuevas cabeceras, la de historietas británicas para niñas *Princesa* en febrero, y nuevos títulos para lectores jóvenes en abril: *Agente Secreto* y *Combate*. En mayo, este editor publicó otra colección de novelas gráficas románticas (*Romance*, que ya era la sexta del mismo tipo), y en el verano, otra de acción para lectores masculinos (*Sendas Salvajes*). Si a esto sumamos el tebeo confeccionado con reediciones *Combate Extra*, que vio la luz en octubre de 1962, Ferma había multiplicado su producción en el final de ese año, puesto que mantenía en curso doce cabeceras semanales, un ritmo productivo casi al mismo nivel que Toray y Bruguera, pero en su mayor parte generado con material servido por agencia.

La editorial se mantuvo así en 1963, que fue un año muy parecido a 1962, porque también estrenó una colección de novelas con historieta intercalada (*Grandes...*) y una cabecera doble en la que recicló historietas de *western* y bélicas (*Cinecolor*). La nota novedosa de Ferma en este año fue una colección humorística dirigida a adultos en la que se transparentaba la importancia que iba adquiriendo la televisión en la cultura española: *Telecómico*. Cuando esta colección de cuadernitos humorísticos apareció en octubre de 1963, Ferma mantenía trece tebeos semanales en circulación, una explotación que continuó igualmente en 1964, con la diferencia de que en este año abusó más de las reediciones y redistribuciones. La editorial ya tenía por entonces un pie puesto en el extranjero, con sede física en Buenos Aires (calle Río Bamba, 333), y estaba distribuyendo por allí sus colecciones de tebeos, al menos las de *Combate Extra* y *Damita Serie Amor*, de la cual llegó incluso a hacer una edición específica solo vendida en Buenos Aires (hemos llegado a ver ocho números correspondientes al año 1963). En 1965 y 1966 aún mantenía una decena de “novelas gráficas para adultos” en los quioscos.

Hacia el final de la década apenas si publicaba ya tebeos, y en 1970 lanzó un último monográfico antes de cerrar.

Podría decirse que los Mateu, padre e hijo, se mostraron siempre preocupados por la consideración que sus productos editoriales tenían. Durante los años cincuenta coexistieron dos líneas de publicaciones en la tradición familiar, una para el tebeo popular, bajo la denominación Ferma y dirigida por Juan, y otra para publicaciones más prestigiosas o para un público más cultivado (incluso adulto) dirigida por Francisco y con su apellido en la denominación editorial. Para la posteridad dejaron un volumen enorme de tebeos para muchachos y jovencitas que por requisitos legales (que satisficieron la pretensión de aparentar lo que no eran) acabaron convirtiéndose en impresos dirigidos a presuntos adultos. Francisco Fernández Mateu mantuvo buenas relaciones con el poder, como lo demuestra el hecho de que fuera recibido en audiencia civil por el mismo Franco, junto con varios directores generales, el 6 de marzo de 1968.³⁰³ Juan Fernández Mateu, por su parte, editó tebeos hasta los años setenta, acumulando deudas que no pudo afrontar y que determinaron la subasta pública de una finca rústica de su propiedad al no poder abonar seis millones de pesetas que debía al Banco Comercial Español.³⁰⁴

Ricart

Podría resultar sorprendente que Ricart no editara ninguna novedad entre el lanzamiento de *Rosa* en 1961³⁰⁵ y el de *Ases del Deporte* en 1963, pero no lo fue. El sello, como se ha dicho, seguía explotando los tebeos baratos para niñas que triunfaban desde la década de los cincuenta, reciclando los invendidos de *Gacela*, *Golondrina*, *Gardenia Azul* y la primera etapa de *Rosa* en sobres sorpresa y

³⁰³ *La Vanguardia Española*, 7 de marzo de 1968, p. 7. Acudió junto a Raúl San Pablo Rubio, director técnico de Editorial Mateu.

³⁰⁴ *La Vanguardia Española*, 17 de mayo de 1985, p. 53.

³⁰⁵ Tebeo tradicionalmente mal catalogado en 1963, pero las firmas de las cubiertas la ubican en 1961.

manteniendo todavía en curso en 1960 las colecciones *Ave* y *Ardillita*,³⁰⁶ algunos de cuyos números altos reeditaban los bajos, más la de guerra *Episodios de Corea* y los tebeos para muchachas interesadas por asuntos del corazón *Magnolia* y *Modelo* (con varias ediciones diferenciadas por las orlas de sus portadas). Comparados con el resto de editores de la época, los tebeos de Ricart seguían siendo de pobre calidad, con guiones trillados, dibujantes poco atractivos, malas rotulaciones y todo ello impreso sobre mal papel. A lo cual debemos añadir que el sello se dedicó a vivir de las rentas en los años sesenta, porque todas las colecciones lanzadas en 1963 (*Ases del Deporte*, *Jorga*, *Safari*, *Selecciones de Guerra*, *Winchester Jim*) y las que aparecieron en años siguientes fueron reediciones de material ya publicado.

Ricart mantuvo ocho novedades a la semana en el comienzo de 1960, cifra que se redujo a cinco a lo largo del año 1961, y mantuvo cuatro cabeceras fijas circulando en 1962 y 1963 sin apenas aporte de obra original (salvo las ilustraciones para las cubiertas). Para colmo, fue aplicando retoques y mutilaciones absurdas sobre la obra que reeditaba, por causa de las normas de censura que no habían sido de aplicación sobre las páginas de los primeros años cincuenta, lo cual hacía incomprensibles algunas situaciones.³⁰⁷ Ricart, además, intentó engañar al aficionado disfrazando algunos tebeos como novedades con la astucia de modificar el diseño de las cubiertas y encargando nuevas ilustraciones para ellas más a tono con los tiempos (por ejemplo, con chicas vestidas a la moda de los sesenta), pero con las páginas del interior repletas de viñetas de la década anterior (con historietas ambientadas en el siglo XIX o antes). Esto ocurrió, por ejemplo, con la “nueva” colección *Rosa*, que llevó portadas dibujadas para la ocasión por Montse en 1961.³⁰⁸ En las colecciones que seguían en curso también se observó este comportamiento del editor, caso de la omnipresente *Ardillita*, cuyos números a partir del 591 (a la venta en 1964), fueron alimentados con contenidos

³⁰⁶ La colección, mal catalogada hasta nuestra investigación, alcanzó el número 630.

³⁰⁷ Los cuadernos de la segunda edición de *Winchester Jim*, de 1963, muestran a las claras esta ridícula situación: los pistoleros se amenazan con las manos vacías o esquivan balas inexistentes porque la censura imperante había prohibido que los personajes de portada empuñasen armas de fuego.

³⁰⁸ Esta colección había sido mal catalogada tradicionalmente en 1963.

de otros publicados anteriormente en la misma colección, y así se mantuvo en los quioscos hasta entrado el año 1967. Durante el resto de los años sesenta, Ricart no inició ninguna otra colección de tebeos con obras originales, pese a que lanzó dieciocho cabeceras entre 1965 y 1974, entre ellas *Dirca*, que parecía un título nuevo pero que recogía historietas publicadas en anteriores cuadernos para niñas. El sello llegó a poner en circulación veinticinco colecciones reeditadas durante los años sesenta; escogió una filosofía editorial fundada en el reaprovechamiento a ultranza que convirtió la edición de tebeos en una actividad saldistista. En 1975 ya no estaba activo.

Maga

Maga era otra empresa que se había sumado al grupo de las mayores productoras al entrar en la década de los sesenta. En el comienzo del año 1960 había igualado ya en producción a Valenciana y amenazaba con alcanzar a Toray, puesto que mantenía siete cabeceras circulando en el mercado. En marzo de 1960 renovó el fondo editorial con *Apache 2ª época*, *Huracán* y *Muchachas*, de poca duración, como lo fue *Selecciones Juveniles Femeninas Maga*, que arrancó al mes siguiente. Sin duda con las ventas al alza, la producción se aceleró a partir de junio de 1960, dado que el estreno de títulos tuvo lugar cada cuatro o cinco semanas, de modo que con *Bengala 2ª parte*, *Jim Alegrías*, *Rayo de la Selva*, *Tony y Anita (2ª)*, *El Coloso* y *Johnny Fogata*, el sello cerró el ejercicio de 1960 manteniendo nueve títulos en el quiosco cada mes.

Aparte del buen trabajo de los dibujantes, del infalible Gago, de los atractivos Quesada y Ortiz o de los solventes Ramos y Segrelles, entre otros autores ligados a Maga, el otro factor del éxito fue el diseño de las cubiertas, bien elegido por Quesada, que ideó unos tebeos atractivos para el lector. Y también tuvo su importancia la distribución, porque Maga logró llevar sus tebeos hasta puntos más distantes de lo que habían conseguido Valenciana y otros sellos. El proceso de distribución fue responsabilidad de la Distribuidora Valenciana (con sede en Plaza Picadero Dos Aguas, 4), que trabajaba en la zona de Levante y Andalucía sobre todo. En Madrid era otro distribuidor el que tenía contratado Maga: Librería Itálica, y en Barcelona era el distribuidor José Sabaté quien se encargaba de sus tebeos.

Maga no contó con sedes fuera de España, pero sí con distribuidores de sus productos en Latinoamérica, al menos en Perú, a través de la Distribuidora de Revistas Inca, emplazada en Lima, y en El Salvador, por mediación de la Distribuidora Salvadoreña, con sede en San Salvador.³⁰⁹

Conviene detenerse en la actividad de Maga durante 1961 porque el cambio de año supuso también un cambio de sede editorial (operaba desde Císcar, 70, y ahora pasaba a Peris y Valero, 289). La mudanza obedecía al crecimiento de la empresa, en operarios y en maquinaria, habiendo inaugurado entonces talleres de impresión propios, según nos confirmó Miguel Quesada.³¹⁰ No es de extrañar que a partir de este momento el sello competidor, Valenciana, comenzara a mirar con recelo a la empresa en crecimiento, pues ya le hacía sombra en el mercado: mantenía nueve títulos al mes, el mismo nivel de producción que había alcanzado Maga. La pendencia se transparentó en la asiduidad con la que Juan Manuel Puerto Belda comenzó a registrar marcas en la propiedad intelectual, que contagió a Maga tras lo sucedido con el título *El Coloso*. Esta colección de Maga apareció en octubre de 1960 y en junio de 1961, a la altura del número 36, fue rebautizada *El Príncipe de Rodas*. El cambio de título obedeció a que Valenciana había registrado *El Coloso* como marca para un lanzamiento propio no periódico con fecha de 9 de junio de 1960,³¹¹ tras lo cual exigió a Maga que cesara en el uso de ese título.³¹² La “batalla por la propiedad” la había iniciado Valenciana, presuntamente recelosa del éxito de Maga, porque con anterioridad solamente había registrado dos marcas en la propiedad industrial (*Tongo y Hadas*, en 1958)³¹³ y en este año comenzó a registrar títulos uno tras otro: la mencionada *El Coloso*, otras que luego no usó,

³⁰⁹ GELE 1964, 151.

³¹⁰ Entrevista al autor, mantenida el día 15 de mayo de 2015.

³¹¹ BOPI, 1.758, p. 6.290. El registro lo solicitó Juan Manuel Puerto Belda.

³¹² Extremo este que nos confirma Miguel Quesada en la entrevista citada. Este autor estaba por entonces ligado a Maga, empresa que le reconoció, tras conocer la petición de Valenciana, que hasta aquel momento no había registrado ninguna marca.

³¹³ BOPI, núms. 1.706 y 1.713, respectivamente.

como *Patrulleros del Oeste y Rosa Amarilla*,³¹⁴ y otras que sí, como *Mustafá*.³¹⁵ La reacción de la familia Gago, propietaria de Maga, fue la de registrar todos los títulos que iban a estrenar en siguientes meses: primero *Johnny Fogata y Selecciones Juveniles*,³¹⁶ luego *El Coloso* (como revista periódica),³¹⁷ más tarde *El Príncipe de Rodas y La Cuadrilla*,³¹⁸ y finalmente, en julio de 1961, cinco marcas al mismo tiempo: *Aquiles, Coraza, Hombres Heroicos, El Imbatido y Gran Bush*.³¹⁹ Todos estos registros para tebeos de Maga fueron solicitados por Amparo García Pérez, la madre de Manuel Gago.

Es de suponer que se llegó a una *entente cordiale* entre ambas empresas, porque ya no hubo más registros por ambas partes, con la salvedad de una suerte de estudio por parte de Puerto Belda, llamado Uniart,³²⁰ y varias marcas después, pero esporádicamente. Maga no registró ningún título más. Siguió editando cuadernos en 1961, los citados y otros: *El "Duende", Oliman* (un tebeo de aventuras deportivas que constituyó otro éxito, ya que alcanzó más de cien números entre febrero de 1961 y febrero de 1963), *Hacha y Espada, El Cruzado Negro, Extraordinario Oliman, Inspector H, El León Marino y El Ranchero*. Los mismos editores hacían repaso del ritmo de edición en el número 5 de *El Ranchero*, que vio la luz en la segunda semana de 1962: once títulos en curso a la semana, que en realidad eran trece, porque mantenía dos reediciones, la de *Tony y Anita* y la titulada *Selecciones Juveniles Maga*, consistente en reciclajes. En la redacción, por lo tanto, había que revisar unas ciento veinte páginas cada semana, entre las de historieta y las de cubierta, y confeccionar las planchas publicitarias para las contracubiertas, y ese constituyó el techo de trabajo de esta empresa.

³¹⁴ Ambos en el BOPI, 1.755, de mayo de 1960, págs. 4.547 y 4.621.

³¹⁵ BOPI, 1.761, de agosto de 1960, p. 7.979.

³¹⁶ BOPI, 1.770, de enero de 1961, p. 113.

³¹⁷ BOPI, 1.778, p. 4.170.

³¹⁸ Ambas en el BOPI, 1.781, págs. 5.030 y 5.601.

³¹⁹ BOPI, 1.782, p. 6.107

³²⁰ BOPI, 1.783, p. 6.720.

Desde 1962 se comprobó que la firma de Manuel Gago ya no tenía el magnetismo de antaño y que la aventura tradicional se había quedado anticuada. *Coraza* no pasó de número 64, *Príncipe de Rodas* llegó al 56, *Castor* al 42, *Espíritu de la Selva* al 65, *Gran Bush* al 35... La editorial Maga intentó modernizarse. Ahora los cuadernos eran verticales, al uso de los tebeos franceses o americanos, y también trató de editar tebeos en color, precisamente con el formato de los importados: *Hombres Heroicos*, unos cuadernos de acción de periodicidad quincenal que lanzó en dos tamaños, unos al uso de los *comic books* estadounidenses y otros semejantes a los cómics del sello mexicano Novaro. En ningún caso pasaron del número 8; no se vendieron. Lo mismo ocurrió con la colección *Enamorada*, de novelas gráficas para señoritas, que no superó el número 4. Maga volvería a intentar editar en color en 1963, aplicando tres tintas sobre las páginas de *El Defensor Negro*, *Los Imbatidos* y *Selecciones Deportivas Maga*, pero esos tebeos fueron en descenso en aceptación, se publicaron sesenta y uno, treinta y doce números, respectivamente.

El año 1963 Maga intentó poner al día su línea editorial emulando a sus competidores. Por un lado inició colecciones para mujeres con el formato conocido como "novela gráfica", *Novelitas para Mayores Maga* y *Novelitas Maga*, que no pudo mantener (cuatro y quince números, respectivamente). Por otro, probó suerte traduciendo material servido por agencia, en este caso procedente de Fleetway, en la colección *Fogata*. Además, comenzó a despreocuparse por los registros, reutilizando depósitos legales de otras colecciones o insertándolos a capricho, como ocurrió en *Personajes Maga Extra* y *H. Olson*. Y en general intentó mantener su habitual ritmo de producción, lanzando una cabecera nueva cada dos meses y distribuyendo nueve cuadernos en el quiosco a la semana. En este año publicó, además de los títulos mencionados, otros tres: *Terremoto Marino*, *Kas-Thor* y *Espíritu del Oeste*. Las ventas comenzaron a descender y en 1964 Miguel Quesada propuso nuevas fórmulas de edición. A las colecciones tradicionales de cuadernos apaisados con material original *Martín Gaucho*, *El Defensor de la Cruz*, *África*, *Los Imbatidos 2ª época* y *Coraza de Castilla* sumó otras que consistían en reediciones: *Pantera Negra Reedición*, *La Cuadrilla Juan Bravo* y *Meteoro Presenta Capitán Miki*. Renovó el catálogo con dos tebeos a modo de revista, así identificados, pero con la titularidad de sus dos personajes más populares en ese momento: *Pantera*

*Negra*³²¹ y *Flecha Roja*, que funcionaron muy bien, pero que a mitad del año 1965 tuvieron que fusionarse en una sola cabecera porque no vendían lo suficiente (*Pantera Negra y Flecha Roja* fue el título de la fusión desde el número 66 al 97, cancelándose en enero de 1966). El ensayo del formato revista por parte de Maga implicaba una mayor dependencia de material extranjero, porque en *Pantera Negra*, por ejemplo, leímos series francesas (*Oumpah-Pah*, de Goscinny y Uderzo; *Flamme d'Argent*, de Paul Cuvelier), británicas (*Sword for Hire*, de Giolitti Studios) o italianas (*Lord Tempest*, de Rinaldo D'Ami y R. Paparella). Otros dos intentos de tebeos a modo de revista en 1964 tampoco funcionaron: la de aventuras *Terremoto* solo duró treinta números; la infantil *Castor*, solo doce. En 1965 recurriría de nuevo a las reediciones (*Don Z*, *Pequeño Pantera Negra*), a la cadencia quincenal (*Atletas*, *Johnny Pacífico*, *Acróbata Terremoto*, *Atletas II*), e intentó publicar una revista humorística para adultos titulada *Reseso*, que cerró a los diecinueve números, cuando Maga ya solamente podía mantener cinco títulos en curso a la semana.

El descenso de ventas perjudicó notablemente a la empresa. Según recordaba Miguel Quesada en entrevista efectuada para la presente investigación, la devolución de invendidos por parte de Distribuidora Valenciana al iniciarse el año 1966 fue lesiva. La distribuidora devolvía a final de año todos los invendidos durante la anualidad, que hasta la fecha habían sido pocos, o se había podido sortear la circunstancia si fueron más, pero de repente el volumen de devolución fue enorme y ante tal cantidad de tebeos atrasados sin vender los editores de Maga tuvieron que replantearse el negocio. A partir de abril de 1966, Maga dejó de editar tebeos y se dedicó a la producción de cromos coleccionables en álbumes, actividad que inició con el recordado título *Vida y Costumbres de los Vikingos*, con sus motivos dibujados por Luis Bermejo, y que prosiguió con notable éxito hasta bien entrados los años setenta.

³²¹ Colección fechada por error en 1962 en varios catálogos. Su aparición tuvo lugar en marzo de 1964.

3.3.2.5.4. Las ediciones comerciales elitistas

Distinguimos aquí la labor de aquellas empresas que editaron publicaciones con historietas servidas en otro circuito comercial, como el de las librerías, en parte porque no compartían el ecosistema del quiosco con el resto de tebeos y por considerar que iban dirigidos a otro público, más pudiente, por razón de su edición más lujosa, con encuadernación en cartoné o con impresión en color, y más elevado PVP. Constituyen un segmento especial y diferenciado de la edición en estos años, alejándose de los presupuestos populares de los editores de antaño y con intención de ocupar otros nichos de mercado. Aquí podríamos ubicar los impresos de ERSA, Juventud, Fher y Queromón.

Ediciones Recreativas, S. A., continuó explotando los productos de la factoría Disney durante el transcurso de los años sesenta, esencialmente la colección *Dumbo*, por dos vías: los álbumes encuadernados en rústica de 26x18 cm que lanzó en 1958 a razón de uno por año, adaptando filmes de Disney, y la colección de cuadernos de igual formato pero grapados del mismo nombre, impresos a todo color, en los que tradujo historietas de animales antropomorfos procedentes de la colección de Dell Comics titulada *Walt Disney's Comics and Stories*. Esta edición llevó hasta los niños españoles uno de los periodos más valorados de este universo de ficción, en el que brillaron las firmas de Carl Barks, Al Taliaferro, Gil Turner, Bob Karp y otros. Durante los años cincuenta, estos tebeos fueron lo más parecido a los *comic books* que tuvimos en España, por su impresión a todo color, pero en los sesenta tuvieron que competir con los que llegaron de México, mucho más baratos. La colección de cuadernos *Dumbo* costaba seis pesetas al finalizar 1959, y en 1963, cuando fue cerrada en su número 527, el precio facial ascendía a siete pesetas. La competencia fue demasiado fuerte para que ERSA pudiese mantener aquellos precios, y no volvería a editar tebeos hasta pasado un año, en esta ocasión solamente libros en cartoné, la colección *Jovial*, y en rústica, de nuevo *Dumbo*, en los populares álbumes con lomo gris, que consistían en reediciones de lo publicado previamente en la colección de cuadernos.

Otro editor que colocó tebeos en las librerías fue Editorial Juventud, un sello con cierta antigüedad, fundado por José Zandrera Fecha en 1923.³²² La dirección pasó a manos de su hijo José Zandrera Tomás en el final de los cincuenta y fue él quien tomó la decisión de hacerse con los derechos de la producción del historietista belga Hergé y lanzar la colección de álbumes *Las aventuras de Tintín*, que aseguraron una constante entrada de ingresos durante años (hasta hoy mismo), y participó del crecimiento de la empresa hasta el punto de disponer de distribución en Buenos Aires, Bogotá, Lima y Ciudad de México. Es decir, Zandrera participó en el mercado de los tebeos pero lo hizo con un producto especial, destinado a librerías, no a quioscos. Solamente lanzó dos títulos durante el periodo estudiado: nueve álbumes de *Las aventuras de Tintín* y el tebeo especial y puntual *Vacaciones Mar Montaña* en junio de 1960. Esta segunda publicación fue un lanzamiento único ciertamente llamativo (28x22 cm, con portada muy colorista) que incluyó historietas de Sabatés y de Hergé, en este caso para promocionar la venta de los caros álbumes encuadernados en cartóné.

Juventud comenzó a editar los libros de Tintín en castellano desde la Navidad de 1958. Iban encuadernados con un característico lomo de tela en colores y resultaban caros para el lector habitual de tebeos, porque eran grandes libros de 30x22 cm con 64 páginas de papel de alto gramaje e impresos en color. Los álbumes fueron publicados sin numeración y en desorden, sin duda por considerar el editor que el lector español acogería de buen grado el estilo de Hergé en ese momento, desdeñando las primeras entregas de la serie con un acabado gráfico algo más rudimentario. Esta fue la sucesión de los primeros quince libros publicados (entre paréntesis se indica el número de entrega en la serie original):

1. *El cetro de Ottokar* (7) –XII 1958–
2. *Objetivo: la Luna* (15) –XII 1958–
3. *El tesoro de Rackham el Rojo* (11) –II 1959–
4. *El secreto del Unicornio* (10) –IX 1959–
5. *Aterrizaje en la Luna* (16) –X 1959–

³²² Según el editor afirmaba en GELE 1952, p. 47. Pero la empresa fue registrada al año siguiente, en 1924, como se puede comprobar en BOPI, 915, p. 1.703.

6. *La estrella misteriosa* (9) -XII 1960-
7. *La isla negra* (6) -I 1961-
8. *El asunto Tornasol* (17) -II 1961-
9. *Las 7 bolas de cristal* (12) -IV-1961-
10. *El templo del Sol* (13) -IV-1961-
11. *Tintín en el país del oro negro* (14) -XI 1961-
12. *Tintín en el Tibet* (19) -IV-1962-
13. *Stock de coque* (18) -IX-1962-
14. *El cangrejo de las pinzas de oro* (8) -IV-1963-
15. *Las joyas de la Castafiore* (20) -IV-1964-

Aparentemente, los libros se vendieron lo suficientemente bien, ya que gozaron de una sólida campaña publicitaria orquestada por el sello, junto con el resto de sus ediciones.³²³ Juventud siguió editando toda la obra de Hergé, y ha seguido reeditando estos álbumes desde entonces y sin pausa.

Otros sellos que editaron libros con historietas en el periodo de estudio escogido fueron EVA y Fher. El primero, la Editorial Vasco Americana, fue un sello bilbaíno que lanzó la colección de libros con historieta y literatura a la vez *Selecciones Juveniles* (19x14 cm, 124 páginas), la enésima adaptación de textos clásicos de la literatura juvenil que vivió tres reediciones distintas, con varias reimpressiones dentro de ellas. En el interior llevó dibujos de A. Buylla y López Blanco. El otro sello, Fher, había sido fundado por el empresario Germán Fuentes Lizaur en 1951³²⁴ para editar postales, cromos y cuentos infantiles, aunque sus primeros impresos con historietas no los publicó bajo este sello.

Fuentes Lizaur fue un editor muy inquieto y celoso en su actividad profesional que se movió entre Valencia, Madrid y Barcelona en los primeros años cincuenta para afincarse finalmente en Bilbao. Fue el empresario que más

³²³ Véase, por ejemplo, la publicidad a toda página del catálogo de Juventud, con los dos primeros álbumes de *Tintín* en séptima posición, en *La Vanguardia Española*, 21 de abril de 1959.

³²⁴ BOPI, 1.544, p. 3.639.

actividad registral demostró, solicitando permiso para cada colección de cromos, cuentos o ideas para promocionarlos o disponerlos en los puntos de venta, y advirtiéndolo a sus competidores de sus derechos de exclusividad. En 1952, por ejemplo, cuando la traducción y difusión de las historietas de Walt Disney estaban en posesión de ERSA, Fher pagó por disponer un anuncio promocional y a la vez admonitorio en la *Guía de Editores y Libreros* que rezaba así: «Las reproducciones en España de los dibujos de Walt Disney en forma de cromos infantiles es de exclusiva de la casa FHER. Toda infracción será perseguida.»³²⁵

Bajo el sello Fher comenzaron a aparecer colecciones de cromos sin pausa a partir de 1952, en acuerdo con la distribuidora Crédito del Libro, siempre registrando previamente cada lanzamiento y cada personaje sobre el que trataba la colección. No contento con eso, Fuentes solicitó otras marcas empresariales para lanzar impresos orientados a otros públicos, muchos títulos de colecciones de cuentos y algunos personajes, incluso aunque no fuesen de su propiedad.³²⁶ También fundó una empresa distribuidora en noviembre de 1956, Disgra.³²⁷ Entre tanta actividad surgió el nuevo sello Editorial Felicidad, solicitado en junio de 1958 para sacar a la luz al año siguiente una colección de libros en cartón titulada *Colección Felicidad*.³²⁸ Esta colección de libros seguía el modelo de *Historias*, de Bruguera (combinaba el relato literario y su adaptación al cómic servida conjuntamente, realizada por Luis A. Martín y A. Ibarra), pero con un formato mayor, de 28x19 cm. Los autores gráficos de estos libros fueron los mismos que dieron vida en viñetas a la niña prodigio Marisol en las colecciones del mismo sello

³²⁵ GELE 1952, p. 38.

³²⁶ Fuentes Lizaur registró desde Bilbao en 1956 a Bugs Bunny (de Leon Schlesinger Productions), Woody Woodpecker (de Walter Lantz Studios) y Tom, el gato de *Tom and Jerry* (de William Hanna y Joseph Barbera), sin mencionarlos pero aportando su efigie, como se vio en BOPI, 1.663, p. 5.016. En BOPI, 1.664, pp. 5.107 y 5.147 volvió a registrar a Tom y Jerry, El Pájaro Loco y El Conejo de la Suerte, ahora así nombrados y acompañados con dibujos identificativos, todos ellos como “Marca y producto español”.

³²⁷ BOPI, 1.673, p. 8.342.

³²⁸ BOPI, 1.710, de julio de 1958, p. 4.547. Lo sorprendente es que en septiembre de 1958 volvió a solicitar el registro de otra marca editorial: “Editorial Colores” (BOPI, 1.717, p. 7.210). Y también registró la “revista infantil *Sabrina*” en enero de 1959 (BOPI, 1.725, p. 1.122). De ninguna de las dos tenemos noticia.

denominadas *Cinefa* y *Franja Amarilla*, ambas aparecidas en 1962. Eran libros semejantes aunque se parecían más a los de EVA: encuadernados en tapa dura, algo más manejables (de 18x12 cm) y más gruesos (128 páginas). Sirvieron para contar historias de la muy propagada Marisol gracias a la radio y la televisión en quince y trece números, respectivamente, aunque hay que advertir que algunos de estos libros no llevaron cómics, solo ilustraciones.

El editor Fuentes no dejó de iniciar actividades, según la pista que fue dejando en la propiedad industrial, sobre todo cuentos y cromos, aunque también otros proyectos ciertamente novedosos y a menudo denegados.³²⁹ Desde 1971 continuaría, bajo el sello Fher u otros, como Laida, según conviniese, lanzando libros en cartón con cómics en color traducidos partiendo de *comic books* americanos, sobre todo de Dell y su división Gold Key, aunque también alguno de Marvel Comics.³³⁰ Su actividad aportando ideas y lanzamientos novedosos a la propiedad intelectual fue vastísima, cientos de registros entre 1958 y 1966.

Hispano Americana, ERSA y Dólar fueron los sellos españoles que más cómics estadounidenses tradujeron durante el franquismo, pero lo cierto es que la mayor cantidad de tebeos de este tipo que circularon por el país llegaron importados desde el extranjero, concretamente desde México. Los tebeos

³²⁹ Solicitó el registro de un “Libro-dispositivo para presentación de cuentos y relatos ilustrados” en el BOPI, 1.559, en febrero de 1952. Al poco, un “Libro-juguete con sonido” en el BOPI, 1.562, en marzo de 1952. Más tarde, un “Libro de cuentos, historietas y similares con figuras dotadas de ojos fijos” en el BOPI, 1.562, en abril de 1952. También registró durante 1952 más cuentos, logotipos e invenciones (libro-caja musical, libro-juguete, libro-fuelle, rompecabezas-historieta), desde su domicilio en la localidad valenciana de Gandía. Luego haría nuevos registros similares desde Madrid y Santander en 1953; en 1954 los solicitaba ya desde Bilbao. En el BOPI, 1.867, en 1965, intentó registrar la “invención: Sistema para incremento de ventas”. Que reformularía luego, en el BOPI, 1.876, del mismo año, como “Aparatos distribuidores y exhibidores de tarjetas y otros productos”. Y más tarde, con otra idea: “Máquina automática de suministro de cromos, cuentos, pasteles y objetos similares” (BOPI, 1.885, de octubre de 1965).

³³⁰ El registro de algunas series que lanzó bajo el sello Fher a partir de 1971 lo fue haciendo este editor desde 1961. “La perra Lassie” en BOPI, 1.781, p. 5.540. “Huckleberry Hound” en BOPI, 1.815, p. 11.418. “Rin-Tin-Tin” y “Rusty y su perro” en BOPI, 1.812, p. 9.914. En BOPI, 1.824, de abril de 1963, se ve que quiso registrar las marcas “La Perra Lassie” y “Bonanza”, tanto para cuadernos de aprendizaje y cromos como para novelas y cuentos. La marca “Librifher” la solicitó en marzo de 1963 (BOPI, 1.824, p. 3.625).

mexicanos ya llegaban a España en los años cincuenta a través de la Sociedad Editora Americana, S. A., que distribuyó con PVP sobreimpreso títulos de los sellos ER, EMSA, SEA, Alegría y Novaro, todos ellos propiedad de Luis Novaro, como *La Pequeña Lulú*, *Tom y Jerry*, *El Conejo de la Suerte*, *Porky*, *Chiquilladas*, *El Pájaro Loco*, *El Llanero Solitario*, *Red Ryder*, *Gene Autry* y *Domingos Alegres*, entre otros títulos dispersos. Llegaron primero por mediación de la Distribuidora Sabaté,³³¹ que los colocó principalmente en grandes centros urbanos, no en todas las capitales de provincia (Moliné, 2007: 34). Posteriormente se haría cargo de esa distribución la entidad Queromón.

Queromón era una empresa mexicana fundada por un español exiliado tras la Guerra Civil. Creció y abrió librerías tanto en México como en Chile, se dedicó a la edición esporádicamente (por ejemplo, fue el sello que lanzó las novelas españolas de *El Encapuchado* y *El Coyote* en Argentina desde 1948 y la revista de historietas mexicana *Colección Enigma*, de 1949, a través de sus filiales allí), pero que se esforzó ante todo en la distribución de publicaciones populares desde los primeros años cincuenta, por México y por otros países latinoamericanos, ya que llegó a tener delegaciones en Buenos Aires y Río de Janeiro. En 1951 saltó el océano y abrió dos sedes en España tras registrar Basilio Beato Castillo la sociedad anónima Queromón Ediciones, S. A., emplazada en la madrileña calle Narváez, 49, pero con actividad también en Barcelona, pese a declarar que era muy escasa: en los archivos del INLE constó que editaba únicamente figurines de modas y la revista femenina *Siluetas*.³³² En 1952, Queromón traía a España las ediciones de trece sellos de Buenos Aires (uno de los cuales era Queromón Editores, S. R. L.) y uno de México (la misma empresa, Queromón Editores, S. A.), además de la popular revista *Selecciones del Reader's Digest*.³³³ Es muy posible que también fuese Queromón la distribuidora de los tebeos editados por el sello mexicano Editora Sol, fundado por Antonio Gascón, un exdirector que trabajaba para Novaro y que

³³¹ Era una distribuidora de tebeos ligada al sello Ferma, con sede en calle Unión, 21, de Barcelona.

³³² Así figura en GELE 1961, p. 201. No sabemos si Beato Castillo fue el fundador de Queromón o el delegado de la entidad en España.

³³³ GELE 1952, p. 121.

publicó en su país historietas de editoriales estadounidenses como EC, Prize, Archie y Charlton, entre otras obras de producción autóctona. También pudiera ser que estos cómics llegasen a España a través de la filial de Sol llamada Exportadora y Distribuidora de Ediciones, S. A. Pero, en todo caso, lo que está probado es que varios de estos cuadernos se distribuyeron por nuestro país a mitad de la década de los cincuenta con precio en pesetas estampado en portada, y permitieron a algunos aficionados españoles conocer por primera vez los trabajos de Jack Kirby, entre otros autores fundamentales de la industria estadounidense.

Queromón sí que desarrolló una actividad demostrable a partir de 1960, cuando se convirtió en el nexo entre la empresa mexicana Distribuidora de Publicaciones Universales y los quioscos españoles. Abrió brecha en el mercado con ediciones de reaprovechamiento de excedentes de distribución que tituló *Colección de Álbumes Infantiles*, que agrupaban cinco cuadernos de Novaro de un mismo título (*Album Superman*, *Album Hopalong Cassidy*, *Album El Gato Félix*, *Album Tomajauk*, y bastantes más, aunque a veces se mezclaban varias cabeceras mexicanas en cada tomo). Los puso a la venta por treinta pesetas, una fortuna de entonces. En paralelo, y al precio de cinco pesetas el ejemplar, comenzó a distribuir por los quioscos tres colecciones quincenales (*El Pájaro Loco*, *Superman* y *Domingos Alegres*) y quince mensuales (*Porky y sus amigos*, *El Conejo de la Suerte*, *El Gato Félix*, *Roy Rogers*, *Tom y Jerry*, *La Pequeña Lulú*, *El Súper Ratón*, *Chiquilladas*, *Muñequitos*, *La Zorra y el Cuervo*, *Vidas Ejemplares*, *Aventura*, *Red Ryder*, *Hopalong Cassidy*, y *Gene Autry*), productos que anunciaba en sus contracubiertas como «los más notables cartonistas del cine americano», en una extraña mezcla del concepto *cartoon* con la cinematografía.

Visto el éxito cosechado a pesar de que el PVP por cuaderno era elevado, en 1962 Queromón aumentó la importación con títulos mensuales nuevos: *Superman y sus Amigos*, *Tomajauk*, *Vidas Ilustres*, y elevó los precios de todos a seis pesetas. No satisfecho con eso, al año siguiente subió el precio de los cuadernos a siete pesetas, convirtió en semanal al título con mayor éxito, *Superman*, pasó a quincenales las muy apreciadas *Tom y Jerry*, *La Pequeña Lulú*, *La Zorra y el Cuervo* y *Aventura*, y sumó más títulos al grupo de las mensuales: *Tesoro de Cuentos Clásicos*, *Epopeya*, *Clásicos de Cine*, *Aventuras de la Vida Real*, *Batman*, *El Halcón de Oro*,

Cuentos de Misterio, Mi Gran Aventura, Periquita, Historias Fantásticas, Relatos Fabulosos y Titanes Planetarios. En total, treinta y cuatro tebeos, distribuidos a razón de una decena de títulos por semana, una frecuencia de publicación que lo ponía a la misma altura en intensidad de producción y presencia en los quioscos que los grandes productores españoles de tebeos del momento.

Todos estos cómics eran impresos que, como el resto de tebeos españoles, debían pasar los controles de la censura institucional, y los últimos incorporados a la lista (por su mayor dosis de acción y fantasía) no fueron gratos a los ojos de los censores españoles por considerarlos violentos en demasía, según sabemos por el informe remitido el 24 de noviembre de 1960 al jefe de la Sección de Prensa Extranjera de la Dirección General de Prensa (Martín, 2000: 187 y 203). A los editores españoles de tebeos les parecía buena cualquier medida que tomase el ministerio impidiendo la distribución de los *comic books* estadounidenses llegados a España a través de los editores mexicanos, por la sencilla razón de que no podían competir contra unas ediciones a todo color y con estimables autores y sorprendentes historietas. Bruguera fue la empresa más deseosa de evitar la presencia de los productos de Novaro en los quioscos españoles, porque el sello mexicano aspiraba a monopolizar el mercado de las revistas con historietas por entonces, al igual que Bruguera, y por eso insistió en sus peticiones a las autoridades del INLE y también solicitó a los editores estadounidenses la exclusividad de la traducción de ciertos cómics en España (*ibídem*). Pero nada pudo resolverse entonces.

Tras la aprobación del *Reglamento de la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles* por orden de 30 de septiembre de 1963, por fin quedaba regulada la organización de esta comisión (en el capítulo II) y su funcionamiento (en el III), dejando claro que seguirían vigilando celosamente los contenidos de las publicaciones dirigidas a los niños y jóvenes en todo lo referido a su «adecuación», en general, con los fines que pretendían, y en particular sobre las extranjeras que circulaban por el país (Art. 3º. C).³³⁴ Este nuevo punto de la orden era importante, porque demostraba un especial interés de la CIPIJ por controlar lo

³³⁴ Hemos consultado el reglamento incluido en *Catálogo de Publicaciones Periódicas Infantiles y Juveniles. Año 1973*, Madrid, CIPIJ de la Dirección General de Prensa, pp. 119-124.

que leían los niños españoles procedente de América. Los censores patrios estaban seguramente encantados con publicaciones de Novaro como *Vidas Ejemplares* o *Vidas Ilustres*, en las que se ofrecían biografías de santos, santas y héroes conquistadores; les resultarían indiferentes títulos como *El Pájaro Loco*, *Tom y Jerry*, *La Zorra y el Cuervo* o *Chiquilladas*, por su humor intrascendente; pero su postura no podía ser equivalente ante tebeos como *Cuentos de Misterio*, *Historias Fantásticas* o *Relatos Fabulosos*, en los que aparecían seres de pesadilla, alienígenas horribles o escalofriantes espectros, todo lo cual podría «dañar el sistema nervioso» de los jóvenes lectores, tal y como prevenían las aún vigentes *Normas sobre la Prensa Infantil y Juvenil* aprobadas en 1952.

En octubre de 1963 se adoptó por parte de la CIPIJ la resolución de prohibir la circulación de ocho títulos de Editorial Novaro, los siete últimos incorporados más el de *Superman* (*ídem*: 192-193). La prohibición se llevó a término escalonadamente entre esa fecha y marzo de 1964. Como consecuencia, se redujo levemente la tensión ocasionada por la presencia mexicana en nuestros quioscos, pero no del todo, y sus ediciones seguían siendo muy competitivas en los países extranjeros donde nuestros editores ya tenían un pie puesto, incluyendo México. Este proceso, sin embargo, ha querido verse a la larga como una suerte de combate simbólico en el que Franco había expulsado del país a Superman en 1963 (Reitberger y Fuchs, 1972: 200).

Los tebeos de Novaro siguieron distribuyéndose en España, pero pocos más llegarían tras esa prohibición entre 1964 y 1965 (*Daniel el Travieso*, *Estrellas del Deporte*, *Patronos y Santuarios*, *Historia del Cristianismo*), para luego ir disminuyendo su circulación en el segundo lustro de la década de los sesenta, no importando apenas ningún título nuevo entre 1966 y 1973, año en el que Novaro abrió una sede en Barcelona y comenzó a producir tebeos en España bajo la línea *Librocomic*, que ofrecían historietas de producción mexicana (*Epopéya*, *Grandes Viajes*, y *Fantomás* en 1974), pero también héroes estadounidenses (*Tarzán*, *Supermán*, ambos en 1973 y con tilde en sus denominaciones y, más tarde, en 1978, *Batman*).

3.3.2.5.5. Las publicaciones en catalán y los tebeos confesionales

Durante el franquismo, la única lengua oficial fue el castellano y no hubo tebeos publicados en otros idiomas, porque desde 1940 fue prohibido el uso de otras lenguas mediante órdenes ministeriales que restringieron su uso en los servicios públicos y documentos oficiales; además, la Ley de Educación Primaria de 1945 estableció que en la enseñanza escolar sólo podría emplearse la lengua castellana. Esto no significó la erradicación de otras lenguas de la vida pública y de los medios de comunicación. Es cierto que la prohibición retiraba estas lenguas del circuito y uso oficial, pero tempranamente se otorgaron permisos para editar libros religiosos en catalán, por ejemplo (a la Editorial Selecta, en 1943). El permiso sería ampliado a obras de ficción y divulgativas según avanzaba la década, y en la siguiente se fomentó el uso de la literatura en catalán mediante premios (el Víctor Catalá en 1949, el Mercè Rodoreda de cuentos en 1953, el Lletra d'Or en 1956, y otros durante los años sesenta). Aunque esto pudo responder a una estrategia para proyectar una visión menos totalitaria frente a los aliados internacionales de Franco, siguiendo el análisis del hispanista Stewart King (2005: 34-35), lo cierto es que al concluir la década de los años cincuenta ya existían aproximadamente doscientos libros publicados en catalán.

Ciñéndonos a los tebeos, el primer sello que editó historietas en catalán fue Editorial Hispano Americana. Lo hizo en 1956 en dos colecciones. Una fue *Els Infants*, revista de historietas de tipo estándar (24x17 cm, con 36 páginas), con historietas de humor como "Mr. Yes", de Manuel Vázquez, y de aventura, como "En Joan de Serrallonga", de Batllori Jofré. Según el historiador de la prensa Enric Larreula, *Els Infants* pudo ver la luz gracias a la amistad que unía al editor Jorge Parenti con el ministro Arias Salgado, que le concedió el pertinente permiso si prometía una difusión escasa, pero la aparición de la revista en los quioscos barceloneses irritó al gobernador civil de la ciudad, Felipe Acedo Colunga, que se opuso radicalmente a la venta de estos tebeos, teniendo que imprimirse los dos últimos números en Andorra si el editor quería hacerlos circular dentro de la legalidad (1985: 62). Su paso por los quioscos fue circunstancial, por lo tanto,

porque solamente vieron la luz once números de periodicidad bimestral, tres de los cuales no se pudieron comprar fácilmente.

En un planteamiento más comercial, Hispano Americana lanzó en diciembre de 1956 la colección de cuadernos titulada *Historia i Llegendes*, un producto de gran calidad formal y técnica sobre acontecimientos históricos referidos a la órbita de Cataluña, que llevó dibujos de Batllori Jofré y Ripoll G. En este caso no se halla documentado que hubiese una reacción de representantes del Estado contra la distribución de estos tebeos, que alcanzaron el número 28, aunque así se ha afirmado (Riera Pujal, 2011: 6). Sea como fuere, la edición de historietas en catalán por parte de HADESA se detuvo entre febrero y marzo de 1958.

La vía para ir publicando libros y prensa periódica en catalán sería abierta posteriormente sin desafíos al poder y con avales religiosos, puesto que fue la Iglesia la que allanó el camino para que pudieran ver la luz revistas de historietas como *Cavall Fort* en 1961 y *L'Infantil* en 1963. La primera de las mencionadas surgió gracias al deseo de los colectivos católicos de disponer de un instrumento de adoctrinamiento también en catalán, puesto que la lengua se hablaba en los hogares de la región, y de este modo se podría ampliar la propagación de valores pedagógicos cristianos. El impulso final lo dio el tenaz Josep Tremoleda, escritor y profesor vinculado a entidades de signo católico en las que estaba integrado también Josep Maria Espar, abogado y uno de los principales activistas en la difusión de la lengua y cultura catalanas durante el franquismo y que años después desempeñaría un papel clave en la fundación del diario *Avui*. Según Alfons Moliné (2014: 251), fue Espar quien hizo ver a Tremoleda la necesidad de crear una revista infantil en lengua catalana, participando en el grupo promotor de la misma junto con el escritor Joaquim Carbó, la ilustradora Lluçia Navarro, la pedagoga Marta Mata y el humorista Cesc.

Publicada primero con el patrocinio del obispado de Vic, al cual se añadirían posteriormente los de Girona y Solsona, *Cavall Fort* combinó historietas y textos al cincuenta por ciento, dedicando especial atención a la difusión de un catalán claro y moderno en los textos. El plantel de colaboradores gráficos era solvente, integrado por Pineda Bono, Madorell, Xots, Picanyol, Manel, Bosch Penalva y otros, que vieron sus historietas publicadas al lado de cómics traducidos desde títulos de

Fleetway (por ejemplo, de las revistas *June* y *Buster*) adquiridos con la intermediación de Bardon Art. Eso no bastaba para hacer de una revista escrita en catalán un éxito comercial, así que se optó por la fórmula de distribuirla mediante suscripción. Este sería el canal difusor primordial de *Cavall fort* durante prácticamente toda su existencia, aunque hubo algún intento de distribución por quioscos en 1964 y en 1981 para intentar rentabilizar más la revista.

Publicacions de l'Abadía de Montserrat encauzó el curso de la cabecera y la mantuvo viva y cercana a la actualidad trayendo a sus páginas algunas de las mejores historietas que se estaban produciendo en aquel momento. En abril de 1963, con los suscriptores suficientes para sostener la publicación, se produjo un cambio de formato (creció hasta los 28,5x20,5 cm y las veinticuatro páginas), ampliando el número de páginas en color, para dar la bienvenida a las primeras historietas procedentes de la editorial belga Dupuis, concretamente series de Peyo, Jean-Michel Charlier y Mitacq, todas ellas traducidas por Albert Jané. Estas brillantes y dinámicas historietas gustaron mucho al público lector, y a partir de 1964 se incrementaría la presencia de cómic franco-belga en sus páginas con obras de Remacle, M. Tillieux, Franquin y otros. De toda esa novedad hay que destacar la primera aparición en España de *Los Pitufos*, de Peyo, en 1967, llamados "Barrufets" en catalán, que a partir de ese momento constituyeron un éxito editorial sin precedentes, aunque esto escapa al marco temporal que nos hemos marcado. La revista *Cavall Fort* mantuvo una tirada estable, entre 15.000 y 20.000 suscriptores durante los años sesenta, habiendo partido de 3.000 ejemplares en el arranque y alcanzando cotas de 31.000 en 1964 (*op. cit.*: 254-255). Ha superado los 1.275 números y sigue editándose.

Comprobado el éxito de *Cavall Fort*, en 1963 la Academia de la Lengua Catalana de las Congregaciones Marianas de Barcelona, a través del religioso Jesús Huguet, promovió la creación de una publicación análoga partiendo de un suplemento de la *Hoja Diocesana del Seminario de Solsona*, que venía repartiéndose entre 1951 y 1962 bajo la dirección de Climent Forner, y que había logrado editar 136 números, en algunos de los cuales se insertaron historietas. La nueva publicación, nacida en enero de 1963, llevó el título *L'Infantil* y fue dirigida por los hermanos Miquel Àngel y Manuel Sayrach con una inclinación hacia la

espiritualidad evidente pero con la mirada puesta en los modernos tebeos europeos (sobre todo las revistas francesas *Tintin* y *Pilote* y la belga *Spirou*). Los historietistas participantes en esta nueva revista en catalán fueron autores de calidad probada: Coll, Mercè Llimona, Raf, Pañella, Blasco, Cubero, Picanyol, Jan, J. A. Vallvé, Ivá, Isabel Bas y otros. Pero eso no fue suficiente para convertir este tebeo en una publicación de éxito como *Cavall Fort*. Los números publicados en el primer lustro de los años sesenta, editados por el Seminario de Solsona, tenían doce páginas y muy corta distribución. En 1965 la revista pasó a ser editada por Editorial Mediterrà para obtener mayor repercusión (aumentó la paginación a veinticuatro páginas y la periodicidad a quincenal), pero la quiebra de la editorial un año después obligó a buscar nuevo editor, que fue precisamente el mismo de *Cavall Fort*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat. A partir de entonces, en el interior de la revista se fue haciendo sitio a autores de *bande dessinée* como Roba, Goscinny, Uderzo, Morris, Franquin, Tabary, Greg, Dupa y otros, que coparían las páginas de la publicación en años siguientes.

Cabe citar, como última publicación con historietas en catalán, una que hibridaba ambas lenguas en su tripa, *El Tarlà*, editada por la agrupación religiosa Amigos de los Niños en Gerona desde mayo de 1963. Era una revista modesta y con contenidos infantiles, con unas historietas en castellano y otras en catalán, obra de Nasma (Narcís Masferrer), Batllori Jofré, Santiago Roca, Barber Gallostra, Mariver, E. Auguet y otros, en principio neófitos. Luego se mejoraría el aspecto general de la publicación con obras de Morales o Subirats, con la mitad de la paginación impresa en color. Lamentablemente, no sobrepasó el número 26.

La Iglesia tenía mucho interés depositado en convocar a la feligresía en todos los rincones del país, fuera cual fuese la lengua usada para rezar, y no solo apoyó publicaciones en Cataluña, también seguía estando detrás de varias cabeceras que eran distribuidas por todo el Estado y más allá de nuestras fronteras. Este tipo de impresos (hojas volantes, folletos, revistas y libros) nunca habían dejado de estar presentes en la vida de los españoles durante la posguerra, pero comenzarían a menguar a partir de la mitad de la década de los sesenta. Para recordarlas, primero debemos citar las hojas o folletos que se repartían en las parroquias a la salida de misa, algunos de los cuales llevaron historietas. El más

conocido y que perduró hasta los años sesenta fue *El Ángel*, un pliego de cuatro páginas, con un tamaño de 17x12 cm, que contenía mensajes eucarísticos y alguna historieta en el interior cuando nació, entre el final del año 1948 y la mitad de 1949.³³⁵ Ofrecía a los muchachos historietas sobre la vida cristiana o sobre hechos bíblicos, mezcladas con textos admonitorios, pero en los años sesenta la presencia de historieta fue mucho mayor, mezclando un serial de aventuras con leyendas bíblicas dibujadas con esmero por Batllori Jofré y con historietas cómicas de un niño ingenioso llamado Nicasín ubicadas en la cuarta página, con lo que este impreso acabó siendo llamado por los niños por ese nombre. Su difusión era semanal y se regalaba todos los domingos a los asistentes a la misa.

Otra publicación similar fue *El Benjamín*, una colección de cuadernos y libros editada en Cataluña (en castellano) por Acción Católica de Vich. En sus páginas abundaron los textos doctrinales, los pasatiempos y hubo algunas historietas de carácter confesional. Se publicaron al menos 450 números ordinarios, a razón de nueve o diez por año, y treinta almanaques en los que trabajaron los dibujantes T. Sala, Girona y Morales, entre otros. Otro producto similar fue el *Almanaque Familiar Ave María*, editado en Boadilla del Monte, que lanzaba un impreso al año de carácter entrañablemente confesional (por Navidad), con historietas de Luis Casamitjana y Batllori Jofré. Se publicó todos los años entre 1946 y 1966.

Valetín, de Ediciones Paulinas, que se había distribuido sin perturbaciones durante toda la década de los cincuenta, en los sesenta comenzó a observar una trayectoria errática, ya que modificó su numeración, reiniciándola cada año, y terminó fusionándose en enero de 1962 con otra publicación de similar espíritu editada por el Consejo Superior de las Jóvenes de Acción Católica para, entre ambos colectivos, sostener una sola cabecera. Esta otra publicación, no comentada hasta aquí con detenimiento por su escaso contenido en historietas, fue la titulada *Tin-Tan*, dirigida desde 1951 a un público objetivo más infantil y femenino, de hecho llevó en su tramo final el aviso “revista de las niñas españolas”. La revista resultante de la fusión, llamada *Valentín Tintán* en créditos, mantuvo alguna

³³⁵ Solamente hemos podido consultar 264 números de los 752 que aparecieron, y de la primera centena solamente cuatro, lo que no permite deducir con exactitud la fecha de arranque.

sección dirigida a las niñas, pero continuó con la filosofía editorial de *Valentín*: las historietas se repartieron entre el humor blanco y la biografía épica, sobre gestas conquistadoras más que sobre relatos bíblicos en esta etapa, incorporándose ahora españoles para realizar las historietas, como Robert y Gigarpe. La publicación superó los 240 números en total. En 1965, Paulinas lanzó dos colecciones de cuadernos nuevas (*Batallas Célebres* y *Conquistadores del Espacio*) y varios monográficos recopilatorios (*El Capitán Centollo*, *El Cid Campeador*, *El Hombre "Legión"*) que escapan a nuestro recuento.

Ediciones Domingo Savio fue una entidad que surgió para difundir el mensaje de la Sociedad Salesiana, fundada por Juan Bosco, el sacerdote italiano canonizado en 1934 por el papa Pío XI, utilizando para ello la prensa periódica y la literatura llamada juvenil. Fue un derivado de la centenaria Editorial Salesiana diseñado para perpetuar su mensaje pastoral mediante un subsello más cercano o asociado a su público objetivo, los niños, ya que Domingo Savio (el santo más joven no mártir de la Iglesia católica) había sido el alumno por excelencia de Juan Bosco. El sello, también conocido por la sigla EDOSA, sería absorbido a la larga por el más genérico Ediciones Don Bosco, luego conocido por el acrónimo Edebé.³³⁶ Las publicaciones periódicas tradicionalmente asociadas a Ediciones Don Bosco fueron en realidad editadas por Ediciones Domingo Savio / EDOSA, único sello ligado a la prensa salesiana entre 1956 y 1965 según quedó documentado en el informe *Don Bosco en el Mundo*, que hizo público la Congregación Salesiana de Turín en 1965, año en el que la congregación disponía en España de una Central Catequística Salesiana en Madrid, una Librería Salesiana en Sevilla y una editorial, EDOSA, en Barcelona, todas ellas funcionando como editoras (*op. cit.*, 1965: 204). Las publicaciones salesianas que por entonces circulaban por España eran el pertinente *Boletín Salesiano*, la revista de lecturas católicas *Alameda*, la revista para niños *Chiribín*, la destinada a chicas *Proa* y la revista de la juventud *Jóvenes*.

³³⁶ Ha existido una confusión arrastrada tradicionalmente entre los catalogadores de tebeos de considerar entidades diferentes Ediciones Don Bosco, Ediciones Domingo Savio, EDOSA e incluso Ed. Revista Jóvenes, porque así figuraban en las publicaciones de la entidad.

En este informe no constaban algunos tebeos que habían sido lanzados por esta entidad en el final de los años cincuenta, también dirigidos con afán moralizante o espiritual a los niños: los cuadernos de historieta biográficos sobre Don Bosco y Domingo Savio publicados bajo el título genérico *Grandes Figuras*, o los cuadernos *Héroes Bíblicos*, encargados al Estudio Álex y que fueron servidos al público como suplemento de la revista *Jóvenes*. En esta “revista para la juventud”, muy bien editada y de considerable grosor, se fueron publicando historietas de J. Blasco que tuvieron buena acogida entre los lectores, tanto que el editor decidió lanzar en 1959 una serie de entregas coleccionables a modo de separata con la aventura *Dan Jensen en el País Perdido* (en una emisión numerada de fascículos en color, con PVP de dos pesetas, y luego en un librito recopilatorio de tapas flexibles y a todo color, con una factura muy similar a la de un *comic book* estadounidense), a los que seguirían otros suplementos parecidos: *Anita y el Tapiz Volador* y *Shot Basky*. La revista *Jóvenes* tendría su relevo modernizado en el final de la década de los sesenta en la cabecera *J20*, que también publicaría cómics en su interior, aunque en menor cantidad.

Estaba visto que el cómic atraía a los lectores más jóvenes a la misión pastoral de la entidad, así que en 1961 se decidió crear la revista infantil *Chiribín*, un tebeo de 36 páginas impresas a dos y a tres tintas con la mitad de su paginación dedicada a la historieta (la otra mitad eran textos didácticos y moralizantes, y pasatiempos).³³⁷ En sus páginas volvimos a ver historietas producidas por los Blasco (Jesús y Adriano), la mayoría reeditadas desde *Mis Chicas* o *Chicos*, que eran leídas no solamente en España, también en Argentina (donde EDOSA contaba con una delegación dirigida por J. Assenza) y en otros países latinoamericanos en los que la entidad tenía corresponsalías: Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. Desconocemos la tirada de la publicación,

³³⁷ Cabe comentar, anecdóticamente, que el título de la publicación fue tomado de la novela de Rafael Salvi Sielos publicada en el número 55 de la colección de pequeños libros *Ardilla*, de la misma editorial. Se trataba de un relato bélico de marcado tono patriótico ambientado en la Guerra Civil, ilustrado con varios dibujos de Jesús Blasco, que en su traslación a la historieta en la revista homónima *Chiribín*, con dibujos esta vez de Adriano Blasco, se vio transportado a los Estados Unidos para correr sus aventuras, alejándolo así de la contienda cainita española.

pero la suma de todos los ejemplares distribuidos por las Américas sin duda era considerable. La publicación redujo su formato (a 21x15 cm) y cambió su periodicidad a quincenal en 1963, año en el que se modernizó incorporando nuevos autores, entre ellos Domingo Bladé, un aventajado imitador de Jesús Blasco (y de cualquier otro autor, pues se le vio remedando muchos estilos), y traduciendo algún cómic extranjero, como los de M. Tillieux. Luego, *Chiribín* emprendería una trayectoria errática, pues tuvo que ser coeditada por Ediciones Toray entre los números 93 y 99, y en su tramo final, poco antes del cierre en 1967, la entidad editorial que figuró en sus créditos fue Ediciones Don Bosco, sello que volvió a sacar a relucir los cuadernos *Heroes Bíblicos* en 1981. En total, EDOSA llegó a publicar quinientos tebeos.

Otra orden religiosa que se interesó por la historieta, como sabemos, fue la Teresiana, cuya misión evangelizadora fundó el sacerdote pedagogo Pedro Poveda en 1911. A través del sello Dulma, que editaba la revista de cultura *Eidos*, mantuvo esta institución la revista infantil *Molinete* desde 1956 a razón de diez números al año. Era una revista dirigida al niño de menos de diez años, con textos edificantes o educativos, páginas de sencillas amenidades, argumentos elementales en sus historietas y un grafismo simple, servido todo ello en dieciséis páginas —la mitad en color— de 27x19 cm. Los autores eran meramente cumplidores, como Tea, Enrique, J. Paniagua, Iván, De la Torre o José Guerra, aunque hubo dos que descollaron, Ventura y Nieto, que fueron los que aportaron cierto interés a la publicación hasta su cierre en 1973.

Al inicio de la década de los sesenta aún se publicaban revistas de historietas con alguna inspiración confesional, o que venían patrocinadas por el Estado, con todo lo que eso suponía: *Maravillas* y *3 Amigos*. *Maravillas*, la revista infantil editada por FET y de las JONS, perduraba en 1960, año en que publicó sus últimos números, hasta el 705, arrastrando un conjunto de autores entre lo solvente (Cruz Delgado) y lo muy deficiente (F. Ventas), en un registro infantil, casi pueril que ya no interesaba a los niños.³³⁸ La otra cabecera mencionada, *3 Amigos*, tampoco estaba funcionando bien. Desde el núm. 9, de julio de 1957, esta revista

³³⁸ Hemos podido ver números hasta el 705, cuando tradicionalmente solo se habían catalogado hasta el 679.

venía publicando historietas de la serie belga *Tintin*. Era la segunda aparición del personaje en España, tras la traducción de la aventura “Objetivo: la Luna” para las páginas de la revista *Blanco y Negro* entre mayo y octubre de 1957. Y puede que fuese ese contenido en concreto lo que aumentó el interés de los lectores por *3 Amigos*, porque tras dejar de aparecer Tintín en el número 98 (de agosto de 1961) los lectores comenzaron a abandonar la publicación, que se alejó del modelo de tebeo y amplió las secciones escritas y con reportajes fotográficos. En sus dos últimos años de edición la revista volvió a ser mensual y se desnudó de historieta, hasta que fue cerrada con el número de julio de 1963, el 126.

Citemos para acabar este recorrido a Ediciones Verson, pequeño sello que hermanaba las ediciones hechas desde instituciones confesionales con el interés por la fonografía que había anidado en los primeros sesenta en todos los hogares españoles. Verson lanzó un producto híbrido llamado *Libro-Disco* consistente en un disco sencillo de vinilo que narraba un relato histórico o extraído de la Biblia, el cual se acompañaba con una versión en historieta del mismo relato plasmada en la carpeta del disco. La entidad, en activo desde marzo de 1963 y propiedad del monasterio de Santa María del Paular, de Madrid, lanzó media docena de discos de esta índole.

3.3.2.5.6. Las cabeceras publicitarias, promocionales y suplementarias

En los años sesenta, la publicidad había cobrado gran auge en todos los ramales de la economía y la comunicación, y la historieta comenzó a utilizarse también para promocionar productos concretos o la marca misma de la empresa. Como ya comentamos, la usaron fabricantes farmacéuticos, entidades bancarias, empresas jugueteras, chocolaterías, mercerías... Tras mostrar una relación con los casos localizados de menor repercusión, todos ellos inscritos dentro del periodo escogido para la presente investigación, desarrollaremos los ejemplos de edición más relevante (Duward, Publirama) para, finalmente, repasar los suplementos con historietas asociados a la prensa diaria más importantes del periodo, puesto que fueron utilizados como fórmula de promoción del propio periódico entre sus lectores:

- El Centro Español de Información del Cobre tradujo en 1960 — presumiblemente— un *comic book* norteamericano dibujado por Jack Sparling que promocionaba la actividad y explotación de ese mineral. La edición española adoptó formato de libro y el título *Cobre*.
- En 1960 todavía se repartía la revistita *Anhelos*, que editaba la Caja de Ahorros Infantil de Alicante, uno de cuyos alicientes era que llevaba una historieta de acción en el interior.
- También seguía en curso en los sesenta el folletito *Píldoras*, que emitía la Industria Farmacéutica de Levante, o INFALÉ, repleto de viñetas sueltas de autores como Peñarroya, Vazquez, Gin, Cesc, Beltrán, José Pen y otros, cuyas obras le servía la Agencia Zardoya.
- La revista *Familia SPAR*, distribuida por la cadena de supermercados SPAR, iba dirigida al ama de casa por sus entrevistas a personajes populares, sorteos, patrones de costura, recetas de cocina y publicidad. Pero también llevó una página de historieta que traducía la serie *Judd Saxon*, nacida en 1957 en la prensa estadounidense, con guiones de Jerry Bronfield y dibujo de Ken Bald).
- *El Pininista*, revista para los seguidores del muy popular personaje asturiano Pinín, creado por Alfonso (Alfonso Iglesias), fue una publicación editada por La Cibeles, una empresa local chocolatera que también lanzó álbumes de cromos con personajes de Alfonso. En las páginas de la revista cupo alguna historieta de Pinín.
- Biz fue un sello asturiano fundado en 1961 que se creó para recopilar tiras e historietas del popular personaje Amuca, también de Alfonso. Conocemos solamente un pequeño tebeo de 12x17 cm, que muy probablemente se adjuntó con algún producto de una empresa local como regalo promocional.
- *El Pecas* fue una revista que se regalaba a los clientes de la empresa de géneros de punto Juan García Hermanos y que estuvo en curso hasta septiembre de 1961.
- En 1962 fue lanzado *Geyperín*, tebeo de pequeño tamaño utilizado para promocionar los productos de la empresa juguetera Geyper con ocasión de

las ferias del juguete que se celebraban anualmente. Llevó historietas del valenciano Edo Mosquera.

- La colección de cuadernos *Aventuras del Paje Elgorriaga*, que vio la luz en las semanas finales de 1962, parecía un tebeo editado por cualquiera de los grandes sellos debido a su factura, pero fue una realización de la empresa Publicidad Danis para la empresa chocolatera Elgorriaga.³³⁹ Lograron un tebeo con el que satisfacer a los más pequeños dibujado por uno de los mejores autores de su tiempo, Martínez Osete, y que cosechó premios fuera de la industria de los tebeos: el premio a la Mejor Campaña en Prensa otorgado por la revista *Control*.³⁴⁰
- *Volando por España*, por último, fue un folleto promocional del turismo mediante una historieta de Martz-Schmidt que Ediciones Géminis editó en 1963 en cuatro lenguas.

Entre las publicaciones promocionales con mayor difusión hallamos *Duwarín*. En julio de 1961 fue lanzada por el llamado Club Social Duward, que no era otra cosa que una marca de relojes que había decidido fundar un círculo juvenil para promocionar su producto entre los chavales. El club fue la plataforma de creación de esa revista con historietas, pasatiempos y reportajes distribuida entre los clientes que tenían satisfecha y al día la cuota de pertenencia al mismo. Su edición fue ciertamente singular, porque su paginación varió entre las dieciséis y las cincuenta y seis páginas, a veces encuadradas con papel de mayor gramaje e incluso con formato de libro (el número 25 fue un libro de ochenta páginas). Sus contenidos eran muy variados: concursos, historietas humorísticas y de aventuras, reportajes y relatos ilustrados, pasatiempos, recortables, secciones de grafología y filatelia, páginas femeninas con patrones y figurines, curiosidades del idioma, viñetas y secciones divulgativas, lecciones de magia y un consultorio religioso acompañado con mensajes edificantes. Desde el número 7 la revista fue

³³⁹ El prestigioso estudio Danis, con Joan y Francisco Fontcubert al frente, estaba por entonces a la cabeza de la innovación en lo referido a campañas publicitarias, pero este producto lo diseñó la delegación vasca, Danis Bilbao, estudio dirigido por Santiago Jordán.

³⁴⁰ El premio trascendió internacionalmente incluso, puesto que la noticia de su concesión fue reproducida en la prestigiosa *World's Press News and Advertisers' Review*, Vol. 70, p. 38.

acompañada por un suplemento encartado de ocho páginas impresas en papel de color con el título *Esferita*, dirigido a los lectores más jóvenes, cuyo contenido consistía en historietas humorísticas, fábulas adaptadas al cómic y chistes. Este suplemento no se publicó en todos los números, y en algún caso formó parte de la paginación normal de la revista. Haciendo una valoración panorámica, la publicación contó con una buena dirección editorial y artística, de Luis Montañés, que brindó a los muchachos de aquel club historietas de calidad de autores como Almusan, Bielsa, Francisco Blanes, Cruz Delgado, Puig Rosado, Sommer, José Grau, J. García Pizarro, Federico Amorós, Zata, Carlos Giménez, Julio Montañés, Francisco Blanes, José Luis de la Fuente, Carlos Pino, Brocal Remohí, Gin, A. Nadal, Gordillo, Esteban Maroto, más alguna de extranjeros, como Bob De Moor. Los materiales eran cedidos por la agencia Ibergraf.

Con verdadero afán asociado a la publicidad nació el proyecto Publirama en Asturias, idea del emprendedor Isaac del Rivero, un creador de historietas que pensaba que el medio tenía un gran potencial para atraer a más lectores a la prensa y para activar campañas publicitarias. Apoyado por el empresario publicitario Francisco Pañeda Quirós,³⁴¹ Del Rivero llevó a término la idea de asociar tebeos con chocolate en el folleto *Kikelin* en julio 1960, que daría lugar al tebeo homónimo aparecido en octubre de 1961 ya bajo el sello Publirama.³⁴² Los primeros *Kikelin* eran cuadernos de ocho páginas de 21x15,5 cm, impresos a una y dos tintas, y tuvieron doble distribución: en quioscos y como obsequio con la compra de Chocolates Kike. La idea resultó, porque a partir del número 10 aumentó el grosor a veinticuatro páginas y tras el verano se repartió un folleto indicando que el título sería relanzado con nuevos contenidos y bajo el sello Publirama. Y así fue, *Kikelin* reapareció con el formato de cuaderno grapado con doce páginas, y luego dieciséis, con algunas impresas a dos tintas, habiendo perdido su uso promocional para convertirse en un tebeo al uso. El aliciente de la reforma consistió en que brindaba a los lectores cómics procedentes de series de la

³⁴¹ Fue quien solicitó en Gijón el registro de la marca Publirama el 18 de enero de 1961, según consta en BOPI, 1.773, p. 1.980. Le concederían el uso de la marca en junio (BOPI, 1.784, p. 7.575).

³⁴² Entrevistamos a Isaac del Rivero telefónicamente en julio de 2013 para confirmarlo.

prensa estadounidense y británica de gran calidad: *Big Ben Bolt*, *Cisco Kid*, *Buck Rogers*, *Gun Law*, *Bat Masterson, S.A.S.*, *La Patrulla Fantasma* y *Slade Deputy Marshall*, aderezadas con alguna historieta humorística infantil de los autores asturianos Robert y Naves, más otras series eventuales. Tras quince números publicados, *Kikelin* volvió a remodelarse con el subtítulo *Los Valientes*, ahora para acoger en sus páginas series monográficas de aventuras a partir de septiembre de 1962, como la británica *Karl the Viking*. Lamentablemente, esta publicación fracasó en el quiosco y se distribuyó solo hasta el tercer número, si bien el editor tenía cinco preparados.

Del Rivero no se rindió y siguió buscando senderos de explotación y difusión de la historieta en otros soportes. En 1963 lanzó *Espolique*, una revista de formato inusual, alargada en vertical (32,5x16 cm), con el antetítulo *El Mundo de la Historieta*, y que sirvió para dar a conocer Publirama como agencia de autores. Casi todo el material publicado era de autores españoles, en efecto, con la excepción de la serie estadounidense de Rick Yager *Las imaginarias aventuras del pequeño Orvy* (*The Imaginary Adventures of Little Orvy*) de cuya distribución en España se encargaba precisamente Publirama. La publicación no pasó del primer número, si bien el incansable Del Rivero la recuperaría para titular los catálogos editados durante los festivales celebrados en Gijón sobre cine (en 1973) y sobre publicaciones infantiles y juveniles (en 1977), y luego en el suplemento para prensa provincial que confeccionó en 1978 y que se distribuyó junto con los diarios *El Nordeste*, *Diario de León*, *Diario de Avisos*, *El Norte de Castilla* y alguno más, publicándose en sus páginas obras de autores como Francisco Macián, Jan, Gabi, Luis García, Usero, Carlos Giménez, Juan Arranz, Fresno y otros.

En los años sesenta circularon otros suplementos de prensa con cómics. El conjunto de los suplementos de prensa con historietas se renovó a partir de 1963 con planteamientos más modernos, muy a menudo relacionados con la traducción de obras del exterior. Fue el caso de *La Actualidad Española Páginas Especiales Infantiles*, que sería el largo título del encarte de ocho páginas en color que se entregaba con el semanario de información general *La Actualidad Española*. Se

trataba de un tebeo suplementario que publicó series ya conocidas por el público español, como *Diego Valor* (se ofreció una nueva aventura de este héroe radiofónico del nº 1 al 17), y otras traducidas desde cabeceras británicas, como *Dan Dare* (precisamente la serie que había inspirado la creación de Diego Valor), *Sally* o *Pony Express*. También se tradujeron en sus páginas historietas de *Tintin* y tiras de *Peanuts*. Entre las obras españolas aparecidas en este tabloide (35x26 cm) destacaron las de Antonio A. Arias, Cruz Delgado y Martz-Schmidt, entre otros. Avanzada la numeración pasó a tener dieciséis páginas, alternando color y blanco y negro. Con posterioridad, el sello SARPE publicaría en 1965 la nueva revista *Chio* como continuación de este suplemento, que fue diferente por cuanto apenas llevó historietas traducidas del inglés, pero incrementó mucho las traducciones del francés y ofreció más obra española.

Para terminar este repaso, refirámonos a *Telechico*. Nació el 23 de diciembre de 1963 como complemento de la revista de información televisiva y radiofónica *Tele Radio*. Y decimos complemento porque no se entregaba aneja a la revista con un formato distinto sino formando parte de su paginación, debiendo el lector extraer las páginas con historieta para plegarlas de nuevo y obtener un cuaderno de menor tamaño.³⁴³ Es uno de los casos en los que los autores dispusieron de cierta libertad sobre su obra, porque no hemos hallado registro en la propiedad industrial sobre la cabecera, pero sí los registros que hizo el dibujante y animador Cruz Delgado sobre los personajes / series que ofreció en la publicación.³⁴⁴ *Telechico* llevó otras historietas, todas de autores españoles, como Peñarroya, Escobar, Serafín, Conti, Mena, Enrich, Gárchez, más varias tiras, todo gracias a la agencia Ibergraf.

³⁴³ Seguía vigente el Decreto de 21 de octubre de 1939 que prohibía la inclusión dentro de los periódicos de cualesquiera circulares, prospectos o folletos que no formen parte integrante del periódico y con su mismo formato.

³⁴⁴ Al menos Molécula, Chin, El Conejo Zanahoria y El Osito Trapisondas, todos ellos en BOPI, 1839, pp. 12.451-12.452.

3.3.2.5.7. Las pequeñas y medianas editoriales de tebeos

Los pequeños negocios contribuyeron con escaso volumen de producción a la industria de los tebeos españoles, ya de por sí pequeña en su conjunto, pero no debemos dejarlos de lado en este repaso porque aportaron algunas obras de interés, ideas e innovaciones y, lo que es más importante, nos permiten comprender cómo funcionaba una redacción de este tamaño y cómo gestionaba su producción, lo cual sirve para comprender mejor la estructura y logística de los sellos sevillanos objeto de este estudio, que precisamente fueron pequeños negocios editoriales de tebeos.

Hubo un puñado de sellos que publicaron tebeos anecdóticamente durante los primeros años de la década de los sesenta. Fueron pocos, menos que en las dos décadas anteriores, lo que nos deja ver que la industria se hallaba ya mejor organizada y las publicaciones lanzadas esporádicamente no obtenían rentabilidad. Conocemos los siguientes tebeos aparecidos entre 1960 y 1963: Redisa lanzó un cuaderno bélico titulado *Gestas Históricas*. Novo Graph publicó un tebeo parecido, *Los Grandes Exploradores*, con dibujos de A. Buylla. El dibujante Juan G. Iranzo fue el primer día de abril de 1960 a registrar la marca “Kosman”,³⁴⁵ y al cabo de unas semanas lanzó al mercado como autoeditor la colección homónima, de ciencia ficción y de buena calidad, que logró mantener dieciséis semanas en los quioscos. Otra autoedición de 1961 fue *Humor Isleño*, de Cho-Juaá (Eduardo Millares Sall), autor de viñetas y tiras en prensa local canaria. Bajo el sello Monzu apareció el tebeo de aventuras marinas *El Capitán Jac*, del autor M. G. Téllez, que vio la luz en 1961 y que fue numerado con letras. Con un lanzamiento único participó en la industria Gaisa, un sello valenciano que editó guías, novela popular, libros ilustrados para niños y literatura juvenil, y que dio cobijo en una de sus colecciones llamada *Selecciones Juveniles* a un tebeo intercalado, el de 1960

³⁴⁵ BOPI, 1.754, p. 4.013.

Aventuras del Zorro. Con posterioridad este sello editaría libros sobre Disney y la versión en valenciano de *Astérix*.³⁴⁶

Sellos pequeños que venían editando desde los años cincuenta o que nacieron en esta década y que mostraron un poco más de producción fueron Indedi, Soriano, Bistagne, Gemex y Prima Luce. Indedi se internó en el año 1960 con sus tres colecciones de cuentos de hadas y tebeos sentimentales *Dos Corazones*, *Tres Hadas* y su recopilatorio asociado *Gigante Tres Hadas*, las cuales canceló a la altura de septiembre de 1960 habiendo aportado tebeos para niñas y jovencitas de muy buena factura. Soriano también alcanzó 1960 con sus tebeos románticos, aunque mostraron peor calidad en su recta final. El editor Francisco-Mario Bistagne venía editando libros en general, de todo tipo, desde 1922.³⁴⁷ En 1961 se sumó a la moda de publicar cuadernos para jovencitas atraídas por el romance y el glamur de Hollywood y lo hizo de forma original: adaptó a la historieta argumentos de películas cinematográficas de fuerte carga dramática que acompañó con esmeradas fichas técnicas de los filmes, de los que se hacía reseña. Fueron cuadernos de pequeño tamaño (15x21 cm) realizados por autores poco conocidos en la industria pero de apreciable calidad: Ita Oliva —que hizo todos los guiones—, Pamies Miranda, Del Árbol, Pujol, y Manuel Pérez.

El sello madrileño Gemex lanzó varios tebeos de género *western*, tanto aventureros (*Lince*, *Máscara Roja*) como paródicos (*Rápido Pepe*), casi todos dibujados por José Guerra, que sobrepasaron por poco los cuarenta impresos distintos en el año 1962, pero con escasísima distribución. Prima Luce, por último, fue un sello catalán fundado por Luis Riera Aisa en mayo de 1957 para editar manuales didácticos y escolares muy ilustrados y atractivos para los niños, por lo que fueron muy bien acogidos por padres y educadores. También eran apreciados por la cercanía y calidez de los autores que los escribían (Noel Clarasó, Chacón Sabaté, José María Villergas, Virgilio Pérez, José Corominas), y el negocio editorial

³⁴⁶ Varios de los libros ilustrados con fotografías de Gaisa fueron impresos en el negocio Industrias Gráficas Valverde, radicado en la calle General Mola, 27, de San Sebastián, y por esta razón durante mucho tiempo ha conestado Gaisa como un sello vasco en varios catálogos.

³⁴⁷ GELE 1952, p. 14.

fue viento en popa durante los diez años siguientes a su fundación.³⁴⁸ El director artístico de la empresa, August Vidal i Roget comprendía el atractivo que los dibujantes de historieta tenían para los niños y utilizaba ese tipo de imágenes en los libros. De hecho, uno de sus volúmenes más reeditados (en rústica, en cartón y a modo de cartilla) fue *Quiero ser tu Amigo*, con ilustraciones humorísticas de Cifré, el dibujante de *Pulgarcito*. Uno de los títulos de este editor fue excepcionalmente recibido por el público y múltiples veces reeditado, el de “primeras lecturas” de Juan José Ortega Ucedo publicado en 1958 con el título *Paladín*, así que los editores decidieron lanzar una colección de revistas con historietas del mismo título en 1960, de la que llegaron a editar catorce números con cómics muy elementales de A. Villa y C. Vendrell, con guiones instilados de un sencillo didactismo.

Hubo un grupo de sellos que no destacaron por una producción elevada, de no más de cinco o seis colecciones en curso en cualquier momento escogido entre 1960 y 1963, que podrían considerarse medianas empresas. Aquí iría incluido el emblemático sello Ediciones TBO, que se dedicó exclusivamente a editar su rutinario *TBO*, pero por sus características especiales ya lo hemos comentado con anterioridad. Los sellos que revisaremos a continuación para comprobar cómo trabajaban y qué editaban son Rollán, Manhattan y Semic.

Rollán venía editando tebeos desde 1951, y nos interesa especialmente su interés por la novela popular y por el cómic extranjero. Desde el final de 1959, el sello inició una nueva aventura editorial en el ámbito de un nuevo medio que generaría gran expectación durante los años sesenta, la fotonovela, y esta fue la razón por la cual Manuel Rollán disminuyó el ritmo de edición de tebeos durante los años 1959 y 1960, y luego durante 1962 y 1963. Sin embargo, la colección *Aventuras del FBI* se mantuvo hasta 1961 y generó dos reediciones gracias a su popularidad. *Mendoza Colt* le siguió en popularidad y alcanzaría en su curso el mismo año, aportando al ámbito de los tebeos nuevos planteamientos en el diseño de cubiertas, que fueron pintadas, a diferencia de las de los cuadernos de aventuras en general (por autores como Ángel S. Chicharro o Lozano Villa, los

³⁴⁸ Ignoramos el capital social de partida, pero lo cierto es que la empresa declaraba un aumento considerable en pocos años: de siete millones y medio de pesetas en 1966 a treinta y nueve millones en 1972, según las acciones de la empresa a las que hemos tenido acceso.

ilustradores de la mayoría de novelas de quiosco de Rollán). Asimismo, en los primeros años sesenta Rollán lanzó varias colecciones con diseño renovador y moderno, como *Rock Vanguard*, *Bill Barnes*, *Doc Savage* y *Montana*, todas creaciones del guionista González Casquel o de E. Jarber, que no gozaron de más ventas porque el formato de tebeo apaisado había entrado en una espiral comercial descendente. Lo que sí quedaba en evidencia era el débito de estos productos con la estética y el acervo genérico de los *pulps* y los *comic books* estadounidenses, tanto por los oficios de los héroes como por los estilos exhibidos por los autores: *Doc Savage* era una adaptación libre de los relatos de Lester Dent con un inspirado Palacios, que trabajó la técnica del claroscuro con claras influencias de Alex Raymond; *Bill Barnes* era un piloto aventurero; *Rock Vanguard* era un remedo de Flash Gordon, y *Montana* era sosias de Red Ryder.

Pese a su buena apariencia, estos cuadernos no dieron su fruto en el quiosco, puesto que el editor canceló estas colecciones, algunas de forma brusca (quedaron inconclusas *Rock Vanguard* y *Doc Savage*), acaso por querer destinar más esfuerzo en la edición de fotonovelas, a las que se dedicó con especial ahínco entre 1961 y 1963, año tras el que dejó de editarlas.³⁴⁹ En 1964, Rollán regresó a la edición de tebeos, ahora con un renovado impulso, haciéndose responsable de las labores de distribución de sus productos,³⁵⁰ pero eludiendo las antiguas fórmulas y abrazando el modelo de cuaderno vertical de pequeño tamaño, con el que probó suerte en el género romántico para jovencitas (*Chiquitina*, *Romance*) y el *western* juvenil (*Colt 45*). En la década siguiente se dedicaría a la traducción de cómics británicos contemporáneos del sello Fleetway (*Tucán* —otro intento de publicar la revista *Eagle* en España—, *Rolf the Viking*, *Casey y su Tropa*, *Galaxus*, *Sgt. Trelawny*,

³⁴⁹ En ello tuvo que ver el litigio que mantuvo en 1974 con Editorial Bruguera por la explotación de la obra de Corín Tellado, autora que tenía un contrato en exclusiva con Bruguera para publicar novelas, como nos aclaró el guionista Manel Domínguez Navarro, realizador de fotonovelas para Rollán en aquellos años, en entrevista que le practicamos en marzo de 2010 y que se halla disponible en línea en este enlace:

http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/manel_dominguez_navarro_entrevista.htm
↓

³⁵⁰ Manuel Rollán solicitó el registro para fundar tres distribuidoras en 1964: Distribuidora del Sudoeste, General Levantina de Distribuciones y Distribuidora Asturiana de Ediciones, según acredita el BOPI, núm. 1.843, pp. 1.289, 1.290 y 1.294, respectivamente.

Texas Jack, Moir, Zip Nolan, Dago, Thunderbolt, Rob Riley, Hugo Rennie, etc.), más algunos de DC Comics (*The Shadow, Jonnah Hex*), y probó a publicar sus tebeos en el extranjero, partiendo de *Chiquitina*, que fue un título difundido también en Portugal, y en 1974 con títulos de reciclaje como *Mendoza Colt, Aventuras del FBI* y *Rock Vanguard* (las cabeceras así tituladas lanzadas en 1964) que se editaron desde España en francés, italiano, alemán y flamenco entre 1969 y 1972 para su distribución por diferentes países de Europa.³⁵¹ No debió de funcionar muy bien el negocio porque Rollán dejó de editar tebeos en 1977.

El sello Manhattan, surgido en 1961, representa la apertura hacia nuevos proveedores de cómics, concretamente estadounidenses, como Marvel Comics, puesto que fue el primer editor que tradujo sus historietas en España. El negocio fue registrado en la propiedad industrial por Pedro González Calvo el 6 de agosto de 1960, solicitando las marcas “Red Lumas”, “El Gigante de la Historieta” y “Casco de Acero”.³⁵² La primera de ellas no tenemos noticia de que la utilizase, pero las otras dos fueron los títulos troncales de sus ediciones, dirigidas en parte por J. García Castell, único director de sus publicaciones acreditado, seguramente debido a su carné de periodista con el beneplácito de Falange. Se observa que estos nuevos editores tenían aprecio al término historieta, ya que lo usaron para su primer lanzamiento, aunque en ese y en los demás tebeos que editó impuso las etiquetas distintivas “páginas ilustradas” y “novelas gráficas”. Hizo especial hincapié en los géneros bélico y *western*, que intercaló en su colección *Casco de Acero* (subtitulada *2 en Uno* por esa razón), y en los siguientes títulos que fue produciendo aprovechando los registros y depósitos legales de 1961: *Gigante de la Historieta Serie Azul, Gigante de la Historieta Serie Amarilla, Gigante de la Historieta Extra, Casco de Acero Extra, Gigante de la Historieta Extra Oeste* y *Casco de Acero Novela Gráfica Relatos de la Frontera*³⁵³ (con cómics de vaqueros también) y

³⁵¹ Tenemos conocimiento de esta extensión de la actividad editorial de Rollán a través de Alejandro Capelo, que trabajaba por entonces en el taller de fotocomposición Seleccion y se encargó de preparar los fotolitos de estos tebeos traducidos.

³⁵² BOPI, 1.763, de septiembre de 1960, p. 9.039.

³⁵³ El título acreditado sería aquí *Casco de Acero Suplemento Quincenal Relatos de la Frontera*, título del que existió un lanzamiento promocional sin número y gratuito con diferentes contenidos.

finalmente *Relatos de Suspense* en 1963, uno de los primeros tebeos dedicados monográficamente al género de horror en España. Cuando el sello intentó implantar un tipo de tebeo más económico y con mayor periodicidad fracasó. Pedía solamente dos pesetas por ejemplar de *Historietas Elegidas*, un cuaderno con historietas de *western* de 1964 (doce números), y lo mismo por *Cielo Azul*, una “revista juvenil femenina” de 1965, de la que solo llegó a distribuir veintinueve números semanales. En una ordenación de sus publicaciones atendiendo a los depósitos legales y sus lanzamientos extraordinarios se aprecia que la empresa llegó a mantener tres títulos en curso al mismo tiempo, pero solo en momentos concretos (como en el periodo navideño de 1961 a 1962). Su capacidad de producción habitual era de dos tebeos en circulación, lo que da fe de su pequeña envergadura.

Lo atractivo de su gestión no fue su deriva, sino cómo editaba el material y qué material publicaba. Manhattan surgió como un pequeño editor de posibles que procedió de forma similar a como lo hacían las empresas pequeñas de los años cuarenta y cincuenta. Inició su andadura con formatos baratos, estándar dentro del mercado de los “nuevos tebeos”, más gruesos y con contenidos procedentes de otros mercados. *Casco de Acero* midió en principio 17x24 centímetros, pero ofrecía 64 páginas a cambio de ocho pesetas. *El Gigante de la Historieta* era más pequeño, 21x15 cm, pero a cambio de diez pesetas daba cien páginas de historietas bélicas adquiridas a la agencia Bardon Art, aunque se alternaban con otras escritas por Flores Lázaro o M. Bañolas y dibujadas por Isaac del Rivero, J. Martín, Eduardo Bienvenido, Santos y otros autores vinculados al taller Estudios Art, creado por Mariano Hispano y J. Flores Lázaro para producir historietas en serie tanto para el mercado exterior como para el interior, es decir que se publicaban en España en estos cuadernos al mismo tiempo que en el extranjero.³⁵⁴ Los criterios editoriales de Manhattan pronto se revelaron erráticos: en *Casco de Acero Extra* se mezclaba lo bélico con la ciencia ficción y el *western*; en *El Gigante de la Historieta Serie Azul*,

³⁵⁴ Agrupó a dibujantes como J. Martín, A. Redondo Egea, Eduardo Bienvenido, José Manuel Cicuéndez, J. Mulero, Isaac del Rivero, Eduardo, José Luis Gómez, Johnny, Petronius, A. Quiñonero, Crespo, Rubén Rubio, Alpuso y Enric Larreula.

las historias de soldados con las de vaqueros y las de vikingos. Algunas de las obras que Manhattan difundió habían sido producidas originalmente en castellano, pero no en España, como la serie argentina *Randall*, obra de H. G. Oesterheld y Arturo del Castillo, ofrecida en *Gigante de la Historieta Extra Oeste* tras gestionar los derechos con SI. Otras fueron elaboradas por españoles, pero como productos listos para cualquier mercado, como los cómics del lejano Oeste de López Espí publicados en esa misma revista tras adquirirlas a la agencia SI, que las produjo en su momento para el mercado alemán. También hubo historietas compradas al sello francés Imperia (*Kalar*), a la Agence de Presse ALI belga, y otras adquiridas a un agente que negoció obras procedentes de Estados Unidos, lo cual convirtió a Manhattan en el primer editor que ofreció a los españoles cómics de la editorial Marvel. Publicó varios de cuando ese sello estadounidense aún se denominaba Atlas y otras de su periodo emergente como Marvel Comics. El agente era Albert Landau, y la empresa que negociaba con Europa y otros países vendiendo las licencias de Atlas y Marvel desde el comienzo de los años cincuenta era Transworld Features Syndicate, radicada en Nueva York, pero con delegaciones en Londres y en París. Esta empresa nació como una agencia de fotografías y noticias, pero para entonces había diversificado su gestión comercial operando además como vendedora de licencias, es decir, de obras de historieta producidas por Marvel, Charlton o American Comics Group para los mercados europeo y australiano (Dalton, 2011: 90; Howe, 2012: 128). Es probable que los editores de Manhattan no trataran directamente con Transworld, sino con un intermediario, pero lo importante es que se interesó por traducir para el público español contenidos de los *comic books* bélicos *Navy Action*, *Battleground* y *Marines in Battle* (obras publicadas en EE UU en 1957) con el fin de destinarlas a las páginas de *Casco de Acero 2 en Uno*, y de los de *western* de Marvel titulados *Gunsmoke Western*, *Rawhide Kid* y *Two-Gun Western* en las dos series de *El Gigante de la Historieta* (Chimov, 2014: recurso en línea).

En el tramo final de su labor editorial, Manhattan recurrió a la disminución de tamaño, sacando a la luz tebeos a modo de libritos, con 68 páginas, lomo encolado y unas dimensiones de 17x12 centímetros (*Casco de Acero*, *Relatos de la Frontera*, *Relatos de Suspense*, que eran “novelas gráficas para mayores”, y tuvo que solicitar un DL distinto para cada número), pero tuvieron corta duración, lo mismo

que sus ediciones semanales más parecidas al formato americano ya comentadas, que en el caso de *Historietas Elegidas* consistió en un reciclaje de cómics ya publicados en *El Gigante de la Historieta Serie Azul* y *Serie Amarilla* (una mezcla heterogénea de *westerns* procedentes de Marvel, SI y Fleetway). Tras estos últimos dos intentos, Manhattan desapareció de los quioscos españoles, posiblemente en agosto de 1965.³⁵⁵ Los cómics de Marvel triunfarían en España ampliamente años después, cuando comenzó a traducirlos sistemáticamente el sello Vértice desde los meses finales de 1969.

El caso de Semic Española de Ediciones lo contemplamos por haber publicado al menos un tebeo en 1963. Se trataba de un asentamiento de la editora Semic escandinava en nuestro país para publicar una revista infantil (*Topo Gigio*, que arrancó en la Navidad de 1963) y luego tebeos con el formato de “novela gráfica” con materiales traducidos del danés servidos por Semic Press a petición de Bardon Art: *Eddie Constantine*, *El Santo* y otros de producción nacional para el mercado exterior, como *Súper Agente 86* y *Tribunzio Caramelo*.

3.3.2.5.8. Gestión de una PYME en los primeros sesenta. El caso de Creo

Comentamos aparte el caso de la pequeña editorial Creo porque este sello nos es útil en nuestro objetivo de comprender cómo se editaban tebeos en Sevilla al comienzo de la década de los años sesenta. Esto es así porque fue un sello creado con poco capital, cofundado por un autor del gremio que ya tenía experiencia en la industria nacional y en el mercado exterior, y porque su conocimiento por extenso nos puede dar las claves sobre cómo se fundaron las pequeñas empresas editoras andaluzas coetáneas, de similar envergadura.³⁵⁶

³⁵⁵ Nos ha ayudado a fechar convenientemente los tebeos de este sello el documentalista Joaquín Alapont, especialista en Marvel Comics.

³⁵⁶ Amén de que pudimos entrevistar a su fundador el 11 de mayo de 2015 y en días siguientes, un hombre que aún mantiene claras las ideas y limpia la memoria pese a su edad.

Fue un sello fundado en 1959 por el dibujante que firmaba José Luis (José Luis Macías Sampedro), con un capital de un millón de pesetas ahorrado por él tras desarrollar abundante trabajo para el mercado británico, y con otro millón que aportaron sus socios, los impresores valencianos Laguardia y Llorens. José Luis había trabajado para el sello Valenciana hasta los años sesenta, siendo conocido sobre todo como el portadista de *Florita* y las novelas de la colección *Luchadores del Espacio*, pero también había realizado historieta realista para tebeos como *Jaimito*, *SOS* o *Comandos*. Fue uno de los primeros autores que comenzaron a colaborar para el mercado británico a través de la agencia Bardon Art, lo cual hizo afanosamente, y en cuanto pudo reunir un capital mínimo se arriesgó a la edición tras comprobar que a Maga le estaba yendo bien el negocio.

En la nueva editorial, llamada Creo, José Luis desempeñó labores de dirección artística y diseño, además del dibujo de algún título, y los impresores se encargaron de la producción y distribución de los tebeos. Los dos primeros títulos lanzados fueron mensuales, tuvieron el formato estándar de los cuadernos de aventuras y contaban con la baza de la calidad de autores veteranos: para *El Capitán Hispania* fueron Federico Amorós y González Alacreu, y para *Davi-Roy* también Amorós al guion y el mismo editor a los dibujos, aunque compartió esa labor con Navarro Costa. Con este tebeo sufrió el editor el primer rechazo de la censura. El personaje se inspiraba en otro que había creado en 1956 para el tebeo del pequeño sello Carsoto titulado *Aventuras de Boro-Kay*, cuyo protagonista era un niño tan aguerrido como el Cuto de J. Blasco que portaba una canana con revólver, y así se mostraba en la cubierta de los tebeos. Davi-Roy era un personaje muy similar, también armado, pero la presencia del personaje infantil en portada enarbolando una pistola escandalizó al censor de la localidad, que prohibió esa imagen, y en el número 3 del tebeo el muchacho ya no llevaba un arma de fuego en la mano sino un palo a modo de porra, desluciendo de este modo por completo el porte del personaje y retrasándolo a un modelo de acción prehistórico. Fue este un problema en algunas localidades, porque dependiendo del "lector" que trabajase allí se podía arriesgar más o menos en los tebeos. En Valencia, durante el periodo del auge de los tebeos de Valenciana, Maga o Creo, desempeñó esa labor la joven periodista Consuelo Reyna Domenech, que aplicó una vara de medir muy exigente de la que se quejaron todos los editores y directores del momento, llegando Miguel

Quesada a acudir a Madrid a protestar por la rigidez e inflexibilidad de la censora valenciana (VV AA, 1992: 220).³⁵⁷

A las dos primeras colecciones de Creo, de veintiocho números cada una, le sucedió otro lanzamiento, este en 1960 y dibujado por José Luis sobre guiones de J. Tortajada: *Ajax el Griego*, que tuvo gran acogida y soportó la cadencia catorcenal. Aun así, no pasó del número 20, por las pegas que constantemente le ponían en el departamento de censura a las veladuras de la amada del protagonista y porque José Luis no daba abasto con la gestión editorial. En el mismo año lanzó la colección *Ric Rice*, un *western* de Tortajada y Luis Coch, que también duró veinte números. En 1961 publicó un tebeo romántico, *Diana Flores de Azahar*, con dibujos de Vicky —cuñada del editor—, Lanzón y Sanchis Cortés, que alcanzó el número 17. En ese mismo año llegó el héroe enmascarado *Jim Dale La Máscara*, que aún duró menos, catorce números, pese a los magníficos dibujos de González Alacreu. Creo terminó su andadura con la revista vertical aventurera *Hombres de Ley*, estrenada en octubre de 1961, en la que se intentó concitar el interés del público mediante concursos, pero tampoco aguantó mucho en el quiosco, veintitrés números. Tras este título, Creo cerró. José Luis siguió trabajando para Valenciana después de esta aventura editorial, pero sobre todo como ilustrador de portadas, y también para otros editores con posterioridad, como Marfil o Gaisa.

Describimos a continuación extractos de la entrevista mantenida con José Luis entreverados en algún caso con la mantenida con Miguel Quesada,³⁵⁸ para reconstruir el contexto en el que estos creadores tuvieron que fundar y mantener una pequeña empresa editora de tebeos, en qué se diferenciaba su gestión de la de otras empresas que ellos conocían, cómo vigilaban la realización y la impresión, cómo hacían los pagos y la distribución, y cuáles eran los entresijos de procedimiento frente a la censura o Hacienda en aquellos años. Las entrevistas, como ya se ha dicho, tuvieron lugar entre los días 11 y 25 de mayo de 2015:

³⁵⁷ El viaje a Madrid nos lo confesó Miguel Quesada en la entrevista mencionada.

³⁵⁸ Quesada tuvo experiencia en Bruguera y Valenciana en los años cincuenta y participó en la fundación de Maga como pequeña empresa, en 1951, sello al que regresó como director artístico en 1961 cuando ya era una editorial de mediana envergadura.

Para fundar una editorial de tebeos en 1960, según Macías:

«Había que rellenar mucho papeleo: solicitar una licencia, elaborar un memorándum muy preciso para la censura, a la que había que llevar todos los lunes los cuadernos que iban a sacar en semanas siguientes (a veces junto con una prueba de grabado). Con la censura tuve unos cuantos problemas. ¡Ya ves a Boro-Kay, que le cambiaron la pistola por un palo! Eso no se había visto nunca en los años cincuenta. Luego tuve bastantes problemas por el la acompañante de Ajax, que era muy atractiva y con formas, y yo jugaba con las transparencias de los vestidos. Yo utilizaba el truco de ir al departamento de censura siempre a la misma hora del mismo día porque sabía que en ese momento era cuando el funcionario aprovechaba para sentarse cómodamente a leer el *Marca* (que entonces era semanal) y lo pillaba contento, hasta el punto de que a veces ni miraba los contenidos de los cuadernos solo para desembarazarse de mí.

(...) El depósito legal lo pedía la editorial, pero lo llevaba un contable. Se iba a la marca [a la oficina correspondiente vinculada al Ministerio de Industria] y se registraba el personaje.»

En realidad, la redacción editorial era una entelequia en estos negocios tan pequeños. Existía solamente cuando coincidían en algún domicilio los implicados en alguno de los lanzamientos:

«La redacción éramos “cuatro”, los dibujantes, el guionista y yo. Nos reuníamos una vez por semana o cada dos semanas o más, y esa era toda la “labor de redacción” que llevábamos a cabo. Cuando me llevaban las páginas, yo me encargaba de llevar los cuadernos a pasar por censura y, luego, al grabador. Los grabadores hacían las planchas, y ellos las llevaban a la imprenta. Un contable llevaba los dineros. Y ese era el funcionamiento esencial de la editorial.»

Según recuerda Miguel Quesada con respecto a Maga, el procedimiento era bastante similar:

«El padre de Manuel Gago era el que se encargaba de comprar el papel, hacer los fotolitos y llevar los asuntos de censura. En 1953 se hicieron cargo de esa función los hermanos de Manuel Gago.

(...) Los cuadernos, cuando se sacaban por primera vez iban a Madrid, y tenían que devolver las páginas acuñadas, aprobadas para publicar, lo que ocasionaba muchos retrasos. Luego el editor debía tener ocho o diez originales por delante, para preservar la publicación por si había algún rechazo del censor local. A veces, cuando las fechas apretaban, yo mismo tenía que llevar las páginas al fotograbador para que hiciera los fotolitos, y con eso íbamos a la censura; si no, no daba tiempo.»

El proceso de realización era bien conocido en el caso de Macías, porque él era autor y editor al mismo tiempo, y comparaba el ritmo que se seguía cuando trabajaba para Valenciana a destajo con el que él mismo imponía cuando encargaba obras y tenía que pagar a los dibujantes a su cargo:

«Realizar un cuaderno era más o menos costoso dependiendo de lo bueno que fuera el dibujante. Los había que invertían diez días en un cuaderno de doce páginas. Otros, como Gago, eran capaces de hacer tres cuadernos a la semana, cuatro con ayuda. Al final tenías ochenta o noventa viñetas, que luego en la redacción se variaban de tamaño para darle más dinamismo; eso dependía de la necesidad.

(...) Valenciana pagaba mal pero exigía menos, y publicaba todo. “Si tenía los dos ojos juntos y la boca debajo, valía”; bromeábamos con eso. Valenciana explotaba. La respuesta de los quioscos era la que mandaba sobre la potenciación de la serie. No había publicidad en radio; en Valencia no se anunciaba en prensa ni en radio, los editores se autopromocionaban, era así.

(...) Yo pagaba 3.000 pesetas en un cuaderno en el año 1960. Otros editores pagaban más, otros menos, a mí me parecía lo justo lo que yo pagaba, y pagué religiosamente. Claro que autores como Manuel Gago... cobraba 20.000 pesetas al mes por cuaderno porque vendía 150.000.

(...) El momento de cobro dependía. Gago cobraba al entregar, porque era demostrado que sus tebeos se vendían mucho. Pero para los demás eso no valía. Se cobraba cuando el cuaderno había funcionado en el quiosco, o sea que había que esperar al menos dos meses. Los guionistas trabajaban aparte, trescientas pesetas un guión era un pago justo.

(...) Hacer ilustración era más rentable, una portada se cobraba la mitad que un cuaderno pero se resolvía en ocho o diez horas.»

El proceso de preimpresión también había que externalizarlo, porque el sello no contaba con estudio de fotograbado propio, al menos Creo. Según Macías:

«(...) Para los grabados tenía que contratar a un profesional ajeno a la empresa, que no era el impresor, ojo, era un taller de grabado específico que debía pagar aparte. Luego los fotolitos de las páginas y las portadas los llevaba el grabador mismo al impresor, o venía un chico de la imprenta a recogerlos al despacho del grabador.»

Quesada recuerda que los tebeos había que tenerlos preparados con bastante antelación debido a las exigencias de los registros, los censores y los mismos grabadores, que a veces debían repartir su tiempo con otros encargos:

«Lo habitual era que hubiera cinco u ocho cuadernos de reserva, y no en la redacción o en casa del editor, no, debían estar en mano del fotograbador para que la edición saliera adelante. El plan ideal era tener uno en imprenta, otro en el grabado y otro en la calle. Así se comenzaban las colecciones, pero a veces se iban perdiendo días y las cosas se iban retrasando... y no salir una semana podía ser fatal, se perdía mucho.

(...) No nos podíamos permitir tener remanente, porque si terminaba una colección comenzaba otra. Las salidas [los arranques] eran regulares y sistemáticas, cada dos o tres semanas una.»

El caso de los números especiales o los almanaques era levemente distinto, según recuerda Quesada:

«Había que empezarlos y entregar mucho antes de la fecha de salida porque había que hacerlos aparte del cuaderno o los cuadernos semanales, y nosotros teníamos que ir produciendo cuando teníamos un hueco, no de forma regular, y por eso a veces se anunciaba con mucha antelación. Y también las mismas colecciones. *Apache* se comenzó a anunciar mucho antes de su salida, por ejemplo. Se anunció cuando se pensó en el personaje, antes siquiera de que estuviese hecho el primer cuaderno.»

Otro de los problemas era el papel. José Luis recordaba que el papel lo tenía que comprar él, el editor, no el impresor, y existía aún el problema de la limitación de los cupos de papel para proyectos como el de la edición de tebeos, lo cual terminaba afectando a la producción, porque había cierto “techo” de tiraje para este tipo de prensa periódica. De este modo, José Luis admite que:

«No, no. Es impensable que de una colección, aunque fuese *El Guerrero del Antifaz*, se tirasen 350.000 números semanales. Ni siquiera 200.000. Es posible de creer que las cifras más altas de tirada de un número fuesen 150.000, pero más se me antoja muy difícil. Hombre, sí, de *TBO* pudieron tirarse 350.000 ejemplares mensuales, porque el reparto de papel en las cuatro semanas permitiría alcanzar ese total de ejemplares.»

[Y la impresión en color planteaba muchos problemas entonces porque:]

«Para el color había que hacer tres planchas más, y pasar el papel cuatro veces por máquina. Hoy una rotativa pasa el pliego a la vez por los cuatro colores, pero entonces había que pasar el pliego cuatro veces, y los colores eran malos; las tintas eran malas. La imprenta cobraba por “golpe”, por pliego y plegado y grapado. Si en color los golpes eran tres veces... multiplica.»

La distribución era quizá el asunto más problemático, porque sin una buena distribución, en un mercado tan competitivo como era el de los tebeos en el final de los años cincuenta, el negocio se hundía rápidamente. Según recuerda José Luis

Macías, en Valencia la distribuidora principal de tebeos era Distribuidora Valenciana, y con ella había que hacer acuerdos, porque los distribuidores tenían a los quiosqueros de su lado a la hora de exponer productos. Como la distribuidora se quedaba con el 40% del PVP del tebeo y eso le pareció excesivo a Macías, este propuso una fórmula de distribución alternativa, utilizando una empresa de motocarros denominada El Cohete. Él mismo se puso en contacto con quiosqueros para tratar de convencerles de que utilizando este modelo (que hoy asociaríamos a la mensajería) se agilizarían las ventas:

«(...) porque a todos les salía más barata la distribución, y era El Cohete el que se encargaba de llevar los tebeos nuevos y recoger los no vendidos. Lo probamos y no iba mal, porque se recuperaba antes la inversión. En una semana yo recibía el dinero de los [tebeos] vendidos y recogía los invendidos. Pero se repartían lotes cortos, debido al volumen, porque había que repartir de diez en diez en los quioscos, y el método que utilizábamos era en moto o en carro. Luego había una “segunda vida” para los tebeos. Se vendían en sobres sorpresa y los quiosqueros los alquilaban a real [veinticinco céntimos de peseta].

(...) Al final, este sistema dejó de funcionar. No lo aceptaron. Dijeron que uno de los problemas principales que tenían ellos era el del espacio. Si aceptaban más cupo de tebeos de Creo del que Valenciana les llevaba, simplemente no les cabían en los quioscos, que por entonces eran muy pequeños. Además, no resultaba rentable para nosotros, los editores pequeños, porque como mucho podíamos sacar uno o dos títulos cada quincena, eso a lo sumo, pero Valenciana lanzaba ocho a la semana, y a veces más. Luego también estaba la distribución para fuera, que era ya otro cantar. Distribuidora Valenciana tenía unos pactos establecidos con quiosqueros y librerías de otras capitales, de modo que se destinaba una parte de su producción para Barcelona y Madrid (por entonces solamente las grandes tenían distribución nacional, ni siquiera Editorial Valenciana alcanzaba todo el territorio). Creo no podía utilizar este servicio, era muy caro; nosotros debíamos realizar esa distribución por correo, con lo que

implicaba en tiempo y gastos de embalaje y envío, más los riesgos de pérdida o deterioro.»³⁵⁹

Era la distribuidora la que devengaba al quiosquero una cantidad por ejemplar, que rondaba el 15% entonces, según recuerda Macías. Era el mismo porcentaje que recordaba Miguel Quesada con respecto a la distribución de los tebeos de Maga en 1956; había guardado en su memoria también las tiradas y cuánto cobraba por los cuadernos que él realizaba:

«De *Tony y Anita* se empezaron tirando 10.000 números, y el 25%, o sea la cuarta parte, lo perdíamos en devoluciones. Pero en 1956 ya se había ido subiendo de tirada y se vendían 23.000 ejemplares por número. Entonces me subieron a 1.200 pesetas por cuaderno.

(...) *Apache* pegó después muy bien, recuerdo que se regaló con *Pantera Negra*. Aquello fue idea mía: regalar toda la tirada de un número junto con la de otro; era un riesgo, pero funcionó, porque así los lectores quedaban enganchados a otro héroe, a otra colección. Con *Apache* casi llegamos a los cien mil de tirada. *Piel de Lobo* y *Bengala* ya pasaban de sesenta o setenta mil de tirada. Por eso la estrategia: si vas por los sesenta o setenta [mil de tirada] y vas subiendo, el primer cuaderno que regalas te compensa las pérdidas. Los editores declaraban menos, por supuesto, ellos consideraban un éxito treinta mil de tirada entonces, así que todo lo que pasara de treinta mil eran beneficios. Era así. Se lanzaba el tebeo y se programaba el corte de la serie por si no había ventas (doce, veinte, treinta cuadernos); si había ventas pues se prolongaba.

³⁵⁹ A raíz del asunto de la distribución, José Luis recuerda la anécdota de que en Barcelona disponía de los materiales editados en Valencia, pero la distribuidora de Bruguera tenía indicado a los quiosqueros que se resistiesen a la venta de sus productos. Él mismo hizo la prueba al viajar a Barcelona: pidió en varios quioscos “un *Jaimito*” y le servían “un *Pulgarcito*”, como si ambos títulos fuesen intercambiables. Posiblemente para parte de los compradores, niños o mayores, fuera indiferente el título del tebeo, y aquí radicaba el modelo de competencia.

(...) Había dos maneras de vender [distribuir] los tebeos: los distribuidores grandes, para toda España, y la distribución propia, local o exterior, que se pedía directamente al editor, que lo remitía por correo en paquetes con diez números. El distribuidor grande se llevaba el 40% del precio y el quiosquero el 15%. Y era rápido: en la misma semana el distribuidor devolvía la facturación de lo vendido, descontando lo no vendido que se devolvía. A final de año se liquidaba un pico, además.

(...) Cuando la empresa [Maga] comenzó a dar dinero fue con series como *Pequeño Pantera Negra*. Un día fui a charlar con el grabador y cuando estaba allí, en su negocio, llegó el muchacho de la imprenta a pedirle fotolitos y —no me había reconocido— dijo que se estaban tirando 83.000 ejemplares del tebeo. La editorial no me había dicho nada. Fui y hablé de que si llega a tal tirada tal, precio y tal, pero no hubo manera, y como no hubo acuerdo al final (...) en 1961 me fui a trabajar para Inglaterra [se refiere a que trabajó para los editores ingleses por mediación de un agente].»

A la postre, los beneficios para una empresa pequeña como la de Creo resultaban ser muy escasos, salvo que lograsen alcanzar tiradas muy grandes. Y esto no se cumplió. Con los primeros lanzamientos las tiradas no pasaban de 7.500 ejemplares. Con *Ajax el Griego* la tirada se elevó a 15.000, según el editor declaró al INLE (cifras que salieron publicadas en el *Anuario de la Prensa Española* de 1962), pero solamente en algunos números, siendo la tirada en la mayor parte de 10.000. El editor también declaró que de *Diana* lanzaba 15.000 ejemplares, pero la tirada real que nos confesó en la entrevista fue entre 5.000 y 7.500 por número. El beneficio obtenido en realidad dependía de la gestión fiscal, puesto que se trabajaba sin declarar todos los beneficios. Pero no solamente el editor, según Macías:

«El distribuidor mentía y el editor también. A Hacienda se le pagaba como trabajo de imprenta. Era lo que hacíamos. Si había algo se les conducía a un despachito, el de Llorens, de los otros, los impresores, y se declaraba lo hecho como impresión de tarjetas, almanaques o folletos. Pero el lucro no existía; no ganábamos como para eso. Para otros editores era parecido,

había unos módulos para autónomos que tenían que rellenar, y declaraban lo que querían, porque no había control ni inspección.

(...) Se hacían recibitos para justificar que se le había pagado pero nada más. Todo era “en negro”, como se dice ahora.»

3.3.2.5.9. La “industria” andaluza en los años 1960 a 1963

Describimos en este apartado la producción de historieta en Andalucía con especial detenimiento en Sevilla, donde se produjo el pequeño auge editorial de edición de tebeos durante los años 1960 a 1963. Se hará una introducción histórica de los tebeos aparecidos en Sevilla en el siglo XX y hasta 1960 por esta razón.

Durante la primera posguerra no hubo en Andalucía otros editores preocupados por la historieta que los de los periódicos de la cadena editorial llamada Prensa del Movimiento que incluyeron algún suplemento a modo de tebeo, como *Chaveas* en Málaga, en 1943, el mismo año que apareció *A los peques* en Córdoba (luego titulado simplemente *Peques*), y *Pituso* en Huelva en 1945. La cadena de Prensa del Movimiento monopolizó la prensa andaluza durante los cuarenta años de franquismo, al menos en Córdoba, Jaén, Huelva y Almería, y en Málaga lo hizo manifiestamente, al menos hasta 1967 (Checa Godoy, 1991: 377). Se caracterizó esencialmente por el inmovilismo y la precariedad, y los pocos títulos que no pudieron verse beneficiados por el Estado, que privilegiaba los diarios falangistas, languidieron y desaparecieron (fue el caso de *Diario de Huelva*, que murió en 1942). Hay que añadir que los niveles de lectura eran más bajos en Andalucía que en el resto de España y que la censura sobre los contenidos de los periódicos particulares era más férrea aún que la aplicada sobre la prensa estatal. La explotación de esta prensa experimentó un enorme bajón entre los años 1945 y 1951, las pérdidas oscilaron entre los cuatro millones y medios de pesetas en 1945 y los más de doce millones en 1951 (*ídem*, 159). Durante la década de los años cuarenta se observaron los mayores beneficios en los periódicos *Levante*, de Valencia; *La Nueva España*, de Oviedo; *La Voz de España*, de San Sebastián; *Alerta*, de Santander; *La Prensa*, de Barcelona; *Hierro*, de Bilbao, pero de los periódicos

andaluces solo obtuvieron beneficios *Córdoba*, en el puesto décimo de los cuarenta mejores (517.419,32 pts. de beneficios); *Sur*, de Málaga, en el puesto undécimo (446.474); *Odiel*, de Huelva, en el puesto decimotercero (147.374); *Jaén*, de Jaén, en el puesto decimosexto (62.663); *Ayer*, de Jerez de la Frontera, en el puesto vigésimo tercero (20.173). Y acumularon pérdidas irremediablemente *Yugo*, de Almería, en el puesto trigésimo de las cuarenta más boyantes de la Prensa del Movimiento (255.749 pts. de pérdidas); *Patria*, de Granada, en el puesto trigésimo primero (289.871); *La Tarde*, de Málaga, en el puesto trigésimo sexto (449.024); *Sevilla*, de Sevilla, en el puesto trigésimo octavo y último (735.686) (Martín de la Guardia, 1989: 239).

De los suplementos mencionados, *Chaveas Recreo infantil de La Tarde*, nació ligado al diario malagueño *La Tarde* en mayo de 1943 como un intento de imitar la popularidad de la revista de historietas madrileña *Chicos* (“chavea” es un modo de referirse a los muchachos en el ámbito andaluz oriental), según aclaró el historiador local Julián Sesmero (1988: 395-408). El semanario lo dirigió desde su primer número Antonio Gallardo López, un enamorado del humor gráfico a tenor de que él fue el organizador del I Salón de Humoristas de Málaga en fecha tan temprana como 1946 (algo insólito en Andalucía, los festivales de este tipo que conocemos solían celebrarse en Barcelona o en Madrid) y más tarde la I Exposición de Navidad del Club de Prensa (en 1956, también con muestras de humor gráfico). Nosotros hemos manejado ejemplares de *Chaveas* hasta el número 84, aunque pudo haber más ejemplares hasta el año 1948, según recordaban los dibujantes malagueños Elgar y Carlos Cruz (Barrero, 2004b: recurso en línea). Se trataba de una publicación de 25,5x20 cm con ocho páginas por número, siempre en blanco y negro y con el dibujante Osos como figura destacada, aunque lo meritorio de su trabajo se limitaba a la copia de obras publicadas por Cabrero Arnal en *Pocholo* y otras revistas coetáneas.

Al poco del nacimiento de *Chaveas* y también con *Chicos* como modelo apareció en Huelva el suplemento *Pituso*, semanario infantil de *Odiel*, una publicación cuyo núm. 1 está fechado el 8 de noviembre de 1945. *Odiel* era el único diario onubense que resistió en Huelva durante el franquismo, aunque con tiradas de no más de 5.000 ejemplares según ha documentado Checa Godoy (1991: 378),

teniendo que ser sostenido por el Estado. Su complemento infantil con historietas surgía de una hoja del diario, que debía ser plegada para confeccionar así un tebeo de cuatro páginas en blanco y negro e impreso sobre papel deleznable. Lo más interesante de sus contenidos fue la historieta de acción que quedaba ubicada en portada, siempre del autor Piñana, porque el resto consistía en romances, secciones de juegos, adivinanzas y el apartado “Los Héroes de España”, que confería un carácter levemente propagandístico a este impreso, claramente más cercano al ideario del Movimiento que el suplemento malagueño. También murió antes: solo se conservan diez números en la Hemeroteca Nacional.

Similar a *Pituso* fue el suplemento *Peques* del diario *Córdoba*, por la preeminencia de un autor en sus páginas y por sus características formales. El historietista Alcaide (José Alcaide Irlán) fue el coordinador del suplemento cordobés y su principal artífice, un dibujante con cierta veteranía, puesto que había dibujado historietas desde 1935 en la revista de campismo *El Explorador*, durante la guerra en *Pelayos* y tras la guerra en tebeos vinculados con las plataformas editoriales de Falange: *Flechas y Pelayos*, *Chicos*, *Chiquitito* y *Mis Chicas*. En 1941 se integró en el diario falangista *Córdoba* para realizar labores de diseño y maquetación, y no tardó en colaborar con viñetas políticas en sus páginas, en las que atacaba ácidamente los regímenes comunistas o los intereses contrarios al Régimen. Autor inquieto y emprendedor, finalmente fue el encargado de confeccionar y dirigir el complemento *A los peques*, que desde septiembre de 1943 se integró en las páginas del diario y que ofrecía historietas ya publicadas por el autor en otras cabeceras, de la serie *Polito y Paco el minero*. Su otra gran creación para el mismo diario fue el bonachón y altruista personaje Pepe Carapato, que comenzó a aparecer en tiras en 1945 bajo el título “De cómo pasa el rato... Pepe Carapato” y que cosecharía tal popularidad que llegó a prepararse un libro recopilatorio de sus tiras. Al igual que *Pituso*, *Peques* (que sucedió a *A los Peques* en enero de 1946) se obtenía tras plegar una hoja del diario cordobés hasta obtener un cuadernillo del tamaño de una cuartilla. En él se publicaron series de Alcaide ya vistas en otros tebeos, como *Cocolín*, *Aventuras de Polito y Paco el minero*, *Pepe Carapato* y otras nuevas, además de historietas de Piñana y Sidal (posible seudónimo de Alcaide). La publicación duró hasta abril de 1946.

En Sevilla no hemos encontrado publicaciones parecidas. La capital hispalense se caracterizó por una prensa muy abigarrada y poco poblada por viñetas durante el siglo XX. Es posible que debido a una tradición contraria al arraigo que sí tuvieron el humor gráfico y la historieta en los diarios más leídos de las dos primeras décadas del siglo, como *El Noticiero Sevillano*, *El Liberal* y *La Unión*, repudiados por el régimen impuesto por Queipo de Llano y sus feudatarios tras la Guerra Civil. En Sevilla, de hecho, apenas encontramos viñetas de humor gráfico en los periódicos *Fe*, *Sevilla*, el *ABC* sevillano, *Más* u otras publicaciones locales de posguerra, publicaciones deficitarias todas ellas o alimentadas con obras remitidas desde Madrid, al menos hasta los años sesenta, según pudimos exponer en el trabajo de investigación desarrollado al efecto entre 2000 y 2002 (Barrero, 2003: 201 y ss.).

Aparte de la historieta en los suplementos de prensa, pocas fueron las publicaciones que ofrecieron cómic en Andalucía durante los años dorados del tebeo español.³⁶⁰ El único editor que destacó en la primera posguerra fue Ediciones Patrióticas, un sello radicado en Cádiz que operaba desde los años treinta lanzando folletos didácticos sobre cocina o deporte, y también sobre costumbres populares (tauromaquia, Semana Santa), cancioneros (*La Canción de Moda*) y cuentos ilustrados (*Dos Cuentos*, *Ramillete*, *Hada* y otros). Tras la Guerra Civil pudo trasladar su sede a Sevilla, donde siguió editando cuadernos didácticos (el *Silabario Patriótico*, ilustrado por Serra, por ejemplo) y cancioneros (*Cancionero Flamenco*).³⁶¹ Publicó un par de tebeos del título romántico *Rosina*, en el que figura una mención a la ciudad de Sevilla en su contraportada, pero pudiera ser una distribución de su autor, el firmante Aguilar (J. Aguilar de Serra), que impostó el sello «Ediciones Aguilar» como una marca de producción al lado del de Ediciones Patrióticas. Carecemos de más información al respecto de la “escisión” del sello, que pudo ser un caso excepcional. El resto de productos con viñetas e historietas de Patrióticas fueron confeccionados e impresos en Cádiz: los folletitos con

³⁶⁰ Se hace constar la posible aparición de una colección de tebeos titulada *Colección de Aventuras Hércules*, editada en Sevilla en 1938 según Antonio Martín (1968c: 73), que nunca hemos podido hojear y que Martín tampoco posee, por lo tanto su existencia queda en entredicho.

³⁶¹ Hemos podido consultar los de la colección particular de Francisco Solís.

chascarrillos populares y chistes ilustrados por Garri de la *Serie Reclamo* (de 15x11 cm, publicados a una tinta sobre basto papel de color) y los cuadernos de aventuras dibujados por Cabet: *Aventuras de Milo el nuevo Tarzan* y *Casanova el Atleta*, ambos impresos en los Establecimientos Tipográficos Cerón de Cádiz. Su último lanzamiento de este tipo, *Una Aventura de Simún*, un cuaderno vertical de 22x15 centímetros que no hemos podido consultar, apareció posiblemente en las mismas fechas que los anteriores, entre 1945 y 1950.

La localidad andaluza que más historietas produjo hasta 1960 fue Málaga, a través del sello Ediciones Manraf, fundado por Manuel Rodríguez del Toro en 1950 y que lanzó varias colecciones de tebeos de aventuras al gusto de la época, ambientadas en la Antigüedad (*Skaniari*), en la Europa dieciochesca (*El Caballero de la Máscara Escarlata*), en el lejano Oeste (*Bill Murray*), en Corea (*Bill Kansas*), en primitivos mundos perdidos (*Fred Barton*) o en el espacio sideral (*Alexis Kirwan*).³⁶² También intentó competir contra *Pulgarcito* o *Jaimito* con una revista de historietas infantiles titulada *Farolito*, en la que la figura descolante fue el historietista cordobés Alcaide, que había demostrado una gran efervescencia y capacidad de trabajo en tebeos de Editorial Española, FET y de las JONS y luego Ediciones Chicos, que llegó a coordinar su propio suplemento de prensa con historietas en el diario *Córdoba*, como hemos comentado. Rodríguez del Toro planificó un conjunto de lanzamientos con la obra del cordobés Alcaide, de los que solamente apareció uno, con personajes que ya conocíamos, *Polito y Paco el minero*, de los que solo llegamos a ver dos cuadernos. Con la colección juvenil aventurera *Roy Rob*, de la que lanzó seis números en 1954, Manraf detuvo su producción de tebeos, habiendo dejado un legado de cincuenta cuadernos y revistas de una calidad apreciable, sin duda lo mejor publicado en Andalucía.

Los otros pocos editores andaluces que conocemos fueron el cordobés Manuel Beltrán Bueno, que era un librero amante de las historietas decidido a publicar tebeos en el final de los años cincuenta. Lo hizo entre 1957 y 1958, desde su establecimiento sito en la calle Fray Pedro de Córdoba, núm. 66. Sus producciones fueron cuadernos de poca calidad, de pequeño tamaño (11x16 cm) y

³⁶² Este tebeo estuvo hasta hoy asociado por error al presunto editor madrileño Dardo, cuando ese establecimiento era uno de los impresores malagueños que trabajaba con Manraf.

muy mal impresos, que él mismo escribía y que dibujaba un autor sin talento llamado R. Reus. *Tunga* fue un remedo del Tarzan de E. R. Burroughs que tuvo cierto éxito local, a la vista de que existió una segunda edición de los seis primeros números en 1958, año en el que el editor puso en los quioscos varias cortas colecciones de cuentos de hadas (*Mari, Carmencita y Mari Carmen*) y un tebeo de velado carácter confesional que abundaba en el sadismo de los romanos contra los cristianos (*¡Cristianos!*). El editor cordobés no llegó a producir cuarenta tebeos en total cuando cerró la empresa.

En Almería también se editaron tebeos en los años cincuenta, por el sello Exclusivas de E. Samara, suponemos que al final de la década, cuando lanzó la colección *El Rey de las Tinieblas*, un tebeo de acción policiaca muy bien resuelto por F. Rincón al guión y Fussy a los dibujos pero que solamente duró cuatro números. Se las prometía muy felices el editor cuando anunciaba, en la trasera de esos tebeos, que pronto tendrían distribución «en todos los Kioscos de España y América Latina» tres nuevas colecciones: *Los Dos Golfillos*, que se quedó en el número 1, y *Sir Fantasma y Aventuras del T-Men*, que nunca llegaron a ver la luz. Otro editor que durante años pensamos que actuó en la provincia de Almería, Roen, en realidad fue un sello valenciano, fundado por Enrique Gómez Orts y Romualdo García Valle, los solicitantes del registro de la marca en julio de 1962.³⁶³ Sin embargo, no lanzaron su primer y único tebeo hasta el año 1964, según se deduce del depósito legal impreso en el mismo: *El Hijo del Trueno*, un producto singular, con un llamativo estilo *pop art* adelantado a su tiempo y que pasó desapercibido en su momento.

Merece la pena, por cercanía a la comunidad andaluza y por ser el único sello que en aquel momento editaba tebeos en España aparte de los tres núcleos principales de producción nacional, hablar del sello Belkrom. Aquel negocio fue una imprenta murciana dirigida por José Geromo (Olivares, 2006: 20), que entró en el mercado de los tebeos con una colección de aventura juvenil titulada *Driblín*, que narraba las peripecias de un joven y portentoso jugador de fútbol, y con otra romántica titulada *Aronde*, destinada a las muchachas. El sello hizo unas buenas ediciones con autores locales, no muy maduros pero eficaces, como Luis Martínez

³⁶³ BOPI, 1.808, de agosto de 1962, p. 8.085.

Mira, Antonio Carbonell (alias Cartus), Carlos Sanchís y Pablo Bernardo, que firmaba P. España. No llegó a publicar veinte tebeos en total entre 1961 y 1962, pese a su estupenda calidad formal.

El mayor núcleo productor de tebeos de Andalucía en los años sesenta fue Sevilla, que entre 1961 y 1963 lanzó más de una docena de colecciones de tebeos, algunas quincenales, otras semanales, que sumaron un total de 291 tebeos, la máxima cantidad de productos de este tipo generada en Andalucía durante todo el siglo XX, de ahí su relativa importancia a la hora de abordar el presente estudio. Dada la concentración de este bloque de edición en tan corto espacio de tiempo y la difícil localización de algunas colecciones para su correcta identificación, sospechamos hace diez años que todas ellas fueron editadas por el mismo empresario (Barrero, 1996: 13), cuando en realidad fueron tres sellos dirigidos por distintos propietarios. Se advierte que nuestros esfuerzos por localizar a los profesionales ligados a esas empresas no fructificaron, y los localizados eludieron nuestro interés por entrevistarles.

Tal afluencia de cuadernos de historietas en Sevilla entre 1960 y 1963 resultaba de todo punto sorprendente por no haber destacado jamás la capital andaluza en esta parcela de la cultura popular. La tradición del siglo XIX parecía querer indicar lo contrario, habiendo sido Sevilla el lugar de edición de dos revistas satíricas y con historietas tan longevas y populares como *El Tío Clarín*, desde 1864, o *Don Cecilio*, desde 1898. Además, se da la paradójica circunstancia de que en *El Tío Clarín* aparecieron los primeros ejemplos de historietas vistos en la península Ibérica, obra del periodista antimonárquico Luis Mariani, también dibujante y fundador de la muy popular cabecera *El Cencerro* luego en Madrid (Barrero, 2015: 43-63). No obstante, a partir de 1920 la actividad editorial en Sevilla en torno a las viñetas fue muy escasa, salvo por lo que publicaron los humoristas Martínez de León y Tropezones en prensa, y aparte de la revista propagandística con historietas *Flechas*, lanzada por Falange Española de Sevilla en 1937 (veinte números publicados entre el 10 de enero y el 16 de mayo), el único brote editorial de este tipo de productos del que tenemos constancia en los primeros veinte años de posguerra fue el de Publicaciones de ECE, ya en la década de los cincuenta.

Este sello puso en circulación un puñado de tebeos muy modestos que imitaban las formas y diseños de Editorial Valenciana (eran cuadernos estándar, de 16x22 cm, con 12 páginas), sobre espionaje (*Héroes del CIA / Agentes del CIA*), policías con poderes extraordinarios (*Invisibleman*), westerns (*Antifaz Rojo, Los 3 Justicieros*) y una imitación de *Roberto Alcázar y Pedrín* titulada *Luis Martín y Guillermito*. Lanzó un total de siete tebeos pobremente impresos que no tuvieron continuación, que sepamos, y de los que su autor principal, el dibujante Francisco Ordóñez, solamente recordaba la fecha de producción, 1953, y el guionista con el que trabajó: Aguilar de Serra, el mismo autor de *Rosina*.³⁶⁴ Resulta sorprendente que aquel sello fuese el mismo denominado Ediciones ECE o también ECESA (Editorial Católica Española, S. A.), por cuanto las historietas publicadas se hallaban libres de carga propagandística y no llevaron mensajes confesionales de ningún tipo, como cabría esperar. Esta pequeña editorial ligada a la Iglesia, con sede en la sevillana calle Arjona, 4, se dedicó a editar libros y revistas vinculados con el tradicionalismo español y sobre asuntos religiosos. En 1960 trasladó su sede a San Jacinto, número 106, y la dirección pasó a manos de Alfonso Carlos Fal Macías y Juan José Pérez de Alberni.³⁶⁵ No tenemos constancia de que los interesados en publicar este tipo de productos fuesen aquellos dos propietarios, que eran veinteañeros en 1953. En todo caso, resultaría anecdótico el interés por los tebeos del hijo del exdirigente carlista Fal Conde (y preservador de su archivo y memoria) o de Pérez Alberdi, que por entonces era un joven teniente interventor del Ejército de Tierra, y sabemos que se casó en 1955 con el grado de capitán.³⁶⁶ Muy probablemente estos tebeos surgieron de un interés momentáneo de algún miembro de la redacción y de la facilidad para conseguir los cupos de papel necesario debido a su cercanía al poder falangista local; en todo caso fueron tebeos con distribución muy corta y sin repercusión alguna en la industria nacional.

³⁶⁴ Nos entrevistamos con Francisco Ordóñez el 2 y el 5-VIII-2003, en un momento en el que ya demostraba lagunas en su memoria debido a su avanzada edad. Él recordaba que quienes le encargaron esos tebeos fueron «unos sacerdotes relacionados con el Protectorado de la Infancia».

³⁶⁵ GELE 1960, p. 88.

³⁶⁶ ABC, 27 de febrero de 1955, p. 26.

El brote de una mayor actividad editorial tuvo lugar a partir del año 1960. Tomaron la decisión de lanzar a la venta tebeos confeccionados en la capital hispalense Diego Ximénez de Cabo, que puso el capital inicial gracias al apoyo de un apoderado del Banco Urquijo (Olivares, 2003: recurso en línea), y Juan Roldán Gómez, apasionado de los tebeos, concretamente los de aventuras que en aquel momento editaba Editorial Bruguera *El Capitán Trueno* y *El Jabato*. Ambos nombres figuraron en la petición de registro de la marca “Editorial Andaluza” hecha el 10 de febrero de 1960 en el Registro de la Propiedad Industrial, declarando como domicilio social el de la calle Recaredo, número 20.³⁶⁷ El registro se hizo incorporando la logoforma de la marca, que incluía al personaje Torg, protagonista de la primera colección de cuadernos que sacó a relucir el sello. El permiso para editar les fue reconocido diez meses más tarde, el 21 de noviembre de 1960.³⁶⁸ Parece evidente que fue en noviembre cuando solicitaron el preceptivo depósito legal para poder hacer su primer lanzamiento, y como aún no era posible practicarlo en Sevilla por problemas administrativos que impidieron el cumplimiento del decreto de 23 de diciembre de 1957 para publicaciones no oficiales,³⁶⁹ lo solicitaron en Valencia. Con el depósito V. 2208-1960 (y también impreso en Valencia) vio la luz el cuaderno titulado *Torg Hijo de León*, de 17x24 centímetros y doce páginas impresas a una tinta, salvo la portada, con impresión tipográfica ciertamente pobre, y dibujos de J. Roldán. El tebeo era una imitación de la muy popular por entonces serie *El Jabato*, de Bruguera, obra de elevada calidad cuyos personajes y escenarios imitó Roldán para llevar a su personaje a un difuso periodo medieval, lejos de los tiempos de Roma. También era imitativo el diseño general de los cuadernos y su adscripción a una línea superior de publicaciones (la *Serie Torg*), a imagen y semejanza de la colección río *Super Aventuras* de Bruguera. El producto fue lo suficientemente atractivo para el público, porque se mantuvo en el quiosco quincenalmente desde la tercera semana de diciembre de 1960 sin interrupción.

³⁶⁷ El registro fue recogido en el BOPI, 1.751, p. 2.798, de marzo de 1960.

³⁶⁸ BOPI, 1.770, de enero de 1961, p. 153.

³⁶⁹ Pero sí las ligadas a instituciones de gobierno, por esta razón el *Boletín Oficial de la Provincia de Sevilla*, ligado siempre a la Diputación, lleva el DL SE-1-1958.

Tras una primera etapa titubeante, con impresión de los cuadernos en Valencia y en Barcelona (por Grafcolor), hacia septiembre de 1961 los editores de Andaluza cobraron mayor confianza y comenzaron a imprimir los cuadernos en Sevilla, en la empresa tipográfica Gráficas Sevillana. Se da la circunstancia de que en ese preciso momento surgió un competidor que utilizaba el mismo establecimiento para imprimir tebeos. Era el sello Acrópolis, que lanzó un primer tebeo titulado *Titán*, también similar al de *El Jabato*, bien que aquel ambientado en tiempos de los fenicios y dibujado por F. Ordóñez, el autor que había trabajado en Publicaciones de ECE. Nada sabemos de Acrópolis como empresa. En la propiedad industrial no figura ningún registro de la misma, y el hecho de que fuese J. Roldán el que aparecía como responsable en algún cuaderno de Acrópolis hace sospechar que hubo una ruptura en el seno de Andaluza, sello que cambió de redacción al poco, en octubre de 1961, pasando a figurar en la calle Sebastián Elcano, 20.

Andaluza duplicó sus esfuerzos en noviembre de 1961 lanzando una nueva colección titulada *El Pistolero*, que fue escrita y dibujada desde Madrid y por un madrileño F. Tauroni. Se trataba de un *western* muy dinámico y con dibujo cuidado que demostraba el gusto de Tauroni por los *comic books* estadounidenses. Afirmamos esto porque en el personaje protagonista se apreciaba la sombra del Jack Kirby, autor que por entonces dibujaba historietas de este género en los cómics de Marvel *Gunsmoke Western* y *Kid Colt Outlaw*, algunas de cuyas viñetas fueron copiadas por Tauroni para este tebeo sevillano. En mayo de 1962, Andaluza creció un poco más al cambiar de nuevo de sede, a un espacio mayor sito en Juan Ramón Jiménez, número 3, en el que adecuó maquinaria propia para imprimir, los pomposamente denominados Talleres Gráficos de Editorial Andaluza (de modo similar a como Bruguera había bautizado los suyos). Entonces inauguró una nueva colección, *Puño de Bronce*, la de mayor calidad que publicó Andaluza debido al autor implicado, el murciano Luis Molina, que se hizo cargo no solo de esta historieta por entregas ambientada en Egipto en la época de enfrentamientos con los hicsos procedentes de Siria, también pasó a dibujar las aventuras de Torg a partir del número 42, momento en el cual cambió su título por *Príncipe Torg de León*. Molina hizo un trabajo meritorio en ambas colecciones, sobre todo en *Puño de Bronce*, en la que se empleó con denuedo debido al aprecio que sentía por la época histórica y por ser el autor completo de la obra. Pero tras haber cobrado la

primera entrega de cuadernos en avance de ambas series (ocho números de cada) y viendo que no cobraba los siguientes, Molina dejó de producir cuando llevaba adelantadas diez entregas de *Príncipe Torg de León* y catorce de *Puño de Bronce*, más algún material extra para los números de tipo almanaque que iban a aparecer a final de año. El editor jamás le pagó (Peña, 2006: 18).³⁷⁰ Andaluza publicó hasta el número 49 de la serie de Torg, quedando el 50 preparado pero inédito, y la colección de *Puño de Bronce* la canceló en el número 13, que tuvo pobrísima distribución.

El editor ya había solicitado materiales para dos colecciones nuevas. Una de ellas, *Caballero Sir Audax*, llevó dibujos de Bayo y se estrenó en junio de 1962 para sufrir una trayectoria errática hasta el número 11, con un número no editado (el 7) y una impresión penosa, dejando al final inconclusa la historia medieval que narraba. Lo mismo ocurrió con el tebeo bélico *Comandante Hans*, lanzado en la primera semana de noviembre de 1962, que fue cancelado repentinamente en el número 3. Tras publicar los almanaques de sus colecciones más longevas, Editorial Andaluza cerró el año 1962 dejando cuatro series sin terminar y varios encargos impagados.

Los casi dos años que estuvo la empresa en activo funcionó deficientemente, pagó poco o dejó a deber, y evolucionó sin posibilidad de prosperar. Este era el relato que transmitía al respecto el dibujante más destacado, Molina, cuando fue entrevistado en 2003 por Francisco Olivares a instancias nuestras:

«(...) recibía 1.500 pesetas por número y semana, lo que hacía al cabo del mes una sustanciosa cantidad. El trabajo lo realizaba en su domicilio y lo enviaba por correo a Sevilla, a pesar de que Diego Siméñez [sic] de Cabo, el editor, pretendía ponerle un estudio en el taller (cuyo personal de plantilla estaba compuesto por el maquinista, el contable, un primo de Diego y cuatro plegadoras; el resto, los dibujantes, eran colaboradores) de la capital andaluza para tenerlo más cerca y con comodidad, a lo que Molina se negó. Diego tenía a su tío Enrique, apoderado del Banco Urquijo, como principal aval para llevar adelante el negocio editorial, pero como era un hombre muy

³⁷⁰ En entrevista telefónica mantenida con Molina en 2002 nos confirmó este extremo y que, de hecho, seguía buscando al editor de Andaluza aún entonces.

joven, atraído por la buena vida y el gasto generoso, hacía que los ingresos fueran inferiores a los gastos, lo que le fue llevando paulatinamente a la bancarrota dejando a Molina con impago de los últimos números de ambas colecciones (que, además, quedaron inéditos), quedando las colecciones inacabadas y, todos los originales, perdidos. » (Ibídem)

El editor canceló sus colecciones en el final del año 1962, lo cual corroboró otro de los que dibujaron en aquellos tebeos, José Luis (José Luis Carmona, cuya obra apareció en el almanaque de *Príncipe Torg de León*), quien confirmó que la editorial no era conducida con profesionalidad, porque el editor no pagaba en tiempo y forma y se comportaba erráticamente: de repente tenía una pulsión y llamaba a un autor para que produjese cuadernillos a gran velocidad, pero luego dejaba pasar demasiado tiempo para devolverle los originales y pagarle lo convenido. También dejó inédita la colección de cuadernos *Capucha Negra*, que iba a dibujar José Luis en 1963.³⁷¹

Editorial Andaluza se daba por desaparecida cuando, en 1963, apareció otro tebeo en Sevilla titulado *El Hijo de la Niebla*, editado por Selecciones Infantiles Reunidas. Era un tebeo de “wikingos” de baja calidad, realizado por dos desconocidos A. Ortiz y Moya (aunque es posible que fuese la firma de un solo autor) que se detuvo en el número 10. Lo importante de este pobre tebeo era que su apariencia era similar a la de los tebeos editados por Andaluza, y de hecho, en el número 2 se deslizó la mención de que pertenecía a la “Serie Torg”. Ximénez de Cabo seguramente disponía de este material por editar pero ante la insistencia de sus acreedores cambió el nombre del sello editor para lanzar el material y obtener un exiguu beneficio. Se trata de una presunción, en efecto, pero permite entrever que la estructura industrial de Andaluza fue minúscula y muy escasa la profesionalidad de su editor responsable.

No tenemos constancia de que los otros dos editores sevillanos generasen acreedores, pero sí se puede comprender fácilmente que su negocio fue deficitario

³⁷¹ Declaraciones hechas a Pablo Márquez para la sección de cómics de *El Correo de Andalucía*, que finalmente no fueron hechas públicas. Márquez nos las confió en julio de 2003. Las historietas de Carmona preparadas para Andaluza fueron rescatadas en 1993 en un álbum recopilatorio de tirada muy limitada por el Círculo Andaluz de Tebeos bajo el título *El Rata*.

a la vista de que dejaron inconclusas la mayoría de las colecciones iniciadas: Acrópolis, tres de seis; Josoma, las dos que inició. El sello presuntamente comandado por J. Roldán mantuvo y culminó las series iniciadas cuando se separó de Andaluza. *Titán* siguió su curso hasta el número 40 con una calidad media de dibujo y de impresión de los tebeos apreciable. *Sinmiedo*, la colección más ambiciosa de la casa, una suerte de espadachín superhéroe ideado por J. Roldán (aunque le ayudó más adelante Miguel Álvarez), aguantó hasta el número 53. Por último, la otra colección ofrecida al completo apareció en el verano de 1962 con dibujo de Tauroni, que acababa de terminar su relación con Andaluza. Su obra, muy cuidada gráficamente en el arranque, fue *Sharkán Hijo del Rayo*, un tebeo de fantasía heroica primordial que se inspiraba en el *Katán* de Brocal Remohí, publicado por Toray dos años antes.

Sobre Tauroni apenas existe documentación, salvo la recabada por nosotros para abordar el trabajo de investigación sobre humor gráfico e historieta en Sevilla concluido en 2003,³⁷² de modo que es aconsejable aquí recuperar lo allí escrito:

«Antonio Tauroni Calvo (Madrid, 1932-1996) estuvo interesado por los tebeos desde niño y fue un gran aficionado a la lectura de la novela de aventuras, el cine del Oeste y los tebeos de todo tipo. Entró de muy joven al estudio de López Blanco, donde conoció a Carlos Giménez y el colectivo de dibujantes que allí medraron hasta que emigraron en los años 1950 a Francia, como fue el caso de Cicuéndez. Cuando se vio casado y con hijos, Tauroni tuvo que dejar de dibujar para pluriemplearse como funcionario del Ayuntamiento de Madrid a la vez que como empleado de notarías. Mas no quiso dejar su afición, la cual siguió alimentando en el final de los años cincuenta y primeros sesenta incluso con lecturas de ultramar, los *comic books* de Marvel Comics Group, especialmente los dibujados por Jack Kirby. El editor del sello Andaluza le localizó y le dio la oportunidad de publicar historietas en 1960, y Tauroni eligió dibujar *El Pistolero*, donde volcó su pasión por el *western*, unas historietas resueltas con pasión y esfuerzo: las dibujaba en horas nocturnas, después de su jornada laboral. Según recuerdan sus familiares, Tauroni cobraba sus páginas mal, tarde y nunca

³⁷² Entrevistamos a su hijo Antonio en julio de 2003, y a su esposa, Emilia, en agosto de 2003.

en 1962, y tuvo que desistir de trabajar para el editor sevillano tras 14 números de *El Pistolero* y 32 de *Sharkán*, que hizo para el sello Acrópolis.

(...) Al parecer, Tauroni usó el seudónimo Auront alguna vez, dato este difundido por Cuadrado (2000: 1204) pero que no recuerdan ni su mujer ni su hijo. Puede ser que lo utilizase en Francia, mercado al que destinó algunas historietas de tipo infantil.» (Barrero, 2003: 195-196)

Acrópolis se animó a lanzar más tebeos a partir del final de 1962, sin duda porque las ventas de sus productos no iban mal. En noviembre de 1962 lanzó *El Tigre de la India*, cuaderno de aventuras exóticas dibujado por F. Ordóñez, que ya había terminado de dibujar *Titán* aunque se solapó con sus últimos números. Y en enero de 1963, Acrópolis llevó a los quioscos *Caballero Enigma* (una historia de aventuras medievales de Roldán, en la onda temática de *El Capitán Trueno*) y la bélica *Eddie Cañón*, de L. Gutiérrez. Estas tres colecciones quedaron inconclusas al cancelarse todas ellas en la primera semana de mayo de 1963.

El tercer editor sevillano en discordia durante este periodo, concretamente desde el final de 1962, fue Josoma, que figuró en otros tebeos con la denominación Jolma y que algunos catálogos recogen como Cierre, debido a que usó una distribuidora así llamada. La denominación oficial y registrada de la empresa fue la primera, solicitada por José Soler Marco el 14 de abril de 1962, quedando reflejo de la petición en mayo de aquel año, con domicilio social en calle Virgen del Valle, 23.³⁷³ Bajo el uso del rótulo “Editorial Josoma” podría editar membretes de cartas, sobres, facturas, recibos, impresos relacionados con publicaciones en general, especialmente de carácter infantil, a partir de febrero de 1963,³⁷⁴ aunque es obvio que comenzó a imprimir (en los talleres sevillanos de Gráficas Díaz Ledesma) y vender tebeos meses antes de esa fecha, debido a que su primer lanzamiento llevó DL: SE-347-1962.

Aquel primer tebeo de Josoma fue *El Gran Heleno*, y establecía una vinculación entre este editor y Acrópolis al indicar en el número 1 que pertenecía a la “serie Sinmiedo” creada por J. Roldán meses antes. Es probable, por lo tanto, que

³⁷³ BOPI 1.803, de 16 de mayo de 1962.

³⁷⁴ BOPI 1.821, p. 2.190.

Soler fuese el propietario de Acrópolis, sello que jamás registró, aunque nos ha sido imposible comprobarlo.³⁷⁵ *El Gran Heleno*, tebeo ambientado en la Grecia helénica con Hércules como protagonista, apareció en los quioscos en noviembre de 1962 y alcanzó once números firmados por Salvador, otro autor del que solo sabemos lo que pudimos averiguar para desarrollar nuestro trabajo de investigación en 2003:

«José Salvador (Sevilla, 1946) demostró un espíritu emprendedor desde niño, pues confeccionaba sus propios tebeos a mano para luego alquilárselos a sus amigos. Dibujaba futbolistas, aunque lo que verdaderamente le enloquecía eran las aventuras de los héroes medievales como *El Capitán Trueno* o *El Guerrero del Antifaz* y los de la edad antigua, como *El Coloso* o *El Jabato*. Desde la primera adolescencia comenzó también a pintar óleos, y eso llamó la atención de un periodista de *El Correo de Andalucía*, que le dedicó un espacio en el diario. A la vista del texto, el editor de Josoma se puso en contacto con el muchacho, y éste le mostró unas cuantas páginas ya dibujadas que había titulado “Historietas de Hércules”. Publicó las que había terminado bajo el título *El Gran Heleno* y dibujó algunas nuevas hasta completar once números. Las cobró religiosamente; él recordaba en entrevista realizada por Miguel Ángel Vivas que «me convertí en uno de los niños mejor pagados de España, a razón de OCHO MIL pesetas al mes» (1983: 28; el subrayado consta en el original). El autor contaba solo quince años entonces.»

Tras haber desarrollado este trabajo, Salvador decidió matricularse en Bellas Artes, donde obtuvo una beca, y miró más hacia la pintura, dejando de lado la historieta. Trabajó al lado del humorista Juan Carlos Alonso haciendo diseño y decoración, laboró para la empresa Expandia, y finalmente se estableció profesionalmente con estudio propio de pintura y diseño en la costa malagueña. Desde 1972 se dedicó a la pintura, que expuso con éxito en Canadá. Luego ganó

³⁷⁵ No hemos podido localizar a Soler. El coordinador de la revista *Triana*, Francisco Solís, sí contactó con Roldán, pero rehusó recordar aquellos tiempos por haber «terminado desengañado de la profesión de dibujante».

unas oposiciones de profesor de colegio e impartió la asignatura de dibujo en Sevilla.³⁷⁶

El Ciclón de los mares fue la segunda y última colección lanzada por Josoma, que se identificó como Jolma en esos tebeos. Consistía en aventuras de piratas que narraron con desigual fortuna F. Carbona, al guión, y Flores, al dibujo, autores de los que lo ignoramos todo.

Ninguno de los tebeos que hemos repasado, ni siquiera las escasas historietas humorísticas del almanaque de la colección de Torg, mostraron vinculación con Sevilla, ni temática, ni estética ni por alusiones que hubiera en sus guiones. Fueron todos tebeos estandarizados en su formato (cuadernos grapados de doce páginas, con solo las cubiertas en color, de 17x24 cm), en sus temáticas y líneas argumentales, meros remedos de las fórmulas editoriales de los tebeos que llegaban de Valencia o Barcelona, con el fin de conseguir un éxito económico que no alcanzaron en ningún caso. Tras la suspensión de los cuadernos *El Tigre de la India*, *Caballero Enigma* y *Eddie Cañón* en mayo de 1963 no hubo más tebeos en Sevilla, ni siquiera excepcionalmente, hasta la llegada de la democracia y el auge del fanzinismo. Tampoco tenemos datos sobre las tiradas, pero muy probablemente ningún título superó los 7.500 ejemplares, insuficiente para poder hablar de “industria”.

3.3.2.5.10. El problema de las tiradas y la bajada de ventas

El mayor problema a la hora de investigar sobre la producción industrial de tebeos se halla en el desconocimiento de las tiradas de este tipo de prensa, con cuyas cifras —o las de facturación y ventas— podríamos establecer cálculos de beneficios y obtener datos fiables sobre la salud de las empresas. Pero, salvo casos contados, ningún investigador ha podido reunir documentos fiables sobre los tirajes o la difusión de los tebeos desde que lo expuso Ignacio Fontes cuando se daban los primeros pasos en la investigación científica sobre tebeos (1971: 335-390). Hoy los editores son conscientes del daño que podría hacer a su empresa que la competencia

³⁷⁶ Dio clases al dibujante y músico Pedro Castro, que fue quien nos comentó este particular en entrevista que le practicamos en julio de 2003.

conociere sus negociaciones a través del volumen de ventas declarado, como reconocía David Hernando, director editorial de ECC Comics recientemente (Gómez, 2013: 389). Es cierto que ha habido declaraciones de los editores a determinadas instituciones, como las efectuadas al INLE, o impresas en los propios tebeos, pero todas ellas han sido cifras redondeadas que han jugado un papel a beneficio de las empresas, cantidades más simbólicas que reales.

Todo ello tiene una explicación. La estrategia para el éxito de las publicaciones ilustradas en las dos primeras décadas del siglo XX dependía esencialmente de la capacidad del editor para atraer a un público comprador interesado en consumir un producto de naturaleza efímera. Las publicaciones de entonces entendían el vínculo con la modernidad en la llamada de atención, en el fomento del sensacionalismo y en el tratamiento espectacular de la información o la narración. De este modo habían procedido en el final del siglo XIX editores como William Randolph Hearst en EE UU o Moïse Polydore Millaud en Francia, que superó con su diario *Le Petit Journal* el millón de ejemplares de tirada durante la crisis del boulangismo en 1895 gracias a una nueva fórmula de impresión con seis colores ensayada desde 1890 (Chupin, Hubé y Kaciaf, 2009: 43), y que todavía en 1899 promocionaba su cabecera afirmando que gozaba de cinco millones de lectores.³⁷⁷ Cifras astronómicas también se dieron en la prensa española, aunque de menor medida. Por ejemplo, *El Cascabel*, publicación fue fundada por Carlos Frontaura en 1863 para gozo de los madrileños, tiraba hasta 50.000 ejemplares de cada número según recordaba en sus memorias Julio Nombela, y así se ha referido siempre por el resto de los historiadores.³⁷⁸ Otros casos no se fundamentan en memorias, sino en tiradas anunciadas por los directores de semanarios satíricos con evidente alegría. Baste el ejemplo de una de las revistas humorísticas sevillanas más recordadas, *Don Cecilio*, que tiraba alrededor de dos mil ejemplares por semana en los años 1910, aunque algunos números pudieran rebasar esa cifra (VV AA, 1979: 1282). Su director y principal redactor, García Rufino, conocido por

³⁷⁷ *Le Petit Journal*, 5-XI- 1899, p. 358.

³⁷⁸ En su libro *Impresiones y recuerdos* (Tebas, Madrid, 1976), según cita de Garrido Conde (1999: 51).

su petulancia, doblaba esa cifra o llegaba más allá siempre que citaba sus tiradas en el periódico que editaba, hasta los cinco mil ejemplares en circulación. Esa cifra era obviamente exagerada si atendemos a las características de la población sevillana de entonces, con un 68% de analfabetismo según el censo andaluz de 1907 (la instrucción elemental no superaba el 42% de una población de poco más de medio millón de habitantes para la provincia de Sevilla, con solo 148.315 almas en la capital (Soria Medina, 1980: 25).

El objetivo del autobombo editorial no era el rigor, siempre fue vender, por supuesto, pero lo cierto es que las cifras que se reiteran acaban pasando por verídicas. Dejemos ilustrada esta idea con el caso de *La Traca*, semanario satírico que con el número con el que le daba la bienvenida a la Segunda República Española logró una difusión nunca vista (o al menos generó una expectación nunca vivida en la prensa valenciana). Para dar salida a la demanda de tantos ejemplares, el director del periódico, Miguel Carceller, tuvo que subarrendar otras imprentas, las cuales no podían tirar más de 24.000 ejemplares diarios debido a las limitaciones técnicas y porque las planchas de impresión comenzaban a desgastarse tras más 200.000 pasadas (Laguna, 2015: 132). De la tirada final de aquel fenomenal éxito momentáneo de *La Traca* se dio noticia en un artículo anónimo aparecido en un periódico valenciano, donde se comentaba que el semanario tiraba «cerca de medio millón de ejemplares.»³⁷⁹ Una divulgación que al poco se tradujo en una estimación al alza, que no solamente daba esa cifra redonda por cierta, también por alcanzada o por superada, como ocurrió al año siguiente en un artículo aparecido en el *Almanaque de Valencia para 1933*, de E. Malboysson, en el que se homenajeaba festivamente al fogoso editor y en el que se daba por seguro que de la cabecera circulaban “más” de medio millón de ejemplares, cifra que quedó impostada para la posteridad. Es admisible que uno o varios números de *La Traca* tuviesen tan abultada tirada, pero mantenerla cada semana hubiese consumido más resmas de papel de las que cualquier editor medio de entonces tenía a su alcance y habría multiplicado las horas de trabajo de los impresores (de varios de la localidad) por cuatro o por cinco. El mismo Carceller reconocía durante el proceso al que fue sometido en junio de 1939 tras entrar las tropas

³⁷⁹ *El Clarín*, 22-VIII-1931. El texto aparece recogido por Laguna (2015: 15).

franquistas en la ciudad de Valencia que durante 1931 la tirada media de la publicación fue de cien mil ejemplares.

Por lo que se refiere a los tebeos, contamos con algunas declaraciones e autores y de editores sobre tiradas, ninguna conducente a certezas. El caso del prolífico dibujante M. Gago es paradigmático. El propio dibujante declaraba que del tebeo *El Guerrero del Antifaz* comenzaron tirándose entre quince y veinte mil ejemplares de cada número, que fueron aumentando hasta el tope que marcaba el tiraje en imprenta con la maquinaria que en aquel momento podían usar, sesenta mil (Tadeo Juan, 1997b: 52). Es posible que en ciertas etapas la publicación fuese muy bien de ventas y se practicasen dos tirajes para cubrir la demanda, rondando los 130.000 ejemplares (Rodríguez, 2006: 13; VV AA, 1995: 8). Y es cierto que se hicieron reediciones de algunos cuadernos para satisfacer los pedidos, pero el máximo de cuadernos circulantes por los quioscos en un mes podía alcanzar si acaso los 240.000 ejemplares. Pongamos que si se combinaba ese volumen de producción con la de reedición de dos cuadernos en ese mismo mes, la cifra podría alcanzar los 360.000 ejemplares de tirada mensual. Pues bien, esta cifra fue tomada como referente para una circulación habitual de la colección en el mercado, cuando sería la excepcionalidad en todo caso. Y no ha faltado quien la ha tomado como referente de la circulación semanal. O quien ha multiplicado la cantidad obtenida para el total de tirada mensual por cuatro por entender que era semanal, considerando que al mes se tiraban 800.000 ejemplares. Que, de nuevo, hay quien ha considerado que eran 800.000 ejemplares que se tiraban semanalmente (VV AA, 1995: 11). Casi ninguna de esas cifras resulta creíble, salvo las indicadas por el propio autor M. Gago, que curiosamente han sido las menos citadas.

Los editores han sido bastante reacios a difundir las tiradas de sus productos, porque no convenía ni frente a sus acreedores, ni frente a Hacienda ni frente a sus competidores. Singularmente, ha sido el editor del título fundacional *TBO* el que más cifras ha facilitado sobre las tiradas de su producto, recogidas por Martín (1967: 73) y, luego más abundantes, por Barrero y De Gregorio (2011: recurso en línea). La segunda tanda de datos procede de la agenda de Emili Viña, donde iba anotando las cifras de tirada que le comunicaba el impresor; fue heredada por su hijo Albert Viña, último editor de *TBO*, que tuvo la amabilidad de compartir esos apuntes con nosotros. Pese a su supuesta veracidad, son cifras que deben manejarse con reserva, porque no

proceden de facturas o registros de los impresores, y los apuntes de los editores podían no corresponder con la realidad:

FECHA DE EDICIÓN DE <i>TBO</i>	TIRADA
<i>TBO</i> en 1954 [periodicidad quincenal]	300.000
27-I-1954	291.000
3-XI-1954 [anotada como récord]	318.700
Almanaque 1955 [cuya tirada se agotó]	276.000
2-X-1955 [otro récord]	331.700
Almanaque 1956	284.000
Almanaque humorístico	176.000
Inicio de 1958	320.500
Final de 1958	262.000
Inicio de 1959	264.500
Final de 1959	234.500
Inicio de 1960	235.500
Final de 1960	260.500
Año 1961	217.000
Año 1962	212.000
Inicio de 1963	183.500

Segundo álbum de <i>La Familia Ulises</i>	125.000
Final de 1963 [periodicidad semanal]	158.500
1964	150.000
Número 523 (3-XI-1967)	140.000
Número 600	125.000
Año 1971	115.000
Año 1972	100.000
Año 1973. <i>TBO 2000</i>	96.000
Año 1975	68.000
Número 2.233	50.000
Número 2.356	31.200
Número 2.381	30.000
<i>TBO</i> en <i>Lecturas</i> durante el año 1981	40.000
Número 2.469	40.000
Número 2.484 [21-IV-1982]	28.000

Tabla 3.6. Extracto de anotaciones de la agenda de Emili Viña. Fuente: Barrero y De Gregorio, (2011).

Albert Viña conocía estas cifras de tiradas de la emblemática *TBO*, con una media oscilante entre los 150.000 y los 200.000 ejemplares en la segunda mitad de los años cincuenta, los años en los que más vendió. Curiosamente, siempre las ha recordado al alza, eligiendo como cifra fetiche los 500.000 ejemplares, y dando como falsa la cifra que él mismo conservaba registrada.³⁸⁰ Es verdad que la dirección de la revista *TBO* hizo público en 1968 que difundían medio millón de ejemplares de su revista al mes (esa información se incorporó en la logografía de las portadas de la revista a partir del número 744). Lo hizo precisamente en un momento en el que la industria editorial de los tebeos comenzaba languidecer de modo irreversible y confiando en que el público lector interpretase ese aserto promocional como una declaración de solvencia económica y poder empresarial. Se trataba de la difusión, no de la tirada, claro está, y para obtener esa elevada cifra se hacía multiplicando el total de tirada de la revista en esos momentos (no más de 100.000 ejemplares) por el número medio estimado de lectores que accedían a ella mediante préstamo o alquiler.

Las tiradas que conocemos a través de instituciones oficiales deben ponerse también en entredicho. Estas son las que se extraen de la publicación del Ministerio de Información y Turismo *Anuario de Prensa Española* de los años 1957 (p. 643), 1962 y 1965 (p. 1.350):

³⁸⁰ *La Vanguardia*, 18 de febrero de 1988.

TIRADAS DECLARADAS DE ALGUNOS TEBEOS

EDITORIAL	TÍTULO	1955-1956	1960-1961	1964
CLÍPER	<i>Florita</i>	20.000	-	
CLÍPER	<i>Yumbo</i>	20.000	-	
CREO	<i>Ajax el Griego</i>	-	15.000	
CREO	<i>El Capitán Hispania</i>	-	15.000	
CREO	<i>Flores de Azahar</i>	-	15.000	
CREO	<i>Jim Dale</i>	-	15.000	
CREO	<i>Ric Race</i>	-	15.000	
ERSA	<i>Dumbo</i>	20.000	15.000	
FET-JONS	<i>Clarín</i>	15.000	28.000	
FET-JONS	<i>Maravillas</i>	15.000	30.000	
PPC	<i>3 Amigos</i>	75.000	25.000	
ROLLÁN	<i>Aventuras del FBI</i>	20.000	-	
ROLLÁN	<i>Jeque Blanco</i>	20.000	-	
VALENCIANA	<i>Jaimito</i>	-	20.000	
BRUGUERA	<i>Sissi</i>	-		45.000
IMDE	<i>Claro de Luna</i>	-		25.000

Tabla 3.7. Tiradas de colecciones de tebeos recogidas en el *Anuario de Prensa Española*. Se toman solamente las cifras de tirada superiores a 15.000 ejemplares.

Bruguera no declaró tiradas al Ministerio hasta la implantación de la OJD, y para cuando esto ocurrió, los otros editores que sí habían declarado tiradas en los cincuenta o los sesenta no lo hicieron en los años setenta. De todos modos, obsérvese que las cifras que aportan los editores son números redondos e idénticas para distintas cabeceras, lo cual resulta harto difícil de creer. El título del sello *Creo Flores de Azahar* jamás alcanzó esa tirada declarada, según nos ha confirmado el propio editor, por ejemplo. Y, por último, resulta que los únicos casos de incremento de la tirada los protagoniza FET y de las JONS, precisamente el editor que más tuvo que depender de ayudas para sostener sus títulos en estos años de descenso de ventas de prensa oficial frente al auge de la privada.

Fuesen o no reales estas cifras, lo cierto es que la industria española se mostraba en este momento escuálida con respecto a la vecina industria francesa, que mantenía un volumen elevado de títulos vivos gracias a la receptividad de su población a la historieta, allí considerada un bien cultural. Raramente se han aportado datos desorbitados de tiradas para las publicaciones con historietas galas salvo en lo tocante a *Le Journal de Mickey*, con 635.000 ejemplares de tirada en 1955; en el mismo año alcanzó casi 250.000 *L'Intrépide*. Otros títulos lograron cotas considerables pero creíbles, como *Spirou* en 1946 (200.000 ejemplares), *Le Téméraire* en 1944 (150.000), *Coeurs Vaillants* en 1955 (145.000) (Gabut, 2001: 180). Son datos que nos invitan a desconfiar de la afirmación de que en el Ecuador de los cuarenta *El Guerrero del Antifaz* tiraba 240.000 ejemplares o que al final de la década de los años cincuenta *TBO* alcanzaba los 350.000.

Es innegable que las tiradas infladas por un lado y el secretismo sobre las cifras reales de ventas que guardan los editores, por otro, sesga cualquier análisis que se pueda practicar sobre la industria editorial de los tebeos (Pons, 2008: 60). Aunque hay que decir que solemos aceptar de buen grado los análisis que se hacen en otras latitudes con las cifras proporcionadas por los editores, que resultan tan homogéneas que provocan cierta extrañeza, porque reflejan un mercado en el que muchos títulos encuentran un número similar de compradores con independencia del sello que lo edite, los autores de la obra o el género de la historieta contenida en ellos (Ratier, 2013 y 2014: recursos en línea). Es de suponer que si los editores españoles cedieran todas sus cifras el desglose de tiradas sería igualmente uniforme, aunque de menor cuantía que el de los franceses, claro está.

Ha sido uniforme en los casos en los que se han declarado tiradas en documentos oficiales. Cuando el INLE impuso el control de tiradas obligatorio a los editores, en fecha tan tardía como 1967, solo las empresas más saneadas y con buen pulso comercial dieron algunas cifras. Curiosamente, Bruguera fue el sello que más títulos declaró en el INLE en 1968. Y hay que considerar que ese control se llevaba a cabo mediante inspectores que revisaban por sorteo, previo cálculo de la proporción de títulos por editor (Martínez Martín, 2015c: 287), pero las inspecciones eran insuficientes y a la hora de aplicar una sanción surgían muchas trabas administrativas, con lo que el control se demostró inútil para aportar un conocimiento efectivo de las tiradas, lo que nos llevaría de nuevo a “confiar” necesariamente en las declaradas por sus editores. En 1970, las tiradas medias declaradas de libros en España eran de casi doce mil ejemplares por título, en un panorama editorial multiplicado en el que se distribuyeron casi catorce mil libros. El total fue de ciento sesenta y dos millones de libros en circulación para aquel año, de los que cincuenta y nueve millones fueron destinados a la exportación. Esta situación duplicaba la de 1965, año en el que la tirada media estimada para los libros era de seis mil ejemplares por título. Esta situación pujante se vio retrasada por la atomización de los talleres, la crisis de deuda que contrajo América Latina, un mercado en el que habían confiado en demasía los editores españoles (sobre todo Bruguera, pero también otros sellos de tebeos como Ferma o Toray) y que, cuando dejó de pagar, desbarató todo el edificio comercial de esas empresas, que no contaban con otras líneas de crédito.

A finales de los años sesenta las empresas agrupadas en el Gremio de Editores de Publicaciones Infantiles no lograban adoptar decisiones colectivas. No hubo acuerdo, que además quería orquestar siempre Bruguera, y solicitaron al Ministerio de Información que fuera este ente el que realizara una encuesta sobre gustos de los lectores a cargo del presupuesto oficial, lo que demuestra la poca iniciativa de los empresarios del ramo al supeditar su futuro profesional al proteccionismo tolerante de los organismos oficiales. Esto se halla en consonancia con la idea que siempre ha flotado en las discusiones sobre el juego censura-autocensura, sobre todo la generada por el Ministerio de Información de Arias Salgado y más tarde de Fraga Iribarne: la censura no habría sido ejercida con tal rigor sin la tolerante mansedumbre de los editores (Martín, 2006: 26).

Los editores eran conscientes entonces de que en el último lustro, entre 1963 y 1968, había menguado notablemente el número de títulos vivos de tebeos en circulación. También eran conscientes (y responsables) de un incremento constante de ediciones recicladas, traducciones, adquisiciones a agencia de calidad discutible y de un alejamiento del niño como público objetivo, en busca de la venta fácil que había llegado con forma de mujer entre 1957 y 1962. Aparte, el trastorno que la televisión y otras formas de ocio habían causado a la industria ya era patente. Las razones principales para que los quioscos quedasen deshabitados de tebeos podrían ser estas:

- El aumento del precio del papel, los requisitos administrativos y las tasas impositivas a las que tuvieron que hacer frente los editores en general, tal y como las referimos en el repaso a las condiciones editoriales en la primera parte de este capítulo 3.
- La recrudescida censura y la emigración de los autores hacia el extranjero para hacer un trabajo bastante mejor remunerado y menos “propio”, sobre el que había perdido el control por completo; con todo, lo preferían por no hallarse supeditado a la injerencia constante de editores y censores. Gran parte de los profesionales declararon esta razón cuando se les preguntó por sus motivos para emigrar a los cómics del extranjero (Remesar y Altarriba, 1987: 62).
- La existencia de nuevas modalidades de edición. El libro de bolsillo y las novelas de a duro, así como las ediciones en fascículos, fueron muy populares desde 1964 e invadieron los quioscos (primero Salvat, luego Códex y Planeta). Los tebeos, aparte de estorbar a estos productos que dejaban más beneficio a quiosquero y a editor, se incorporaron tardíamente a esta opción, que desarrolló sobre todo Buru Lan a partir del año 1971. Era un modelo que apelaba al coleccionismo y que exigía un público de partida mínimo que asegurara el sostenimiento de la producción.
- La televisión. En 1964, el número de televisores vendidos en España superó el medio millón. Y según la encuesta elaborada en 1965 por el ministerio sobre un universo de niños de ocho a quince años que poseían televisor en su casa, el resultado fue que la tenían en un 71% de los casos. Un tercio de esos niños prefería ver la televisión a cualquier otra actividad de ocio; del

resto, solo el 14% declaró su gusto por leer (libros o tebeos) (Vázquez, 1965: 33). Hay quien ha afirmado, no obstante, que el incremento de aparatos en España fue parejo a un incremento en la circulación de tebeos, sobre todo durante los primeros años setenta (Rueda Laffond, 2015: 659), pero es una afirmación ciertamente discutible. El aumento de la compra de televisores hay que ponerlo en correspondencia con la evolución real de las posibilidades económicas de la población española de la época, como ha puesto de manifiesto Brändle Señán al estudiar el consumo y el cambio social supuestamente adherido a él, que no se cumplió en España con la misma celeridad que en otros países, al menos hasta la década de los años setenta: en 1968 solo el doce por ciento de las familias de zonas industrializadas poseían un televisor en su domicilio (2007: 83-84). Rueda Laffond localiza los años decisivos para la implantación de la televisión en España en los años 1962 y 1964 pero aún son lentos y la cobertura del territorio nacional no era completa, aunque la programación comenzó a estabilizarse en 1963, con 3.500 horas anuales de emisión, con una cuarta parte de los contenidos orientados a la información y un quince por ciento destinado a emitir largometrajes estadounidenses en su mayoría, lo que contribuyó a un modelo de esparcimiento basado en la continuidad y sujeción a patrones de género (2005: 50). Al igual que ocurrió con los tebeos, la televisión participaría más de la evasión colectiva, con espacios orientados al más puro entretenimiento, que de la transmisión de las consignas del régimen enquistado en el poder.

- La música pop. En 1960 había comenzado la fiebre del rock, y el pop también fue admitido como una expresión cultural nueva, propia de los jóvenes y símbolo al mismo tiempo de modernidad y de rebeldía. La música juvenil generaba un mercado diferencial, que ensanchaba la brecha generacional y permitía a esa parte de la población solazarse con un medio o con un instrumento diferente y propio. Pero la verdadera revolución en este sentido surgió con la música pop, más admisible por la cultura en general, menos agresiva que el rock y también más palatable por los jóvenes. Muchos adolescentes dejaron la lectura de tebeos por la asistencia a guateques.

- Otros fenómenos del ocio, que comenzaban a proliferar: las sesiones cinematográficas más asequibles y el incremento de estrenos cinematográficos, los juguetes de plástico más sofisticados, los juguetes eléctricos, las colecciones de cromos o las bicicletas más robustas y de tamaño adecuado a los más jóvenes, y un largo etcétera.
- Por último, las nuevas estrategias comerciales que establecía la publicidad. Al surgir la OJD, las publicaciones con publicidad gozaron de privilegios que no tenían los impresos sin anuncios. Como las distribuidoras estaban vinculadas a ese organismo, generaron una presión sobre los puntos de distribución de prensa que iba encaminada a beneficiar a los medios impresos con más publicidad inserta. Solo los tebeos de Bruguera contenían publicidad en abundancia; en los demás fue escasa.

Al final de la década de los años sesenta, y a punto de entrar en la siguiente, fueron apareciendo nuevas revistas con historietas como *La Ballena Alegre*, *Gaceta Junior*, *Strong*, *Gran Pulgarcito* o *Trinca*, que trajeron aires nuevos a la industria. Eran tebeos con nuevos materiales que ya no se espejaban en los modelos tradicionales ni en las ajadas publicaciones británicas, sino en las relumbrantes nuevas revistas franco-belgas, las primeras y nuevas ediciones de los cómics de superhéroes de Marvel, que se sumaron a los remozados modelos de cómics femeninos con mayores dosis de emancipación, aspiraciones eróticas y emociones solamente accesibles a un público adulto. Estas novedades frenaron la decadencia comercial e industrial que sorprendió a todos en 1963, pero no fueron la solución para un mercado menguante. Aunque esa es materia para otra investigación.

4. APARTADO ANALÍTICO

4.1. Aplicación de los modelos

Tal y como propusimos en el capítulo 2, una vez configurada estructura de registros teóricamente ordenados, que respondiesen a una sistemática efectiva y de aplicación al corpus de estudio, hemos procedido a trabajar con los tebeos del periodo revisándolos concienzudamente. Todos los conocimientos adquiridos han tenido dos efectos. Uno, retornar sobre nuestros pasos para completar la tipología propuesta y modificar la estructura de tablas y modelos estructurales debido a hallazgos nuevos (formatos desconocidos, relaciones jerárquicas distintas, la necesidad de reformular subtipos). Dos, reconocer definitivamente la producción de cada sello editorial en el marco temporal elegido y precisar el marco temporal de cada tebeo manejado, hasta el punto de poder fechar con gran exactitud su aparición en el mercado. Todo esos conocimientos adquiridos los hemos ido incorporando a una base de datos relacional diseñada tal y como prevenimos, con ayuda de un equipo de documentalistas.

Ahora que podemos aplicar el modelo propuesto, con el fin de obtener el cálculo lo más exacto posible de la producción editorial por unidad de tiempo usaremos un instrumento preciso, pero al mismo tiempo flexible y adaptable a cambios o modificaciones, y por supuesto accesible a otros investigadores a los efectos de practicar comprobaciones y refutaciones, al contrario de lo que ocurre con otras bases de datos de consulta habitual o desde las que se emiten informes sobre libros y prensa.³⁸¹ En la nuestra, recordémoslo, los fundamentos de partida son: la separación inicial de los soportes con respecto a los formatos; que el eje vertical jerárquico de ordenación lo establecemos mediante tablas con publicaciones, tablas con números ligados a esas publicaciones, y tablas con obras de todo tipo ligadas a las dos anteriores; que el resto de atributos o elementos se añaden a las tablas anteriormente descritas en horizontal, o sea, sin supeditación jerárquica. Sobre todas las tablas flota una tabla común aglutinadora en la que se definen y regulan los conceptos y las tipologías que afectan a toda la base de datos.

³⁸¹ Por ejemplo, la de la BNE o la de la Federación del Gremio de Editores de España, cuyos informes no pueden ser refutados consultando la base de datos en la que se apoyan, la del ISBN, puesto que no tiene implementado ningún dispositivo de consulta pública de sus datos.

Describiremos a continuación cómo se gestionan las tablas descritas, ya con sus datos incorporados y habiendo definido las relaciones entre ellas, a los efectos de obtener resultados. Para ello hemos creado un gestor de contenidos en un espacio web privado al que se accede por este vínculo:

<http://www.tebeosfera.com/adminpanel/index.php>³⁸²

4.1.1 Gestión de tablas

Aparte de las relaciones establecidas entre las diferentes tablas y las normas jerárquicas entre distintos tipos de registros dentro de una misma tabla, en nuestro gestor implementaremos la posibilidad de trabajar solapando tablas del siguiente modo:

- **Tablas flotantes:** Se permite el acceso a los registros de una tabla cuando nos hallamos trabajando dentro del registro de otra. Por ejemplo, para asignar autores o series al registro en el que estemos trabajando. Las más habituales tablas flotantes serán: Autores, Series, Personajes, Géneros,
- **Fichas al vuelo:** Se permite la creación de un registro que no existe desde otro registro de otra tabla existente. Por ejemplo, para crear una localidad nueva que no se halla en la base de datos.
- **Clonación:** Permite crear un registro a partir de otro ya existente, de modo que el registro nuevo hereda la mayor parte de contenidos de los campos del registro de partida facilitando enormemente el trabajo de catalogación.

Con el fin de someter a la base de datos a los preceptivos controles de calidad y para localizar errores que pueden producirse durante el rellenado de los formularios de los registros se necesitan una serie de herramientas de control, de estos tipos:

- **Asignación.** De registros que no implican supeditación jerárquica, por ejemplo de autores, entidades editoriales, series y personajes a publicaciones y números o a otras (autores en series, personajes en series,

³⁸² *Login:* revisiondetesis y *password:* revisiondetesis

autores en entidades). También, de elementos accesorios, como el PVP, las localidades, los idiomas de origen y de traducción, etc. Por supuesto, se podrán asignar igualmente conceptos desde su tabla a todos los registros de la base, incluida la propia tabla de conceptos; el caso más común tiene lugar al asignar géneros.

- **Creación.** De números en bloque para los casos de las publicaciones en las que faltan tramos por catalogar, quedando marcados aquellos que carecen de fiabilidad en su registro o que no constan de imagen probatoria.
- **Depuración.** De errores sintácticos en las descripciones o en el etiquetado mediante claves, y de las cadenas de letras de las URL generadas.
- **Detección.** De autores que carecen de país de origen, de números que carecen de fecha, de publicaciones que tiene varios números con idéntica fecha, de falta de periodicidad en publicaciones, y otras
- **Fechado.** De los números de una colección o publicación que no tienen correctamente introducida su fecha de aparición. Para el fechado se antepondrá un criterio de periodicidad, de la diaria a la bianual.
- **Unificación.** De dos registros en uno si suceden duplicidades. Servirá para igualar claves o etiquetas similares, entidades o autores que se hayan registrado dos veces por error, localidades mal escritas o que se han introducido equivocadamente en los campos para regiones o países (y viceversa), etcétera.
- **Vinculación.** De registros en jerarquías verticales u horizontales. En vertical quedan vinculados los números a las publicaciones (o colecciones). En horizontal se entiende la vinculación de obras que son traducción de otras o de números que son reeditados, por ejemplo.

4.1.2 Gestión estadística

Finalmente, a los efectos de perfeccionar la base de datos lo más cómoda y rápidamente posible, se han implementado unas herramientas más sofisticadas que nos permiten efectuar consultas sobre las tablas de publicaciones y números en tramos temporales escogidos para conocer cuántos tebeos se publicaban en esos tramos y qué características ofrecían. Se describen esas herramientas, ambas integradas con el gestor de contenidos de la base de datos en el mismo emplazamiento: <http://www.tebeosfera.com/adminpanel/index.php>

- **Matriz calculada (MC):** Genera una matriz de datos desglosados tras seleccionar un intervalo temporal, y en ella se recogen e identifican todos los lanzamientos por orden cronológico, distinguiendo aquellas cabeceras que siguen en curso desde un periodo anterior de las que son novedad dentro del intervalo. La herramienta contabiliza dentro del tiempo escogido: los títulos vivos totales (en curso y nuevos, todos ellos), los títulos vivos que son novedad, los editores que se hallan en activo, y el total de números publicados. Luego, computa una serie de **variables** estadísticas partiendo de esos cálculos:
 - **Media:** Obtiene el promedio de números por título, y por lo tanto nos brinda la media de tebeos por colección dentro de ese periodo.
 - **Moda:** Localiza el valor más frecuente de números por título, que coincide con la periodicidad media de las colecciones en ese periodo.
 - **Desviación típica, Dispersión, Varianza y Asimetría:** Son valores calculados en torno a la media, de acuerdo con sus fórmulas matemáticas estándar, que para el caso de la edición de tebeos siempre arrojan valores en exceso elevados debido a la escasa homogeneidad de la muestra.
 - **TDA:** Tebeos diferentes en el año, equivale al valor de títulos vivos si el periodo escogido es de un solo año.
 - **EDA:** Editores diferentes (en activo) en el periodo, equivale al valor de Editoriales si el periodo escogido es de un solo año.
 - **EANA:** Relación entre el total de ejemplares de tebeos en circulación del año y los editores en activo dentro del mismo año. Arroja el valor del promedio de tebeos que lanza un editor en la anualidad
 - **EATA:** Relación entre los editores en activo en el año y los títulos vivos del año. Permite estimar el promedio de cabeceras creadas por editor.
 - **TATT.** Nos muestra la relación entre los tebeos aparecidos ese año y el global de estimados de nuestra industria (expresado en %). Permite relativizar la producción anual frente a la total.
 - **EAET:** Relación entre los editores en activo ese año y el total de editores de la industria (expresado en %). Permite relativizar el total de profesionales en activo frente a la globalidad.

Con estos datos, podremos trazar gráficas comparativas entre las medias y las modas, por un lado, de editores en activo y tebeos nuevos por año, entre los números y títulos promedio que lanza cada editor, y entre los tebeos y los editores que trabajan en cada año con respecto a la totalidad. Gracias al manejo de valores no absolutos obtendremos curvas de evolución que nos permitirán estimar el promedio de producción, de intensidad de trabajo anual y el porcentaje de producción con respecto a la generada a lo largo de la historia.

- **Números por publicación (NPP):** Esta otra herramienta consiste en un formulario programado para trabajar sobre dos tablas de la base de datos al mismo tiempo, la de Publicaciones y la de Números. Permite elegir un rango temporal y, dentro de él, seleccionar diferentes campos de los registros de tipo número para obtener datos sobre casi la totalidad de los campos de ese registro, con el aliciente de que si el campo está vacío por alguna razón, el gestor se encarga de tomar ese dato del registro de publicación, cuyos campos suelen ser comunes a todos los números asignados a ella. Las categorías escogidas para practicar consultas son: Fecha (y un rango), periodicidad, altura (y un rango), anchura (y un rango), grosor (y un rango), paginación (y un rango), sello editor, país de edición original, idioma de publicación en España, participación de autores de distinta nacionalidad, tipo de publicación a la que se halla asignado, tipo de colección, formato, encuadernación, tipo de edición, carácter, temática, géneros, soporte y medio que contiene. Además de poder seleccionar valores de tantos campos como se desee (desde solamente la fecha a todos los del formulario) también podemos marcar cada uno de ellos en negativo para solicitar que esa opción no se cumpla lo cual resulta de gran utilizada para discriminar opciones en muchos casos. Gracias a esta herramienta podemos practicar consultas sobre cuántos tebeos de determinada altura publicó un editor concreto en un tiempo escogido, o cuantos del género romántico se editaron con más de sesenta páginas, o cuantos de cómics publicados en España tuvieron formato de libro, etcétera, etcétera. Las combinaciones posibles son muchas.

Podremos utilizar esta herramienta para obtener los siguientes perfiles sobre el periodo escogido para la presente investigación:

- Tebeos comerciales frente publicaciones con cómics pero que no fueron tebeos, y frente a productos gratuitos o promocionales o confesionales.
- Reparto de la periodicidad (semanal, quincenal, semestral u otras).
- Reparto de formatos (cuadernos y libros, esencialmente)
- Tamaños de edición y paginación de los impresos
- Tipos de colecciones (numeradas, sin numerar -ordenadas y convenidas-, monografías)
- Tipos de edición (nuevas, traducciones, reediciones)
- Origen de las obras (España, Europa, EE UU)
- Temáticas (aventura, humor infantil, drama romántico, sátira).
- Reparto de la producción mes a mes para los años del intervalo de estudio escogido.
- Reparto por sellos, anteponiendo a los editores con mayor producción (podrán distinguirse los tebeos de primera edición y los de reciclaje).³⁸³

³⁸³ Se advierte que se trata de datos que están en constante revisión y mejora, aunque los de los años 1960 a 1963 han sido comprobados exhaustivamente a los efectos de obtener los resultados más ajustados a la realidad en el presente trabajo.

4.2. Análisis específico

4.2.1. Títulos vivos, en curso y editores en activo

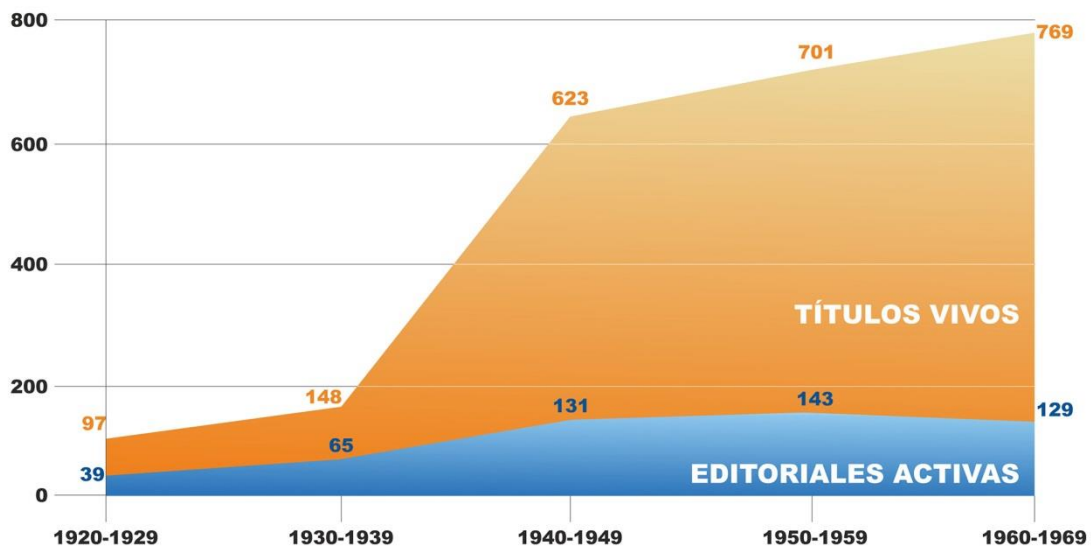
Si queremos tomar conciencia del contexto general de la industria española de la prensa con viñetas e historietas, nuestras herramientas nos permitirán abordar una primera aproximación a la evolución de la producción de este tipo de impresos, que nos sirve para encuadrar el periodo de estudio, incluido en la última columna de la siguiente tabla:

EDICIÓN DE TEBEOS EN ESPAÑA. DÉCADAS DE 1920 A 1970

	1920-1929	1930-1939	1940-1949	1950-1959	1960-1969
Editoriales activas	39	65	131	143	129
Títulos vivos	97	148	623	701	769
Números diferentes	3118	5216	9234	20430	30667
Títulos por sello	2,48	2,27	4,75	4,90	5,96
Números por título	32,14	35,24	14,82	29,14	39,88
Números por sello	79,95	80,24	70,49	142,86	237,73

Tabla 4.1: En esta tabla, con títulos vivos nos referimos las colecciones de nueva creación más las que se continúan desde la década anterior. Dentro del conjunto de “tebeos diferentes” no se contabilizan los reciclajes, canjes o reventas. “Títulos por sello” arroja el valor medio de colecciones por editor. “Números por título” representa la periodicidad modal. “Números por sello” representa un valor medio relativo de la inversión de esfuerzo editorial. Fuente: Herramienta Matriz calculada, con referencia a todos los impresos con historietas, no con viñetas exclusivamente. Representación en Gráficas 1, 2, 3 y 4.

EDITORIALES Y TÍTULOS DE TEBEOS VIVOS EN LAS DÉCADAS 1920 - 1960



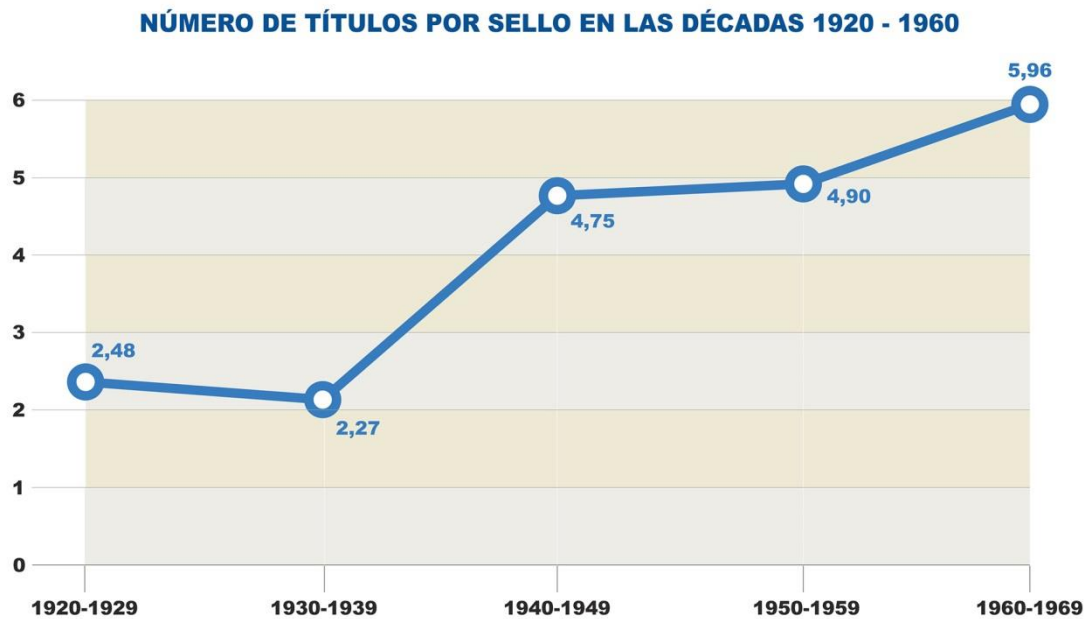
Gráfica 1. Comparativa panorámica de la evolución de los títulos vivos de tebeos en comparación con las editoriales activas. Datos de tabla 4.1. Realización propia.

En esta primera aproximación se aprecia una gran diferencia entre la edición de impresos con viñetas e historietas en las tres primeras décadas del siglo y la más estable después de 1950, gracias en parte a la normalización de la edición tras la creación del Ministerio de Información y Turismo. Los datos que más nos interesan se hallan en la columna lateral derecha, que vienen a confirmar la evolución positiva de la edición hasta valores similares a los logrados antes de que se desatara la Guerra Civil. El valor de tebeos por título (39,88) viene a señalar un ritmo en la producción similar al de los años treinta, cuando la industria comenzó acelerarse. Sin embargo, el número de tebeos que cada editor lanzaba es muy superior en los años sesenta, lo que supone un incremento sustancioso del esfuerzo desarrollado en cualquier otra década anterior.



Gráfica 2. Evolución del crecimiento de novedades de tebeos de 1920 a 1960. Datos de tabla 4.1. Realización propia.

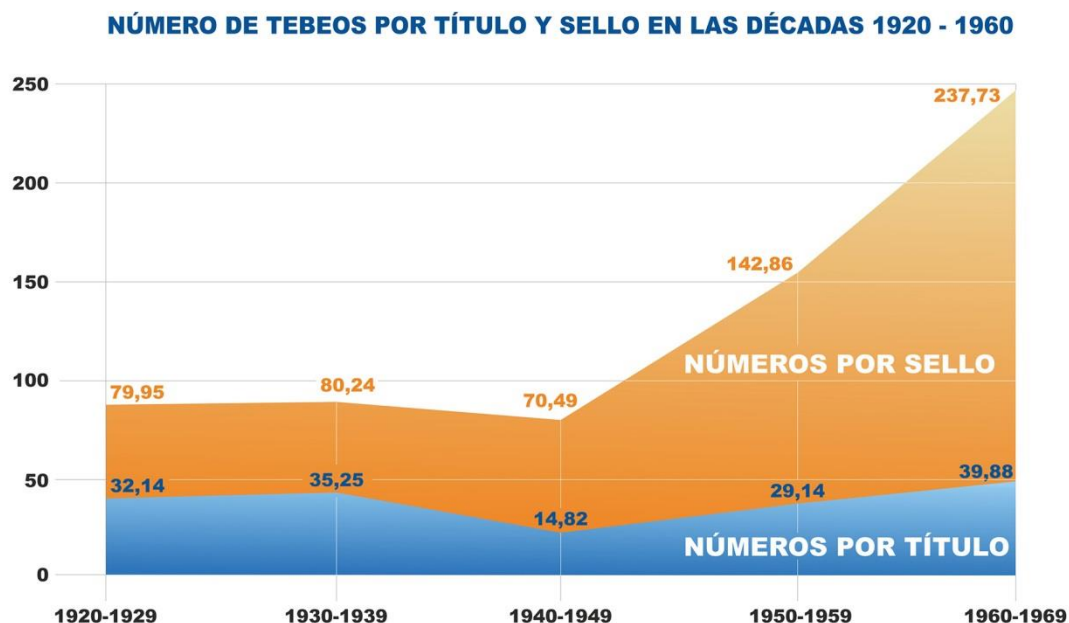
A la vista de esta gráfica, un valor revelador es el que resulta del conteo de editoriales activos, que fueron más en los años cincuenta que en los sesenta. Es un dato indicativo del auge de la industria durante los años cincuenta, cuando fueron muchos los empresarios que se lanzaron a producir impresos en este sector con la esperanza de hacer crecer sus negocios. El modelo evolucionó hacia una mayor especialización e inversión en maquinaria y productos específicos, con lo que se lograría un volumen de producción superior en un 30% en la década de los sesenta, un periodo con menos editores pero que fueron capaces de producir más de 200 tebeos distintos en cada redacción editorial frente a los 142 de que fueron capaces sus colegas (o ellos mismos) la década anterior.



Gráfica 3. Evolución de la razón entre número de cabeceras y total de editores en activo de 1920 a 1960. Datos de tabla 4.1. Realización propia.

La comparación con las cifras de los años sesenta con las de los cuarenta puede tentarnos a equiparar el modelo industrial (de 623 a 769 títulos vivos; de 131 a 129 sellos productores). Pero hay una gran diferencia en la producción, de poco más de casi diez mil en los cuarenta a más de treinta y un mil en los sesenta. Los años cuarenta fueron un periodo de incertidumbre industrial y comercial y hubo muchos editores ocasionales que probaron suerte en el quiosco para abandonarlo a los dos o tres meses, o a lo sumo medio año, como hemos descrito en el capítulo en el que recorrimos aquella década. Recordemos que, para el caso de los tebeos, solamente hubo cinco editores que superaron el millar de tebeos distintos publicados entonces: Hispano Americana, Valenciana, Marco, Ameller y también alcanzaron esa cantidad el sumatorio de lanzamientos de los sellos ligados a Falange en mayor o menor medida: FET y de las JONS, Ediciones Chicos y Maravillas. Ese valor absoluto, el de las novedades lanzadas al mercado, queda suavizado en los valores relativos, los tres inferiores, que para los años sesenta nos revelan que el esfuerzo en poner en pie títulos nuevos no creció en exceso: cerca de cinco por editor en toda la posguerra, con un repunte hasta casi seis en los años sesenta. El incremento de números por título y, sobre todo, de impresos de este tipo diferentes editados por cada sello sí que marca la diferencia, ya que es un

valor relativo que se multiplica tras el periodo de carestía que supuso la Guerra Civil (el valor más bajo en su fila: 70,49 números por sello), llegando a rebasar ampliamente en los sesenta el promedio de doscientos impresos lanzados por cada editor, lo que nos indica la buena salud de esta industria en aquellos momentos.



Gráfica 4. Comparativa panorámica de la relaciones números diferentes / editores en activo frente a números diferentes / títulos vivos entre 1920 y 1960. Datos de tabla 4.1. Realización propia.

Enfocaremos ahora el estudio de la evolución de la industria, excluyendo los impresos reconocidos como prensa con viñetas o prensa satírica, en un periodo de veinte años que incluyen en su término el tramo de estudio. Este intervalo, 1943-1963, nos permitirá apreciar el crecimiento de la industria tras la Guerra Civil. El contraste con la industria de anteguerra no viene al caso aquí por entender que el conflicto armado hizo tabla rasa de las estructuras que existían antes de 1936, teniendo que partir de cero la mayoría de los empresarios del ramo, como hemos relatado en el capítulo anterior. No hemos tenido en cuenta las revistas de viñetas en este repaso, es decir, fuera del recuento hemos dejado publicaciones como *Antología del Humor*, *Bacilos*, *La Codorniz*, *Cucú*, *Don José*, *Fray Escoba*, *Gránulos*, *Historia de Madrid*, *Humor Isleño*, *Humor Mundial*, *Humorismo Mundial*, *El Once*, *Pepe-Cola*, *Píldoras*, *La Pz*, *Selecciones de Humor de El DDT*, *Titirimundi*, *La Trilogía del Humor* y *¡Tururut!* Tampoco hemos considerado los tebeos editados en el

extranjero, ni los mexicanos de Novaro y Editormex ni los confeccionado en Argentina por Bruguera (unos por no contribuir a la industria española, otros porque se distribuyeron mayoritariamente en un mercado ajeno). La prensa que eventualmente llevó alguna historieta pero de manera anecdótica no entra en este recuento tampoco, nos referimos a los diarios y revistas de información que se publicaron en el intervalo temporal escogido, algunas dirigidas a la infancia, como por ejemplo *Bazar*, *Blanco y Negro*, *Chicas* o *Sucedió*. Por lo tanto, debe entenderse que con títulos vivos y títulos nuevos nos referimos aquí y en las siguientes tablas a los tebeos que circularon en esos años, y que los editores en activo que se contabilizan son los que editaron tebeos, bien con exclusividad, bien compatibilizando esa actividad con otras (anteponemos en este caso la representación gráfica):



Gráfica 5. Comparativa panorámica de la evolución de los títulos vivos de tebeos, los que fueron novedad dentro de ellos, y los sellos en activo. Datos de tabla 4.2. Realización propia.

TÍTULOS VIVOS, NOVEDADES Y EDITORES EN ACTIVO 1943-1963

AÑO	TÍTULOS VIVOS	TÍTULOS NUEVOS	EDITORES EN ACTIVO
1943	90	68	30
1944	107	80	29
1945	<u>138</u>	<u>107</u>	<u>48</u>
1946	92	64	35
1947	85	58	30
1948	95	61	38
1949	85	60	33
1950	<u>109</u>	<u>78</u>	<u>40</u>
1951	101	56	31
1952	81	38	36
1953	86	46	36
1954	126	72	40
1955	<u>128</u>	<u>68</u>	<u>46</u>
1956	130	66	44
1957	109	40	37
1958	163	94	39
1959	151	69	40
1960	149	53	36
1961	176	69	39
1962	175	62	35
1963	155	51	39

Tabla 4.2. Tabla con títulos vivos en curso (solo publicaciones con historietas y tebeos), títulos incorporados en ese año, editores en activo en ese año de ese tipo de publicaciones. Fuente: Matriz calculada. Representación en Gráfica 5.

Hemos subrayado los valores correspondientes a las fechas "redondas", los años terminados en cero o en cinco, porque en ellos suelen acumularse errores de aproximación de fechas, como hemos comentado en el apartado de ordenación del corpus. Esos valores no afectan al periodo de estudio, pero obsérvese cómo en esas fechas se elevan todas las cifras por más cuidado que hemos puesto en el correcto fechado de las publicaciones y sus números. De todas formas eso no obstruye la evidencia de una clara curva ascendente desde el comienzo de la posguerra hasta nuestro periodo, que difiere para cada caso. Las cabeceras lanzadas como novedad se mantienen homogéneas entre 1943 y 1952 por la prohibición expresa de difundir prensa periódica en esos años. De ahí que los valores raramente sobrepasen el centenar hasta 1954, situándose alrededor de las noventa cabeceras anuales hasta que se normaliza la prensa periódica infantil en 1952 (muy probablemente, los valores acumulados en el año 1950 se deban a títulos que fueron lanzados dos o tres años más tarde a pesar de las fechas tradicionalmente estimadas para ellos).

Los títulos vivos crecieron paulatinamente desde 1954, no de manera continua pero sí sobrepasando los 150 títulos anuales. Cuando se alcanza la década de los sesenta ese valor es superado y nosotros hemos trabajado con un montante de hasta 176 cabeceras en curso en el año. Estos valores quedan matizados por las novedades que cada anualidad se iban sumando al total de tebeos en circulación, un valor que nos indica si existían muchas colecciones longevas, a las que el público era leal, y que nos permiten deducir que siguieron un comportamiento distinto, no creciente sino titubeante. Durante todo este tiempo hubo cabeceras que nunca dejaron de publicarse (*Roberto Alcázar y Pedrín, El Guerrero del Antifaz, TBO, Jaimito, Pulgarcito, etc.*) pero los títulos que pretendieron abatirlos en el quiosco no lo lograron, oscilando ese sumatorio de novedades entre los ochenta y los cuarenta títulos de estreno. Esta variable no dejó de cambiar de año en año, lo cual parece dar fe de la variedad de lanzamientos en busca de nuevo público que se sucederían desde los años cuarenta hasta los sesenta, cuando el valor se mantuvo por encima de los cincuenta anuales pero también con amplias fluctuaciones. Lo que sí podemos extraer de estas cifras es que en el comienzo de esta década aproximadamente un tercio de lo que salía al mercado era novedad, de modo que la renovación en la producción no era la norma, ya que casi el 70% de los tebeos que veían la luz eran productos de escaso riesgo, conocidos por los lectores y con

su grupo amplio de compradores a la espera. Se trataba de una industria más saneada con respecto a los años anteriores, pero arraigada en modelos aún muy conservadores, con los riesgos muy planificados porque los experimentos (ediciones caras, ediciones a todo color, etc.) se habían demostrado fallidos.

Sobre los editores cabe destacar su homogeneidad en este periodo, entre treinta y cuarenta, con variaciones de hasta un 25% del total en algún caso debidas a la entrada y salida de pequeños sellos en el mercado. La industria, en ese sentido, contó con un colectivo empresarial bastante homogéneo desde el año 1948.

4.2.2. Cálculos sobre la producción y variables

Nuestra herramienta de cálculo estadístico, sea a través de la denominada Matriz calculada, sea a través del contador de Números por publicación, nos arroja el dato del total de tebeos publicados en cualquier periodo escogido. Para presentar los datos del periodo investigado hemos creído oportuno ponerlos en comparación con otros resultados para sopesar su valor relativo: con las cifras extraídas de los años 1984 y 2014. Se escogen estos dos años porque sobre ambos se ha desarrollado un proceso de localización exhaustiva de todos y cada uno de los tebeos publicados con el fin de fecharlos correctamente, con lo que queda asegurada la máxima fiabilidad en las consultas efectuadas sobre la base de datos a través de las herramientas descritas, al igual que lo son actualmente las de los años 1960 a 1963. En el primer caso logramos esa precisión al realizar un trabajo que iba anexo a un proyecto de revisión de la industria en el año 1984, publicado por el sello Dolmen en diciembre de 2014 (Barrero *et alii*, 2014: 243-255); en el segundo caso, el esfuerzo de catalogación precisa formó parte de los informes que la Asociación Cultural Tebeosfera emite anualmente sobre la evolución de la industria editorial del cómic en España (Barrero *et alii*, 2015: recurso en línea).

Como valor añadido, también se ha querido comparar el valor del total de novedades de tebeos en España con respecto a la población del país, porque obviamente no tendrá el mismo peso una cifra de producción frente a un montante superior de potenciales consumidores:

LANZAMIENTO DE NOVEDADES. COMPARATIVA

AÑO	TOTAL DE NOVEDADES	POBLACIÓN EN ESPAÑA	PROPORCIÓN (ppm)
1960	3.861	31.071.747	124,26
1961	<u>4.348</u>	-	-
1962	3.942	-	-
1963	3.457	-	-
1984	2.080	37.683.362	55,19
2014	2.728	46.512.199	58,65

Tabla 4.3. Comparativa entre los lanzamientos generales (de novedades) en los años del periodo y la población española. Fuente: Matriz calculada. Datos de población tomados de los censos demográficos del INE (no existen para 1961 a 1963; para el caso de 1984 se toma con el censo más cercano, el de 1981).

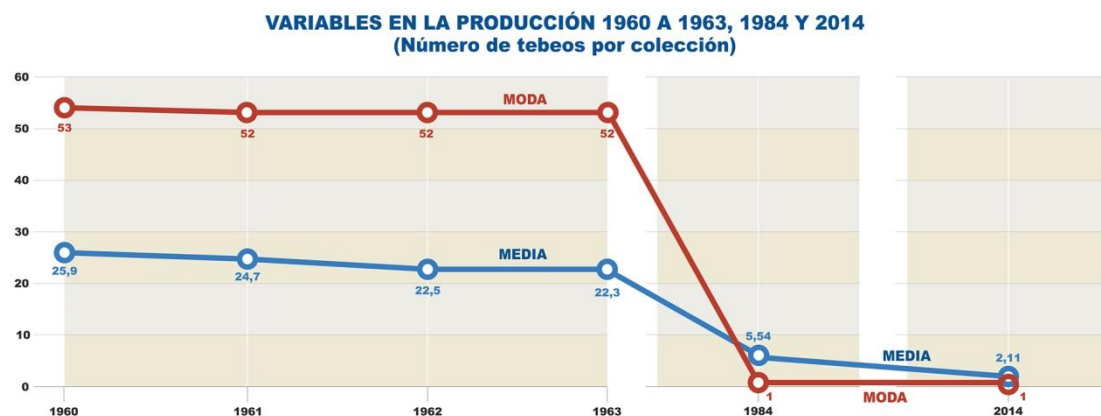
Los resultados muestran que en 1960 se publicaban 124 novedades de impresos con historieta por cada millón de habitantes del país, mientras que en los años ochenta o en la actualidad ese volumen de novedades se ha reducido a menos de la mitad, entre 55 y 58 tebeos diferentes nuevos por millón de españoles. Todo ello sin tomar en consideración las tiradas, naturalmente, que en 1960 centuplicaban las actuales (no obstante estos son datos sin respaldo empírico y no podemos utilizarlos para trazar comparativas). A juzgar por los valores que podemos extraer de la base de datos, el mayor número de tebeos lanzados como novedad en el periodo tuvo lugar en 1961, una de las la cota más alta alcanzada por la industria española en toda su historia: 4.348 novedades.

Separadamente de los valores absolutos queremos extraer una serie de variables estadísticas que nos permitirán hacernos cargo del comportamiento del mercado en el periodo escogido basándonos en los valores medios de producción, es decir, de tebeos por unidad de tiempo (el año), por unidad de producción (el sello) y cuatro relaciones principales entre esos valores y los de títulos vivos y editores en activo, calculados previamente.

VARIABLES EN LA PRODUCCIÓN 1960-1963

VARIABLES	1960	1961	1962	1963	1984	2014
Media	25,9123	24,704	22,525	22,303	5,54	2,11
Moda	53	52	52	52	1	1
EANA	107,250	111,487	112,628	88,641	14,344	11,708
EATA	0,2416	0,2215	0,2000	0,2516	0,3866	0,1806
TATT	0,0216	0,0243	0,0221	0,0194	0,0116	0,0153
EAET	0,0158	0,0172	0,0154	0,0171	0,0638	0,1026

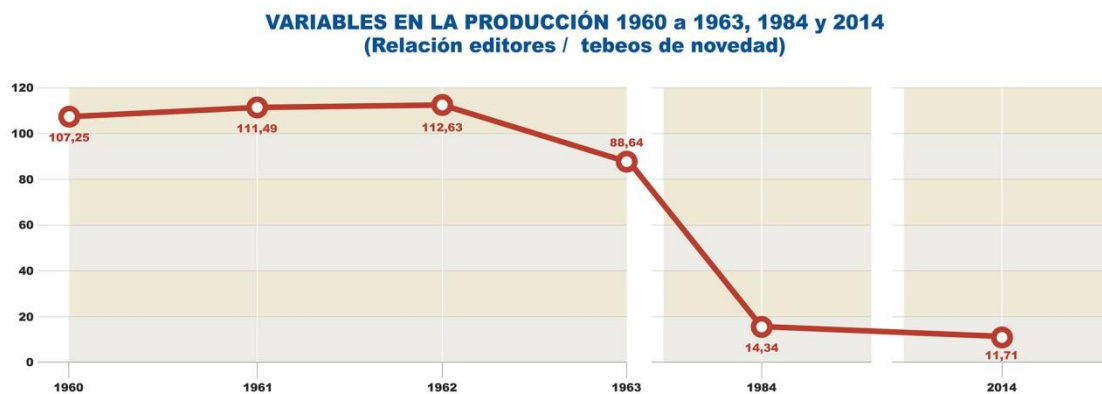
Tabla 4.4. Valores relativos de producción en los años de referencia en contraste con 1984 y 2014, dos momentos completamente distintos de la industria del cómic en España. Fuente: Herramienta MC, consulta efectuada el 9-IX-2015. La fluctuación de 1963 con el valor más bajo de EANA y TATT y el más alto de EATA (0,252) se debe a que en este año se acumuló máxima dispersión de los datos, aunque la media y la moda resultaban muy similares a las de otros años.³⁸⁴ Representación en Gráfica 6, 7 y 8.



Gráfica 6. Comparativa de la evolución de las medias (número de tebeos por cabecera) y las modas (número de novedades más frecuente por título) en el periodo escogido y en dos años adoptados como control: 1984 y 2014. Datos de tabla 4.4. Realización propia.

³⁸⁴ Las dispersiones, como se puede consultar en la herramienta Matriz calculada fueron: 1960: 0,726222778514; 1961: 0,784374782047; 1962: 0,827906600603; 1963: 0,861581486811.

La media de tebeos por colección se mantuvo homogénea en los años de estudio en torno a los veinticuatro tebeos por colección, lo que otorga una longevidad media para las cabeceras no excesivamente larga, dado que hubo muchas colecciones en curso de larga duración, así que este valor es la resultante de hacer la media con muchos otros lanzamientos que fracasaron en el mercado o que fueron concebidos como "series limitadas" desde un comienzo (lo cual era usual en los planes editoriales de Valencia, Maga y Toray, como hemos descrito en capítulos anteriores). Por supuesto esa tendencia cambiaría en tiempos contemporáneos. En 1984 todavía existían colecciones en curso de cierta extensión, lo cual permite arrojar una media de entre cinco y seis tebeos por colección, pero en fechas recientes la preferencia de los editores son las monografías, no las colecciones, de ahí la media de 2,11. La moda deja perfectamente claro que el valor más repetido en el reparto anual de números por colección es 52, o sea que la mayoría de las colecciones que poblaban los quioscos aparecían semanalmente.



Gráfica 7. Evolución de la relación entre el total de tebeos de novedad lanzados en el año y los editores en activo en ese mismo año. Resulta una aproximación del esfuerzo editorial en el periodo escogido y en dos años adoptados como control: 1984 y 2014. Datos de tabla 4.4. Realización propia.

Son más reveladores los valores proporcionales obtenidos, porque aportan información sobre fórmulas editoriales y los esfuerzos que en cada caso se destinaron a la edición. La variación en la relación entre el total de ejemplares de tebeos en circulación del año y los editores en activo (EANA) fue elevándose levemente para bajar en 1963, lo que quiere decir que la producción global descendió (ya vimos que los editores en activo siguieron una constante, e incluso

aumentaron levemente en 1963). Nos confirma esta deducción la proporción entre esos editores y los títulos vivos que creció hasta alcanzar un valor elevado, el mayor, en 1963 (y nos aporta un promedio de 25 cabeceras lanzadas por cada editor en aquel año). Obsérvese el contraste que tiene lugar en 1984, un año en el que se celebraba todavía un “boom” editorial (y así se denominó, el “boom del cómic de los ochenta”) que al año siguiente devino espejismo. Los valores comparativos demuestran que la producción había descendido notablemente desde los años sesenta, hasta el punto de que el promedio de novedades lanzadas por editor al año no superaba las quince, lo que ocurrió es que el reparto de cabeceras por editor era bastante mayor (incluso mayor que en 2014) y la percepción de la actividad incrementada era mayor, por hallarse la edición repartida entre menos productores.



Gráfica 8. Evolución de la relación entre el total de títulos vivos que fueron novedad en el año y los editores en activo en ese mismo año en el periodo escogido y en dos años adoptados como control: 1984 y 2014. Datos de tabla 4.4. Realización propia.

Por lo que respecta a los valores en comparación con la producción total en España, extraemos las siguientes conclusiones parciales: en 1961 se lanzaron el 0,024% del total publicados, y los editores que estaban laborando entonces constituyeron un 0,017% del total que han invertido a lo largo de los últimos dos siglos. Téngase presente que estos cálculos relativos se hacen sobre la totalidad de lo publicado en España desde 1830 a 2015 e incluyendo en el recuento no solamente los tebeos, también todas las publicaciones con viñetas, con lo que la prensa satírica queda incorporada en la relación generando un enorme montante total: 178.260 registros catalogados en el momento de la consulta de estos datos.

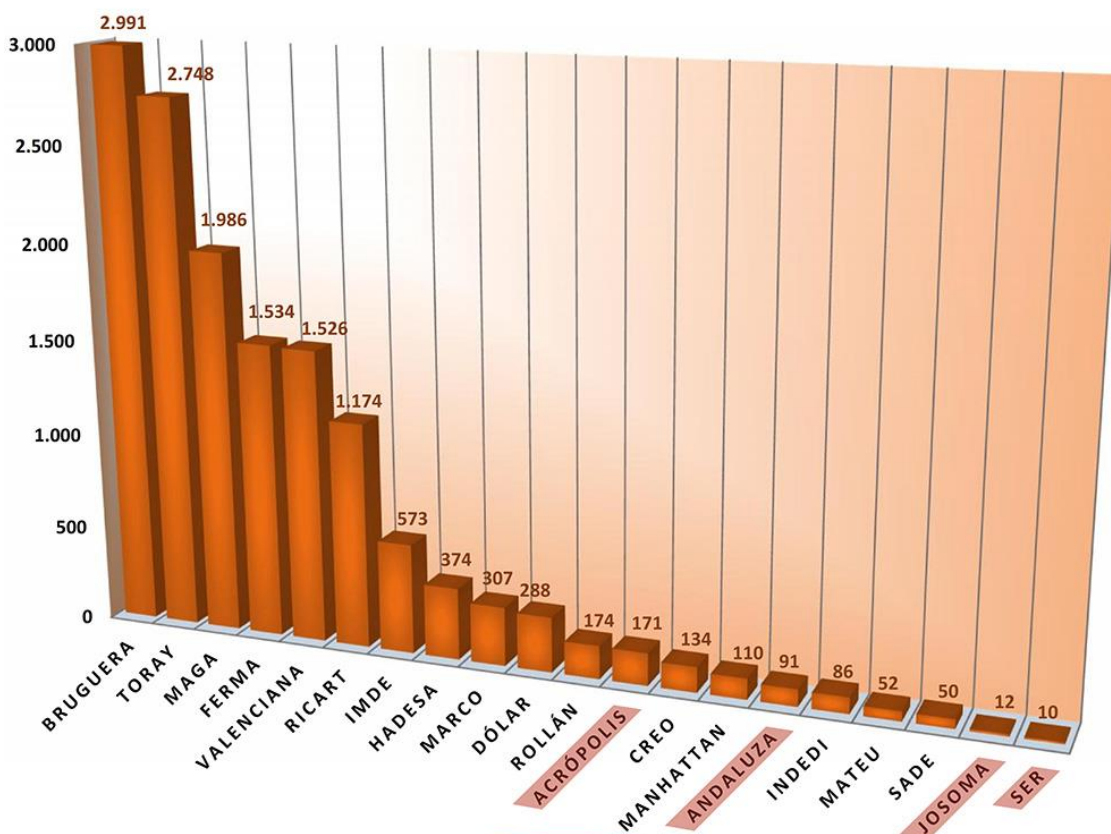
Distingamos a continuación la producción por sellos:

SELLOS EDITORIALES MÁS PRODUCTIVOS (Y SEVILLANOS)

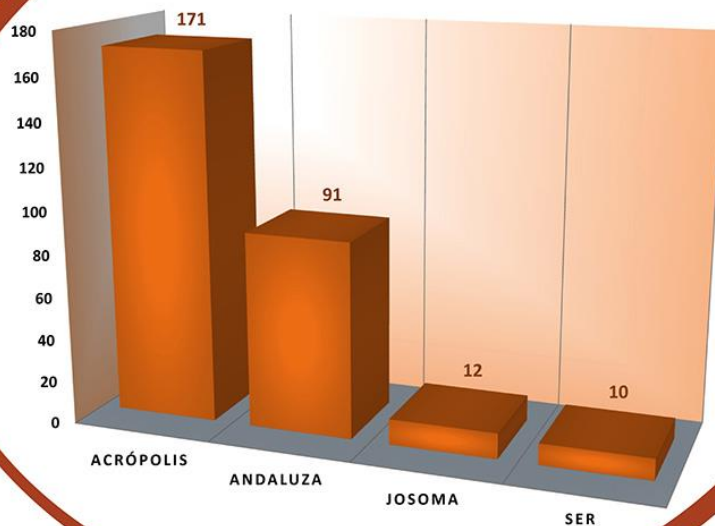
SELLOS	1960	1961	1962	1963	Totales	Páginas
BRUGUERA	615	760	842	771	2.991	88.890
TORAY	830	830	521	510	2.748	39.324
MAGA	411	589	552	434	1.986	26.154
FERMA	244	325	466	497	1.534	<u>92.192</u>
VALENCIANA	369	431	413	301	1.526	22.086
RICART	306	340	289	211	1.174	13.726
IMDE	64	108	145	248	573	8.219
HADESA	203	171	0	0	374	6.056
MARCO	95	61	79	72	307	13.072
DÓLAR	199	75	14	0	288	<u>19.008</u>
ROLLÁN	50	124	0	0	174	2.088
<u>ACRÓPOLIS</u>	0	7	89	74	171	2.056
CREO	34	82	18	0	134	1.620
MANHATTAN	0	0	0	110	110	8.404
<u>ANDALUZA</u>	3	26	62	0	91	1.092
INDEDI	86	0	0	0	86	1.032
MATEU	4	16	19	13	52	<u>2.898</u>
SADE	0	14	36	0	50	700
<u>JOSOMA</u>	0	0	12	0	12	194
<u>SER</u>	0	0	0	10	10	120

Tabla 4.5: Total de tebeos producidos, contabilizando en paralelo el número de páginas tiradas en imprenta. Fuente: Herramienta NPP, consulta efectuada el 9-IX-2015. El número de páginas consta en la base de las consultas; el valor es aproximado cuando existen números sin paginación, la cual se calcula multiplicando por la media de páginas por número que arroja el programa. Representación en Gráfica 7.

PRODUCCIÓN 1960-1963 DE LOS PRINCIPALES EDITORES (JUNTO A LOS SELLOS SEVILLANOS)



EDITORES DE SEVILLA



Gráfica 9. Número de novedades lanzadas por los editores en activo en el periodo de estudio. Se ofrecen los totales de producción, no las páginas editadas. Se extrae, para una mejor apreciación, los valores de los sellos activos en Sevilla. Datos de tabla 4.5. Realización propia.

En esta gráfica hemos escogido aquellas editoriales que produjeron más de cincuenta números en los cuatro años del periodo estudiado o más de 700 páginas, dejando de lado las publicaciones confesionales, las promocionales y las gratuitas por considerar que su contribución a la industria editorial se canalizaba por otras vías. Como podemos apreciar, hay varios sellos que se hallan por debajo de esos límites establecidos. Se trata de los sellos sevillanos que han sido el objetivo principal del presente estudio.

Está claro que el mayor productor en el periodo fue Editorial Bruguera, si bien superó por poco al sello Toray en número de tebeos editados; no obstante, Bruguera duplicó el número de páginas editadas por Toray. Solamente hubo un sello que editó más páginas que Bruguera: Ferma, cuyo volumen de producción se sitúa en cuarto lugar en la tabla. La explicación a esta elevada cifra de páginas impresas se encuentra en las características de sus lanzamientos, pequeños impresos de 64 páginas cada uno, de los que editó más que cualquier otro sello en esos años. Otro valor interesante es el que dispone a Maga por encima de Valenciana tanto en producción como en número de páginas impresas. Es costumbre citar la Editorial Valenciana a la misma altura que Bruguera como empresa productora de tebeos pero aquí queda en evidencia que fue un sello de producción media, que apenas superó los mil quinientos tebeos lanzados en cuatro años, y con un volumen de páginas producidas cuatro veces más pequeño que el despachado por Bruguera. Dólar, de hecho, demostró haber dado salida un volumen de páginas cercano al de Valenciana, lo cual se explica en este caso por la misma razón que compete a Ferma: la edición de “novelas gráficas” que constaban de 64 páginas.

Obsérvese que Ricart dobla el nivel de producción de IMDE, sello que podríamos entender como en el límite de las empresas medias, aunque en número de páginas le superaba Marco y Dólar. Pero Marco y HADESA se hallaban en su periodo de decadencia, tal y como describimos en el capítulo anterior. Hispano Americana ya no publicaba en 1963, al igual que ocurrió con otras pequeñas editoriales, como Creo, Indedi, las sevillanas y Rollán, que abandonó los tebeos por las fotonovelas. Resulta llamativo el auge del sello Manhattan, colocado al mismo nivel que IMDE en número de páginas producidas. Y cabe comentar otro caso particular más, el de Mateu, que con muy pocos números publicados alcanzó un

gran volumen de páginas impresas, lo cual obedece a que editaba libros con relato literario entreverado con historieta así que ese volumen no es comparable con la producción de sus colegas. Los valores para las empresas sevillanas dejan en evidencia su escuálida producción, salvo por el caso de Acrópolis, que se sitúa a la misma altura que Rollán.

4.2.3. Cualidades de los tebeos del periodo 1960-1963

La herramienta de Números por publicación nos permite separar los tebeos por algunas de sus características esenciales, a saber: las formales, las ligadas a su edición y las cualidades de sus contenidos. Hemos escogido varias de estas características para observar el comportamiento de la industria en el periodo. Por lo tocante a la estructura de los impresos hemos distinguido entre los de escasa paginación (sin llegar a veinte páginas de tripa) los de paginación media (hasta las 64 páginas de las “novelas gráficas para adultos”) y los gruesos, que corresponden la mayoría a libros que no contuvieron exclusivamente historietas. En lo relacionado a la altura, entendemos como pequeños tebeos los de 17 o menos cm de altos, entre los que estarían los cuadernos tradicionales, las revistas y otros tebeos corrientes se hallarían en el tramo de más de 17 y menos de 26 cm, los grandes superarían esta última longitud.

Por lo que respecta a las dimensiones de los tebeos, hubo tebeos de gran tamaño (sobre todo en 1960, un 16,6%), pero en esta época el pequeño tamaño reinaba sobre todos los demás, bien por tratarse de tebeos apaisados de aventuras o romance, bien por ser “novelas gráficas” dramáticas o de acción. En todos los años del periodo escogido el número de tebeos pequeños, por debajo de la cota de diecisiete centímetros, supuso el 75% del total al menos.

Antes de apreciar los resultados nos ha parecido oportuno desglosar todos los formatos comerciales que hubo en el intervalo temporal estudiado, de 1960 a 1963, aislados empíricamente tras haber observado todas las opciones posibles en el corpus manejado, dejando de lado los formatos especiales, como alguna hoja parroquial o folletos y trípticos promocionales con historietas:

- Periódico: 35x25 cm o más, hasta el “tabloide” (42x28 cm).
- Revista grande / libro grande o álbum: alrededor de 30x22 cm.
- Libro de historietas estándar: 27x21 cm o menos.
- Revista de historietas estándar: alrededor de 26x18 cm.
- Cuaderno monográfico (vertical estándar): en torno a 21x15 cm.
- Gran cuaderno (monográfico apaisado): en torno a 20x30 cm.
- Libro con historietas estándar: generalmente de 20x13 cm.
- Cuaderno (vertical de bolsillo) / libro de bolsillo: 17x12 cm.
- Cuaderno monográfico (apaisado estándar): 15x21 o 17x24 cm.
- Cuaderno monográfico (pequeño o *striscia*): en torno a 10x22 cm.

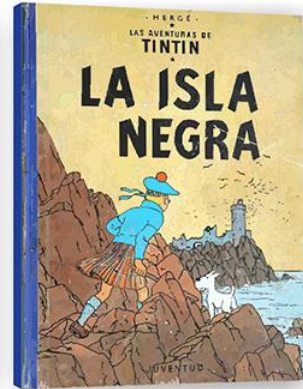
[En la siguiente imagen se representan estos formatos editoriales descritos, indicando al pie cuáles son tomando los denominadores del desglose anterior y añadiendo sus dimensiones en centímetros. La representación es proporcional, o sea, que las imágenes han sido escaladas para mostrar el tamaño relativo de unos tebeos con respecto a los otros]



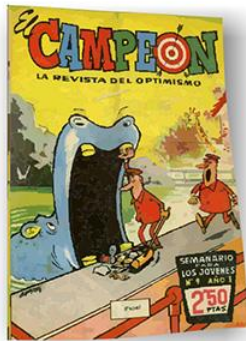
Periódico o "tabloide": 38x29



Revista grande: 30x21,5



Libro grande o álbum: 30x21,5



Revista estándar: 26x18



Cuaderno vertical estándar: 21x15



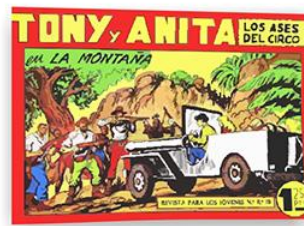
Gran cuaderno apaisado: 20x30



Libro con historietas estándar: 20x13



Cuaderno vertical de bolsillo / libro de bolsillo: 17x12



Cuaderno apaisado estándar: 17x24



Cuaderno apaisado estándar: 15x21



Cuaderno *striscia*: 10x22

DIMENSIONES Y EXTENSIÓN DE LOS TEBEOS

DIMENSIONES Y EXTENSIÓN	1960	1961	1962	1963
PAGINACIÓN				
• Hasta 19 cm	2.981	3.162	2.714	1.970
• 20 a 64	726	1.066	1.110	1.287
• Más de 64	146	118	116	199
• No consta	8	2	2	1
ALTURA				
• Hasta 17 cm	2.640	3.296	2.890	2.262
• 18 a 25	578	481	551	645
• Más de 25	641	567	499	550
• No consta	2	4	2	0
TOTALES	3.861	4.348	3.942	3.457

Tabla 4.6. Grosor y altura de los tebeos del periodo. Fuente. NPP.

Representación en Gráficas 8 y 9.



Gráficas 8 y 9. Reparto de las páginas en los tebeos en los cuatro años del estudio. A la derecha, reparto de alturas de los diferentes formatos. Datos de tabla 4.6. Realización propia.

GÉNEROS MÁS HABITUALES

GÉNEROS	1960	1961	1962	1963	Totales
• AVENTURA / ACCIÓN	1.412	1.842	1.923	1.407	6.584
○ BÉLICO	150	232	302	167	851
○ WESTERN	292	267	298	238	1.095
• DRAMA / ROMANCE	1.652	1.709	1.349	1.154	5.864
• HUMOR	884	773	664	754	3.089
---					---
• CONFESIONAL	167	153	147	45	512
TOTALES	3.861	4.348	3.942	3.457	15.608

Tabla 4.7. Géneros más habituales en los tebeos del periodo. Fuente: Herramienta NPP, consulta efectuada el 9-IX-2015. La fila "Totales" es orientativa, no el sumatorio de las columnas.

De esta tabla resulta atractivo el dato de la evolución de los géneros preferidos por los consumidores de tebeos. Los tebeos de aventura, que son los que los estudiosos de este medio de comunicación asocian a la producción de este tiempo (en realidad, a todo el franquismo), en realidad solo supusieron un 42% del total de la producción. Los tebeos dirigidos a niñas y a jóvenes o mujeres suponían un 37,6% del total, que sin ser superior al valor de la aventura tuvo ciertamente mucho peso en los planes de edición de su tiempo. Dentro de los tebeos de acción aventurera se ha querido distinguir entre los de soldados y los de vaqueros para comprobar cómo el género *western* aún tenía gran predicamento entre los lectores, mientras que las historietas castrenses fueron a la baja según menguaba la tensión de la Guerra Fría (que tuvo su punto más tenso en la crisis de los misiles de Cuba). El humor se encontraba entonces en un estrato inferior, la mitad de producción que la de tebeos de aventuras, pero debemos tener presente que en este recuento no se halla el humor dirigido a adultos, o sea el de las publicaciones satíricas.

Se ha querido disponer aparte en esta misma tabla el recuento de los tebeos de carácter confesional. Se hallan separados del resto por una fila porque sus cifras no indican que fuesen tebeo separados genéricamente del resto, al contrario, en los impresos confesionales con historietas se combinaba el humor con la aventura (por ejemplo, en las interpretaciones bíblicas). Al apartarlos lo que pretendemos es mostrar la brusca caída en el total de tebeos que circulan de esta índole en 1963. Sería interesante profundizar sobre este tipo de publicaciones y comparar su evolución con respecto a las transformaciones en el seno de la Iglesia en España a lo largo de esta década. Como también podría hacerse con otros enfoques, géneros y subgéneros.

TIPOS DE EDICIÓN EN LOS TEBEOS DEL PERIODO

CUALIDAD	1960	1961	1962	1963	Totales
EDICIÓN COMO NOVEDAD	3.637	3.874	3.567	3.090	14.168
COLECCIÓN NUMERADA	3.793	4.273	3.865	3.369	15.300
NO SOLO CON HISTORIETAS	116	127	127	213	591
FORMATO DE LIBRO	416	352	374	458	1.631
EDICIÓN EN SEVILLA	3	33	163	84	283
TOTALES	3.861	4.348	3.942	3.457	15.608

Tabla 4.8. Cualidades cambiantes en los tebeos del periodo. Fuente: Herramienta NPP, consulta efectuada el 9-IX-2015. La fila "Totales" es orientativa, no el sumatorio de las columnas.

Al comprobar cómo evolucionaron ciertas cualidades nos podemos detener en la edición, pudiendo considerar que solamente mil quinientos tebeos fueron ediciones no estrenadas previamente, o sea, reediciones y redistribuciones, con lo que estamos ante un mercado de producción de novedad, preferentemente, que aún se preocupa poco por el rescate de obras pasadas. Lo cual no quiere decir que los 14.168 tebeos aparecidos como novedad lo fuesen por sus contenidos, dado

que una buena parte de ellos ofrecía historietas nunca leídas por los consumidores españoles pero que sí habían sido publicadas previamente en otros lares. Ello nos lo confirma el dato de las traducciones en este periodo ascendieron a 866, un 5,54%. El dato se vuelve irrelevante si lo comparamos con la situación de 1984, cuando un 36,53% de los tebeos publicados brindaban traducciones a sus lectores, o la más reciente, porque las traducciones alcanzaron el 65,55% de lo editado en España en 2014.

Contenidos. En el periodo elegido la mayoría de lo publicado fueron tebeos genuinos. Hubo otras fórmulas editoriales, como la de combinar literatura con historieta, que algunos editores como Bruguera, Mateu o Fher utilizaron, pero supusieron un porcentaje bajo del total a la venta: 3,78%. Los tebeos monográficos fueron poquísimos, solamente trece lanzamientos en los cuatro años (0,07%), correspondiendo la mayoría de ediciones a colecciones numeradas (98%), que era la fórmula comercial de éxito probada y, posiblemente, la única en la que confiaban los editores en aquellos años. Baste indicar que en la actualidad (en 2014) los lanzamientos monográficos superan el 20% de lo publicado.

Formato. Este año comenzaron a aparecer muchos tebeos con formato de libro. El 10,45% del total. Es una proporción a tener en cuenta, pero hay que aclarar que la mayoría de los tebeos con ese formato respondía a la fórmula de cuaderno fresado y encolado que adoptaba la apariencia de un libro para disponerse en los quioscos bajo el reclamo “novela gráfica para adultos”. Es decir, se trataba de tebeos al estilo tradicional, acomodados a otro formato más reducido y estrecho, con las viñetas agolpadas en pequeñas páginas, y con contenidos que ciertamente elevaban el tono dramático y aportaba alguna alusión al mundo de los adultos pero que en general se dirigía al adolescente. El volumen de producción de libros creció entre ambos años, por lo tanto, pero no debemos considerar relevante ese crecimiento.

Producción sevillana. Fueron solamente 283 tebeos los que se publicaron en la capital hispalense durante este periodo, el de mayor producción de historieta en la localidad, que también significó el mayor esfuerzo editorial desarrollado en Andalucía en el ámbito de la edición de historietas a lo largo del siglo XX (con la salvedad de las colecciones dirigidas desde Sevilla por Pedro Tabernero para la

Sociedad Estatal Quinto Centenario, que a la postre fueron ediciones llevadas a término en Barcelona por Planeta-DeAgostini). Pero ese volumen editorial solo suponía un 1,81% del total editado en España en esos cuatro años. El minúsculo aporte de los pequeños editores sevillanos se hizo con el inconsistente formato de cuaderno, de 17x24 cm, sin aportar obras ni hallazgos trascendentes para la posteridad.

5. CONCLUSIONES

En la presente investigación nos planteamos estudiar los tebeos de una zona concreta de España (Sevilla) en un intervalo corto de tiempo (1960-1963) con la idea de trazar comparativas con los otros empresarios del mismo sector. Tras haber vuelto a certificar la persistente dificultad para definir y concretar el objeto de estudio, la historieta, que depende tanto del sujeto que lo estudia como de su naturaleza cambiante, hemos comprobado que el corpus de trabajo planteaba también enormes problemas para su localización y, luego, para su ordenación de cara al análisis. Solventamos esta dificultad accediendo a materiales tras una esforzada búsqueda de ejemplares que nos ha permitido hacer acopio de las suficientes muestras como para proceder a una ordenación rigurosa y ambiciosa, dado que extendimos el proyecto a la generalidad de la historieta y los tebeos españoles. Este minucioso trabajo nos brindó un mayor conocimiento sobre los formatos, las fórmulas de edición y otras características de los tebeos que, una vez diferenciadas, nos permitieron articular una sistemática destinada a catalogar (de forma efectiva, precisa y exhaustiva) la prensa con historietas, para lo cual formulamos una tipología y un conjunto de relaciones jerárquicas que, aplicadas de modo coherente y libre de arbitrariedad sobre una plataforma de base de datos relacional, podría arrojar un mayor y mejor conocimiento sobre el periodo de estudio escogido.

Al ajustar nuestro marco teórico a un modelo de aplicación pudimos perfilar mejor la sistemática adoptada de partida, dando cuerpo a una estructuración en taxones y tipos regulados mediante un sistema de jerarquías, que ha demostrado ser capaz de acoger toda publicación impresa posible, de cualquier formato y con cualquier contenido, confirmando de esta manera la hipótesis de partida, sobre la posibilidad de construir una sistemática para el medio de la historieta funcional, válida y universal.

Tras el proceso de documentación que hemos afrontado para intentar contextualizar todo lo posible la edición de tebeos en España, por primera vez han sido identificados muchos responsables de la edición, y se han podido corregir

fechas de arranque en su actividad empresarial, y también las de muchas apariciones de colecciones de tebeos hasta ahora mal ubicadas en el tiempo, lo que deformaba el conocimiento real sobre cómo discurrió la edición de este tipo de impresos en nuestro país, sobre la intensidad de edición en ciertos periodos y sobre algunas afirmaciones admitidas como ciertas por el común de investigadores (sobre la veteranía, patrimonio y tiradas de las editoriales) pero infundadas, o al menos imposibles de demostrar.

El trabajo de investigación, que ha ido desde lo particular a lo general para para poder cimentar un planteamiento teórico sistemático, y que nos ha obligado a volver de lo general a lo particular para comprender los tebeos en su contexto industrial, nos ha permitido profundizar en la evolución y naturaleza cambiante del medio y de sus productos, obteniendo estas conclusiones:

1. Los tebeos no nacieron como un “objeto comunicativo” planificado, sino como un decantado del interés del público urbanita cada vez más alfabetizado por consumir nuevas imágenes y nuevos relatos centrados en la esfera de lo popular, a lo que ciertos editores vinculados con la prensa efímera del momento (la novela popular y de los semanarios de espectáculos o de evasión) respondieron con publicaciones que incluyeron paulatinamente más historietas en su interior. El **concepto tebeo** fue de uso coloquial y no arraigó en nuestra cultura hasta los años cincuenta, muy tarde, siendo al poco desplazado por el americanismo *comic*.
2. Los tebeos no optaron a un formato distintivo ni distinguieron sus contenidos como un medio nuevo debido a la falta de tecnología propia. Es más, la producción se hizo utilizando una **tecnología anticuada** y la difusión fue practicada mediante los formatos de prensa periódica que circulaban por los quioscos españoles en la segunda década del siglo XX
3. Fue constante la supeditación de los editores a las obras de **procedencia extranjera**, reduciendo de este modo el desarrollo de una historieta autóctona. Ante la falta de ideas o de fórmulas editoriales claras, los editores publicaron historietas traducidas del francés, muchas calcadas desde cómics británicos y luego, desde la mitad de los años treinta, gran cantidad de traducciones de

cómics estadounidenses e italianos adquiridas a través de agentes. En los años sesenta, esta filosofía editorial se potenció aún más cuando los agentes comenzaron a operar desde España, produciendo obra y sirviendo de enlace con editores británicos, sobre todo.

4. Durante el primer tercio de siglo, el **público objetivo** de esta nueva modalidad de prensa seguía sin estar fijado, basculando entre el infantil alfabetizado y el adulto poco instruido debido al uso de argumentos y estereotipos de la novela popular, y también de sus diseños y estéticas. Los públicos objetivos fueron definidos tras la Guerra Civil mediante una reglamentación estricta que condenó al nuevo medio a una baja consideración, entre lo infantil y lo juvenil, sin poder dirigirse al público adulto salvo que usara otros canales de difusión, como el libro, o bien formatos similares, como pudimos constatar en los primeros años sesenta con la abundancia de las llamadas “novelas gráficas para adultos”.
5. El acopio de nuevos datos sobre las **empresas** nos ha permitido comprender que se mostraron celosamente competitivos en un ámbito en el que los canales de difusión eran exiguos y, los de promoción, inexistentes, y también fueron reacios a cumplir las normas establecidas por los organismos públicos. Los preceptos de la censura no fueron desobedecidos pero sí la normativa referida a registros, declaraciones de actividad y depósitos legales, de lo que se deduce que los editores demostraban aún escasa preocupación por sus productos, olvidando el pertinente fechado y registro de los tebeos. Esto ha incrementado a la larga el desconocimiento sobre su evolución real, y en parte fue responsable del desprecio acumulado sobre esta parcela de la prensa. También hemos querido incidir en las supuestas tiradas astronómicas tradicionalmente admitidas para algunos títulos, considerando que no se pueden demostrar tras el conocimiento adquirido sobre los equipos reducidos que trabajaban por entonces en las redacciones y la maquinaria obsoleta con la que operaban.
6. Los **formatos** que se sostuvieron durante el periodo de estudio fueron los importados de Italia durante los años cuarenta y cincuenta (los *striscia* y los *albi*) que poco a poco fueron virando hacia otros modelos editoriales, como el del cuaderno vertical típico de los Estados Unidos (los *comic books*, aunque más

delgados aquí), y los formatos de bolsillo, a imitación de los llamados *poche* en Francia, pequeños formatos que se fueron imponiendo desde la segunda mitad de los años cincuenta porque implicaban un abaratamiento en la inversión en imprenta y resultaban cómodos para los lectores y adecuados para la normativa cada vez más exigente que habían impuesto los departamentos del Estado preocupados por la prensa infantil y juvenil. Tras nuestra revisión hemos podido constatar que el modelo de libro fue ensayado esporádicamente pero nunca vendió lo suficiente, y que tampoco los tebeos impresos en color salieron rentables a los editores españoles. Al entrar en la década de los sesenta, el formato tradicional de cuaderno era menos rentable salvo que las tiradas fueran muy grandes (como lo fueron las de *El Capitán Trueno*, por ejemplo), y que la discriminación por edades había terminado por resultar beneficioso para la industria, a la vista del éxito cosechado por los tebeos a modo de libritos, con 64 páginas, y dirigidos a lectoras más maduras, todo un fenómeno editorial a partir de 1958. Lo cual no quiere decir que fuese beneficioso para el medio. Al contrario, la posibilidad de editar más a precio más barato llevó a los editores españoles a contratar obras a través de agencias, participando en una cadena de producción rítmica y acelerada que brindaba a los aficionados obras de calidad media o baja en muchos casos, generadora de una satisfacción inmediata pero con pocos alicientes.

7. En el tramo del estudio hemos analizado tebeos que podrían calificarse como de calidad aceptable, con guiones solventes y atractivos dibujos que no tuvieron **repercusión** suficiente (los tebeos de los sellos SADE, Indedi o Símbolo), y otros de evidente baja calidad que sin embargo se afianzaron en los quioscos durante años (los cuadernos para niñas de Ricart y Ferma, por ejemplo). Los casos en los que la buena labor editorial y la buena distribución coincidían dieron pie a empresas boyantes o emergentes (Bruguera, Toray, IMDE) y los casos en los que no se combinaron ambos factores el fracaso fue rápido, como ocurrió con los tebeos editados en Sevilla en el periodo elegido (Andaluza, Acrópolis, Josoma, SER) que echaron mano del tradicional y barato formato de cuaderno.

8. Por lo que se refiere a la **producción sevillana**, hemos fracasado en nuestro empeño de localizar a los responsables de las empresas tras más de una década de búsqueda. Aquellos responsables dejaron acreedores a sus espaldas tras inaugurar negocios editores muy pequeños, fiel reflejo de la inercia editorial que nutrió los quioscos españoles de tebeos durante la posguerra. Sus sellos fracasaron debido a su escasa capacidad de maniobra con un capital mínimo muy dependiente de distribuidores e impresores ajenos. Quien pudo mantenerse en este negocio fue el empresario que controlaba la edición del producto y, además, su impresión y su distribución. Así procedieron Bruguera, Toray, Valenciana o Maga, que pudieron resistir con ritmos de producción de nueve o más tebeos semanales hasta que el inicio de la crisis del sector, que se comenzó a adivinar en 1963, acabó con varios proyectos editoriales: Dólar, Creo, Rollán y por supuesto los sellos sevillanos Acrópolis, Andaluza y Josoma.

Gracias a las técnicas de clasificación empleadas en el curso de esta investigación, y a los tratamientos estadísticos mediante herramientas en línea, podemos extraer otras conclusiones particulares, centradas en el corpus estudiado en el intervalo temporal elegido, tanto en aspectos cuantitativos como cualitativos. En el apartado cuantitativo tras calcular los totales de tebeos en circulación y el número de empresas implicadas en el contexto escogido, y también el volumen de páginas producidas o la intensidad de la actividad editorial estimada en función de determinadas variables. Para el segundo caso, tras medir la presencia de ciertos formatos, modelos editoriales y géneros contenidos en estos tebeos:

- I. Hemos podido comprobar dos **factores de cambio** importantes en el paso de los cincuenta a los sesenta: el uso masivo de historietas producidas o servidas a través de agencias (SI, Bardon Art, Creaciones Editoriales, Zardoya y otras), lo que implicó por fuerza la disminución de la producción autóctona, que se mantuvo sobre todo en Editorial Bruguera y en los sellos más pequeños. También abrió el camino a otros formatos acomodados en la conveniencia económica (ajustando los gastos de imprenta) y el cumplimiento de los presupuestos legales, de ahí el auge de los tebeos de bolsillo, aquí denominados novelas gráficas para mayores o para adultos debido a que trataban temas no aconsejables para la infancia según la CIPIJ.

Por el contrario, durante el periodo estudiado, las revistas humorísticas comenzaron a escasear y a mostrar más contenidos ligados a las temáticas aventureras (como vimos en Marco y también en Bruguera) y los cuadernos infantiles y románticos comenzaron a contagiarse de otras modas y novedades, entre ellas la música pop, que fue el principal atractivo de varias colecciones de tebeos, amén de la televisión, que dio lugar a varios lanzamientos en el final de 1963 debido al enorme atractivo que para el público suponía ese nuevo medio de comunicación.

- II. Hemos podido concretar mejor la **circulación** de tebeos durante las fechas escogidas, así como la presencia de títulos vivos y editores en activo (lo cual podemos hacer extensivo a lo largo de la historia del medio en España), de cuyas relaciones se infiere el comportamiento de la industria en los años 1960 a 1963. Fue un contexto sujeto a cambios en los hábitos de consumo de los españoles en el que los formatos variaron con respecto al público objetivo, que en este momento viraba hacia las jóvenes más que hacia los niños (esto lo explotaron especialmente Ferma, Toray e IMDE). El consumo del típico cuaderno aventurero se mantuvo gracias al abaratamiento que propició la compra a bajo precio de obras llegadas de Reino Unido, sobre todo tras el impulso que supuso la creación del sello Fleetway (Ferma nutrió muchos de sus tebeos con esos cómics); también volvimos a ver más materiales de KFS a partir de 1959.
- III. Con respecto a la evolución de la **producción** durante los años estudiados, hemos extraído que alcanzó una cota en 1961 y luego comenzó a caer, con un número de editores más reducido pero más productivos (Bruguera y Toray mayormente) dejando claro que algunos de los sellos que antaño siempre se percibieron como muy industriales no lo fueron tanto (el caso de Valenciana, que hemos demostrado que produjo lo mismo o menos que Maga en este intervalo de tiempo). Convendría seguir trabajando exhaustivamente sobre la base de datos para comprobar esa tendencia a la baja de la producción en los años siguientes, que nosotros intuimos y las cifras así parecen declararlo pero que cabría especificar con total precisión. Con respecto a la evolución de los formatos y otras cualidades durante los

años estudiados, hemos concluido que los tebeos de tipo romántico tuvieron gran importancia durante el periodo, una importancia casi pareja a la que tenían los tebeos de aventuras, tradicionalmente considerados los más abundantes en este mercado. Así mismo, ha quedado demostrada la presencia masiva de tebeos de pequeño formato, los apaisados de pocas páginas o los de bolsillo de muchas páginas pero menores de 17 cm de altura.

- IV. Con respecto a la **edición en Sevilla** hemos dejado clara su escasa importancia frente a la producción nacional coetánea: 1,81%. El caso de la mini industria sevillana de los primeros años sesenta posiblemente ejemplifica el final de una tradición editorial, la de la producción de tebeos de aventuras con el popular formato apaisado y con obra autóctona, que estaba siendo sustituida de manera irrevocable por los formatos de bolsillo y la historieta de consumo fácil, que en estos años invadió el quiosco sin apenas alicientes ni experimentación, con presupuestos muy alejados de las novedades en el desarrollo del cómic que se estaban produciendo paralelamente en la industria francesa y en la estadounidense.

5.1. Propuestas de investigación

Consideramos que lo relevante de nuestra aportación con esta tesis, desde el punto de vista teórico, es que el modelo de catalogación propuesto admite cualquier manifestación genérica (géneros, subgéneros, caracteres, etc.) en cualquier publicación impresa (periódica o monográfica), en cualquier tipo de soporte, sea analógico o digital. Por otorgar protagonismo a la obra frente a la tradicional circunscripción del documento o de la creación artística al volumen, modificamos el enfoque tradicional sobre la catalogación de este tipo de impresos seriados pero sin excluir el modelo estándar de la CDU, solo ampliando sus posibilidades. De la aportación de nuestra sistemática y los modelos que lleva asociados nos atrevemos a proponer algunas propuestas de aplicación para futuras investigaciones:

- Abrir una vía al rescate patrimonial de los impresos con viñetas e historietas que no han podido o querido llevar a efecto las instituciones españolas. Se trataría de ampliar el modelo sistemático y vincularlo a otras bases, si se cree necesario, puesto que se pueden elaborar programas para mostrar los datos en otros formatos, como los MARC.
- La posibilidad de abordar otras áreas de la cultura popular utilizando las mismas herramientas, u otras modificadas, dada la flexibilidad de nuestro modelo para acoger nuevos registros, conceptos, e incluso nuevas tablas interrelacionas que permitirían modificar la actual estructura. Por ejemplo:
 - La novela popular, desde los cantares de ciego o pliegos de soldado hasta los *bolsilibros*, defectuosamente catalogada en la Biblioteca Nacional y carente de un catálogo contrastado que mejore los aportados por Jorge Tarancón.
 - Prensa periódica de ámbito local, siempre de difícil gestión debido a su calidad de efímera y por su defectuosa o incompleta preservación.
 - La hemerografía deleznable, como los fanzines, los folletos propagandísticos, los carteles, los cromos, los *ephémere* impresos, etcétera, jamás abordada.
 - Abrir la posibilidad de catalogación a manifestaciones no impresas, como los juegos, sean del tipo que sean, para lo cual ya estamos generando nuevas tablas y tipologías.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1 Fuentes primarias

Tebeos consultados para el periodo escogido. Se ofrecen por orden cronológico de aparición de cada cabecera y con un vínculo a una ficha web pública con el fin de poder refutar la catalogación. Se indica, por este orden: título de la publicación (sello, año de arranque), ejemplares publicados en el periodo de estudio (y años en los que circuló). Los asientos con fondo coloreado son los títulos vivos nacidos antes de 1960 y aún en curso.

MARAVILLAS (FET Y DE LAS JONS / MARAVILLAS, 1939), 12 (1960)

BENJAMIN, EL (ACCION CATOLICA DE VICH, 1941), 43 (1960-1963)

ROBERTO ALCAZAR Y PEDRIN (VALENCIANA, 1941), 168 (1960-1963)

GUERRERO DEL ANTIFAZ, EL (VALENCIANA, 1943), 176 (1960-1963)

LING-LING (CASALS, 1943), 40 (1960-1963)

LOCOS, ALMANAQUE DE (VALENCIANA, 1945), 2 (1961-1962)

JAIMITO (VALENCIANA, 1945), 209 (1960-1963)

DON CELES (VIZCAINA, 1946), 1 (1963)

PULGARCITO (BRUGUERA, 1946), 217 (1960-1963)

AVE MARIA, ALMANQUE FAMILIAR (AVE MARIA, 1947), 4 (1960-1963)

ANGEL, EL (SE, 1949), 157 (1960-1963)

FLORITA (CLIPER / HISPANO AMERICANA, 1949), 75 (1960-1961)

AZUCENA (TORAY, 1950), 213 (1960-1963)

HAZAÑAS BELICAS (TORAY, 1950) -2ª-, 74 (1960-1963)

MARILO (VALENCIANA, 1950), 11 (1960)

DUMBO (ERSA, 1950), 141 (1960-1963)

FBI, AVENTURAS DEL (ROLLAN, 1951), 28 (1960-1961)

DDT, EL / DDT (BRUGUERA, 1951), 225 (1960-1963)

MIS CUENTOS (TORAY, 1952), 69 (1960-1961)

RISA, LA (MARCO, 1952), 26 (1960-1961)

AVE (RICART, 1952), 18 (1960)

TBO (TBO / BUIGAS, ESTIVILL Y VIÑA, 1952), 122 (1960-1963)

VALENTIN (PAULINAS, 1952), 49 (1960-1962)

GAVIOTIN (VOLUNTAD, 1953), 44 (1960)

YUMBO (CLIPER / HISPANO AMERICANA, 1953), 88 (1960-1961)

ARDILLITA (RICART, 1953), 209 (1960-1963)

SENTIMENTAL (RICART, 1954), 117 (1960-1962)

ALICIA (TORAY, 1955), 109 (1960-1962)

CASCABEL (VALENCIANA, 1955), 1 (1960)

CORSARIO AUDAZ (RICART, 1955), 1 (1963)

CUENTOS DE LA ABUELITA (TORAY, 1955), 111 (1960-1962)

JAIMITO, ALBUM COMICO DE (VALENCIANA, 1955), 4 (1960-1963)

PUMBY (VALENCIANA, 1955), 207 (1960-1963)

HISTORIAS (BRUGUERA, 1955), 96 (1960-1963)

AZUCENA EXTRAORDINARIO (TORAY, 1956), 82 (1960-1962)

CUENTOS GRAFICOS INFANTILES CASCABEL (VALENCIANA, 1956), 53 (1960-1961)

GRACIELA (TORAY, 1956), 111 (1960-1962)

LINDAFLOR (TORAY, 1956), 90 (1960-1961)

MILTON EL CORSARIO (VALENCIANA, 1956), 31 (1960-1961)

TRES HADAS (INDEDI, 1956), 37 (1960)

MOLINETE (TERESIANA/DULMA, 1956), 41 (1960-1963)

CAPITAN TRUENO, EL (BRUGUERA, 1956), 212 (1960-1963)

3 AMIGOS (PPC, 1956), 89 (1960-1962)

MENDOZA COLT (ROLLAN, 1956), 30 (1960-1961)

COMANDOS (VALENCIANA, 1957), 24 (1960)

GOLONDRINA (RICART, 1957), 169 (1960-1963)

HAZAÑAS BELICAS (TORAY, 1957) -EXTRA AZUL-, 142 (1960-1963)

TIO VIVO (CRISOL / BRUGUERA, 1957), 53 (1960)

APACHE (MAGA, 1958), 6 (1960)

AVENTURAS CELEBRES (HISPANO AMERICANA, 1958), 31 (1960)

AZUCENA (TORAY, 1958) -REEDICION-, 209 (1960-1963)

DAMITA (FERMA, 1958), 208 (1960-1963)

DOS CORAZONES (INDEDI, 1958), 37 (1960)

DUMBO (ERSA, 1958) -PELICULAS-, 3 (1960-1963)

GRAN OESTE / MONTANA OESTE (FERMA, 1958), 210 (1960-1963)

HAZAÑAS BELICAS (TORAY, 1958) -EXTRA ROJO-, 105 (1960-1963)

JABATO, EL (BRUGUERA, 1958), 212, (1960-1963)

JAIMITO, SELECCIONES DE (VALENCIANA, 1958), 48 (1960-1963)

PILUCHI (HISPANO AMERICANA, 1958), 78 (1960-1961)

ROSAS BLANCAS (TORAY, 1958), 210 (1960-1963)

SIGUR EL WIKINGO (TORAY, 1958), 3 (1960)

YUKI EL TEMERARIO (VALENCIANA, 1958), 79 (1960-1962)

PECAS, EL (GARCIA, 1958), 11 (1960-1961)

CAN CAN (BRUGUERA, 1958), 25 (1960)

SISSI (BRUGUERA, 1958), 183 (1960-1963)

17 AÑOS (MARCO, 1958) -2ª EPOCA-, 28 (1960-1961)

FELICIDAD INFANTIL (FELICIDAD, 1958), 1 (1960)

TINTIN, LAS AVENTURAS DE (JUVENTUD, 1958), 9 (1960-1963)

AGUILUCHO, EL (MAGA, 1959), 67 (1960-1961)

B B (FERMA, 1959), 28 (1960)

BENGALA (MAGA, 1959), 13 (1960)

CLARO DE LUNA (IMDE, 1959), 228 (1960-1963)

DON Z (MAGA, 1959), 78 (1960-1961)

GAVILAN, EL (MAGA, 1959), 20 (1960)

GUENDALINA (TORAY, 1959), 133 (1960-1962)

HALCON NEGRO, EL (MARCO, 1959), 13 (1960)

HAZAÑAS DE LA JUVENTUD AUDAZ (VALENCIANA, 1959), 40 (1960)

HAZAÑAS DEL OESTE (TORAY, 1959), 34 (1960-1961)

HAZAÑAS DEL OESTE (TORAY, 1959) -COMPLEMENTO SEMANAL-, 10 (1960)

JUVENIL FERMA (FERMA, 1959) -SERIE AMARILLA-, 48 (1960-1963)

MODELO (RICART, 1959), 27 (1960)

SENTIMENTAL (RICART, 1959), 208 (1960-1963)

SISSI JUVENIL (BRUGUERA, 1959), 214 (1960-1963)

SUSANA (TORAY, 1959), 131 (1960-1962)

THORIK (MARCO, 1959), 4 (1960)

TRES HADAS, CUENTOS GIGANTE (INDEDI, 1959), 13 (1960)

TU ROMANCE (FERMA, 1959), 30 (1960)

CADETE CON FALDAS (MATEU, 1959), 2 (1960)

MAGNOLIA (RICART, 1959), 61 (1960-1961)

CAPITAN HISPANIA, EL (CREO, 1959), 20 (1960-1961)

DAVI-ROY (CREO, 1959), 20 (1960-1961)

CONFIDENCIAS (FERMA, 1959), 175 (1960-1963)

SISSI NOVELAS GRAFICAS (BRUGUERA, 1959), 190 (1960-1963)

PIEL DE LOBO (MAGA, 1959), 59 (1960-1961)

OPERACION SECUESTRO (MARCO, 1959), 6 (1960)

BIG BEN BOLT (DOLAR, 1959) -NOVELAS GRAFICAS. SERIE VERDE-, 33 (1960)

JULIETA JONES (DOLAR, 1959) -NOVELAS GRAFICAS. SERIE MAGENTA-, 25 (1960)

PRINCIPE VALIENTE, EL (MATEU, 1959), 1 (1960)

RIP KIRBY (DOLAR, 1959) -NOVELAS GRAFICAS. SERIE AZUL-, 40 (1960)

PUMBY, SUPER (VALENCIANA, 1959), 15 (1960-1963)

ADAPTACION GRAFICA PARA LA JUVENTUD (VALENCIANA, 1960), 9 (1960-1962)

APACHE (MAGA, 1960) -2ª PARTE-, 76 (1960-1961)

ARIZONA (TORAY, 1960), 41 (1960)

AS DE CORAZONES (BRUGUERA, 1960), 157 (1960-1963)

BARNEY BAXTER (VALENCIANA, 1960), 12 (1960-1961)

BENGALA (MAGA, 1960), 45 (1960-1961)

BIG BEN BOLT (DOLAR, 1960) -VOLUMEN EXTRA-, 14 (1960-1961)

CAPITAN LATIGO, EL (VALENCIANA, 1960) -ALMANAQUE-, 1 (1960)

CAPITAN MARVEL, EL (HISPANO AMERICANA, 1960), 35 (1960-1961)

CELIA (BRUGUERA, 1960), 160 (1960-1963)

COBRE (CEIC, 1960), 1 (1960)

COSACO VERDE, EL (BRUGUERA, 1960), 146 (1960-1963)

ENAMORADA (FERMA, 1960), 172 (1960-1963)

JIM ALEGRÍAS (MAGA, 1960), 69 (1960-1961)

JIM HURACAN (TORAY, 1960), 56 (1960-1961)

JOHNNY FOGATA (MAGA, 1960), 80 (1960-1962)

JULIETA JONES (DOLAR, 1960) -VOLUMEN EXTRA-, 11 (1960)

JUVENIL FERMA (FERMA, 1960) -SERIE VERDE CELESTE-, 31 (1960-1963)

KATAN (TORAY, 1960), 48 (1960-1961)

MUCHACHAS (MAGA, 1960), 19 (1960)

MUSTAFA, ALMANAQUE (VALENCIANA, 1960), 3 (1960-1962)

NOVELAS GRÁFICAS CLÁSICAS (TORAY, 1960), 10 (1960-1961)

PALADIN (PRIMA LUCE, 1960), 14 (1960-1961)

PILUCHIN (HISPANO AMERICANA, 1960), 26 (1960-1961)

RAYO DE LA SELVA (MAGA, 1960), 83 (1960-1962)

RIP KIRBY (DOLAR, 1960) -VOLUMEN EXTRA-, 16 (1960-1961)

ROSAS BLANCAS EXTRA (TORAY, 1960), 24 (1960-1961)

SELECCIONES JUVENILES (GAISA, 1960), 1 (1960)

SELECCIONES JUVENILES FEMENINAS MAGA (MAGA, 1960), 15 (1960)

SERENATA (TORAY, 1960), 205 (1960-1963)

SHOT BASKY (EDOSA, 1960), 1 (1960)

SIMBA-KAN (MARCO, 1960), 61 (1960-1962)

STEVE ROPER (FERMA, 1960), 8 (1960)

SUSANA EXTRA (TORAY, 1960), 28 (1960-1961)

TIGRE (FERMA, 1960), 8 (1960)

TONY Y ANITA (MAGA, 1960), 81 (1960-1962)

VACACIONES (JUVENTUD, 1960), 1 (1960)

CAPITAN TRUENO, EL (BRUGUERA, 1960) -EXTRA-, 215 (1960-1963)

CAMPEON, EL (BRUGUERA, 1960), 98 (1960-1962)

CORAZON (FERMA, 1960), 158 (1960-1963)

HEROES DE LA VIRTUD (EDOSA, 1960), 24 (1960)

FAMILIA SPAR (SPAR, 1960), 41 (1960-1963)

NOVELAS GRAFICAS (DOLAR, 1960) -SERIE AMARILLA-, 50 (1960-1961)

SUPERMAN (DOLAR, 1960) -NOVELAS GRAFICAS. SERIE VIOLETA-, 18 (1960)

KIKELIN (CHOCOLATES KIKE / PUBLIRAMA, 1960), 10 (1960-1961)

KOSMAN (IRANZO, 1960), 16 (1960)

AYAX EL GRIEGO (CREO, 1960), 20 (1960-1961)

PRINCIPE VALIENTE, EL (DOLAR, 1960) -NOVELAS GRAFICAS. SERIE SEPIA-, 37 (1960-1961)

RIN-TIN-TIN / DAVY Y SU FIEL ROY (MARCO / OLIVE Y HONTORIA, 1960), 133 (1960-1963)

COLOSO, EL / EL PRINCIPE DE RODAS (MAGA, 1960), 83 (1960-1962)

PEQUEÑO LUCHADOR, EL (VALENCIANA, 1960), 166 (1960-1963)

ALMANAQUES UNIDOS (MAGA, 1960), 4 (1960)

LILIAN AZAFATA DEL AIRE (IMDE, 1960), 49 (1960-1961)

RIC RICE (CREO, 1960), 20 (1960-1961)

TORG HIJO DE LEON / PRINCIPE TORG DE LEON (ANDALUZA, 1960), 50 (1960-1962)

17 AÑOS (MARCO, 1961), 7 (1961)

ALBUMES TORAY (TORAY, 1961), 12 (1961-1963)

AMOR (FERMA, 1961), 130 (1961-1963)

AMUCA, 3 HISTORIETAS DE (BIZ, 1961), 1 (1961)

ANITA Y EL TAPIZ VOLADOR (EDOSA, 1961), 4 (1961)

ARONDE (BELKROM, 1961), 4 (1961)

BABETTE (TORAY, 1961). 1 (1961)

BIBLIOTECA GRAFICA (SADE, 1961), 12 (1961-1962)

BILL BARNES (ROLLAN, 1961), 27 (1961)

CAPITAN JAC, EL (MONZU, 1961), 3 (1961)

CHIRIBIN (EDOSA/DON BOSCO, 1961), 43 (1961-1963)

COLOSO, EL (VALENCIANA, 1961) -ALMANAQUE-, 2 (1961-1962)

CRUZADO NEGRO, EL (MAGA, 1961), 56 (1961-1962)

CUADRILLA, LA (MAGA, 1961), 45 (1961-1962)

DICK RELAMPAGO (TORAY, 1961), 28 (1961)

DICK TORO (HISPANO AMERICANA, 1961), 2 (1961)

DOC SAVAGE (ROLLAN, 1961), 26 (1961)

DRIBLIN (BELKROM, 1961), 14 (1961)

DUENDE, EL (MAGA, 1961), 60 (1961-1962)

FLASH GORDON (DOLAR, 1961) -ALBUM DE LUJO-, 18 (1961-1962)

FREDY BARTON (VALENCIANA, 1961), 16 (1961)

FULGOR (TORAY, 1961), 20 (1961)

HACHA Y ESPADA (MAGA, 1961), 58 (1961-1962)

HAZAÑAS BELICAS (TORAY, 1961) -NOVELA GRAFICA-, 59 (1961-1963)

HOMBRE ENMASCARADO, EL (DOLAR, 1961) -ALBUM DE LUJO-, 20 (1961-1962)

HOMBRES HEROICOS (MAGA, 1961), 30 (1961-1962)

IDILIO (BISTAGNE, 1961), 20 (1961)

INSPECTOR H (MAGA, 1961), 34 (1961-1962)

JORGE Y FERNANDO (DOLAR, 1961) -ALBUM DE LUJO-, 3 (1961)

KID TEJANO (VALENCIANA, 1961), 55 (1961-1962)

LEON MARINO, EL (MAGA, 1961), 24 (1961-1962)

MAGNOLIA (RICART, 1961), 32 (1961-1962)

MERLIN EL MAGO MODERNO (DOLAR, 1961) -ALBUM DE LUJO-, 3 (1961)

MONTANA (ROLLAN, 1961), 25 (1961)

OLIMAN (MAGA, 1961), 105 (1961-1963)

OLIMAN (MAGA, 1961) -EXTRAORDINARIO-, 24 (1961-1962)

PATRIOTA, EL (VALENCIANA, 1961), 18 (1961)

PATRULLA SIN MIEDO, LA (HISPANO AMERICANA, 1961), 24 (1961)

PRINCIPE DE LAS BRUMAS, EL (SADE, 1961), 16 (1961-1962)

PROFESOR CARAMBOLA, EL (VALENCIANA, 1961), 16 (1961)

RANCHERO, EL (MAGA, 1961), 32 (1961-1962)

REY FURIA (VALENCIANA, 1961), 27 (1961)

RIFIFI (HISPANO AMERICANA, 1961), 15 (1961)

ROCK VANGUARD (ROLLAN, 1961), 38 (1961)

ROMANCE (FERMA, 1961), 125 (1961-1963)

ROMANTICA (IMDE, 1961), 120 (1961-1963)

ROSA (RICART, 1961), 82 (1961-1962)

SALOME (TORAY, 1961), 64 (1961-1963)

SELECCIONES JUVENILES MAGA (MAGA, 1961), 10 (1961)

SUTILEZAS (SADE, 1961), 14 (1961-1962)

TAMAR (TORAY, 1961), 137 (1961-1963)

SELECCIONES DE GUERRA (RICART, 1961), 83 (1961-1962)

BLANCA (BRUGUERA, 1961), 94 (1961-1962)

TIO VIVO (BRUGUERA, 1961), 153 (1961-1963)

HEROES BIBLICOS (EDOSA, 1961), 60 (1961-1962)

MASCARA, JIM DALE. LA (CREO, 1961), 14 (1961)

DIANA FLORES DE AZAHAR (CREO, 1961), 17 (1961-1962)

GRUMETE (MATEU, 1961), 25 (1961-1962)

CASCO DE ACERO (MANHATTAN, 1961), 33 (1961-1963)

GIGANTE DE LA HISTORIETA, EL (MANHATTAN, 1961) -SERIE AZUL-, 30 (1961-1963)

DUWARIN (DUWARD, 1961), 28 (1961-1963)

TITAN (ACROPOLIS, 1961), 40 (1961-1963)

HOMBRES DE LEY (CREO, 1961), 23 (1961-1962)

PISTOLERO, EL (ANDALUZA, 1961), 15 (1961-1962)

CASCO DE ACERO EXTRA (MANHATTAN, 1961), 4 (1961-1963)

GIGANTE DE LA HISTORIETA, EL (MANHATTAN, 1961) -EXTRA-, 4 (1961-1963)

KIKELIN (PUBLIRAMA, 1961), 15 (1961-1962)

SUTILEZAS EXTRA (SADE, 1961), 2 (1961)

COMBATE (FERMA, 1961), 1 (1961)

CAVALL FORT (SCGVS, 1961), 26 (1961-1963)

ADAPTACIONES GRAFICAS DE CUENTOS CLASICOS (VALENCIANA, 1962), 2 (1962)

AGENTE SECRETO (FERMA, 1962), 31 (1962)

APACHE KING (VALENCIANA, 1962), 29 (1962)

AQUILES (MAGA, 1962), 36 (1962-1963)

AUDACIA (VALENCIANA, 1962), 20 (1962)

BRIGADA SECRETA (TORAY, 1962), 33 (1962-1963)

CANGURITO (MATEU, 1962), 12 (1962-1963)

CAPERUCITA ENCARNADA (VALENCIANA, 1962), 2 (1962)

CAPITAN LATIGO, EL (VALENCIANA, 1962), 24 (1962)

CAPRICHOS (BRUGUERA, 1962), 47 (1962-1963)

CASTOR (MAGA, 1962), 42 (1962-1963)

CHEYENE (MARCO, 1962), 6 (1962)

CINEFA (FELICIDAD, 1962), 7 (1962-1963)

COMBATE / COMBATE BLINDADO (FERMA, 1962), 40 (1962-1963)

COMBATE EXTRA (FERMA, 1962), 21 (1962-1963)

CORAZA (MAGA, 1962), 64 (1962-1963)

DEFENSOR, EL (MAGA, 1962), 26 (1962-1963)

ENAMORADA (MAGA, 1962), 3 (1962)

EPISODIOS DE COREA (RICART, 1962), 48 (1962-1963)

ESPIA (MAGA, 1962), 54 (1962-1963)

ESPIRITU DE LA SELVA, EL (MAGA, 1962), 81 (1962-1963)

FLECHA ROJA (MAGA, 1962), 73 (1962-1963)

GESTAS HEROICAS (REDISA, 1962), 1 (1962)

GEYPERIN (GEYPER, 1962), 2 (1962-1963)

GRAN BUSH, EL (MAGA, 1962), 35 (1962-1963)

GUERRILLERO AUDAZ, EL (VALENCIANA, 1962), 26 (1962-1963)

HAZAÑAS DEL OESTE (TORAY, 1962), 51 (1962-1963)

HEIDI (BRUGUERA, 1962), 20 (1962-1963)

HIPO (MARCO, 1962), 6 (1962-1963)

LINCE (GEMEX, 1962), 31 (1962)

MARISOL (FELICIDAD, 1962), 11 (1962-1963)

NOVELITAS MAGA (MAGA, 1962), 15 (1962-1963)

NOVELITAS MAGA (MAGA, 1962) -PARA MAYORES-, 4 (1962)

PAJE ELGORRIAGA, EL (DANIS, 1962), 5 (1962)

PRINCESA / PRINCESA CAROLINA (FERMA, 1962), 36 (1962-1963)

PRINCIPE DE RODAS, EL (MAGA, 1962) -2ª PARTE-, 56 (1962-1963)

RAPIDO PEPE (GEMEX, 1962), 11 (1962)

RAYO DE BAAL, EL (SADE, 1962), 6 (1962)

RELATOS DE GUERRA (TORAY, 1962), 34 (1962-1963)

SARGENTO VIRUS, EL (VALENCIANA, 1962), 24 (1962-1963)

SENDAS SALVAJES / SENDAS DEL OESTE (FERMA, 1962), 18 (1962-1963)

TENIENTE NEGRO, EL (BRUGUERA, 1962), 30 (1962)

TERREMOTO (MAGA, 1962), 25 (1962-1963)

TV NOVELAS GRAFICAS (TORAY, 1962), 16 (1962-1963)

VALENTIN TIN-TAN (PAULINAS, 1962), 46 (1962-1963)

GRAN HELENO, EL (JOSOMA, 1962), 8 (1962)

SINMIEDO (ACROPOLIS, 1962), 53 (1962-1963)

PUÑO DE BRONCE (ANDALUZA, 1962), 13 (1962)

JABATO EXTRA, EL (BRUGUERA, 1962), 52 (1962-1963)

SARGENTO FURIA, EL (BRUGUERA, 1962), 36 (1962-1963)

CABALLERO SIR AUDAX, EL (ANDALUZA, 1962), 10 (1962)

HOMBRES HEROICOS (MAGA, 1962), 8 (1962)

MOSQUETERO AZUL, EL (BRUGUERA, 1962), 26 (1962)

MARY NOTICIAS (IMDE, 1962), 81 (1962-1963)

SHARKAN (ACROPOLIS, 1962), 32 (1962-1963)

HOMBRES HEROICOS (MAGA, 1962) -BOLSILLO-, 8 (1962)

KIKELIN. LOS VALIENTES (PUBLIRAMA, 1962), 3 (1962)

ANGEL AUDAZ (IMDE, 1962), 10 (1962-1963)

CICLON DE LOS MARES, EL (JOSOMA, 1962), 4 (1962)

COMANDANTE HANS (ANDALUZA, 1962), 3 (1962)

MASCARA ROJA (GEMEX, 1963), 1 (1962)

TIGRE DE LA INDIA, EL (ACROPOLIS, 1962), 25 (1962-1963)

ACTUALIDAD ESPAÑOLA, LA (SARPE, 1963), 11 (1963)

ALBUMES TORAY (TORAY, 1963), 12 (1963)

ASES DEL DEPORTE (RICART, 1963), 34 (1963)

AVENTURAS DEPORTIVAS (RICART, 1963), 16 (1963)

BOIXCAR (TORAY, 1963), 4 (1963)

CINECOLOR (FERMA, 1963), 7 (1963)

CINECOLOR COMBATE / CINECOLOR (FERMA, 1963), 25 (1963)

COMBATE (FERMA, 1963), 12 (1963)

DEFENSOR NEGRO, EL (MAGA, 1963), 50 (1963)

ESPARTACO EL GLADIADOR (VALENCIANA, 1963), 1 (1963)

ESPIRITU DEL OESTE (MAGA, 1963), 7 (1963)

ESPOLIQUE (DEL RIVERO, 1963), 1 (1963)

FOGATA (MAGA, 1963), 14 (1963)

GRANDES (FERMA, 1963), 9 (1963)

GRANDES EXPLORADORES, LOS (NOVO GRAPH, 1963), 1 (1963)

HEROES (BRUGUERA, 1963), 18 (1963)

HIJO DE LA NIEBLA, EL (SIR, 1963), 10 (1963)

IMBATIDOS, LOS (MAGA, 1963), 19 (1963)

JALISCO (BRUGUERA, 1963), 3 (1963)

JORGA (RICART, 1963), 18 (1963)

JOVITA (MATEU, 1963), 11 (1963)

KAS-THOR EL VIKINGO (MAGA, 1963), 15 (1963)

LIBRO-DISCO (VERSON, 1963), 5 (1963)

LUCKY LUKE (TORAY, 1963), 2 (1963)

MUNDO JUVENIL (BRUGUERA, 1963), 46 (1963)

OLIMAN, CLUB (MAGA / BERNABEU, 1963), 23 (1963)

RIN-TIN-TIN (MARCO, 1963) -ALERTA-, 9 (1963)

RIN-TIN-TIN Y TINA (MARCO, 1963), 8 (1963)

SELECCIONES DEPORTIVAS MAGA (MAGA, 1963), 12 (1963)

SELECCIONES JUVENILES (VASCO AMERICANA, 1963), 8 (1963)

SERENATA EXTRA (TORAY, 1963), 23 (1963)

TARLA, EL (AMIGOS DE LOS NIÑOS, 1963), 8 (1963)

TERREMOTO MARINO, EL (MAGA, 1963), 33 (1963)

VOLANDO POR ESPAÑA (GEMINIS, 1963), 1 (1963)

WINCHESTER JIM (RICART, 1963), 24 (1963)

CABALLERO ENIGMA, EL (ACROPOLIS, 1963), 13 (1963)

EDDIE CAÑON (ACROPOLIS, 1963), 8 (1963)

INFANTIL / TRETZEVENTS, L (SDS / ABADIA DE MONTSERRAT, 1963), 11 (1963)

ZOLTAN EL CINGARO (IMDE, 1963), 51 (1963)

TELE COLOR (BRUGUERA, 1963), 52 (1963)

PERSONAJES MAGA EXTRA (MAGA, 1963), 7 (1963)

CASCO DE ACERO (MANHATTAN, 1963) -SUPLEMENTO QUINCENAL-, 19 (1963)

RELATOS DE LA FRONTERA (MANHATTAN, 1963), 8 (1963)

TILIN, CUENTOS INFANTILES (IMDE, 1963), 17 (1963)

AQUI MARILIN (IMDE, 1963), 19 (1963)

RELATOS DE SUSPENSE (MANHATTAN, 1963), 7 (1963)

GIGANTE DE LA HISTORIETA, EL (MANHATTAN, 1963) -SERIE AMARILLA-, 5 (1963)

CAN CAN (BRUGUERA, 1963), 11 (1963)

PUMBY, SUPER (VALENCIANA, 1963), 1 (1963)

TELE CHICO / TELECHICO (TELE RADIO 1963), 2 (1963)

TOPO GIGIO (SEMIC, 1963), 1 (1963)

6.2. Fuentes secundarias

Boletines, guías y documentos oficiales:

- *Anuario de la Prensa Española*
- *Anuario Financiero y de Sociedades Anónimas de España*
- *Bibliografía General Española e Hispanoamericana*
- *Bibliografía Hispánica*
- *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*
- *Boletín de las Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y Barcelona*
- *Boletín del Gremio Sindical de Maestros Impresores de Barcelona y su Provincia*
- *Boletín Informativo del Sindicato Nacional de Papel, Prensa y Artes Gráficas*
- *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial*
- *Boletín Oficial de la República Argentina*
- *Boletín Oficial del Estado*
- *Catálogo de Publicaciones Periódicas Infantiles y Juveniles*
- *Catálogo General de Discos*
- *Crónica de la Primera Asamblea Nacional de Editores y Libreros*
- *Editores españoles. Guía comercial*
- *Estadística Administrativa de la Contribución Industrial y de Comercio*
- *Estadística de Producción Editorial de Libros*
- *Fomento de la Producción*
- *Guía de Badalona*
- *Guía de Editores de España / Guía de Editores y Libreros de España*
- *Guía Oficial de Sevilla y su Provincia*
- *Información de Publicidad y Marketing*
- *Informe Sobre la Producción y Comercio del Libro*
- *Nosotros. Boletín de Información Interior de Editorial Bruguera*
- *Noticias de SGEL*
- *Reglamento de Trabajo de la OJD*

Libros y artículos:

- AGUADO GUADALUPE, A.** (1995): *Verificación de la difusión de prensa en España*, Madrid, Tesis de la Universidad Complutense de Madrid.
- ALBERT, P.** (1990): *Historia de la prensa*, Madrid, Rialp.
- ALCÁZAR, J.** (2008): "Monografías sobre historieta y humor gráfico en España. 1877-2007", en *Tebeosfera*, 2ª época, 0. Disponible en línea el 18-VI-2015: http://www.tebeosfera.com/documentos/monografias_sobre_historieta_y_humor_grafico_en_espana_1877-2007.html
- ALCÁZAR, J.** (2009): "La génesis del miedo", en *Tebeosfera*, 2ª época, 5. Disponible en línea el 18-VI-2015: http://www.tebeosfera.com/documentos/la_genesis_del_miedo.html
- ALMUIÑA FERNÁNDEZ, C. J.** (1989): "Prensa y opinión pública: la prensa como fuente histórica para el estudio de la masonería", en FERRER BENMELI, J. A.: *Masonería, política y sociedad*, CEHME (Actas del simposio de Metodología aplicada a la historia de la masonería española, celebrado en Córdoba en 1987), pp. 245-280.
- ALONSO TEJADA, L.** (1977): *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona, Luis de Caralt.
- ALTARRIBA, A.** (1984): "Bibliografía sobre cómic", en *Neuróptica*, 2, pp. 142-169.
- ALTARRIBA, A.** (2001): *La España del tebeo*, Madrid, Espasa Calpe.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J.** (2000): "La vida en 48 escaques: cine, costumbrismo y aleluyas", en *Aleluyas*, Urueña, Ediciones de Tf., pp. 6-23.
- ÁLVAREZ, J. T.** (1981): *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema, 1875-1883*, Navarra, EUNSA.
- ANÓNIMO** (1971): "Nuestra melodía "Yo quiero un TBO", en *TBO. Almanaque Humorístico para 1972*.
- ARTIGAS, J.** (2001): "Josep Serra Massana (1896-1980), pioner del cinema d'animació publicitari, i l'entorn de l'animació catalana a l'època de la República", en *Cinematògraf*, 2a. època, 3 (separata).
- AUBERT, P.** (2005): "Crisis del papel y consecuencias de la industrialización de la prensa (1902-1931)", en J.M. Desvois (coord.) *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: Homenaje a Jean-François Botrel*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 73-96
- BAENA, F.** (2002): *La magia de Maga*, Barcelona, Glénat

- BARCIELA LÓPEZ, C., CARRERA, A.; TAFUNELL, X.** (2005): *Estadísticas históricas de España: siglos XIX-XX (Vol. 3)*, Madrid, Fundación BBVA.
- BARRERO, M.** (1996): "La historieta sevillana contemporánea", en *Círculo Andaluz de Tebeos*, 18, CAT, Sevilla.
- BARRERO, M.** (2003): *Prensa satírica, humor gráfico e historieta en Sevilla. 1864-2000*. Trabajo de investigación desarrollado bajo la dirección del doctor Antonio Checa Godoy en la Universidad de Sevilla.
- BARRERO, M.** (2004): "El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze, pionero del cómic español en Cuba", en *Mundaiz*, 68, pp. 53-79.
- BARRERO, M.** (2004b): "Humor e historieta en la Prensa del Movimiento de Andalucía. 1940-50", en *Tebeosfera*, 15. Disponible en línea en 7-IX-2015 en: <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Recuperados/Prensa/Movimiento.htm>
- BARRERO, M.** (2006): "Trabajos académicos. La historieta y el humor gráfico en la Universidad", en Barrero, M. (coord.): *Tebeosfera*, Bilbao, Astiberri, pp. 89-127.
- BARRERO, M.** (2006b): "Viñetas republicanas en la Guerra Civil española", en Barrero, M. (coord.): *Tebeosfera*, Bilbao, Astiberri, pp. 33-60.
- BARRERO, M.** (2009): "El horror maravilloso. Terror fantástico en los tebeos de cuentos de hadas españoles", en *Tebeosfera*, 2ª época, 5. Disponible en línea el 7-IX-2015: http://www.tebeosfera.com/documentos/el_horror_maravilloso.html
- BARRERO, M.** (2010): "La parodia terrorífica. Horror en los tebeos de humor españoles bajo la dictadura." en *Tebeosfera*, 2ª época, 5. Disponible en línea el 7-IX-2015: http://www.tebeosfera.com/documentos/la_parodia_terrorifica_horror_en_los_tebes_de_humor_espanoles_bajo_la_dictadura.html
- BARRERO, M.** (2011): "Tipificación segregacionista en los tebeos. El caso de los personajes árabes", en *Historietas*, 1, pp. 19-39
- BARRERO, M.** (2011b): "Vigência do humor gráfico no século XXI: modelo para a compreensão de um meio", en *Revista USP*, 88, pp. 10-25
- BARRERO, M.** (2011c): "Orígenes de la historieta española, 1857-1906", en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII 2EXTRA, pp. 15-42.
- BARRERO, M.** (2013): "Evolución de la industria de los tebeos en España", en *Gran Catálogo de la Historieta. Inventario 2012: Catálogo de los tebeos en España, 1880-2012*, Sevilla, ACyT Ediciones.

- BARRERO, M. (2014): "Nueva mirada sobre la producción editorial de tebeos durante los años cuarenta", en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 26, pp. 89-113.
- BARRERO, M. (2015): "La Ametralladora. De Gutiérrez a La Codorniz pasando por Tajo. Escapismo humorístico en tiempos de guerra", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación "El humor en la historia de la comunicación"* celebrado en Cuenca en octubre de 2013, en prensa.
- BARRERO, M. (2015b): "Luis Mariani and the First Comic Strips in Spain", en CAÑERO, J. y CLAUDIO, E.: *On the Edge of the Panel: Essays on Comics Criticism*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, pp. 41-64.
- BARRERO, M. *et alii* (2013): *Inventario 2012: Catálogo de los tebeos en España, 1880-2012*, Sevilla, ACyT Ediciones.
- BARRERO, M. *et alii* (2014): "Los tebeos de 1984", en GARCÍA, V. (dir.): *Dolmen Anuario 1984*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, pp. 243-255.
- BARRERO, M. *et alii* (2015): *La industria de la historieta en España en 2014*, Sevilla, ACyT. Recurso en línea disponible el 9-IX-2015 en http://tebeosfera.com/anexos/INFORME_TEBEOSFERA_2014.pdf
- BARRERO, M. y DE GREGORIO, C.** (2011): "El último director de TBO. Entrevista a Albert Viña." en *Tebeosfera*, 2ª época, 8 Disponible en línea el 5-IX:2015 en: http://www.tebeosfera.com/documentos/el_ultimo_director_de_tbo_entrevista_a_albert_vina.html
- BARRERO, M. y MANZANARES, J.** (2014): "El tebeo que dio nombre a los demás", en *Tebeos. Las revistas infantiles*, Sevilla, ACyT, pp. 13-97.
- BARRERO, M. y RODRIGUEZ HUMANES, J. M.** (2008): "Gran catálogo de los tebeos en España (1880-1992)", en *Tebeosfera*, 2ª época, 0, Disponible en línea el 18-VI-2015: http://www.tebeosfera.com/documentos/gran_catalogo_de_los_tebeos_en_espana_1880-1992.html
- BARTUAL, R.** (2014): *Narraciones gráficas: del códice medieval al cómic*, Madrid, Factor Crítico.
- BEERBOHM, R. L. y WEST, R. S.** (2008): "Origins of Early American Comic Strips before The Yellow Kid", en *Comic Book Price Guide*, 38, pp. 330-350.
- BERMEJO MARTÍN, J. B.** (2015): "Las artes gráficas y la fabricación del libro", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 445-472.
- BERMEJO, B.** (1991): "La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un "Ministerio" de la propaganda en manos de Falange", en *Espacio, Tiempo y Forma. Historia contemporánea*, 4, pp. 73-96.

- BOIX, F.** (1928): *La litografía y sus orígenes en España*, Madrid, I. Graficas Reunidas.
- BONA, L. F.** (1994): *Catalogo del fumetto italiano*, Milán, Studio Metropolis / La Borsa del Fumetto / Libreria dell'Immagine.
- BONO, G. y STEFANELLI, M.** (2012) (eds.): *Fumetto!*, Milán, Rizzoli.
- BOTREL, J-F.** (1974): "La novela por entregas: unidad de creación y consumo", en BOTREL, J-F. y SALAÚN, S. (eds.): *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia.
- BOTREL, J-F.** (1993): "Los factores de desarrollo", en BOTREL, J-F. (coord.): *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- BOTREL, J-F.** (1997): "Producción y difusión del libro", en GARCÍA DE LA CONCHA, V. (dir.): *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BOTREL, J-F.** (2000): "Ricardo León: Éxito editorial y crematística", en VV AA: *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- BOTREL, J-F.** (2001): "Los libreros y las librerías. Tipología y estrategias comerciales", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 135-164.
- BOTREL, J-F. y DESVOIS, J. M.** (1991): "Las condiciones de la producción cultural", en *1900 en España*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 135-164.
- BOURDIEU, P.** (1996): "Champ intellectuel et projet créateur", en *Temps Modernes*, 246, pp. 865-906
- BOZAL, V.** (1989): *El siglo de los caricaturistas*, Madrid, Grupo 16 (*Historia 16 / Historia del Arte*, 40).
- BRÄNDLE SEÑÁN, G.** (2007): "Consumo y cambio social en España: Evolución en el equipamiento doméstico (1983-2005)", en *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 120/07, pp. 75-114.
- BRUGUERA, F.** (1968): "América", en *Nosotros. Boletín de Información Interior de Editorial Bruguera*, 28.
- CANALDA CÁMARA, J. C.** (2001): *Luchadores del Espacio. Una colección mítica de la C. F. española*, Alcalá de Henares, Río Henares Producciones Gráficas.
- CANYISSÀ, J.** (2014): "Búfalo, un testigo en el cruce de caminos", en Barrero, M. (ed.): *Tebeos. Las revistas infantiles*, Sevilla, ACyT, pp. 211-243.
- CAPDEVILA, J.** (2013): *L'Esquella de la Torratxa (1879-1939). Seixanta anys d'història catalana*, El Papiol, Efadós.

- CAPDEVILA, J. (2014): "Pocholo, la renovación como estrategia", en Barrero, M. (ed.): *Tebeos, las revistas infantiles*, Sevilla, ACyT, pp. 101-160.
- CARDÚS, S. y TOLOSA, L. (2001): "La difusión de la prensa diaria en los Países Catalanes entre 1976-1996", en *Zer: Revista de estudios de comunicación*, vol. 6, 11 (noviembre 2001), p. 273-291.
- CASASUS, J. M. (1985): *Ideología y análisis de medios de comunicación*, Barcelona, Mitre.
- CASTILLO VIDAL, J. (2004): "Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic", en *El profesional de la información*, v. 13, n. 4, pp. 248-271.
- CASTRO FARIÑAS, J. A. (1961): *Algunas consideraciones en torno a la industria editorial y las artes gráficas*, Madrid, INLE.
- CAZORLA SÁNCHEZ, A. (2000): *La consolidación del Nuevo Estado franquista (1938- 1953)*, Madrid, Marcial Pons.
- CEDÁN PAZOS, F. (1972): *Edición y comercio del libro español (1900-1972)*, Madrid, Editora Nacional.
- CHARTIER, R. y CAVALLO, G. (dirs.) (1997): "Introducción", en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.
- CHECA GODOY, A. (1989): *Prensa y partidos políticos durante la Segunda República*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CHECA GODOY, A. (1991): *Historia de la prensa andaluza*, Fundación Blas Infante, Sevilla.
- CHECA GODOY, A. (2002): *Historia de la prensa pedagógica en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CHECA GODOY, A. (2008): *Historia de la Comunicación: de la crónica a la disciplina científica*, La Coruña, Netbiblo.
- CHIMOV (seud. Joaquín Alapont) (2014): "Los primeros cómics Marvel en España", Zona Negativa. Disponible en línea el 5-IX-2015 en: <http://www.universomarvel.com/los-primeros-comics-marvel-en-espana/>
- CHULIÁ, E. (2001): *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y periodismo*, Madrid, Biblioteca Nueva – UNED.
- CHUPIN, I., HUBÉ, N. y KACIAF, N. (2009): *Histoire Politique et économique des médias en France*, Paris, La Découverte.
- CLARK, A. (1989): *The Best of British Comic Art*, London, Boxtree.

- CLARK, A. (1998): *Dictionary of British Comic Artists, Writers and Editors*, London, The British Library.
- CONDE MARTÍN, L.** (1997): "Matías Alonso. "El otro" dibujante de El Guerrero del Antifaz", en *El Guerrero del Antifaz. 50 Años*, Valladolid, Quirón, pp. 45-50.
- CONDE MARTÍN, L. (1997b): "Sobre los posibles antecedentes del "Guerrero", en *El Guerrero del Antifaz. 50 Años* (2º tomo), Valladolid, Quirón, pp. 147-152.
- CONGET, J. M.** (2004): *El olor de los tebeos*, Valencia, Pre-Textos.
- CONGET, J. M. (2014): "Nicolás o la indefinición", en *Tebeos. Las revistas infantiles*, Sevilla, ACyT, pp. 163-210.
- CORTÉS PASCUAL, J. J.** (1993): *Historia y análisis de la revista TBO hasta la conmemoración de su 75 aniversario (1917-1992)*, tesis doctoral de la Facultat de Ciències de la Informació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- CUADRADO, J.** (2000): *De la historieta y su uso, 1873-2000*, Madrid, Sinsentido / Fundación Germán Sánchez Ruipérez
- CURTIS, A.** (2011): *Every Day is Like Sunday*, Londres, BBC. Documental en línea el 5-VIII-2015 en: <http://thoughtmaybe.com/every-day-is-like-sunday/>
- DALTON, R. B.** (2011): *Marvelous Myths: Marvel Superheroes and Everyday Faith*, Atlanta, Chalice Press.
- DE BONA, F. J.** (1868): *Anuario administrativo y estadístico de la provincia de Madrid*, Madrid, Diputación Provincial.
- DE GABRIEL, N.** (1997): "Alfabetización y escolarización en España (1887-1950)", *Revista de Educación*, 314, pp. 217-243
- DE GABRIEL, N. (1997): "Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España, 1860-1991", en *Revista Complutense de Educación*, vol. 8, 1, pp. 199-231.
- DE LAIGLESIA, J. A.** (1964): *El arte de la historieta*, Madrid, Doncel.
- DEL ARCO BLANCO, M. A.** (2006): "Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer Franquismo", en *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea*, 5, pp. 241-258.
- DELHOM, J. M.** (1989): *Catálogo del tebeo en España 1865/1980*, Barcelona, Círculo del Cómic y del Coleccionismo.
- DÍAS NOSTI, B., LALLANA, F. y TIMOTEO ÁLVAREZ, J.** (1988): *La nueva identidad de la prensa*, Madrid, Fundesco.

- DÍAZ-PLAJA TABOADA, A.** (2011): *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- DONALD, D.** (1996): *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven / London, Yale University Press.
- DUCH, C.** (1986): *Los medios publicitarios*, Bellaterra, SPUAB.
- DUDLEY EDWARDS, R.** (2003): *Newspapermen: Hugh Cudlipp, Cecil Harmsworth King, and the Glory Days of Fleet Street*, Londres, Secker & Warburg.
- DUIN, S. y RICHARDSON, M.** (1998): *Comics. Between the panels*, Milwaukie, Dark Horse.
- EGUÍDAZU, F.** (2008): *Del folletín al bolsilibro. 50 años de novela popular española (1900-1950)*, Guadalajara, Silente.
- ESCOLAR, H.** (1989): *El compromiso intelectual de bibliotecarios y editores*, Madrid, Pirámide.
- FERNÁNDEZ DE LA MORA, G.** (2002): "Revisión de la economía española en los años 40", en *Razón española. Revista bimestral de pensamiento*, 111, pp. 37-70.
- FERNÁNDEZ LARRONDO, P.** (1972): "Documentación de Diego Valor", *Bang! Información y estudios sobre la historieta*, 7/8.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, M.** (2008): "Comportamientos censores en la literatura infantil y juvenil traducida del inglés en la época franquista: Establecimiento de un corpus textual.", en MERINO, R. (ed.): *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: Cine, narrativa, teatro*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Leioa, pp. 19-48.
- FERNÁNDEZ MOYA, M.** (2008): "El proceso de internacionalización del sector editorial español", sesión B5 del IX Congreso de la Asociación de Historia Económica. Recurso en línea disponible el 15-IX-2015 en: <http://www.um.es/ixcongresoaehe/pdfB5/El%20proceso%20del%20Sector%20Editorial.pdf>
- FERNÁNDEZ MOYA, M.** (2015): "La internacionalización de los editores. Los mercados exteriores", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 575-595.
- FERNÁNDEZ, F.** (2004): *Memorias ilustradas*, Barcelona, Glénat.
- FERRARO, E.** (1976): "Lotario Vecchi Editores", en *Comics [Esp. Il giornalinismo italiano del dopoguerra]*, 32, pp. 1-6 [separata]
- FERRERAS, J. I.** (1972): *La novela por entregas, 1840-1900 (Concentración obrera y economía editorial)*, Madrid, Taurus.

- FIGUEIRA, J.** (1952): "Tengamos en cuenta al niño", en *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, Año I, núm. VII, pp. 19-23
- FILIPPINI, H.** (2004): *Dictionnaire de la bande dessinée*, París, Bordas.
- FOKKEMA, D. W. e IBSCHE, E.** (1981): *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*, Madrid, Cátedra.
- FONTES, I.** (1971): "Análisis del mercado actual de tebeos en España", en *Estudios de Información*, 19-20, pp. 335-390.
- FONTES, I. y MENÉNDEZ, M. A.** (2004): *El parlamento de papel. Las revistas españolas en la transición democrática*, Madrid, Anaya / Asociación de la Prensa de Madrid.
- FUCHS, W. y REITBERGER, R.** (1972): *Comics. Anatomy of a Mass Medium*, Londres, Studio Vista.
- GABUT, J-J.** (2001): *L'Age d'or de la BD*, París, Catleya.
- GAGO QUESADA, M.** (2013): *Maga. El final del tiempo*, Valencia, autoedición [versión retocada con respecto a la inicial de 2002]. Disponible y consultado en 7-IX-2015 en: http://www.manuelgagolibros.com/yahoo_site_admin1/assets/docs/MAGA_EL_FINAL_DEL_TIEMPO_4.21744349.pdf
- GÁLLEGO, J.** (1984): "Notas sobre el libro ilustrado a fines del siglo XIX", en *Goya*, 181-182, pp. 106-112.
- GARCÍA LARA, F.** (1986): "Éxito y difusión de la novela erótica española (El éxito de Felipe Trigo en cifras)", en *Les productions populaires en Espagne, 1850-1920*, París, CNRS.
- GARCÍA MORALES, J.** (1958): *Etapas y situación actual de la bibliografía*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- GARCÍA PADRINO, J.** (2015): "Libros infantiles y juveniles", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 699-721.
- GARCÍA RIVERO, D.** (2012): "Arqueología evolutiva y filogenia cultural", en *Complutum*, 23, 2, pp. 69-92.
- GARCÍA, S.** (2010): *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri.
- GARRIDO CONDE, M. T.** (1999): *La prensa satírica en Sevilla durante el siglo XIX. Estudio monográfico del periódico "El Tío Clarín"*, tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid
- GASCA, L.** (1968): "Bibliografía mundial del comic", en *Revista Española de la Opinión Pública*, 14, pp. 365-390.
- GASCA, L.** (1969). *Los comics en España*, Barcelona, Lumen.

- GENETTE, G.** (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GILI ROIG, G.** (1944): *Bosquejo de una política del libro*, Barcelona, Gustavo Gili
- GIUFFRIDA, S.** (1998): *Il fumetto italiano. 90 anni di avventure disegnate*, Milán, Superart.
- GÓMEZ BRAVO, G.** (2015): "Franquismo, cárcel y propaganda: El periódico Redención", en *Oficina do Historiador*, vol. 8, 1, 117-133.
- GÓMEZ MOMPART, J. L.** (1992): *La gènesi de la premsa de masses a Catalunya (1902-1923)*, Barcelona, Pòrtic.
- GÓMEZ SALAMANCA, D.** (2013): *Tebeo, cómic y novela gráfica: La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*, tesis doctoral del Departamento de Comunicació de la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna.
- GONZÁLEZ QUESADA, A.** (2004): "La difusión del patrimonio hemerográfico en Internet: el caso de la prensa especializada en tecnologías de la información en España", en las actas del Congreso Internacional de Información *INFO*. Disponible en línea el 25-IX-2015 en:
<http://www.bibliociencias.cu/gsd/collect/eventos/index/assoc/HASHa919.dir/doc.pdf>
- GOODMAN, N.** (1983): *Fact, Fiction and Forecast*, Cambridge / London, Harvard University Press.
- GROENSTEEN, T.** (1999): *Système de la bande dessinée*, Vendôme, Presses Universitaires de France.
- GROENSTEEN, T. (2009): "Why are comics still in search of cultural legitimation", en HEER, J. y WORCESTER, K. (eds.): *A Comics Studies Reader*, Jackson, University Press of Mississippi, pp. 124-131.
- GROENSTEEN, T. y PEETERS, B.** (eds.) (1994): *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*, París, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts.
- GUAL, Ó.** (2013): *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*. Valencia, Universitat de València.
- GUIRAL, A.** (2004): *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La Escuela Bruguera (1945-1963)*, Barcelona, El Jueves.
- GUIRAL, A. (2007) (coord.): *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. 1. Los cómics en la prensa diaria: humor y aventuras*, Barcelona, Panini.
- GUIRAL, A. (2010): *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*, Barcelona, B.
- GUIRAL, A. (2010b): "Bardon Art. Un adiós silencioso", en *Cómic Tecla*, 33, L'Hospitalet de Llobregat, Biblioteca Central Tecla Sala, pp: 1-5

- GUIRAL, A. (2014): "Introducción a «la otra» novela gráfica para adultos", en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 26, pp. 183-226.
- GUTIÉRREZ I POCH, M.** (1994): "Tradición y cambio tecnológico en la industria papelera española, 1750-1936", en NADAL, J. y J. CATALÁN (eds.): *La cara oculta de la industrialización española. La modernización de los sectores no líderes (siglos XIX y XX)*, Madrid, Alianza Editorial.
- HERRERO CASTRO, J. L.** (1987): "Las condiciones de vida y consumo en la España de la postguerra: determinación del ingreso y poder de compra de una familia obrera tipo", en *Estudios sobre el consumo*, 10, pp. 12-258.
- HERREROS, E.** (coord.) (2005): *La Codorniz de Enrique Herreros*. Madrid: Edaf
- HORN, M.** (1996): *100 Years of American Newspaper Comics*, Nueva York, Gramercy Books.
- HOWE, S.** (2012): *Marvel Comics: The Untold Story*, Nueva York, Harper Collins
- IGLESIAS, F.** (1980): "La crisis de la prensa diaria en España", en *Nuestro Tiempo*, 380, pp. 4-21.
- JAUSS, H. R.** (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ VAREA, J.** (2002): *Narrativa de la historieta. Análisis narratológico del cómic a través de la obra de Alan Moore*, (tesis, dir. V. Guarinos) Universidad de Sevilla.
- JIMÉNEZ VAREA, J. (2006): "El contexto de la historieta", en *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, 15, 2006, pp. 192-209
- KAENEL, P.** (2005): *Le métier d'illustrateur. 1830-1880*, Ginebra, Librairie Droz.
- KAYSER, J.** (1966: 79-94): *El periódico. Estudios de morfología, de metodología y prensa comparada*, Quito, Ciespal.
- KELLNER, D.** (2003): *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Post-modern*, London, Routledge.
- KING, S.** (2005): *Escribir la catalanidad: lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*, Martlesham, Tamesis Books.
- KOYAMA-RICHARD, B.** (2008): *Mil años de manga*, Barcelona, Random-House Mondadori.
- KUNZLE, D.** (2007): *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer*, Jackson, University Press of Mississippi.
- LAGUNA, A.** (2010): "Humor y sátira en la historia de la comunicación valenciana. El caso de *La Traca*" en *La Risa Periodística*, Valencia, Tirant lo Blanch, pp. 71-88.
- LAGUNA, A.** (2015): *Carceller. El éxito trágico del editor de La Traca*, El Nadir, Valencia.

- LAMARCA LAPUENTE, M. J.** (2007): "Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen". Disponible en línea el 25-IX-2015 en:
<http://www.hipertexto.info/documentos/clasificacion.htm#CDU>
- LAMUELA LOSADA, J. M.** (1974): *Análisis financiero de las empresas papeleras*, Madrid, Asesoramiento y Gestión Económica.
- LARRAZ ELORRIAGA, F.** (2010): *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*, Gijón, Trea.
- LARREULA, E.** (1985): *Les revistes infantils catalanes de 1939 ençà*, Barcelona, Edicions 62.
- LEFÈVRE, P.** (2000): "The Importance of Being "Published: A Comparative Study of Different Comics Formats", en MAGNUSSEN, A.: *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press
- LÈVÊQUE, J-J.** (1999): *Honoré Daumier (1808-1879). Les dessins d'une Comédie humaine*, Courbevoie, ACR Edition.
- LIÉBANA COLLADO, A.** (2009): "La educación en España en el primer tercio del siglo XX: La situación del analfabetismo y la escolarización", en *Cuadernos de UMER*, 58, pp. 3-24
- LLANAS, M., y PINYOL, R.** (2004). "L'editor Josep Baguñà, una aproximació", en 'En Patufet', *cent anys. La revista i el seu impacte*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- LÓPEZ CABALLERO, E. J. y PÉREZ SUÁREZ, G.** (1999): "Métodos de análisis en la reconstrucción filogenética", en *SEA*, 26, pp. 45-56.
- LÓPEZ GUILLAMÓN, I.** (2004a): "Apuntes para una historia de la catalogación internacional en los siglos XIX y XX", en *Scire: Representación y organización del conocimiento*, Vol. 10, 1, pp. 121-144.
- LÓPEZ GUILLAMÓN, I.** (2004b): "Una nueva catalogación", en *Revista española de documentación científica*, Vol. 27, 2, pp. 192-211.
- LÓPEZ GUILLAMÓN, I.** (2004c): "Evolución reciente de la catalogación", en *Anales de documentación*, 7, pp. 141-152.
- LYONS, M.** (2001): "Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros", en CHARTIER, R. y CAVALLLO, G.: *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.
- MANDEL, S.** (1967): *Periodismo moderno. Committee of Modern Journalism*, México D. F., Letras.
- MANZANARES, J.** (2007): *Alegría. Una revista per combatre En Patufet*, Lleida, Pagés.

- MANZANARES, J. (2014): "El enigma del pentagrama", en *Tebeosfera*, 2ª, 12. Disponible en línea el 25-IX-2015 en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/el_enigma_del_pentagrama.html
- MARTÍN DE LA GUARDIA, R. M.** (1994): *Información y propaganda en la prensa del movimiento: Libertad de Valladolid, 1931-1979*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- MARTÍN DE LA GUARDIA, R. M. (1996): "Dirección política y control informativo en la prensa del Movimiento (1945-1951)", en Aubert, P. y Desvois, J. M. (eds.): *Presse et pouvoir en Espagne, 1868-1975. Colloque international de Talence*. Madrid, Casa de Velázquez / Burdeos: Maison des Pays Ibériques
- MARTÍN SÁNCHEZ, I.** (2015): "La producción impresa. Precios, volumen, tiradas", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 405-443.
- MARTÍN, A.** (1967): "Notas a un cincuentenario. TBO (1917-1967)", en *Gaceta de la Prensa Española*, 191.
- MARTÍN, A. (1968): "Apuntes para una historia de los tebeos II. La civilización de la imagen (1917-1936)", *Revista de Educación*, 195, pp. 7-21 [139-153].
- MARTÍN, A. (1968b): "Los tebeos en la Real Academia Española", en *Gaceta de la Prensa Española*, 199.
- MARTÍN, A. (1968c): "Apuntes para una historia de los tebeos III. Tiempos heroicos del tebeo español (1936-1946)", *Revista de Educación*, 196, pp. 61-74 [193-206].
- MARTÍN, A. (1978): *Historia del comic español: 1874-1939*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MARTÍN, A. (2000): *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona, Glénat.
- MARTÍN, A. (2000b): *Los inventores del comic español. 1873/1900*, Barcelona, Planeta-DeAgostini.
- MARTÍN, A. (2003): "Bibliografía básica en español de los tebeos y el cómic", en *Educación y Biblioteca*, 134, pp. 120-126.
- MARTÍN, A. (2011): "La historieta española de 1900 a 1951" en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII 2EXTRA, pp. 63-128.
- MARTÍN, A. (2012): "Notas de acercamiento a BB, primer tebeo español para niñas", en *Historietas*, 2, pp. 29-45

- MARTÍNEZ MARTÍN, J. A.** (1994): “Libreros, editores e impresores”, en VV AA: *Establecimientos tradicionales madrileños*, vol. I, Madrid, Cámara de Industria y Comercio, pp. 463-484.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (2001): “Introducción”, en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 29-71.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (2001b): “La edición moderna”, en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 167-206.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (2015): “La política del libro. El Estado y la edición”, en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 27-42.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (2015b): “La autarquía editorial. Los años cuarenta y cincuenta”, en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 233-271.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (2015c): “El capitalismo de edición moderno. Las empresas editoriales: Negocios, política y cultura. Los años sesenta.”, en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 273-328.
- MARTÍNEZ RUS, A.** (2013): “Expolios, hogueras, infiernos. La represión del libro (1936-1951)”, en *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 8. Disponible en línea el 15-VIII-2015: http://www.represura.es/represura_8_febrero_2013_articulo2.html
- MARTÍNEZ TURÉGANO, A.** (2013): “Tintín bajo la lupa de la censura”, en *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 8. Disponible en línea el 15-VIII-2015: http://www.represura.es/represura_8_febrero_2013_articulo9.html
- MEDIAVILLA, M.** (2004): *El tebeo femenino. Catálogo*, Madrid, Biblioteca de Mujeres.
- MENCHERO DE LOS RÍOS, C.** (2015): “La modernización de la censura: la Ley de 1966 y su aplicación”, en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 67-96.
- MÉON, J.-M.** (2009): “L’illégitimité de la bande dessinée et son institutionnalisation: Le rôle de la Loi du 16 juillet 1949”, en *Hermes*, 54, pp. 45-50.
- MIÉ, F.** (2013): “Demostración y silogismo en los Analíticos segundos. Reconstrucción y discusión”, en *Diánoia*, LVIII, 70, pp. 35-58.
- MOLINÉ, A.** (2007): *Novaro (El globo infinito)*, Madrid, Sinsentido.
- MOLINÉ, A. (2014): “Cavall Fort: el milagro catalán”, en *Tebeos. Las revistas infantiles*, Sevilla, ACyT, pp. 247-304.

- MOLITERNI, C. et alii** (2003): *BDGuide. Encyclopédie de la bande dessinée internationale*, París, Omnibus.
- MONTESINOS, J. F.** (1982): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia [4ª edición].
- MOREIRO, J.** (2004): *Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Edaf
- MORENO LADERA, A.** (2011): "El Verano de los dibujantes. Historia editorial de *Tío Vivo*". En *Tebeosfera*, 2ª, 8. Disponible en línea el 29-VIII-2015:
http://www.tebeosfera.com/documentos/el_verano_de_los_dibujantes_historia_editorial_de_tio_vivo.html
- MORENO LADERA, A. (2015): "Las fecha de *El Capitán Trueno*", en *Trueno. Revista de la Asociación de Amigos del Capitán Trueno*, 9, pp. 69-72.
- MORGAN, H.** (2003): *Principes des littératures dessinées*, Mouthiers-sur-Boème, Editons de l'An 2.
- MUÑOZ RUIZ, M. C.** (2002): *Mujer mítica, mujeres reales: Las revistas femeninas en España, 1955-1970*. Tesis doctoral de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense De Madrid. Disponible en línea el 7-IX-2015 en:
<http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26317.pdf>
- NIETO, A.** (1973): *La empresa periodística en España*, Pamplona, EUNSA.
- NIETO, A. e IGLESIAS, F.** (1993): *Empresa informativa*, Barcelona, Ariel.
- OLIVARES, F.** (2003): "Luis Molina", en *Tebeosfera*, 14. Disponible en línea el 7-IX-2015 en:
<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Olvidados/Molina/Luis.htm>
- OLIVARES, F. (2006): "Luis Molina Sánchez", en *Puño de Bronce*, 14, Barcelona, El Boletín.
- ORTEGA ANGUIANO, J. A.** (1994): *Catálogo general del cómic español. 1865-1993*, Barcelona, El Boletín.
- ORTEGA ANGUIANO, J. A. (2003): "El imperio Bruguera: Anotaciones para un análisis histórico de una editorial", en *13 Rúa de Bruguera*. Disponible en línea en 7-IX-2015, en:
<http://seronoser.free.fr/bruguera/elimperiobruquera.htm>
- ORTEGA KUNTSCHER, M-L.** (2015): "El libro ilustrado: Visibilidad y estrategias", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 521-548.
- PASCUAL, P.** (1994): *Escritores y editores en la Restauración canovista, 1875-1923*, Madrid, De la Torre.

- PATTEN, R. L.** (1996): *George Cruikshank's Life, Times, and Art*, Cambridge, The Lutterworth Press.
- PEIRCE, C. S.** (1902): "Minute Logic: Chapter I. Intended Characters of this Treatise | CP 2.96", en *Digital Companion to C. S. Peirce*. Disponible en línea el 20-VI-2015: <http://www.commens.org/dictionary/term/abduction>
- PEÑA, A.** (2006): Entrevista sin título a Luis Molina, en *Puño de Bronce*, 14, Barcelona, El Boletín.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.** (1986): *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra
- PINTO MOLINA, M.; GARCÍA MARCO, F. J.; AGUSTÍN LACRUZ, M.** (2002): *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: técnicas y procedimientos*, Gijón, Trea.
- PLAZA, G.** (1956): "Los problemas del libro popular en España", en *Catálogo de la Producción Editorial barcelonesa comprendida entre el 23 de abril de 1954 y el de 1955*, Barcelona, Diputación de Barcelona.
- PONS, Á.** (2008): "Los tebeos en España en el 2007", en *AACE. Anuario de la historieta 2007*, Valencia, Asociación de Autores de España, pp. 60-65.
- PONS, Á.** (2011): "Claves argentinas en la madurez de la historieta española: De *Rico Tipo* al *Eternauta*", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, 234, pp. 21-40.
- PORCEL, P.** (2002): *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano*, Alicante, De Ponent.
- PORCEL, P.** (2010): *Tragados por el abismo. La historieta de aventuras en España*, Alicante, De Ponent.
- PORCEL, P. y A.** (1992): "Manuel Gago y El Guerrero del Antifaz", en *VV AA: Historia del tebeo valenciano*, Valencia, Prensa Valenciana.
- RAMÍREZ, J. A.** (1975): *El "comic" femenino en España: Arte sub y anulación*, Madrid, Edicusa.
- RAMOS ROVI, M. J.** (2015): "Sutilezas de papel. El tebeo femenino andaluz", en *Andalucía en la Historia*, pp. 56-59.
- RATIER, G.** (2013): *2013. L'année de la décélération. Une année de bandes dessinées sur le territoire francophone européen*. Recurso en línea, disponible en 9-IX-2015 en: http://www.actuabd.com/IMG/pdf/ACBD_BILAN_2013_V2.pdf
- RATIER, G.** (2014): *2014. L'année des contradictions. Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen*. Recurso en línea, disponible en 9-IX-2015 en: http://www.actuabd.com/IMG/pdf/rapport_acbd_2014-2.pdf
- REGUEIRA, T.** (2005): *Guía visual de la Editorial Bruguera (1940-1986)*, Barcelona, Glénat.

- REHNER, D. S.; POMBO, M. N.; NOGUERAS, B.** (1993): *España a la luz del censo de 1887*, Madrid, INE.
- REMESAR, A. y ALTARRIBA, A.** (1987): *Comicsarías. Ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- RIDRUEJO, D.** (1977): *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta.
- RIERA PUJAL, J.** (2011): *El còmic en català*, Barcelona, Glénat.
- RODRÍGUEZ MORENO, J. J.** (2010): *Los cómics de la Segunda Guerra Mundial: Producción y mensaje en la editorial Timely (1939-1945)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- RODRÍGUEZ MORENO, J. J.** (2013): "Una nueva mirada al ocaso de los superhéroes durante la edad dorada del *comic book* estadounidense (1944-1949)", en *Tebeosfera*, 2ª época, 10. Disponible en línea el 30-VIII-2015 en:
http://www.tebeosfera.com/documentos/una_nueva_mirada_al_ocaso_de_los_superheroes_durante_la_edad_dorada_del_comic_book_estadounidense_1944-1949.html
- RODRÍGUEZ, A.** (2006): *El gran libro de El Capitán Trueno*, Barcelona, B.
- ROMERA, E.** (1965), "Notas sueltas. Las revistas infantiles", en *ABC*, 28-X-1965.
- ROMO DORADO, L.** (1920): "La lectura del libro español en España y los demás países", en *Bibliografía Española*, número de julio de 1920, pp. 87-92
- RUEDA LAFFOND, J. C.** (2001): "La fabricación del libro. La industrialización de las técnicas", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 29-71.
- RUEDA LAFFOND, J. C.** (2001b): "La industrialización de la imprenta", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 207-239.
- RUEDA LAFFOND, J. C.** (2005): "La televisión en España: expansión y consumo social, 1963-1969", en *Anàlisi*, 32, pp. 45-71
- RUEDA LAFFOND, J. C.** (2015): "Las colecciones populares: Literatura de quiosco y tebeos", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 43-66.
- RUIZ BAUTISTA, E.** (2004): "La Vicesecretaría de Educación Popular, 1941-1945. La propaganda, de Madrid al suelo", en *Historia del Presente*, 4, pp. 211-233
- RUIZ BAUTISTA, E.** (2015): "La censura editorial. Depuraciones de libros y bibliotecas", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 43-66.

- RUIZ OLABUÉNAGA, J. I.** (1994): *Metodología de la investigación cualitativa*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- SALA, M.** (2014): "OJD – La difusión de la prensa en España", en *Índice*, 61, pp. 25-27.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, A.** (2001): "Colecciones literarias", en *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 373-414.
- SÁNCHEZ ARANDA, J. J.; BARRERA DEL BARRIO, C.** (1975): *Historia del periodismo español*, Pamplona, EUNSA.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R.** (2001): "Las formas del libro: Textos, imágenes y formatos", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 111-133.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R.** (2001b): "La edición de libros infantiles y juveniles", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 337-354.
- SÁNCHEZ ILLÁN, J. C.** (2015): "Las empresas periodísticas. El negocio de la influencia", en MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (dir.): *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 387-404.
- SANCHIS, V.** (2009): *Franco contra Flash Gordon*, Valencia, Tres i Quatre.
- SANCHIS, V.** (2010): *Tebeos mutilados*, Barcelona, B.
- SANTIAGO, J. A.** (2010): *Manga: del cuadro flotante a la viñeta japonesa*, Vigo, Dx5 Digital & Graphic Art Research.
- SANTOLARIA, F.** (2005): *El banquet de la victòria i els fets de ¡Cu-Cut!*, Barcelona, Meteora.
- SEGURA, R.** (2006): *Ediciones TBO ¿dígame? Memorias secretas de una secretaria*, Barcelona, Marrè Produccions Editorials.
- SEOANE, M. C.** (1996): "Los grandes diarios (1880-1936): empresas y público", en *Comunicación y Estudios Universitarios*, 6, pp. 47-57.
- SEOANE, M. C. y SÁIZ, M. D.** (1998): *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza.
- SESMERO, J.** (1988): *Hechos, gentes y curiosidades de Málaga*, Málaga, Bobastro.
- SEVILLANO CALERO, F.** (1998): *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*, Madrid, Universidad de Alicante.
- SINOVA, J.** (1989): "La difícil evolución de la prensa no estatal", en ÁLVAREZ, J. T. (coord.): *Historia de los medios de comunicación en España*, Barcelona, Ariel, pp. 262-272.

- SMOLDEREN, T.** (2007): *La bande dessinée. Mode d'emploi*, Bruselas, Les impressions nouvelles.
- SMOLDEREN, T. (2009): *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Bruselas, Les impressions nouvelles.
- SOPEÑA MONSALVE, A.** (2001): *¡Tente, iracundo otomano!*, Barcelona, Plaza y Janés.
- SORIA MEDINA, E.** (1980): *Andalucía: datos para su historia (1900-1979)*, Sevilla, A. Llorca Fernández.
- TADEO JUAN, F.** (1997): "Breve cuestionario a Alberto Marcet", en *El Guerrero del Antifaz. 50 Años*, Valladolid, Quirón, pp. 7-10.
- TADEO JUAN, F. (1997b): "Entrevista a M. Gago García", en *El Guerrero del Antifaz. 50 Años*, Valladolid, Quirón, pp. 51-54.
- TARANCÓN GIMENO, J.** (2000): "Catálogo de la novela popular española", en VV AA: *La novela popular en España*, Madrid, Robel, pp. 291-438.
- TARANCÓN GIMENO, J. (2001): "Catálogo de la Novela Popular", en VV AA: *La Novela Popular en España 2*, Madrid, Robel, pp. 307-359.
- TIMOTEO ÁLVAREZ, J.** (1986): *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- TORRES PASTOR, G.** (2015): "1965-1975. El exilio", en VV AA: *Un siglo de tebeos. Retrospectiva en la Comunidad Valenciana*, Valencia, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu
- TOUTAIN, J.** (1982): "Editorial", *Comix Internacional*, 19, p. 3.
- TUBAU, I.** (1972): *De Tono a Perich: El chiste gráfico en la prensa española de la posguerra (1939-1969)*, Madrid, Guadarrama/Fundación Juan March
- TUÑÓN DE LARA, M.** (1984): *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos.
- VÁZQUEZ DE PARGA, S.** (1980): *Los comics del franquismo*. Barcelona, Planeta.
- VÁZQUEZ DE PARGA, S. (2000): *Héroes y enamoradas*, Barcelona, Glénat.
- VÁZQUEZ, J. M.** (1963): *La prensa infantil en España*, Madrid, Doncel.
- VÁZQUEZ, J. M. (1965): *Los niños y la televisión*, Madrid, Servicio de Formación de TVE.
- VEGA GARCÍA, R.** (2009): "Literatura infantil y juvenil en la España de los años sesenta: La Ballena Alegre", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 42. Disponible en línea el 25-IX-2015 en:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/ballena.html>

- VELA CERVERA, D.** (1996): *Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Zaragoza. Disponible en línea el 7-IX-2015 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/salvador-bartolozzi-18811950-ilustracion-grafica-escenografia-narrativa-y-teatro-para-ninos-0/>
- VELARDE FUENTES, J.** (1955): "Consideraciones sobre algunas actividades monopolísticas en el mercado papelerero español", *Revista de Economía Política*, Vol. 6, pp. 29-125
- VÉLEZ, P.** (1998): "La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX", en ESCOLAR SOBRINO, H.: *Historia del libro español*, Madrid, Gredos, pp. 207-218
- VERD PERICÁS, J. M. y LÓPEZ ROLDÁN, P.** (2008): "La eficiencia teórica y metodológica de los diseños multimétodo", en *Empiria. Revista de metodología de Ciencias Sociales*, 16, pp. 13-42.
- VERGARA DÍAZ, P.** (1009): "El cómic en España: 1977-2007", en *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 42. Disponible en línea el 5-IX-2015 en: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/pvdiaz.pdf>
- VIÑAO, A.** (1999): *Leer y escribir. Historia de dos prácticas culturales*, México, Educación, Voces y Vuelos.
- VIVAS, M. Á.** (1983): "José Salvador", en *Boletín del Círculo Andaluz de Tebeos*, 5, Sevilla, CAT.
- VV AA** (1965): *Don Bosco en el mundo*, Turín, Vic. Gen. Curia Metrop. / Escuela Gráfica Salesiana.
- VV AA** (1979): *Gran enciclopedia de Andalucía*, Granada, Tierras del Sur / Cultura Viva / ANEL.
- VV AA** (1992): *Historia del tebeo valenciano*, Valencia, Prensa Valenciana.
- VV AA** (1995): *El Guerrero del antifaz 50 años. Tomo II*, Valladolid, Club Vallisoletano de Amigos del Tebeo.
- VV AA** (2004): *De Madrid a los tebeos. Una mirada gráfica a la historieta madrileña*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- WRIGHT, B. W.** (2003): *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

AGRADECIMIENTOS

Principalmente, a Antonio Checa Godoy, paciente, pragmático y atinado director.

A los que colaboraron activamente en algunos apartados de esta tesis, o en su corrección, sin cuya ayuda se hubiese quedado más coja de lo que está: Joaquín Alapont, José María Baena, Roger Calvo, Alejandro Capelo, Jesús Jiménez Varea, Antonio Martín, Antonio Moreno, José Joaquín Rodríguez y Raúl Suay.

A Antonio A. Arias, José Luis Macías y Miguel Quesada por dejarse entrevistar.

A Javier Alcázar, Andrés Álvarez, Félix López, Paco Martos, Jordi Manzanares, Ismael Sobrino y Héctor Tarancón, por mantener la nave a flote.

A Antonio García Escudero, por su tesón y por recuperar tanto papel.

A todas las personas que hicieron aportes, por mínimos que fuesen, al proceso de localización, digitalización y catalogación de tebeos que han alimentado este trabajo:

Ángel Adrián Ortiz, Joaquín Ágreda, Juan Agustí, Manuel Alcides, Pascual Alegría, Miguel Ángel Alejo, Carlos Alonso Pérez, José Ramón Álvarez, Tomás Amat, Juan José Andreo, Venancio Anguas, Daniel Argelina, Antonio Arias, Emilio Arias, Benito Avilés, Amaia Ballesteros, Fernando Balza, Víctor Barba, Baudilio Barrero, Manuel Barrero González, Alberto Basarte, Víctor Bataller, Juan Bautista Tormo, Josep Maria Beà, Óscar Begué, Francisco Bellido, Miguel Ángel Bermejo, Ruth Bernárdez, Manuel Berrocal, Miguel Berzosa, Oskar Blanco, Rogelio Blanco, Vicente Blasco, Joan Boix, Enrique Bonet, Jaume Bosch, Juan Manuel Bosque Sendra, José Bravo, Juan Bravo, Domingo Breganciano, Cayetano Cabrerizo, Esteban Calderón, Ángel de la Calle, Sergio Cámara, Paco Camarasa, Vicente Camps, Luis Cano, Pablo Cano, Miguel Ángel Cantó, Jaume Capdevila, Diego Cara, José Luis Carbonell, Sebastián Carmona, David Caro, Abel Carrasco, Francesc Casañes, Manuel Castaño, José Luis Castro Lombilla, Manuel Luis Castro Magaz, Fernando Ceballos, Félix Cepriá, José Chanivet, Julio A. Cobo, Jordi Coll, Luis Conde, Esteban Conesa, José María Conget, Juan José Cortés Pascual, Just Cortés, Maximiliano Cuéllar, José Antonio de la Fuente, Carlos De Gregorio, Oscar De Majo, Joaquín Del Villar, Manuel Díaz, Juan Manuel Díaz de Guereñu, Enrique Díez, Ignacio Diz, Sandra Domènech, Albert Domènech, Manel Domínguez Navarro, Bernd Engel, Carlos R. Entrena, Manuel Escudero, Santiago Expeleta, Bárbara Fernández, Gustavo A. Fernández, Juan Fernández, Miguel Fernández Soto, Manel Ferrer, Miguel Ángel Francisco, Lillian Fraysse, Francisco José Fuente, Miguel Gallardo, José Gálvez, Antonio García García, Luis Gasca, Iñaki Gavieiro Gómez, José Antonio Gil, José María Gómez, Miguel Gómez, Fausto González, Federico Jesús González Gallurt, Adolfo Gracia, Alex Guadilla, Ramón Guerra, Ricardo Guillamón, Antoni Guiral, Máximo Gutiérrez, Santy Gutiérrez, Miguel Ángel Harriero, Vicente M. Hernández, José Manuel Hinojosa, Luis Ichaurrandieta, Juan Luis Iglesias Roncero, Raimundo Iglesias, Abel Ippólito, José Miguel Izquierdo, José Gregorio Jiménez, Olaf Ladousse, Jordi Lara, Albert Latorre, Domenjo, Rafael Marín, Toni Marín Navarro, Antonio Marín Olivas, Jacobo Márquez, Pablo Márquez, Carlos R. Martínez, Juanjo Martínez, Salvador Martínez, José M. Martínez Barbero, Mario Martínez Montesinos, José Luis Martínez, Enrique Martínez Peñaranda, Alejandro Martínez Turégano, Eduardo Martínez-Pinna, Nicolás Medina, Rafael Molina, Alfons Moliné, Francisco Montero, Manel Montes, Javier Mora, Olalla Moreiras, Federico Moreno Santabárbara, Pablo Morera, Jesús Morga, José Antonio Moya, Manel Muñiz, Paco Nájera, Antonio José Navarro, Francisco Olivares, Pere Olivé, Pere A. Oliver, Iván Olmedo, Juan Carlos Ortega, José Antonio Ortega Anguiano, Pedro Palacios, Leonardo Pérez, Rafael Pérez, Núria Peris, Dionisio Platel, Antonio Pleguezuelo, Isidro Polo, Álvaro Pons, Pedro Porcel, Pablo Portillo, Albert Prat, David Prieto, María Isabel Prieto, Antoni Ramoneda, Fernando Raventós, Lluís Recasens, Agustín Riera, Jordi Riera Pujal, Enrique del Río, Isaac del Rivero, Xavier Roca, Fernando Rodil, Francisco Rodríguez, Hipólito Rodríguez, José Manuel Rodríguez Humanes, Sara Roldán, Roque Romero, Antonio Romo, Albert Rossich, Dafne Ruiz, Manuel Ruiz, Manuel Francisco Ruiz Abarca, José Ruiz del Amor, Jesús Sánchez, José Sánchez García, Francisco Sánchez Obiol, Pedro Santonja, Jordi Sellabona, Silvia Sevilla, Ricard Sitjà, Ismael Sobrino, Rafael Solaz, Ricard Soler, Lluís Stac, Francisco Tadeo Juan, Jorge Tarancón, Juan Manuel Torres, Salvador Torres, Álvaro Turrión, Eduardo Urrutia, Alejandro Valdezate, Félix Velasco, Antonio Ventura Traveset, Jaume Vaquer, Javier Vargas, Daniel Vázquez, Ferrán Velasco, Félix Velasco, Jorge Verdejo, José Verdejo, Javier Vidiella, Alfonso Vilariño, José Luis Villanueva, José Luis Villén, Xavier Vives, y Juan Vouillamoz, y Juan Zubeldia.

A todos, gracias.

Sevilla, 15 de octubre de 2015.