

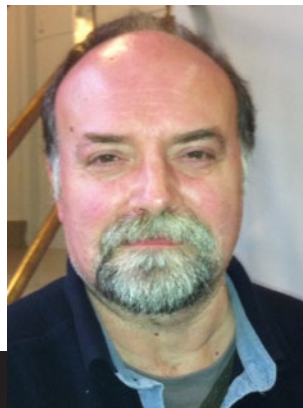


Introducción a “la otra” novela gráfica para adultos

• 5 d'abril del 2014 a les 18.30 h
• Sala La Closeta, la Massana.
En la 18a edició de la Massana Còmic

Antoni Guiral i Conti

Crític, editor i guionista de còmic català



▲ Currículum

Va néixer a Barcelona el 1959. És crític, editor i guionista de còmic català, guardonat amb el premi a la divulgació del Saló del Còmic de Barcelona de l'any 2007.

Ha treballat de tècnic editorial per a empreses com Norma Editorial, Planeta DeAgostini, Estudio Fénix o Ediciones El Jueves. Com a periodista especialitzat ha publicat en diversos diaris i revistes (*El País*, *El Periódico de Catalunya*, *Slumberland*). El 1993, va ser el director tècnic del Saló del Còmic de Barcelona. Com a membre de l'associació Tanta Tinta va organitzar juntament amb Santi Barjau i Eloïsa Sendra les Jornades d'història de l'humor gràfic a Barcelona, que es van celebrar a l'Arxiu Històric de la Ciutat el 2013. Des del 2013 és el comissari general d'exposicions del Saló del Còmic que se celebra cada any a Barcelona.

Ha escrit guions de còmic, entre els quals s'inclouen:

1987: *El patio trasero*. Col·labora amb diversos dibuixants: Das Pastoras, Mariel, Martín Saurí. Edicions Saco Roto, Barcelona.

1989: *Drunker*, l'angoixat expolicia creat conjuntament amb el dibuixant Ramon Rosanas per a la revista *Cimoc* de l'editorial Norma, Barcelona.

1992: *Homero*, amb el dibuixant Fernando Rubio, Norma Editorial, Barcelona.

2009: *11-M, la novela gráfica*. Guió compartit amb Pepe Gálvez. Dibuix de Joan Mundet, Panini Comics.

I els estudis sobre el còmic següents:

1998: *Terminología (en broma pero muy en serio) de los cómics*, Ediciones Funnies.

2005: *Cuando los cómics se llamaban tebeos, la escuela Bruguera 1945-1963*. Edicions El Jueves.

2006: *Gin, l'artista elegant*. Fundació Gin i Ajuntament de Sitges.

2007: *Del Tebeo al Manga: Una Historia de los Cómics 1. Los cómics en la prensa diaria*. Panini Comics.

2007: *Del Tebeo al Manga: Una Historia de los Cómics 2. Tiras de humor crítico para adultos*. Panini Comics.

2008: *Del Tebeo al Manga: Una Historia de los Cómics 3. El comic-book*. Panini Comics.

2008: *Los Tebeos de nuestra infancia, la escuela Bruguera 1964-1986*. Edicions El Jueves.
2008: *Del Tebeo al Manga: Una Historia de los Cómics 4. Marvel Comics*. Panini Comics.
2008: *Del Tebeo al Manga: Una Historia de los Cómics 5. DC Comics*. Panini Comics.
2008: *El Mundo de Escobar, 100 años del nacimiento del creador de Carpanta y Zipi y Zape*. Ediciones B.
2009: *El Universo de Ibáñez, de 13, rue del Percebe a Rompetechos*. Ediciones B.
2009: *Bernet: 50 años de viñetas*. Edicions El Jueves.
2009: *Del Tebeo al Manga: Una Historia de los Cómics 6. Del comix underground al alternativo*. Panini Comics.
2010: *By Vázquez, 80 años del nacimiento de un mito*. Ediciones B.
2010: *100 años de Bruguera, del gato negro a Ediciones B*. Ediciones B.
2013: *Del Tebeo al Manga: Una Historia de los Cómics 10. Álbumes, libros y novelas gráficas*. Panini Comics.
También ha colaborado el 2012 a *Cu-cut! Sátira política en temps trasbalsats (1902-1912)*. Efadós.

Resumen

Entre finales de los años cincuenta y de los años setenta del siglo pasado, uno de los formatos de edición más habituales en España en la industria de los tebeos fueron las conocidas como novelas gráficas. Cuadernos verticales en formato de bolsillo, con entre 48 y 128 páginas en blanco y negro, llevaron insertos en las portadas el lema *Novelas gráficas para adultos*. Herederos, en el tratamiento de los géneros, de la literatura popular y de los cuadernos apaisados de aventuras, estos tebeos generaron miles de páginas realizadas, básicamente, por autores españoles, pero también importadas de países como Francia, Italia o Gran Bretaña. Sustituyeron a los cuadernos apaisados cuando éstos empezaron a declinar y ofrecieron un nuevo enfoque en sus argumentos, algo más moderno y vital, y en la estética de sus dibujos. Los editores españoles concibieron estas novelas gráficas para adultos como una forma de evitar la coercitiva legislación que oprimía a los tebeos infantiles y juveniles, pero con la existencia de una censura previa no fueron capaces de dirigirse realmente a un lector adulto. En realidad, se trata de historietas claramente pensadas para un lectorado juvenil.

Ahora que se debate mucho sobre el concepto de novela gráfica, se diría que el olvido se ha cebado sobre aquellas otras que coparon los quioscos españoles entre, básicamente, 1958 y 1979. O sea, desde que el cuadernillo de aventuras empieza a dar síntomas de su pronta decadencia y hasta el momento en que empieza a publicarse de forma regular la historieta para adultos y se potencia su aparición en revistas periódicas. Aquellas novelas gráficas fueron fruto de una situación muy concreta de la industria de los tebeos en España, aparecidas en un tiempo marcado por unos elementos históricos, sociales, culturales y económicos que les confirieron un formato y una fórmula de producción muy específicos. Eran tebeos a tamaño bolsillo, de dos medidas más o menos estandarizadas (12x17 cm y 15x21 cm), con una o varias historietas completas de géneros como el bélico, el romántico, el espionaje o el western, sobre todo. Tebeos que nacieron con la intención de simular el formato y el contenido de una novela de quiosco, de literatura popular, sólo que en viñetas. Cuadernos pensados para ocupar ratos de

ocio con una lectura liviana. Novelas gráficas que aunque llevasen en portada el lema *para adultos* iban claramente dirigidas a lectores juveniles. Tomos encuadernados con lomo o con grapa que publicaron material procedente de industrias como la francesa, la italiana o la británica, pero que también permitieron la supervivencia a cientos de guionistas y dibujantes autóctonos. Tebeos, en suma, que tanto desde una perspectiva argumental como, sobre todo, estética supusieron un claro avance con respecto al formato al que relevaron: los cuadernos de aventuras.



1. El entorno histórico

1.1 Desatascando un bloqueo económico

Tras la Segunda Guerra Mundial, España había quedado apartada de las ayudas económicas del Plan Marshall. El gobierno dictatorial de Francisco Franco era, sí, un

obstáculo, pero más imperdonable parecía su apoyo al ejército alemán durante la contienda. En 1946, y a instancias de EEUU, España queda aislada del resto del mundo a causa de un bloqueo económico, lo que refuerza todavía más la autarquía en nuestro país. Pero los intereses políticos son volubles, y España presenta una situación estratégica interesante para EEUU en su lucha por frenar el comunismo, instaurado el mundo en lo que se vino a denominarse la guerra fría. Ya en 1950, se revocan las recomendaciones contenidas en la resolución de las Naciones Unidas de 1946 con respecto a España. A finales de ese año, nuestro país es admitido en la FAO (Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura); en 1951 pasa a formar parte de la Unión Postal Internacional, la Organización Mundial de la Salud y la Organización Internacional de la Aviación Civil; en 1952 (el mismo año en que desaparecen oficialmente las cartillas de racionamiento) es aceptado por la Unesco, y en agosto de 1953 suscribe el concordato de la Santa Sede.

Esta *apertura* hacia el exterior, que empezará a dejarse notar en la economía española, se concreta todavía más en septiembre de 1953 con el Pacto de Madrid entre EEUU y España. Los norteamericanos ya habían abierto un primer frente bélico en Corea, y la situación geográfica de España, amén de la clara postura anticomunista de sus dirigentes, deja la puerta abierta a un “intercambio de favores”. España accede a compartir con EEUU bases militares en Rota (Cádiz), Morón de la Frontera (Sevilla), Zaragoza y Torrejón de Ardoz (Madrid), y se compromete a estabilizar su moneda y a equilibrar sus presupuestos. A cambio, los norteamericanos se obligan a ayudar económicamente al gobierno franquista con diversos créditos, dinero que implica el inicio de una cierta regularización económica para nuestro país. Algo más tarde, en diciembre de 1955, España es admitida en la ONU, y en 1958 pasa a formar parte de entidades como el Fondo Monetario Internacional, el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento, y la Organización Internacional del Trabajo. La integración española en el entorno internacional apenas supuso pequeños quebraderos de cabeza desde una perspectiva política; algunos cambios en el gobierno son suficientes para maquillar la realidad de un país que sigue sumido en una dictadura.

1.2 Estabilización, desarrollo y emigración

Con la llegada al gobierno franquista de los llamados tecnócratas del Opus Dei, en 1957, se inicia un golpe de timón con el ánimo de liberalizar la política económica del país. Poco a poco, el crecimiento industrial ha ido dejando de lado la España agrícola para centrarse en un país más urbano. En 1959 se pone en marcha el Plan de Estabilización, conforme a las directrices marcadas por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional. Los objetivos son, entre otros: la estabilidad económica, el equilibrio en la balanza de pagos y la necesidad de convertir a la peseta en una divisa estable. Se establece una liberalización progresiva de la importación de mercancías y se potencian las inversiones de capital extranjero en las empresas españolas, al tiempo que una reforma fiscal incrementa la recaudación y limita el gasto público. Aunque se habla del *milagro económico español*, y su correspondiente *baby-boom*, las medidas del Plan de Estabilización tienen un impacto social traducido en una mayor emigración: hasta dos millones de españoles buscaron trabajo en el extranjero en la década de los años sesenta, básicamente en Europa Occidental.

2. El proceso legislativo

2.1 El peso de la Ley

Aunque antes de la Guerra Civil ya existían procesos para dictaminar la conveniencia de publicar o no ciertas viñetas, partiremos de la Ley de Prensa de 1938, instaurada en Burgos en plena Guerra Civil para suprimir la prensa republicana y para convertir a la prensa en un transmisor de los valores y adoctrinamientos oficiales del franquismo, lo que convertía al periodista en “apóstol del pensamiento y de la fe de la nación recobrada a sus destinos” y en un “digno trabajador al servicio de España”.¹ Por supuesto, los valores morales católicos tradicionales se imponían a todos los niveles, y aunque esta ley no mencionaba a los tebeos, sí dejaba claro que todo lo relacionado con la prensa (diarios, revistas, libros) debía pasar por un control previo.

Los censores revisan previa a su publicación maquetas o pruebas de imprenta de todas las publicaciones con viñetas que van a ser editadas. Se fijan, básicamente, en escotes, faldas cortas, bustos excesivos o situaciones que social y eróticamente pudieran resultar confusas y dignas de expurgación por no seguir la doctrina política y religiosa oficial. Disponen, pues, de unas pautas muy generales en las que inspirarse, pero el resto lo pone la imaginación o el carácter del censor de turno. Y es que los tebeos no tienen una legislación específica sobre sus contenidos. Esto cambia a partir de 1951, cuando en un contexto de cierto aperturismo generado por las circunstancias históricas de las que hemos hablado anteriormente, Francisco Franco concibe la creación de un nuevo ministerio, el de Información y Turismo, cuyo primer ministro es Gabriel Arias Salgado.² El ministerio de Información y Turismo, a nivel de prensa, da pasos para reducir la complejidad administrativa para obtener permisos de edición; entre otras determinaciones, acaba con la división entre *publicaciones periódicas* y *folletos* (números únicos), que tanto había favorecido la aparición regular de tebeos cuyos editores eran afines al régimen como *Flechas* y *Pelajo*,³ *Maravillas*⁴ o *Chicos*.⁵ Con la liberalización de estos permisos de edición, la industria de la historieta española arranca a partir de 1951 de forma definitiva, con la regularización de los títulos ya publicados desde 1939 y la aparición de muchas nuevas cabeceras, tanto revistas como cuadernillos de aventuras. Alguien en el ministerio se apercibió de aquella avalancha, y de la necesidad legislativa de su control. Así, una orden ministerial del 21 de enero de 1952 establece la constitución de la Junta Asesora de Prensa infantil, dependiente del ministerio de Información, cuya misión “será elevar a este Ministerio los informes pertinentes sobre la orientación y contenido general de todas las publicaciones periódicas (o que no siéndolo tengan carácter recreativo) destinadas a los niños”.

En la *prensa infantil*, por supuesto, entran los tebeos, considerados desde principios del siglo xx (aquí y en toda Europa Occidental) como lectura para niños. A pesar de que a finales del siglo xix



fueron publicadas muchas historietas en revistas satíricas para adultos, y de que algunas historietas aparecidas en revistas como *Pulgarcito*⁶ o *El DDT contra las penas*,⁷ así como las tiras de prensa publicadas originalmente en EEUU, iban claramente dirigidas a los adultos o, en su defecto, a un público juvenil. De hecho, la aparición de *novela gráfica* en 1958 fue el primer intento de dirigir los tebeos a un lectorado más amplio, aunque con muchos matices, como veremos más adelante.

Volviendo a la gestación de una legislación que atañe directamente a los tebeos, un decreto del 24 de junio de 1955 anuncia el establecimiento de “las normas a las que han de ajustarse las publicaciones infantiles y juveniles”. Aquí, la novedad consiste en aceptar que la historieta va dirigida también a lectores adolescentes, como asegura su preámbulo: “El desarrollo que las publicaciones destinadas a niños y adolescentes han adquirido en los últimos años, constituye uno de los fenómenos de mayor interés sociológico de la vida actual y configura una zona periodística importante entre las que integran la Institución Social de la Prensa”. Algo más adelante, se añade: “Tal importancia, y sobre todo, la transcendencia individual y social de las impresiones, hábitos y conceptos que reiterada y eficazmente inculcan en las conciencias de los niños y adolescentes las publicaciones dedicadas a ellos, reclaman una ordenación legal que garantice la recta orientación religiosa, moral, política y cultural de las mismas”. Las Direcciones Generales de Prensa e Información ponen hilo a la aguja legislativa, al separar las distintas tipologías de revistas en su artículo cuarto:

- a) Revista infantil. Las que se dedican a niños y niñas.
- b) Revista para los jóvenes. Las destinadas a adolescentes del sexo masculino; y
- c) Revista juvenil femenina. Las dirigidas a adolescentes del sexo femenino.

Tras una serie de indicaciones técnicas, la orden del 24 de junio de 1955 empieza a entrar en detalles en su tercera parte, denominada *De la orientación de las publicaciones infantiles*. Indica, por ejemplo, lo que debe evitarse, como: “ataques a la Iglesia Católica, a sus Sacramentos, al Culto o a los Ministros, así como ridiculizarlos de cualquier forma”; “narraciones e historietas que contengan ejemplos destacados de laicismo, descripciones tendenciosas de ceremonias o costumbres correspondientes a cultos de otras religiones o confesiones, que puedan inducir a error o a escándalo”; “los relatos en que el amor sea tratado con excesivo realismo, sin la indispensable idealidad y delicadeza”, o “La novelas o relatos policíacos y de aventuras en los que se exalte el odio, la agresividad y la venganza; aquellos en que aparezca atrayente la figura del criminal”. También se deniegan las exaltaciones al “suicidio, la eutanasia, el alcoholismo, la vagancia, la toxicomanía y demás plagas sociales”; “Toda desviación del humorismo hacia la ridiculización de la autoridad de los padres, de la santidad de la familia y del hogar”; “narraciones o dibujos en las que se hace triunfar al protagonista perverso e indisciplinado, pero dotado de fuerza, astucia o doblez”, y se especifica que se evitarán “las escenas terroríficas” o asuntos que “no pertenezcan al mundo del niño, tales como infidelidades conyugales y otros semejantes”. Siendo fieles a la letra, los censores dejaban muy poco margen de maniobra para las historietas de aventuras, policíacas, de terror e incluso humorísticas, a las que obligan a perder su sello más “satírico”. Sin embargo, de esta panoplia administrativa, el historiador de la Historieta Antonio Martín asegura: “Todo este aparato legislativo sirvió de poco a los efectos que pretendía el Estado, pues su aplicación fue caprichosa, casual y tan irregular como antes

lo había sido la aplicación simple de la Ley de Prensa de 1938”.⁸ En efecto, su aplicación es “caprichosa, casual e irregular”, en el sentido de que todo dependía de la actitud (o del día) del censor de turno, pero lo cierto es que esas indicaciones favorecen un control más exhaustivo por parte de los editores e incluso de los autores, que reciben de tanto en tanto algunas “recomendaciones” sobre el contenido de sus historietas. Pero hasta 1963 seguirían publicándose en nuestros tebeos escenas tanto humorísticas como de acción que de alguna manera no seguían los preceptos antes señalados. Y es que a partir de 1963 entramos en otro estadio de la cuestión.

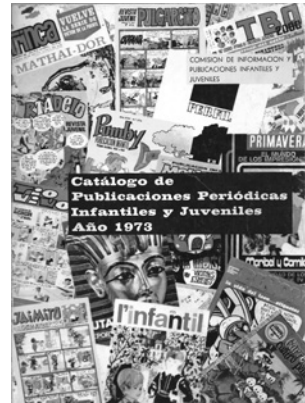
2.2 Un férreo marcaje

El primer paso para profundizar en el control de los contenidos de las publicaciones infantiles y juveniles (los tebeos entre ellas), se da en la orden del 30 de septiembre de 1963, donde se aprueba el Reglamento de la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles (CIPIJ) del Consejo Nacional de Prensa. En su artículo segundo, se lee: “Será misión de la C.I.P.I.J. todo lo relativo a la orientación y conocimiento general de cuanto pueda afectar, a través de los medios informativos de difusión, a la formación de la infancia y de la juventud, así como estudiar y proponer las medidas y disposiciones que en este orden estime necesarias”. Entre las obligaciones de esta por entonces ya extensa comisión, estarán el informar sobre las peticiones de autorizaciones de nuevas publicaciones, así como sobre las ya existentes, proponer medidas para su perfecta adecuación a la ideología dominante, comunicar la circulación y venta de las publicaciones extranjeras y promover publicaciones especializadas que sean idóneas a los principios del Movimiento. El entramado oficial es ahora prácticamente perfecto, ya que dispone de muchos miembros para ejercer el control sobre lo publicado y lo que va a publicarse. Antonio Martín afirma a este respecto: “Ahora, los editores de tebeos, acostumbrados a un laxo control, a una censura molesta a veces pero siempre errática y discontinua... se van a encontrar con un equipo técnico que ha profesionalizado su función como gestor de la ortodoxia y que, con la legislación en la mano, estrecha la exigencia del cumplimiento de las Normas a partir de las decisiones tomadas por la Dirección General”.⁹

La aparición de la Ley de Prensa e Imprenta del 18 de marzo de 1966, promovida por Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo desde 1962, no significa cambio alguno con respecto a los tebeos ni a las publicaciones infantiles y juveniles. Esta ley, fruto de un claro intento de apertura por parte del gobierno franquista, aporta como novedad importante la desaparición de la censura previa, pero en su artículo quince establece claramente: “Un Estatuto especial regulará la impresión, edición y difusión de publicaciones que, por su carácter, objeto o presentación, aparezcan como principalmente destinadas a los niños y adolescentes”. El Decreto 195/1967, del 19 de enero de 1967, establece la aprobación del Estatuto de publicaciones infantiles y juveniles, que deroga los decretos del 24 de junio de 1955, y que será la estocada final respecto al férreo control de los tebeos. El Estatuto especifica muy detalladamente todo aquello que ha de evitarse en este tipo de publicaciones. A saber: nada de exaltación y apología de conductas inmorales o delictivas; ni de ateísmo; ni de sentimientos de odio, rencor, envidia, desconfianza, insolidaridad o de culto desmedido a la propia personalidad; nada de atentar contra los valores que inspiran la tradición, la historia y la vida española; ni de asuntos no aptos para menores; ni

de “narraciones fantásticas imbuidas de superstición científica que puedan conducir a sobreestimar el valor de la técnica frente a los valores espirituales”. En el texto, se especifican detalles técnicos sobre las empresas editoras, los directores, el régimen de publicaciones (“habrán de someterse a la previa autorización administrativa, con anterioridad a la impresión de cada número”) y sobre infracciones y sanciones.

Ahora (en 1967), la CIPIJ dispone de todas las herramientas necesarias para ejercer un control absoluto de los formatos y contenidos de los tebeos. La censura funciona como un reloj suizo muy bien ajustado por el que es muy difícil dejar recoveco alguno para que editores y autores puedan saltarse las normas. Es más, en las múltiples reediciones que los editores llevan a cabo de cuadernillos de aventuras, la censura prohíbe la publicación de muchas viñetas tal y como aparecieron originalmente en las décadas de los



cuarenta y los cincuenta; desaparecen muertos, armas de todo tipo y ciertas escenas violentas, lo que abona situaciones ridículas, humorísticas e inexplicables argumentalmente hablando. Una paradoja que no finalizará hasta 1978, con la desaparición de la censura previa, más concretamente en el apartado segundo del artículo 20 de la Constitución que establece, tras reconocer el derecho a la libre expresión y difusión de pensamientos e ideas, que “el ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa”.

3. La novela gráfica: precedentes

3.1 América y Europa

La publicación de una historieta completa pensada para ser publicada directamente en un único tomo en formato de libro vertical (sea éste de bolsillo o algo mayor), puede rastrearse desde principios del siglo xx. En primer lugar, destacan las obras del pintor belga de origen flamenco Frans Masereel,¹⁰ del caricaturista e ilustrador alemán Otto Nückel¹¹ y de los norteamericanos Lynd Ward¹² y Giacomo Patri.¹³ En todos estos casos, hablamos de novelas en imágenes, o sea, historias narradas sin textos, con una cadencia narrativa pero sin viñetas, de una única ilustración por página. Para encontrar viñetas, aunque todavía sin palabras, hemos de retrotraernos a 1930 con la novela *Él fue malo con ella* (*He Done Her Wrong*, 1930), de Milt Gross (1895-1953), una parodia del folletín con claras reminiscencias narrativas y secuenciales de los films mudos de humor y de aventuras. Las primeras historietas *habladas* (o sea, con bocadillos) aparecidas en un formato próximo al de una novela fueron las norteamericanas *It Rhymes with Lust*, de Arnold Drake (1924-2007), Leslie Waller (1923-2007) y Matt Baker (1921-1959), un melodrama de género negro publicado en 1950, y *Harvey Kurtzman's Jungle Book* (1959), obra satírica de Harvey Kurtzman (1924-1993), que contiene varias páginas originales producidas para la edición del libro, aunque se trata de historietas cortas y completas.

En otra dinámica, y centrándonos ahora en la, digamos, *adopción* del formato de libro en rústica de bolsillo para publicar historietas dirigidas a un público juvenil, fue en Europa donde



aparecieron los primeros ejemplos de este tipo de publicaciones. Y más concretamente en Francia (desde 1949 con el denominado *petit format*, en revistas periódicas con muchas páginas que contenían diversas historietas completas y alguna “de continuará”), en Gran Bretaña (a partir de 1950 con los libros de bolsillo *Picture Library* de Fleetway, de géneros como el bélico, el romántico o el western) y en Italia con los *tascabili* (16x21 cm, 96 páginas en blanco y negro, producidos desde 1954, una fórmula editorial explotada sobre todo por la empresa de Gian Luigi Bonelli).¹⁴ En todos estos ejemplos encontramos ya unos claros precedentes de la novela gráfica española, tanto en su formato como en su vocación popular y sus características técnicas (número de páginas, impresión en blanco y negro, portadas muy vistosas). No así en la función del lema de portada *novela gráfica para adultos* específica de nuestro país.

3.2 El caso español

Mucho antes de la popularización internacional del término novela gráfica (surgido en EEUU a mediados de los años setenta del siglo pasado), la *otra* novela gráfica, la española y la que nos ocupa, encuentra precedentes singulares no en su definición, pero sí en la aparición del término y en su forma de aplicarlo.

La primera ocasión en que las palabras *novela gráfica* se refieren a una historieta puede encontrarse en el nº 1 de la revista *Monos*,¹⁵ el 10 de diciembre de 1904. En un texto de presentación aparecido en la página 8, se lee bajo el título de la serie *Las travesuras de*

Bebé la frase *Primera novela gráfica que se publica en España*. En realidad, se trataba de una versión española de la serie *Mischievous Willie*, publicada en el suplemento de cómics del *New York Herald* entre 1899 y 1903. Es, por tanto, una serie dominical que apareció a todo color en formato vertical y rectangular, en la que su autor, Frank H. Ladendorf (1860-1943), describía las peripecias cotidianas de un bebé bastante revoltoso, y que tiene como dato anecdótico el ser una de las primeras series de cómics cuyo protagonista crece a medida que avanza la saga.

El otro ejemplo, esta vez más manifiesto, de la aparición de estas dos palabras en un tebeo español se encuentra en una colección de Ediciones Reguera titulada, precisamente, *La novela gráfica*. De magnífica factura técnica, esmerado diseño de cubierta y unas excelentes ilustraciones de portada, esta publicación, aparecida entre 1947 y 1948, presentaba 16 páginas en blanco y negro en su interior. Tan solo se han censado doce números de un producto que no era precisamente económico para la época (3 ptas., cuando los tebeos se movían entre una peseta y 1,60 ptas.), que también llamaba la atención por su tamaño (24x33,5 cm), mucho más grande que el de los tebeos habituales del momento. Su título estaba plenamente justificado por cuanto se trataba de una *adaptación gráfica*, o sea, en viñetas, en historieta, de una novela. Posiblemente debido al alto precio de venta, y al hecho de que como tebeo era un auténtico raro avis en el mercado, *La novela gráfica* no sobrepasó el año de vida.

Una de las primeras editoriales en publicar historieta en un formato de bolsillo de forma regular sería Bruguera, que desde 1943 se había convertido en una de las empresas líder en el terreno de la literatura popular con sus bolsilibros, y que mantenía una posición importante en el mercado español también en tebeos y en la edición de cromos. En 1954 Bruguera utilizó su fondo de novelas western de las colecciones literarias *Bisonte* (1947) y *Búfalo* (1953), para editar desde su sede en Argentina (donde se había instalado a principios de la década de los años cincuenta) las colecciones *Bisonte Extra Ilustrada* y *Búfalo Extra Ilustrada*. Publicadas en un formato de 10x15 cm (el de los bolsilibros), con 136 páginas interiores, estas colecciones incluían una novela completa del Oeste y, en la parte final, entre 12 y 20 páginas de historietas completas del mismo género. Estas colecciones (que fueron publicadas hasta 1965), no eran *novela gráfica* ni lo pretendían, pero supusieron un escalón más en el camino hacia la estandarización del formato.



Un caso muy específico, previo a la aparición de la novela gráfica pero, en realidad, de una filosofía muy próxima, es *Colección Historias* (13x19,5 cm), que Editorial Bruguera empezó a publicar en 1955. Esta celeberrima colección, que con diversas series paralelas fue publicada hasta el año 1986 y muy imitada por otras editoriales, aunaba dos de las bases editoriales de Bruguera: la literatura y la historieta. La estructura técnica era muy férrea: se trataba de publicar la adaptación de una novela de la historia de la literatura universal y su versión historietística en un mismo volumen, pero siempre en 256 páginas, 64 de las cuales eran de viñetas. Si hubiéramos extraído exclusivamente las páginas de cómics, nos hubiéramos encontrado con una versión en viñetas de las novelas.

4. Las primeras novelas gráficas

4.1 Características básicas

Se impone, antes de entrar en materia, una definición exacta de los componentes formales y de contenido que definen lo que es la novela gráfica objeto de este estudio. En primer lugar, se trata de tebeos en formato bolsillo, de 12x17 a 15x21 cm, encuadernados con lomo o en grapa, de 48 a 128 páginas en blanco y negro o en bitono (una característica muy habitual en las novelas gráficas de los años sesenta). Pero no es sólo el formato el que define a estas novelas gráficas. Está el hecho básico de que son productos dirigidos (en teoría) a lectores adultos, lo que anunciaban claramente en sus portadas con epígrafes como *Relatos gráficos para adultos*, *Revista para mayores*, *Novela gráfica para mayores* o *Novelas gráficas para adultos*; por tanto, no serán objeto de este estudio las publicaciones de bolsillo que en portada lleven la indicación *Revista juvenil*. Tampoco se trata, habitualmente, de seriales con un protagonista o protagonistas fijos, sino de historias completas (sea una o varias en cada tomo), con personajes distintos, unidos en su concepto de colección por una temática concreta. Y, por supuesto, otra característica básica que las define es el tratamiento de los géneros, que parte de unas premisas

idénticas a las de la literatura popular, en el sentido de utilizar sus componentes tradicionales para generar historias en las que la acción prevalece sobre la reflexión, con el único objetivo de buscar el entretenimiento de los lectores. En este sentido, nos concentraremos en las novelas gráficas como productos de un grafismo de estética academicista o realista, que buscan una representación de la realidad cercana al figurativismo en su acepción de buscar la verosimilitud en los entornos y las figuras para que sean reconocibles y próximas al realismo. No cabe confundir, en las novelas gráficas, este realismo con el aplicado a los argumentos, que por los propios condicionamientos del género y por su específico tratamiento popular no pueden estar (en general) más alejados de la realidad.

Sentadas las bases, empezaremos a analizar el verdadero sentido de la aparición de estos productos, que no es otro que el de buscar un espacio nuevo en un mercado de los tebeos, el español, dominado a finales de los años cincuenta del siglo pasado por las revistas y los cuadernos apaisados, marcado por su condición de *productos infantiles y juveniles* y lastrado por la acción de la censura previa y la legislación que al respecto hemos revisado en la segunda parte de este texto. Y es que el primer paso para el establecimiento de las novelas gráficas se da, precisamente, para esquivar el control surgido de la legislación aplicada a tebeos infantiles y juveniles. A pesar de las arbitrariedades o veleidades de los censores, el espíritu de la letra de las normas a seguir o a evitar en las publicaciones infantiles y juveniles marcará el destino de nuestra historieta, reduciendo su impulso más satírico o crítico en el caso de las historietas de humor, y moderando la impronta más realista y despiadada o violenta de unos tebeos, los de aventuras, bélicos, policíacos, western e incluso románticos, que necesitan de unos elementos dramáticos que generen la confrontación. Por tanto, los editores de este tipo de tebeos tuvieron que buscar un hueco en el que colarse, y la solución fue el epígrafe *para adultos*, que por supuesto no evitaba la censura previa, pero que esquivaba las disposiciones más restrictivas de los tebeos para niños y para jóvenes. Seguían siendo tebeos, pero de alguna manera habían dado un primer paso para perder su inocencia.



4.2 La iniciativa de Ferma

La primera editorial en apostar por un tebeo en formato de bolsillo con la conciencia de ir dirigido a un lector adulto y especificarlo así en las portadas de sus novelas gráficas fue una empresa modesta, Editorial Ferma. Modesta como, por otro lado, eran todas las editoriales de tebeos en los años cincuenta en España, si exceptuamos empresas en crecimiento como Bruguera o editoras con una importante capacidad de producción, como Ediciones Toray o Editorial Valenciana. Los productos editoriales de Ferma (cuadernos apaisados, literatura popular, álbumes de cromos), fundada en 1954 por Juan Fernández Mateu, tenían un aspecto técnico más que precario (con una impresión muy deficiente); de hecho, de sus primeros tebeos, el especialista en cómics Pedro Porcel asegura: “Aventuras sin complicaciones, peripecias simples y extrañas, personajes estereotipados... triunfo de la imaginación sobre una escandalosa falta de medios, los tebeos de Ferma ejemplifican el carácter voluntarioso y esforzado de la historieta de los cincuenta”.¹⁶

En 1958, Ferma inicia la edición de cinco colecciones a un tamaño de 17x12 cm, de 64 páginas en blanco y negro y a un precio de venta de 5 pesetas, todas dedicadas al género romántico. Se trata de *Serie Amor*, *Confidencias*, *Romance*, *Damita* y *Corazón*, títulos semanales que identifican plenamente la filosofía de las colecciones, y de los que llegaron a publicarse (de cada uno de ellos) entre 244 y 482 números. En sus primeras apariciones, las portadas se limitaban a incluir el lema *64 páginas ilustradas*, pero muy pronto aparecieron las frases *Revista para mayores* y *Novelas gráficas para mayores* (ya en 1958), para terminar indicando todas ellas en 1962 el epígrafe *Novelas gráficas para adultos*.



Resulta evidente que Ferma asumió el formato y los contenidos de las novelas populares románticas, ya desde las portadas, cuyo diseño era idéntico al de los bolsilibros del corazón. La novedad consistía en insertar el epígrafe *ilustradas* o *novelas gráficas*, que anunciaba que no se trata de una novela literaria, sino que contenía imágenes, pero este lema aparecía en la parte superior de las cubiertas a un tamaño relativamente pequeño. La sensación, pues, para las lectoras (que a ellas iban dirigidos estos productos), era que se hallaban ante una novelita rosa como las centenares que inundaban los quioscos a finales de los años cincuenta. De hecho, la popularidad de esta temática no se concentra exclusivamente en la literatura o en el cine. Desde los primeros años de la postguerra, el género romántico (en muchas ocasiones mezclado con la fantasía más ñoña o los cuentos moralizantes) fue muy cultivado en los tebeos. Entre 1941 y 1958, hubo decenas de colecciones románticas de viñetas, tanto en formato de revista como de cuadernos apaisados.

Ferma tuvo claro que el tratamiento del género romántico en sus primeras novelas gráficas debía ser muy semejante al de las novelas rosa, pero quiso distanciarse de las historietas de amor galante o de un tratamiento más clásico del grafismo de la mayoría de las citadas colecciones. Sus guionistas y dibujantes, desconocidos a causa de que la editorial no los acreditaba, seguían ambientando mayoritariamente sus argumentos en Inglaterra o EEUU, y por supuesto no abandonaron (la censura no se lo habría permitido) el sentimentalismo fácil o la referencia lacrimógena, potenciando una sensación falsa de la realidad, donde la sensiblería imponía unos estándares en cuanto a lo que eran *buenos* y *malos* actos. Pero en aquellas historietas se reflejaba tal vez más que en otras del mismo género una realidad social: la de que la mujer formaba parte del proceso productivo. Fuesen enfermeras, camareras, cajeras, oficinistas o dependientas, las mujeres ejercían una función laboral, por supuesto hasta que encontraban al hombre de su vida y se desposaban, momento en el que pasaban a ser amas de casa. Donde también se incidía, a título gráfico, es en que las jóvenes protagonistas lucieran unos peinados y modelos de los marcados por los patrones más *modernos* del momento, una imitación de la alta costura que también podía verse en las calles de finales de los años cincuenta.



Estéticamente, los primeros dibujantes de estas cinco colecciones de novelas gráficas románticas de Ferma seguían las pautas establecidas por otros tebeos del género, de trazos delicados y formas redondeadas, inspirados por dibujantes como Pili Blasco, Rosa Galcerán, María Pascual¹⁷ o Jesús Blasco y Emilio Freixas;¹⁸ o presentaban grafismos algo más contundentes y compactos, por la influencia de dibujantes de prensa norteamericanos como Alex Raymond o Hal Foster.¹⁹ Pero los (y las) dibujantes de Ferma (como del resto de novelas gráficas románticas de otras editoriales que pronto se añadirían a la lista) encontraron pronto otros referentes, surgidos también de las *comic strips* estadounidenses, unos estándares estilísticos que influyeron a toda una generación de historietistas españoles y que fueron asumidos hasta entrados los años setenta. Hablo más concretamente de dibujantes como Dan Barry, Stan Drake, John Cullen Murphy o Leonard Starr,²⁰ que concibieron una estética muy próxima al hiperrealismo, basándose en modelos fotográficos y con un excelso dominio del claroscuro y de las tramas manuales para crear ambientes y texturas. El dominio de las figuras y de los objetos y entornos naturales o interiores de los creadores españoles no era el mismo que el de los historietistas norteamericanos, pero era evidente que buscaban en ellos, muchas veces copiando literalmente poses y viñetas, el impacto de sus dibujos. En todo caso, recordemos que Ferma era una editorial muy modesta; no hablamos de dibujantes de prestigio o de primera línea, sino de ilustradores de una calidad media. El formato (12x17 cm) tampoco permitía excesivas libertades. Cada página, dividida en dos tiras, presentaba entre dos o tres viñetas. Eso supone tanto una cierta complejidad para que la narración fluya sin problemas como el coartar la labor del dibujante, que, al menos en los títulos románticos, estaba obligado por las circunstancias a dibujar muchos primeros planos y planos medios para seguir de cerca los *sentimientos* de los personajes.

Ferma marcó el inicio de la popularidad de las novelas gráficas de 12x17 cm con los cinco títulos románticos citados, pero muy pronto apareció otro formato, algo mayor, que incidió de forma importante en este tipo de publicaciones.

4.3 Las novelas gráficas “crecen”

Editora de novelas de quiosco desde 1951, con colecciones western (*Ranger*), de espionaje (*CIA*) o de biografías noveladas (*Celebridades*), Dólar empezó a publicar tebeos en 1958, concentrándose básicamente en diversos personajes cuyos derechos adquirió a King Features Syndicate, agencia de prensa norteamericana que representaba algunas de las más populares series de las *comic strips* de su país. Con unas publicaciones apaisadas pero algo mayores en tamaño que las del resto de cuadernillos del momento (20x30 cm), Editorial Dólar inició la publicación de algunos héroes ya conocidos en anteriores versiones españolas, como *Flash Gordon*, *El Hombre Enmascarado*, *Jorge y Fernando* o *Merlín el Mago moderno*,²¹ integrados en la línea *Colección Héroes Modernos* y aparecidos entre 1958 y 1959.

El caso es que en 1959 Editorial Dólar concibió una nueva colección para publicar sus personajes de King Features Syndicate, en un formato vertical, encuadernado con lomo, de 64 páginas en blanco y negro y al tamaño de 14,5x19 cm. Esta nueva línea (que incluiría diversos títulos) fue titulada *Novelas Gráficas*. No presentaba el epígrafe *para adultos* en sus portadas, pero su precio, 8 pesetas, y el formato marcaban una clara tendencia a la hora de escoger a su público lector.

Aunque estos personajes ya habían sido editados en España desde 1935 en revistas y cuadernos apaisados, esta versión ofrecía un producto técnico más cuidado y, además, con historietas de publicación original más recientes, que evidenciaban el buen nivel narrativo y el altísimo nivel estético de sus creadores. Es más, *Novelas Gráficas* incluía en su interior algunos textos informativos sobre el personaje protagonista y sus autores (en ocasiones erróneos, todo sea dicho), una novedad con respecto a otras versiones anteriores de estos héroes de la prensa norteamericana, y un elemento más para tildar a esta línea editorial de un producto algo más elaborado que los del resto de la época. La línea *Novelas Gráficas* englobó cinco colecciones distintas. La *Serie Verde* estaba protagonizada por *Big Ben Bolt*; *Julieta Jones* era la estrella de la *Serie Magenta*; la *Serie Azul* era para Rip Kirby;²² la *Serie Violeta* la reservó Dólar a *Superman*,²³ que compartía páginas con series como *Jorge y Fernando*, *Lance*, *Buck Rogers* y material diverso firmado por, entre otros, John Lehti y el humorista Don Flowers.²⁴ Y, finalmente, la *Serie Amarilla*, que alternaba entregas de distintas series de prensa: *Brick Bradford*,²⁵ *Buck Rogers*, *Flash Gordon*, *El Fantasma*, *Jorge y Fernando*, *Juan el Intrépido*,²⁶ *Lalo Saxon*,²⁷ *Lance*, *Mandrake el Mago*, *Príncipe Valiente* y *Rusty Ryley*.²⁸ Cuando se trataba de reproducir páginas dominicales (aparecidas a gran tamaño en EEUU), los retoques para insertar las viñetas eran muy evidentes (recortes, reducción de viñetas), todo eso sin contar con que en el caso de *Príncipe Valiente* se añadieron bocadillos para los diálogos, cuando la historieta original no los llevaba, ya que incluía los textos al pie de las viñetas. Todas las portadas de la línea *Novelas Gráficas* fueron realizadas por ilustradores españoles como Jano o Lobo. En 1960, Dólar añadió la *Serie Sepia*, protagonizada en exclusiva por el *Príncipe Valiente* de Hal Foster, y en 1966 publicó la colección *Héroes Modernos*, que incluía claramente en sus portadas *Publicación gráfica para adultos*, esta vez a un formato de 14,5x20,5 cm.



4.4 Cambio cuaderno de aventuras por novela gráfica

Antes de continuar estudiando los títulos y los contenidos de las novelas gráficas, hagamos un breve receso para analizar lo que suponen en el contexto de la historieta realista de género en España. Y es que, en realidad, cuando la novela gráfica hace su aparición en 1958, el otro gran referente de la historieta de género, el cuaderno apaisado, está empezando a dar muestras de su declive. ¿Razones? Diversas y, entre ellas, la aparición de la novela gráfica. O, mejor dicho, el hecho de que este nuevo formato vendría a sustituir la dosis de historieta realista de género, pero con una forma de enfocar los argumentos y los dibujos muy distinta, acorde a unos tiempos que certificaban el cambio social y económico (que no político) de nuestro país. El historiador de la historieta Antonio Martín señala así uno de los motivos del lento declive y la posterior desaparición del cuaderno apaisado: “A partir del otoño de 1964 se endurecen los procesos

de censura de los tebeos españoles y extranjeros, así como las exigencias para la autorización de nuevos títulos. Esto contribuye, como una causa más, a la crisis de los cuadernos de aventuras y de otros modelos de tebeos, que no se han renovado y mantienen una mediocre continuidad hacia la decadencia.”²⁹

Al mismo tiempo, la primera mitad de los años sesenta del siglo pasado aporta una renovadora relectura de los géneros, principalmente por medio del cine y de la televisión. En España, las emisiones televisivas se iniciaron en 1956; en 1964 el llamado parque de televisores era de un millón de aparatos.³⁰ En esta tesitura, se impone una nueva forma de narrar que desvirtúa a la asumida por los cuadernos apaisados, que procede de la literatura popular de finales del siglo XIX. Es más, las series de televisión proponen géneros y subgéneros relativamente poco tratados por la cultura popular hasta entonces, con el drama judicial o el espionaje, pero, sobre todo, una nueva mirada a las temáticas populares. A este respecto, Pedro Porcel asegura: “Las formas de los telefilmes, su universo de referencias y valores, poco tienen que ver con los del folletín y el melodrama tal como han venido perpetuándose en España durante el último siglo.”³¹ Y eso, por supuesto, cala en los lectores de tebeos, especialmente en los de cuaderno apaisados. El mismo Porcel, siguiendo esta reflexión, afirma: “La forma de fantasear del cuaderno es conservadora y tradicional, deudora —y a su vez remitente— de un universo temático y de contenidos hechos de pasado, propios de una mentalidad decimonónica que en su espíritu expansivo y conquistador se siente heredera de su propia historia.”³² Será, pues, la novela gráfica quien sabrá renovar esas esencias estéticas y argumentales en la historieta popular, acomodando sus productos a lectores con nuevos referentes tecnológicos y narrativos. En 1968, en uno de los primeros libros sobre historieta publicados en España, *Los “comics” arte para el consumo y formas pop*,³³ obra del escritor Terenci Moix, por entonces muy interesado en este medio de comunicación, se define así a este nuevo producto: “Novela gráfica’ es ciertamente cómic, solo que como su pretencioso nombre indica, desarrollando un tema único (sentimental o de aventuras) adscrito a las coordenadas estructurales de la novela burguesa, buscando incluso una misma forma de penetración psicológica de los personajes.” Algo más adelante, en ese mismo libro, Moix sentencia: “Por otra parte, este tipo de publicación (...) ha venido siendo adoptada, partiendo de la iniciativa de Ediciones Ferma, por casi todas las casas españolas, que han visto en la ‘novela gráfica’ una forma de acercarse a un público más vasto que el infantil y a las cuales titularon pomposamente con los epígrafes, exigidos por la censura, ‘para mayores’ o ‘para adultos’, sobrevalorando tal vez la verdadera edad mental del nuevo público consumidor.”³⁴ En efecto, Moix da en el clavo; los “para mayores” o “para adultos” son utilizados para salvar una barrera, pero no corresponden a la realidad, ya que en esencia se trata de argumentos desarrollados claramente para un lector juvenil. Pero las viñetas pensadas y dirigidas a lectores exigentes y maduros hacia muchos años que existían, y aparte de que algunas de ellas habían empezado a publicarse en nuestro país a finales de los años sesenta, no tardarían mucho en ser desarrolladas por los autores autóctonos, aunque en otro tipo de formatos.



Otra de las conclusiones que saca Terenci Moix en el citado libro es el hecho de que las historietas producidas para las novelas gráficas no asumen unas características temáticas y estilísticas autóctonas, ya que se trata de “una obra conjuntada de dibujantes que venden su producto al extranjero, y que por tanto han de olvidar toda posible concesión a una tipificación de signo autóctono y característico para abarcar conceptos más amplios y ambiguos, que sirvan tanto al lector peninsular como al inglés o al italiano”.³⁵ Tiene razón Moix en cuanto a que muchas de las novelas gráficas producidas en España tenían como último destino la venta de ese material a países como Francia o Gran Bretaña, sobre todo las editadas por Ferma, Bruguera y Toray (empresas con un mayor número de colecciones de novelas gráficas), quienes por mediación de agencias catalanas



como Bardon Art y Selecciones Ilustradas no solo exportaban esas obras, sino que además les compraban a las citadas agencias historietas que con destino a sus tebeos, en muchos casos fueron publicadas originalmente fuera de nuestras fronteras y realizadas casualmente por autores españoles. Pero también es cierto que ningún editor o autor tenía en mente ambientar sus argumentos en España, a causa por un lado de evitar problemas con la censura previa (cualquier tontería podía generar un borrón en lápiz rojo por parte del censor) y, por otro, de que pesaba mucho en la imaginación popular la ambientación *extranjera*, a causa de la clarísima incidencia de las producciones cinematográficas y televisivas en productos de género.

Siguiendo, pues, las pautas cinematográficas y televisivas, y en menor medida de la literatura popular, las novelas gráficas asumirán, preferentemente, géneros como el romántico, el western, bélico o el policíaco, más la variante del subgénero del espionaje y, en menor medida, los de aventuras, fantasía (superhéroes) y ciencia ficción.

5. Géneros y subgéneros

5.1 Hablemos del amor

Los dibujantes españoles (como los de todo el mundo) partían de referentes muy concretos a la hora de desarrollar sus estilos, preferentemente (como en todo el mundo) de ilustradores y de los creadores de tiras de prensa norteamericanas, al menos hasta los años sesenta. Ya hemos hablado de las primeras grandes figuras de la historieta internacional que influyen, con su estilo, a los futuros profesionales españoles; entre las décadas de los años treinta y cuarenta, nombres como los de Alex Raymond, Hal Foster o Milton Caniff³⁶ marcaron tendencias, pero a partir de los cincuenta a estos se unirían autores que estaban revolucionando el panorama de las *daily strips* y de los suplementos dominicales de aventuras. La obra de Stan Drake, John Cullen Murphy, Dan Barry, Leonard Starr, Frank Robbins o Will Eisner³⁷ pudo verse en alguna edición española durante los años cincuenta, pero no de todos los nombres mencionados ni de forma regular, por lo que los dibujantes españoles buscaron con afán sus historietas en los suplementos de prensa importados de EEUU, que podían encontrarse en mercados de lance de ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia (bases de la industria del tebeo en aquellos años). A estos maestros de la historieta realista norteamericana se unieron pronto excelentes

dibujantes sudamericanos como Alberto Breccia Joao Mottini, Arturo del Castillo o José Luis Salinas,³⁸ cuyos tebeos, publicados en Argentina, llegaban también a los citados mercadillos. El desarrollo del dibujo académico en la historieta española se produjo a partir de 1935, con la edición en nuestro país de las primeras tiras de prensa norteamericanas de aventuras. Influidos por los ya citados creadores estadounidenses y por la importante tradición que la ilustración tenía en nuestro país, también aparecieron dibujantes españoles que marcaron pautas en la escuela realista, como Salvador Mestres,³⁹ Emili Freixas,⁴⁰ Jesús Blasco, Manuel Gago,⁴¹ Eugenio Giner⁴² o Ambrós.⁴³ La segunda generación estaría marcada por la citada renovación estilística de las *daily strips* norteamericanas de los años cincuenta y por la emigración. Exceptuando los casos de historietistas a los que su pasado republicano obligó a huir físicamente al extranjero y forjarse un nombre en otros mercados,⁴⁴ en 1953 empezó una *emigración laboral* concretada exclusivamente en su trabajo. Los vaivenes del mercado español de la historieta y, sobre todo, los exigüos precios que pagaban los editores del país, forzaron a los dibujantes a buscar un trabajo mejor remunerado en países como Francia, Bélgica, Italia o el Reino Unido, inicialmente. Los propios dibujantes forjaron empresas para gestionar todo este trabajo, las agencias, que se encargaban de captar guiones producidos por las editoriales foráneas y realizaban su trabajo desde su propio país.

La ascendencia del género romántico en nuestra historieta ya ha quedado determinado en este mismo texto, así como el creciente éxito de los bolsilibros sentimentales. Por supuesto, también el glamour de las producciones fílmicas hollywoodenses incide en la estética (más que en la ética) de las novelas gráficas, pero conviene no olvidar que en la década de los cincuenta otro medio impondría un modelo argumental, la radio, con la emisión de radionovelas plétóricas de sentimientos encontrados y amores desgarrados como *Lo que nunca muere* (1953) o *Ama Rosa* (1959).⁴⁵

Con todos estos mimbres, atentos siempre a la censura, al sentimentalismo almirado y al reguero de condicionamientos marcados por la moral católica y conservadora del franquismo, los argumentos de estas historietas románticas apenas asumen cambios en las novelas gráficas de los años sesenta. Aparte de la continuidad de las ya citadas novelas gráficas de Editorial Ferma (a las que en 1962 se unirá *Enamorada*), fueron empresas como Bruguera (*As de Corazones*, 1961-1967; *Capricho*, 1963-1967; *Celia*, 1963-1971 o *Lily*, 1967), Ediciones Toray (*Salomé*, 1961-1967; *Babette*, 1964-1966; *Torbellino*, 1966, y *Las enfermeras*, 1966) o Editormex (con títulos procedentes de México como *Colección Cariño*, *Colección Pasional*, *Colección Recuerdos* y *Novelas del Mes*, 1964), las que más títulos románticos aportarían al mercado, con un especial predominio de páginas de producción autóctona.⁴⁶ Todos ellos, de aparición semanal y a un formato de 12x17 o de 15x21 cm, con 64 páginas en blanco y negro a un precio de entre 5 a 8 pesetas, presentaron unas características formales y de contenido muy semejantes, con la inclusión en las contraportadas de fotografías de estrellas cinematográficas, una costumbre muy habitual en la novela gráfica, fuera del género que fuese.

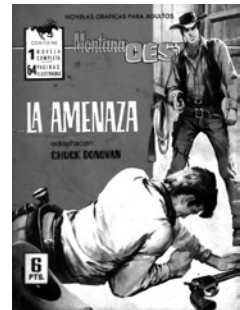


5.2 Los tópicos llegan del lejano oeste

El western fue otro de los géneros con más querencia por parte de los editores de novelas gráficas. Asumido en España, tanto en su vertiente de literatura popular como historietística desde los años treinta del siglo xx, la épica del western quedó perfectamente reflejada en las novelas gráficas, con guiones inspirados más en el concepto clásico del género que en el renovador tratamiento que en los años sesenta estaba aportando el cine.⁴⁷ Más que pistoleros cínicos, polvo, suciedad y una reflexión sobre el género, las novelas gráficas se centraron en los temas favoritos de las producciones hollywoodenses de los años cincuenta, con especial atención a los héroes solitarios y éticos, la lucha entre ganaderos y campesinos, la búsqueda de la justicia ante los bandoleros y, en menor medida, la redención de los pistoleros.

Más que el cine, quizá estos argumentos deban más a las series televisivas de finales de los años cincuenta y los sesenta, como *La ley del revólver* (1955-1975), *Bonanza* (1959-1973), *El virginiano* (1962-1971) o *El gran Chaparral* (1967-1971). Tal vez por ello, muchos de los productos publicados en formatos de 12x17 y 15x21 cm no llevaban el sello de *novelas gráficas para adultos*, sino el de *revista juvenil*. Pero concentrándonos en las novelas gráficas *para adultos* estrictamente, las editoriales que más títulos publicaron fueron Ferma (*Gran Oeste/Montana Oeste*, 1958-1966; *Sendas Salvajes/Sendas del Oeste*, 1962-1968; *Oeste Cheyenne/Oeste Pistoleros*, 1963-1970; *Colosos del Oeste*, 1964-1967), Toray (*Sioux*, 1964-1971), Íbero Mundial de Ediciones (*Ringo*, 1965-1967; *Ringo Ley* 1965-1967; *Gringo*, 1970-1972), Producciones Editoriales (*Tampa/Salvaje Tampa*, 1970-1974; *Caminos del Oeste*, 1971-1974; *Indómito Oeste/Gran Oeste*, 1971-1981), Euredit (*Historia del Oeste*, 1969-1970) y Vilmar (*Oeste Extra*, 1970-1973; *Oeste*, 1971-1985; *Caravana Oeste*, 1971-1981). Todas ellas publicadas entre 1962 y principios de los años ochenta, cuando, como en el caso de las románticas y las de otros géneros, las novelas gráficas firman su desaparición y dan paso a las revistas de cómics para adultos.

En sus contenidos, podemos encontrar tanto material producido por agencias españolas de autores autóctonos,⁴⁸ como traducciones de historietas británicas e italianas, con un considerable baile de calidades tanto en sus guiones como en sus dibujos.



5.3 Entre los campos de batalla y la guerra fría

El otro género que aportó más títulos entre las novelas gráficas fue el bélico, al que debemos añadir uno de sus subgéneros, el del espionaje. La tradición en este sentido está marcada muy claramente en España por el éxito de *Hazañas Bélicas*, colección apaisada realizada inicialmente por Boixcar y nacida en 1948, que con varias series fue publicada hasta 1971. La notoriedad de esta colección abrió el camino a decenas de novelas gráficas de ambientación bélica, especialmente enmarcadas en la Segunda Guerra Mundial, pero también ayudó a implantar el género la sucesión de filmes bélicos estrenados en la década de los sesenta.⁴⁹ El subgénero del espionaje, aunque no desconocido por la literatura popular ni por la historieta, no llegó a las novelas gráficas hasta el estreno del primer film de James Bond, *Agente 007 contra*

el Dr. No (Terence Young, 1962), que marcó muy pronto la popularidad de esta nueva forma de afrontar la guerra fría. No tardaron mucho en aparecer series televisivas que refrendarían la fama de los espías, con títulos como *El agente de Cípol* (1964-1968), *Misión Imposible* (1966-1973) e incluso la parodia *El superagente 86* (1965-1970).

La numerosa producción de novelas gráficas bélicas y de espionaje permitió la aparición de muy diversos tratamientos argumentales. Aunque, más que el western, se tratase en el caso del bélico de un género apto para desarrollar escenas violentas, la realidad de las heridas y de las muertes era convenientemente ocultada para no soliviantar a la censura o a sus lectores quienes, por mucho que fueran *novelas gráficas para adultos*, eran básicamente jóvenes de entre 12 a 18 años. Por tanto, aparte de escenificar grandes batallas *desde lejos*, se apostó sobre todo por resaltar los componentes humanos en las contiendas bélicas, profundizando en las motivaciones de oficiales y soldados que, aunque en algún momento parecieran acobardarse, siempre terminaban por mostrar su lado heroico. En el caso del espionaje, la acción en sí misma (básicamente física, golpes de puño o persecuciones) era la baza principal, aunque, por evidente influencia de los filmes de la saga Bond, un tímido erotismo hacía su aparición en la figura de ciertas mujeres, ninguna de ellas de buena familia o de modales castos y cristianos.



Sentadas, pues, las bases, varias decenas de novelas gráficas aparecieron en los quioscos; divididas entre la producción propia con autores españoles,⁵⁰ las traducciones de *pockets* británicos y las colecciones que mezclaban ambas opciones, destacaremos algunas de las más longevas.

En las ocupadas por historietas firmadas por autores autóctonos, despunta por su vitalidad *Novelas gráficas de Hazañas Bélicas*, nacida en 1961 tras la estela del ya citado cuadernillo apaisado, y publicada hasta 1971 por la misma Ediciones Toray. De periodicidad quincenal, al formato de 15x21 cm y con un precio de entre 8 a 12 pesetas, en sus once años de historia pasó de 64 páginas a 48 e incluyó durante muchos años en su interior un bitono impreso en azul. Como era habitual en esta editorial, tanto el autor de las siempre impactantes portadas como el guionista y el dibujante aparecían debidamente acreditados. Otra perdurable novela gráfica bélica de Toray fue *Relatos de guerra*, con unas características técnicas (64 páginas en blanco y negro, 15x21 cm, 8 pesetas) y de contenido muy semejantes a la anterior, pero con la originalidad de que sus portadas estaban ocupadas por fotografías de filmes bélicos, diseñadas además en llamativos colores.

En el terreno del espionaje, y dentro de las novelas gráficas con producción autóctona, destacaron las tres publicadas por Toray, *Espionaje* (1965-1967), *Brigada secreta* (que, a pesar de su título, incluía más historietas de misterio que de espionaje; 1962-1967) y *Hurón* (1967-1969). Mientras las dos primeras apostaban, de nuevo, por las fotografías de películas (en este caso de espías) para llamar la atención de sus lectores, la tercera asumió las más convencionales, pero siempre atractivas, ilustraciones en sus portadas. Todas ellas fueron publicadas en el formato de 15x21 cm, con entre 48 y 64 páginas en blanco y negro o en bitono, y a precios de venta de 8 a 10 ptas.

Habitual, entre los títulos bélicos, fue también la presencia de material procedente sobre todo de Gran Bretaña, en ocasiones dibujado por autores españoles para agencias, en un curioso viaje de ida y vuelta. Editorial Ferma destacó en este sentido por *Combate/Combate blindado* (1962-1967) y *Agente 007, James Bond* (1965-1966), que reproducía, retocadas y remontadas, las tiras de prensa británicas de este personaje. Por su parte, Semic Española de Ediciones, editorial muy relacionada con la agencia anglo-barcelonesa Bardon Art, editó entre 1965 y 1966 *Valor*, novela gráfica de 12x17 cm (números 1 al 32) y de 15x21 cm (números 33 al 56), con páginas de los tebeos de bolsillo británicos. También de origen inglés es el material de *Agent Secret X-13* (124 páginas en blanco y negro, 15x21 cm, 25 pesetas). Por último, citar la colección *Extra Combate* (1965-1967), de Editorial Ferma, que mezclaba historietas originales de autores españoles con páginas de procedencia británica, pero con sus viñetas remontadas, ya que en lugar de ser publicadas en formato *pocket* aparecieron originariamente en revistas inglesas.



6. Artesanos, pero autores

En las novelas gráficas aparecidas entre 1958 e inicios de los años ochenta, colaboraron cientos de ilustradores, guionistas y dibujantes. En lo que respecta a los autóctonos, estamos ante artesanos con oficio, profesionales que trabajaron en condiciones muy duras (plazos de entrega limitados, precios por viñeta o por página ridículos, sin derechos de autor ni *royalties*, sin devolución de originales), pero que evidenciaron unos estándares de calidad ajustados al tipo de producto, popular y económico, en el que estaban trabajando. Algunos de ellos (los que empezaron más jóvenes) evolucionaron hasta conseguir un buen nivel gráfico, desviándose entonces primero hacia el trabajo de agencia, luego hacia la historieta de autor para adultos. Otros compaginaban los encargos de las agencias con las novelas gráficas, y otros muchos, limitados en su talento, sobrevivieron dibujando no ya sólo novelas gráficas, sino cuadernillos y revistas, aportando lo mejor que había en ellos, que en ocasiones era exclusivamente oficio. En el caso concreto de los guionistas, muchos de ellos (y de ellas) alternaban sus escritos en novelas gráficas, revistas y cuadernos con la escritura de novelas de literatura popular con varios seudónimos;⁵¹ otros compaginaban sus labores de guionista de tebeos con funciones técnicas editoriales y con traducciones, y el resto vivía, en realidad, de otros oficios, buscando tiempo libre para la escritura de libretos.



7. Pervirtiendo la obra original

Para finalizar esta, llamémosle, muy limitada aproximación al fenómeno de las novelas gráficas españolas, añadir que hubo otros títulos, pero en mucha menor medida, de géneros como la aventura, la fantasía o la ciencia ficción. Constatar, por la importancia que tuvo en su momento, la aparición en este terreno de Ediciones Vértice, editorial barcelonesa que entre 1964 y 1974 publicó decenas de títulos, casi todos ellos de material británico y norteamericano, en un formato de 15x21 cm pero con muchos retoques en las viñetas, a causa de que el material original fue publicado en revistas de mayor tamaño. Así se editaron, en ocasiones por primera vez en España, muchas series procedentes de revistas de cómics británicas (de la editorial Fleetway), de temáticas como la aventura (*Johnny "Jaguar"*), la ciencia ficción (*Galaxia*, *Kelly Ojo Mágico*, *Mytek el poderoso*), el romance (*Hit Romance*), el policíaco (*Max Audaz*), el espionaje (*3-09 Agente Secreto*, *Aquí Barracuda*), la fantasía y el suspense (*Selecciones Vértice de Aventuras*), o las por entonces revolucionarias series protagonizadas por verdaderos antihéroes (*Zarpa de Acero* y *Spider*).⁵² En 1969, Vértice adquirió los derechos de los superhéroes Marvel para España e inició, primero en el formato de *historias gráficas para adultos* (15x21 cm), la publicación de *Los 4 Fantásticos*, *Spiderman*, *Capitán América*, *El Hombre de Hierro*, *Thor*, *La Masa*, *Estela Plateada* o *Patrulla-X*.

Estas ediciones supusieron, por primera vez en España, la popularización en nuestro país de los personajes de la editorial norteamericana Marvel adscritos al subgénero de los superhéroes. Pero, como en los títulos anteriores, el formato original del comic book (18,4x26,7 cm) no encajaba con el de las novelas gráficas, por lo que se procedió a una reestructuración total de las viñetas (redibujadas, retocadas y remontadas), subvirtiendo el espectacular efecto original y, además, publicándose en blanco y negro, cuando los cuadernos americanos eran editados a todo color.

En todo caso, la novela gráfica popular ocupó un espacio importante en la industria española de los tebeos, básicamente en los decenios de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Aunque aparcada por la crítica y olvidada por sus lectores, generó cientos de títulos y, por tanto, un mercado propio, ofreciendo trabajo a centenares de profesionales españoles de la historieta y de la ilustración o publicando obras de una calidad al menos estética muy contrastada, aunque en demasiadas ocasiones se pervirtiera su condición original. Y, junto a las revistas, alargó la vida a la historieta de género popular.



Notes

- 1- *BOE* del 22 de abril de 1938, texto de introducción.
- 2- Gabriel Arias Salgado (1904-1962) fue especialista en filosofía, humanidades y lenguas clásicas, ocupó los cargos de vicesecretario de Educación Popular y Delegado Nacional de Prensa y Propaganda de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS.
- 3- *Flechas y Pelayos* (1938-1949), revista editada por Falange Española Tradicionalista y de las JONS, convertida en un instrumento para adoctrinar a los niños en la ideología franquista.
- 4- *Maravillas* (1939-1954), publicación infantil publicada también por Falange Española Tradicionalista y de las JONS, inicialmente encartada en *Flechas y Pelayos*.
- 5- *Chicos* (1938-1950, en su primera etapa), revista de aventuras editada y dirigida por Consuelo Gil, quien aunque de ideología franquista liberó a esta publicación del habitual adoctrinamiento de la época, con textos e historietas sin afinidades políticas.
- 6- Me refiero a la etapa del *Pulgarcito* de Editorial Bruguera comprendida entre 1946 y 1981, en la que se publicaron historietas de Cifré, Contí, Escobar, Jorge, Nadal, Peñarroya, Iranzo o Vázquez claramente dirigidas a lectores adultos.
- 7- *El DDT contra las penas* (1951-1956), revista de Editorial Bruguera que en su primera etapa tenía más de revista de humor que de tebeo y que incluyó secciones e historietas en esta primera etapa dirigidas a los adultos.
- 8- MARTÍN, Antonio *Apuntes para una Historia de los tebeos*. Barcelona, Ediciones Glénat, 2000, pág. 190.
- 9- MARTÍN, Antonio *Apuntes para una Historia de los tebeos*. Barcelona, Ediciones Glénat, 2000, pág. 192.
- 10- Frans Masereel (1889-1972), autor de *novelas en imágenes* como *25 images de la passion d'un homme* (1918), *Mon libre d'heures* (1919), *Le soleil* (1919), *Histoire sans paroles* (1920) o *La ciudad* (La ville, 1925).
- 11- Otto Nückel (1888-1955), autor de *Destino. Una novela en imágenes* (*Des Schicksal. Eine Geschichte in Bildern*, 1928).
- 12- Lynd Ward (1905-1985), con obras como *God's Man* (1929), *Madman's Drum* (1930) o *Wild Pilgrimage* (1932).
- 13- Giacomo Patri (1898-1978), autor de *White Collar* (1940).
- 14- Gian Luigi Bonelli (1908-2001), guionista y escritor, más conocido por ser el creador de personajes como Tex, se encargó en 1940 de la editorial Audace, que fue cambiando de nombre en varias ocasiones (Araldo, Cepim, Daim Press, Altamira, L'Isola Trovata y Sergio Bonelli Editore), controlada por Tea Bonelli, su mujer, y por Sergio Bonelli (1932-2011), su hijo.
- 15- La revista *Monos*, editada por El Liberal, fue publicada entre 1904 y 1908, e incluyó en sus páginas muchas historietas.
- 16- PORCEL, Pedro *Tragados por el abismo. La historieta de aventuras en España*. Onil (Alicante), Edicions de Ponent, 2010, pág. 271.
- 17- Pili Blasco (1921-1992), Rosa Galcerán (1917), María Pascual (1933-2011) fueron los grandes referentes entre los años cuarenta a los sesenta en cuanto a la historieta romántica se refiere.
- 18- Jesús Blasco (1919-1995) y Emilio Freixas (1899-1976) imprimieron con sus personales y estilizados grafismos elegancia y contundencia a la historieta española desde los años treinta.
- 19- Alex Raymond (1909-1956), creador de *Flash Gordon* (1934) o *Rip Kirby* (1946), entre otras series de prensa, y Hal Foster (1892-1982), con sus páginas dominicales de *Tarzán* (1931) y de *Príncipe Valiente* (1937), marcaron pautas estéticas para muchos dibujantes de historieta de todo el mundo.
- 20- Dan Barry (1923-1997) escribió y dibujó los cómics de prensa de la serie de ciencia ficción *Flash Gordon* entre 1951 y 1990; Stan Drake (1921-1997), creó en 1953 junto a Elliot Caplin la tira romántica *The Heart of Juliet Jones* (*Julietta Jones*); John Cullen Murphy (1919-2004) dibujó con guiones de Elliot Caplin la tira ambientada en el mundo del boxeo *Big Ben Bolt* entre 1950 y 1978; Leonard Starr (1925) es el autor de la *strip* melodramática *Mary Perkins, On Stage* (1957-1979).
- 21- *Flash Gordon*, el *Hombre Enmascarado* (como *El Fantasma*), *Jorge* y *Fernando* o *Merlin el Mago moderno* fueron personajes publicados en España desde el año 1935, tanto en revistas como en cuadernos apaisados.
- 22- *Rip Kirby*, tira de prensa protagonizada por un detective aficionado que usaba más el intelecto que la fuerza bruta, creada por Ward Greene y Alex Raymond en 1946. La serie sería posteriormente escrita por Fred Dickenson e ilustrada por John Prentice hasta 1999.
- 23- Aunque un texto introductorio aparecido en la *Serie Violeta* de Dólar anunciaba que *Superman* fue creado para la televisión, en realidad nació en el número 1 del comic book *Action Comics* en 1938, obra de Jerry Siegel y Joe Shuster. La *Serie Violeta* publicaba las tiras de prensa de *Superman*, que aunque Dólar acreditaba sólo a Wayne Boring, en realidad también publicó material ilustrado por Curt Swan.
- 24- Las otras series que incluía la *Serie Violeta* de Dólar eran la de aventuras *Jorge* y *Fernando* (*Tim Tyler's Luck*, de Lyman Young, 1928), el western *Lance* (Warren Tufts, 1956), la saga de ciencia ficción *Buck Rogers* (con dibujos de Paul Norris, creada en 1929 por Philip Francis Nowlan y Dick Calkins) y material diverso firmado por, entre otros, John Lehti y el humorista Don Flowers.
- 25- *Brick Bradford* es una tira de ciencia ficción concebida en 1933 por William Ritt y Clarence Gray.
- 26- *Juan el Intrépido* era el título con el que se conoció inicialmente en España a la *strip* de aventuras de Frank Robbins *Johnny Hazard* (1944).
- 27- *Lalo Saxon* es el título español de *Judd Saxon* (1957), serie policiaca de Ken Bald.
- 28- *Rusty Ryley* (1948) era un cómic de prensa perteneciente al género del melodrama realizado por Frank Godwin.
- 29- MARTÍN, Antonio *Apuntes para una Historia de los tebeos*, Barcelona. Ediciones Glénat, 2000, pág. 193.
- 30- recursos.cnice.mec.es/media/television/bloque2/pag3.html.
- 31- PORCEL, Pedro *Tragados por el abismo. La historieta de aventuras en España*. Onil (Alicante), Edicions de Ponent, 2010,

pág. 397.

32- PORCEL, Pedro *Tragados por el abismo. La historieta de aventuras en España*. Onil (Alicante), Edicions de Ponent, 2010, pág. 398.

33- Reeditado como: MOIX, Terenci *Historia social del cómic*. Barcelona, Editorial Bruguera, 2007.

34- MOIX, Terenci *Los "comics" arte para el consumo y formas pop*. Barcelona, Llibres de Sinera, 1968, pp. 70 y 71.

35- MOIX, Terenci *Los "comics" arte para el consumo y formas pop*, Barcelona. Llibres de Sinera, 1968, pág. 71.

36- Con su estilo sintético, que rompe la línea con un juego de luces y sombras, Milton Caniff (1907-1988) se convirtió en otro de los referentes de la historieta con sus tiras *Terry y los piratas* (1934-1946) y *Steve Canyon* (1947-1988).

37- Will Eisner (1917-2005), otro de los historietistas norteamericanos que marcaron pautas en el cómic, se hizo famoso con su serie policíaca para la prensa *The Spirit* (1940-1952). Entre los años setenta y principios del siglo XXI realizó numerosas novelas gráficas para adultos.

38- El uruguayo-argentino Alberto Breccia (1919-1993) revolucionó el grafismo en la historieta con obras como *Mort Cinder* (1962) o su versión de *El Eternauta* (1969), ambas con guiones de Héctor G. Oesterheld; Joao Mottini (1923-1990), historietista brasileño radicado en Argentina, fue uno de los más destacados dibujantes de cómics de aventuras; chileno nacionalizado argentino, Arturo del Castillo (1925-1992) se especializó en historietas western (*Randall the Killer, El Cobra, Loco Sexton*) y se convirtió en una referencia en este género por la peculiaridad de su trazo y la magnífica ambientación de sus viñetas; el argentino José Luis Salinas (1908-1985) marcó uno de los cánones de la historieta realista de aventuras con *Hernán el Corsario* (1936) o sus adaptaciones de novelas en viñetas (1937).

39- Salvador Mestres (1910-1975), historietista de trazo limpio y elegante, dibujó muchas historietas de aventuras en revistas (*Pulgarcito, Shirley Temple, Camaradas*) y en cuadernillos (*El Capitán Cobra, El Diablo Negro*). Trabajó también en la industria del dibujos animados y, con un grafismo más caricaturesco, en *TBO*.

40- Emili Freixas (1899-1976), autor de las populares láminas *método Freixas* para enseñar a dibujar, colaboró activamente entre los años treinta y cuarenta con historietas de aventuras en publicaciones como *Mickey, Chicos o Gran Chicos*.

41- Aunque dibujó decenas de cuadernos y fundó las editoriales Maga y Garga, Manuel Gago (1925-1980) es muy popular por la dinámica gráfica que estableció en cuadernos apaisados como *El guerrero del antifaz* (1943-1966) o *Purk, el hombre de piedra* (guión de Pablo Gago, 1950-1958).

42- Maestro en la composición y en el tratamiento del claroscuro, Eugenio Giner (1924-1994) se hizo célebre dibujando la serie creada por Rafael González *El inspector Dan* (1947-1952).

43- Miguel Ambrosio, Ambrós (1903-1992) poseía un estilo sintético y muy dinámico, con el que hizo popular, entre otros, a los protagonistas de las series *El jinete fantasma* (guiones de Federico Amorós, 1947-1951), *El Capitán Trueno* (1956-1960 y 1964) y *El corsario de hierro* (1970-1981), estos dos con guiones de Víctor Mora.

Es el caso, entre otros, de Luis García Gallo *Coq* (1907-2001), José Cabrero Arnal (1909-1982) o Salvador Bartolozzi (1882-44-1982).

45- *Lo que nunca muere* (1953) fue escrito por Guillermo Sautier Casaseca y Luis Alberca; *Ama Rosa* (1959) es obra de Sautier Casaseca.

46- Por citar algunos autores, entre los guionistas: M. V. Rodoreda, Maite Ots, Manel Domínguez Navarro o Maricel Lagresa Colom; entre los dibujantes: Antonio García, María Barrera, Falgueras, Joan Boix, Carmina Rodríguez, Leandro Blasco, Juanita Bañolas o José González; entre los ilustradores: Rafael Cortiella, Antonio Bernal, Ángel Badía Camps o Bosch Penalva.

47- Con películas norteamericanas como *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960), *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) o *Los profesionales* (Richard Brooks, 1966), o la trilogía hispano-italiana de Sergio Leone (*Por un puñado de dólares, 1964; La muerte tenía un precio, 1965, y El bueno, el feo y el malo, 1966*), que dio origen al *spaguetti-western*.

48- José Duarte, Delmás, López Espí, Alfonso Font, Antoni Mas, A. Pérez, J. Porredon, Francisco Cueto o Cabrerizo.

49- *Los cañones de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961), *El día más largo* (Ken Annakin, Andrew Morton y Bernhard Wicki, 1962), *La gran evasión* (John Sturges, 1963) o *Doce del patíbulo* (Robert Aldrich, 1967).

50- Por citar algunos autores, entre los guionistas: M. V. Rodoreda, Flores Lázaro, Enrique Sánchez Pascual, Eugenio Sotillos, Salvador Dulcet, E. M. Fariñas, Ricardo Acedo; entre los dibujantes: Josep Gual, Jaime Rumeu, Vicente Farrés, Jesús Durán, Antonio Borrell, J. A. Huéscar, Carrillo, Pedro Bertrán, José Espinosa Serrano, Marcelo Pagés, Juan Mulero, Jaume Forns, Antonio Guerrero o José María Sánchez Boix; entre los ilustradores: Rafael Cortiella, Jorge Nabau, Longarón, López Espí o Jordi Bosch Penalva.

51- Es el caso de: María Victoria Rodoreda, Juan Almirall, Flores Lázaro, Enrique Sánchez Pascual, Eugenio Sotillos, Salvador Dulcet, Luis García Lecha, Enrique Martínez Fariñas, Fernando Manuel Sesén, Mariano Bañolas, Manuel Medina, E. L. Retamosa, Armando Matías Guiu o Antonio Viader Vives.

52- *Zarpa de Acero* (*The Steel Claw*), el hombre que al contactar su mano mecánica con la electricidad se volvía invisible, fue publicada entre 1962 y 1973 en la revista *Valiant*, escrita por Ken Bulmer y Tom Tully y dibujada por Jesús Blasco; *Spider*, protagonizada por un criminal brillante y diabólico, apareció en la cabecera *Lion* entre 1965 y 1969, con guiones de Ted Cowan y de Jerry Siegel y dibujos de Reg Bunn.

