

# Cómic y sociocultura sobre la Edad Moderna y Contemporánea

Jacobo Hernando Morejón (Coord.)



*Dykinson, S.L.*



**Cómic**  
**y sociocultura**  
**sobre la Edad Moderna**  
**y Contemporánea**

**Título:**

Cómic y sociocultura sobre la Edad Moderna y Contemporánea

**Coordinador:**

Jacobo Hernando Morejón  
(Investigador contratado Margarita Salas,  
Universidad de Málaga)

**Editorial:**

Editorial DYKINSON, S.L.  
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfonos (+34) 915442846 -  
(+34) 915442869  
e-mail: info@dykinson.com  
http://www.dykinson.es  
http://www.dykinson.com

**Ilustración de portada:**

José Ángel Ares  
@joseangelares.bsky.social

**Diseño gráfico y maquetación:**

José Andrés Santiago Iglesias  
(Universidade de Vigo)

**Proyecto:**

Este libro forma parte del Proyecto de Investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic (CREMEC)*, financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040).

**ISBN:**

979-13-7006-376-4

**Copyright:**

© de los textos: los respectivos autores  
© de las imágenes: los respectivos autores.  
© de la presente edición: Editorial Dykinson

**Agradecimientos:**

El coordinador desea expresar un agradecimiento especial a todas las personas que con su generosidad han hecho posible la edición de este libro. Gracias a todos aquellos que de manera directa o indirecta han contribuido a la producción, publicación y difusión de las obras que aquí se documentan y recogen.

**Notas sobre la edición:**

Las opiniones y contenidos de los capítulos publicados en el libro *Cómic y sociocultura sobre la Edad Moderna y Contemporánea* son de responsabilidad exclusiva de los autores; asimismo, estos se responsabilizarán de los materiales publicados con su firma.

Diciembre, 2025

**Ninguna parte de este libro puede utilizarse o reproducirse de ninguna manera con el fin de entrenar tecnologías o sistemas de inteligencia artificial (IA generativa).**

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

**Este libro ha sido revisado por un sistema de evaluación por pares ciegos.**

**Cómic**  
**y sociocultura**  
**sobre la Edad Moderna**  
**y Contemporánea**

Jacobo Hernando Morejón (Coord.)

*Dykinson, S.L.*

# 1

## INTRODUCCIÓN ■ 11

### DISCURSOS Y VIÑETAS PARA EL PASADO

- 1.1** La vida en trazos. La caricatura como reflejo de la sociedad en la obra de José María Fernández. **19**  
Miguel Ángel Fuentes Torres
- 1.2** Los rigores de los “oficios de pluma” en la Edad Moderna española plasmado por el cómic histórico. **31**  
Jacobo Hernando Morejón
- 1.3** La evolución del discurso histórico en torno a la Inquisición a través del cómic español. **49**  
Fernando J. Pancorbo
- 1.4** *Isaco y sus aventuras*: un recurso didáctico para el aula donde el cómic, la Arqueología y el Patrimonio se dan la mano. **61**  
Daniel Becerra Romero

## MEMORIA HISTÓRICA

# 2

- 2.1** Autoviñetas. Los inicios de la autobiografía en el cómic: *Elegía en rojo*, de Seiichi Hayashi, y *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, de Justin Green. **79**  
Juan Carlos Pérez García
- 2.2** ¿Están presentes todos los ausentes? Los otros y las otras transiciones a la democracia en la novela gráfica sobre la historia actual de España. **95**  
Nuria Félez Castañé y Daniel Becerra Romero
- 2.3** La Revolución de Asturias de 1934 a través de *La Balada del norte*, de Alfonso Zapico (2015-2023): reivindicando la memoria y los usos públicos de la historia. **113**  
Antonio Jesús Pinto Tortosa y Gerardo Vilches Fuentes

# 3

## VISIONES SOCIALES

- 3.1** El patio trasero de la sociedad estadounidense en los años 1950: análisis del supremacismo y el patriarcado a través de *Artic Nation* (2003), segunda entrega de *Blacksad*, por Juanjo Guarnido y Juan Díaz Canales (2000-2023). **131**  
Antonio Jesús Pinto Tortosa
- 3.2** ¡REFLAUTA! La pasión de Pepo. Lo icónico y lo censurable en su obra, un reflejo de humor de época. **145**  
Claudia Stern
- 3.3** El humor gráfico durante la Dictadura franquista en Canarias: *Cho Juaá* y la construcción de la 'canariedad'. **159**  
Jorge Guillén Santana y Nuria Félez Castañé

# 4

## ARTE Y ARTISTAS A TRAVÉS DEL CÓMIC

- 4.1** Maestros de la pintura en cómic: a partir de la *Historia del Arte* de Pedro Cifuentes. **179**  
Virginie Giuliana
- 4.2** La construcción del genio velazqueño en el cómic: una lectura en clave de género de *Las meninas* (2014) de Santiago García y Javier Olivares. **191**  
Rocío Soto Delgado
- 4.3** El arte de matar: *Yo, asesino* (2014), de Antonio Altarriba, el intelectual posmoderno y el terrorismo de ETA. **207**  
Alberto Villamandos

# 5

## CÓMIC Y ESTUDIOS DE GÉNERO

- 5.1** El cómic: del machismo al feminismo. Una revolución de nuestro tiempo. **223**  
Cristian Cerón Torreblanca
- 5.2** El valor de una mujer de cómic. María Pita y la defensa de La Coruña (1589). **239**  
Milagros León Vegas
- 5.3** Felina Metamorfosis: la evolución de Catwoman como paradigma de la transformación del Arquetipo Femenino en el cómic Estadounidense. **249**  
María Vázquez Alba
- 5.4** El sujeto *queer* como otredad en el cómic americano. De la representación velada al contenido explícito. **267**  
Elisa Dávila Arreza

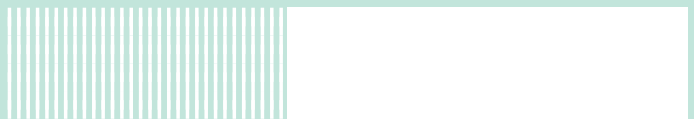
## EL OTRO Y EL CÓMIC

# 6

- 6.1** De la integración a la expulsión: mudéjares y moriscos en el cómic de los siglos XX y XXI. **285**  
*Jacobo Hernando Morejón y Pilar Garrido Clemente*
- 6.2** Cuando el otro en el cómic es un niño: aproximación didáctica a *El contador de historias* de Teresa Radice y Stefano Turconi y a su mirada hacia la infancia. **297**  
*Andamana Bautista García*
- 6.3** Yo, yo mismo y el Otro. Recursos del cómic de viaje para la representación de la otredad. **311**  
*Miguel Cuba Taboada*



# INTRODUCCIÓN





## Introducción

Jacobo Hernando Morejón

Uno de los objetivos que el proyecto de investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el cómic (CREMEC)* se propuso fue la de explorar la representación cultural sobre el periodo moderno a través de la historieta histórica. Si bien el fin de generar conocimiento se ha cumplido, quedaba pendiente la labor de darle visibilidad y cobertura dentro de los estudios de cómic en España. Este campo de investigación sobre la recepción histórica presenta como desafío darse a conocer, pues tiene una presencia muy reducida, ya que la mayoría de investigadores tienden a explorar periodos mucho más recientes y contemporáneos, dejando aparcado a un lado todo aquel periodo que se aleje del siglo XX. La edición de este volumen colectivo, no solamente sirve como conductor de la publicación de parte de los resultados de investigación del proyecto CREMEC, sino que, al mismo tiempo, también busca y cumple en tender puentes, aunar espacios con el periodo de la contemporaneidad y la memoria histórica y en acercar al público general los estudios de cómic, para avanzar y enriquecer la bibliografía disponible y mostrar el amplio abanico de posibilidades de su investigación.

Con esta meta, se han recopilado una serie de trabajos en torno a diversas líneas temáticas que ayudan a componer una publicación para todo tipo de público. El enfoque se ha centrado la búsqueda de una representación de la sociedad desde la Edad Moderna hasta el presente, intentando cubrir todos los puntos de vista que han sido posibles. Su estructura se divide en los siguientes apartados: *Discursos y viñetas para el pasado, Memoria e historia, Visiones sociales, Arte y artistas a través del cómic, Cómic y estudios de género y El Otro y el cómic.*

En *Discurso y viñetas para el pasado*, se toman una serie de trabajos que reflejan la vida en diferentes periodos. Desde la aportación de Miguel Ángel Fuentes Torres, que ofrece un visionado sobre viñetas que retratan toda una época, el sustrato del cual muchos ilustradores toman notas para sus propias recreaciones. Le sigue un capítulo suscrito por quien escribe estas líneas, donde se explora cómo era ganarse la vida mediante el uso de la escritura en la Edad Moderna.

Cambiando el enfoque, la siguiente aportación nos permite explorar cómo un tema tan conocido y difundido por la leyenda negra, la Inquisición, tiene su eco y reflejo en el cómic español como bien explora Fernando J. Pancorbo. Le sigue Daniel Becerra Romero, quien con su trabajo ofrece una oportunidad de aprovechamiento del cómic histórico como recurso didáctico.

En *Memoria e historia*, comienza Juan Carlos Pérez García y su exposición sobre los inicios de la autobiografía en el cómic, un género tan importante que ha dado algunas de las obras maestras que este medio ha producido. Le sigue Nuria Félez Castañé y Daniel Becerra Romero al tratar la Transición, uno de los periodos clave de la segunda mitad del siglo XX español, al analizar la obra de Rubén Uceda y su punto de vista sobre estos años. Terminan esta sección Antonio Jesús Pinto Tortosa y Gerardo Vilches Fuentes con un capítulo dedicado a una de las obras más famosas sobre la revolución minera de Asturias de 1934, *La Balada del Norte*, de Alfonso Zapico, desgranando los principales elementos que caracterizan al autor y su trabajo como recreacionista histórico y social.

Sigue *Visiones sociales*, donde continuamos con Antonio Jesús Pinto Tortosa y un trabajo analítico sobre la secuela de *Blacksad*, *Artic Nation*, sobre las reminiscencias y elementos visibles de la cultura norteamericana de mediados de siglo que han encontrado eco en la obra de Juanjo Guarnido y Juan Díaz Canales. Le sigue Claudia Stern analizando el humor de un autor, Pepo, a través de la publicación de *Condorito*, donde pone en valor su registro histórico y lo que se podía entender por comedia en viñetas con la figura femenina en la sociedad chilena de mediados del siglo XX. No abandonamos la contemplación social, pues con la aportación de Jorge Guillén Santana y Nuria Félez Castañé, tenemos la oportunidad de examinar la construcción de la identidad canaria con *Cho Juaá*, creación de del caricaturista Eduardo Millares Sall, hacia finales de la dictadura franquista, en el complemento del periódico *El Diario de Las Palmas*.

Y de la sociedad, pasamos a la cultura artística en *Arte y artistas a través del cómic*, donde Virginie Giuliana abre la sección para analizar *La Historia del Arte* de Pedro Cifuentes, específicamente los volúmenes dedicados al Renacimiento y Barroco, en el estilo didáctico de esta colección y cómo se estructuran dentro de esta obra. Le sigue Rocío Soto Delgado, que continuará en esta época, para enfocarse en la figura del pintor Velázquez a través de la novela gráfica de *Las Meninas*, ganadora del Premio Nacional de Cómic, que supone la mayor biografía dedicada al genial pintor sevillano dentro del noveno arte. Cierra este bloque dedicado al mundo artístico, Alberto Villamandos, quien explora el ambiente artístico que se halla en la acción del protagonista homicida de *Yo, asesino* de Antonio Altarriba y Keko.

*Cómic y estudios de género* inicia con Cristian Cerón Torreblanca con una brillante exposición sobre los cambios en los discursos del cómic sobre la perspectiva de género. Cambios que puede reafirmar Milagros León Vegas al tratar una de las nuevas biografías sobre mujeres a través del cómic con la figura de María Pita y la defensa de A Coruña. María Vázquez Alba realiza a su vez un estudio panorámico sobre la evolución del personaje femenino más conocido del género

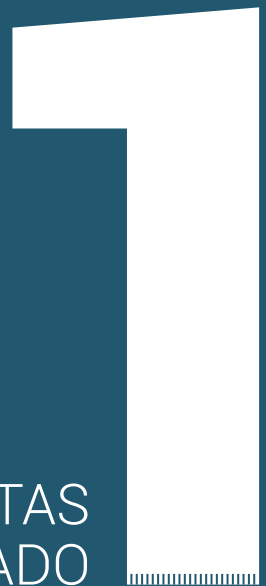
de superhéroes, Catwoman, desde sus orígenes hasta los cambios recientes, polémicos, por su relación sexual con Batman. Siguiendo esta línea de estudios, continúa y cierra Elisa Dávila Arreza, quien pone al sujeto *queer* como punto principal de su investigación.

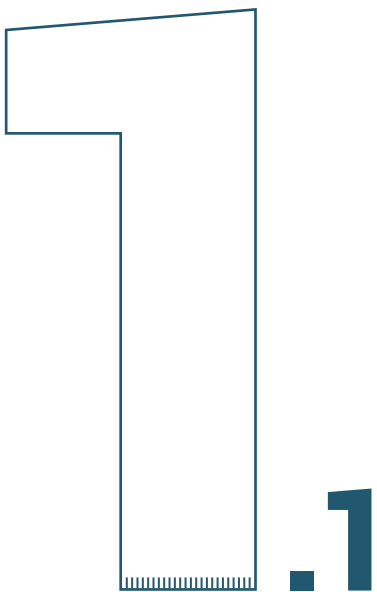
Para concluir este volumen colectivo, nos detendremos en *El Otro* y *el cómic* para observar distintos puntos de vista desde la alteridad del personaje o del discurso. Así, de nuevo quien escribe el presente texto, en colaboración con Pilar Garrido Clemente, planteamos la situación de los mudéjares, desde su conquista, y la de los moriscos, desde su integración forzada y su expulsión definitiva, y cómo se ha representado en el cómic tales circunstancias. Continúa Andamana Bautista García con el análisis de un "Otro" original: la genuina visión de un niño y el mundo que le rodea. Por último, Miguel Cuba Taboada cierra esta sección con una aportación que explora la temática del viaje como formato de contemplación de la otredad y de la sociedad a través de tres obras diferentes.

Con estas nuevas aportaciones de calidad, esperamos poner de relieve lo mucho que los estudios de cómic tienen por ofrecer. La cultura popular es una esponja capaz de recopilar todo tipo de impresiones de la sociedad que las produce, lo cual las convierte en testamento histórico de su contexto y, a su vez, en una fuente histórica para conocer el pasado. Estudiar la sociedad en sus múltiples facetas es posible gracias también al patrimonio comiquero que nos está llegando y es un motivo por el cual debemos seguir investigando, poniendo en valor y salvaguardarlo para el futuro.



DISCURSOS Y VIÑETAS  
PARA EL PASADO





## La vida en trazos. La caricatura como reflejo de la sociedad en la obra de José María Fernández.

Miguel Ángel Fuentes Torres

Universidad de Málaga  
Real Academia de Nobles Artes de Antequera

*La caricatura es modo dominante de expresión artística del siglo XX porque es el más adecuado para exponer la patética pretensión de omnipotencia que exhibe uno de los animales más desvalidos del cosmos: el hombre contemporáneo. (Azúa, 2003, p. 83)*

### INTRODUCCIÓN

**A**l inicio de su libro *Lo cómico y la caricatura*, advierte Charles Baudelaire (París, 1821-1867) que no quiere *hacer un tratado de la caricatura*, más bien propone una serie de reflexiones sobre este género (Baudelaire, 1988). Sin embargo, es sintomático que no queriendo sugerir un texto de peso, sí adquieran estos pensamientos la consistencia de pequeños territorios en los que, con el paso del tiempo, se ha ido conformando una visión esclarecedora sobre la idea de la caricatura y la risa. Medios ambos que ponderan la personalidad del ser humano. Porque, en definitiva, qué es la visión distorsionada del otro sino un recurso hábil igualmente para abordar la contemplación diferenciada de quienes conviven con nosotros. Quizás sea en este contexto donde radica la importancia de las palabras del crítico de arte.

Partiendo de esta premisa, se antojan los siguientes momentos, ideas que trazan de igual modo un territorio en el que vislumbrar la caricatura como sustento de afirmaciones que nos llevan a pensarla como engranaje necesario para entender el tiempo y la sociedad en las que son generadas. Desde esta perspectiva, atenderemos al trabajo del pintor José María Fernández Rodríguez (Antequera, 1881-1947) y la serie de caricaturas que expone entre 1938 y 1942 en varias muestras. En ellas se advierte su irónica mirada, la representación de la alteridad y, sobre todo, el deseo de mostrar la realidad social de su momento. Estos pilares sustentan una producción en la que el autor advierte cómo, desde la posición de observador, proyecta ese atisbo de hilaridad desde cada una de las obras que fue realizando en un tiempo necesitado, y, por otra parte, de la modernidad que reflejaban sus propuestas.

De esta manera, inicialmente debemos atender las siguientes consideraciones alrededor de la idea de caricatura en su producción:

de un lado, entender esta como fulgor de una población, como un interesante y hasta cierto punto, necesario, repositorio de imágenes que nos acercan hasta ese hombre contemporáneo transmutado en sus diversas posibilidades; de otro, no olvidamos que el artista vive su tiempo y su mirada se convierte en elemento indispensable para propiciar ese conocimiento de lo cercano, de lo que cada día cruza ante sus ojos y deriva en la secuencia de la vida. No olvidamos, asimismo, la figura del pintor, cuya obra centrada en las caricaturas será objeto de estudio en el presente texto.

José María Fernández nace en Antequera un 25 de octubre de 1881, en el seno de una familia bien posicionada económicamente. Esta circunstancia no será suficiente para que en 1903 abandone su ciudad natal y emprenda un largo itinerario que le llevará hasta París, Bruselas o Londres, entre otras capitales europeas, pasando por la cosmopolita Barcelona donde en 1906 es nombrado socio de número del Círculo Artístico. Además, aquí conocerá a su mujer, Rosario Oltra Castelló con quien tendrá cuatro hijos. Tras su regreso, su actividad comienza a ser conocida mediante las colaboraciones que realizará en la prensa local con numerosos artículos que muestran su gran conocimiento de la historia, el arte, el patrimonio, las tradiciones o la religiosidad popular. Paralelamente, su obra es visionada, participando, en 1916, en su primera exposición en el Ayuntamiento.

Algunos años después, continúa compaginando la producción artística con diversos trabajos vinculados con el ayuntamiento de la ciudad, así como la redacción de numerosos artículos que muestran al pintor escritor. Por el camino, en 1924 estará presente en la Exposición Provincial de Málaga, al tiempo que es designado para la Comisión Local de Monumentos y comienza su vinculación con el Archivo Municipal. Su proyección social de figura poliédrica dentro de la cultura le lleva a convertirse en director y profesor de dibujo en la Escuela de artes y oficios. Entre 1929 y 1932 se convierte en cronista oficial y expondrá sus obras en la Sociedad Económica de Amigos del País en Málaga, donde será elegido académico correspondiente por Antequera de la Real Academia de BB.AA. de San Telmo (Ruiz, 1997, pp. 265-334).

Como escritor y gran conocedor del patrimonio de Antequera, su legado nos llegará también en forma de libros; el más importante, *Las Iglesias de Antequera*, publicado en 1943 por el Centro de Estudios Andaluces, se convierte rápidamente en un referente para conocer la arquitectura religiosa y el arte contenido en ella. Tan sólo tres años después, la Diputación Provincial de Málaga le recibe como Asesor Provincial de Arte. Finalmente, en 1947, cuando aún no han visto la luz algunos de sus últimos artículos y cuadros, fallece escasamente acompañado por algunos amigos.

El paso del tiempo ha permitido que aflore la significación de su obra, la cual ha sido objeto de análisis en diferentes trabajos y exposiciones, que desde finales del siglo pasado promueven una visión ampliada de su producción pictórica y gráfica. Tal es el caso de la tesis doctoral presentada en 1997 por Belén Ruiz Garrido bajo el título de *José María Fernández y el espíritu fin de siglo* (Universidad de Málaga). Del mismo modo, todo el compendio de trabajos, artículos, libros, etc., nos alertan de la trascendencia que este autor tuvo más allá de la pintura, permitiendo que su legado pueda ser analizado



Figura 1 (izda.). *Dibujo de personaje*. Lápiz sobre papel, 22,5 x 32,5 cm. Museo de la Ciudad de Antequera.

Figura 2 (dcha.). *Joseíto "El betunero"*. Pastel y lápiz sobre papel, 32 x 24 cm. Museo de la Ciudad de Antequera.



<sup>1</sup> Desde 2013 hasta 2022 el Museo de la Ciudad de Antequera ha desarrollado diferentes proyectos expositivos bajo la tutela curatorial del historiador del arte Miguel Ángel Fuentes Torres, autor del presente texto, mostrando nuevos e interesantes materiales. En estas exposiciones se ha pretendido visualizar la imagen del pintor más allá de las lindes propuestas por el espacio creativo, derivando su interés hacia la escritura, la difusión del conocimiento o la salvaguarda y conservación del patrimonio en sus diferentes manifestaciones. Esta labor se ha extendido a otros espacios expositivos como Málaga o Madrid, donde se ha continuado con la proyección de un pintor a todas luces de enorme potencial dentro y fuera de la vertiente artística.

desde otras perspectivas, todas ellas de notable y necesario interés para equilibrar de manera adecuada el conjunto de su producción.<sup>1</sup>

## Metodología

Vistos estos preliminares, se hace necesario establecer un marco conceptual sobre el que insertar el presente trabajo. Para ello debemos atender a dos aspectos importantes que resaltan dentro de un contexto metodológico sobre el artista y la serie que tratamos. De un lado, tendríamos las sugerentes relaciones que este grupo de obras mantienen con la sociedad, la representación del individuo y su inmersión en la vida cotidiana. Por otro lado, atendemos igualmente al trabajo que se lleva implementando desde hace años sobre la obra del artista, teniendo en la serie de caricaturas uno de sus objetivos expositivos y de análisis.

La implementación metodológica se produce, de esta forma, desde la inserción de la propuesta de estudio en dos líneas temáticas de enorme interés. La primera de ellas es la cultura artística, donde se trata la idea del pintor como tal. Artista que trabaja de manera incansable en la producción de obra; una obra que se diversifica con el paso de los años y donde el retrato copará una parte fundamental de la misma. Es aquí donde también se localiza la caricatura, como una forma de retrato de la persona en cuestión. Esa plasmación de la apariencia es fundamental para entender la relación de su serie de caricaturas con la estética de la representación. La segunda, la realidad que supone la dualidad entre genio artista y persona detrás

del arte, nos viene a proponer no solamente al pintor sino también al artista que vive, siente y padece su época y cómo eso se traduce en su obra. Fernández tuvo que lidiar con situaciones de escasez de recursos económicos, cambios de vivienda con demasiada frecuencia, trabajos diversos que no siempre fueron recompensados; pero, sobre todo, nos encontramos con un pintor que sufre los embistes de la vida bajo la forma de la enfermedad. Su familia, primero su mujer y luego cada uno de sus cuatro hijos, fallecen víctimas igualmente de un tiempo que nunca le fue propicio. Esto merma con severidad su visión de la vida aun cuando constantemente batalla por mantener su dignidad. Todo esto queda reflejado en su pintura. Donde antes había color, los tonos oscuros poblarán sus lienzos; donde antes había alegría de vivir, ahora el silencio permanece como una pesada loza. No obstante, su amor al arte seguirá determinando sus trabajos y series, donde volcará su esfuerzo y anhelos. Quizás las caricaturas, estableciéndose en un espacio de apreciación social, le sirven para mostrar esas otras capas que de algún modo se equiparan con sus carencias, frustraciones y deseos.

En una segunda aproximación, la serie de caricaturas ha sido objeto previamente de estudio y análisis en una exposición monográfica producida por el Museo de la Ciudad de Antequera con gran parte de estas obras titulada *De sonrisas y otras frivolidades. La caricatura como arte en la obra de José María Fernández*.<sup>2</sup> Es con esta muestra que se pretendía evidenciar la capacidad de afrontar la serie de las caricaturas desde su realidad como obras de arte en el contexto de su producción. Para ello se reunieron alrededor de setenta piezas, muchas de ellas expuestas originalmente en las dos únicas ocasiones que fueron visionadas por el público entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta del siglo pasado. Con este proyecto se daba relevancia, igualmente, al proceso creativo, donde la mirada se convertía en germen propiciatorio de la obra: la imagen captada por los ojos del artista emprendía un sugerente camino que desembocaba en otra imagen, ahora sí, cambiada, recreada, acentuando rasgos, deformándolos si fuera necesario, para converger en una originalidad que solamente el autor podía desentrañar.

## Objetivos

Partiendo de estas premisas y considerando la obra presentada desde dos perspectivas que se entrecruzan de manera evidente, aportamos varios objetivos que estimamos necesarios para entender la propuesta.

El primero de ellos tiene en la producción del pintor un engranaje primordial. La difusión de su obra, el conocimiento de su persona y la relevancia que ambas suponen para un marco aproximativo como es el ámbito local, pero con relevancia fuera de los límites impuestos por la ciudad que le ve nacer, supone un primer punto de partida. Incide a su vez el hecho de que esta aportación es parte de un trabajo mayor que se viene desarrollando desde hace años y que cristalizará próximamente en una tesis doctoral que persigue, entre otras consideraciones, ponderar de manera eficiente y adecuada su figura, incorporando nuevas percepciones sobre su figura y legado.

Tampoco obviamos, en un segundo objetivo, la envergadura que el retrato y, por extensión, la caricatura, tienen en el conjunto de su



Figura 3. Doctor Martínez Castel. Pastel, tinta y lápiz sobre papel, 48 x 31,2 cm. Museo de la Ciudad de Antequera.

<sup>2</sup> *De sonrisas y otras frivolidades. La caricatura como arte en la obra de José María Fernández*. Museo de la Ciudad de Antequera (26 octubre 2017-20 enero 2018).

producción. Por lo tanto, otorgar a esta serie un determinado interés, es fundamental para entender su relevancia en el ámbito no solamente estético sino también como proyección de la sociedad del momento.

El tercer objetivo parte de esta última consideración. Se quiere poner de manifiesto cómo la caricatura, desde su conversión en género artístico, admite una serie de elementos consustanciales como serán lo cómico, la ironía, etc., todos dentro de un espacio común de crítica social. Esta particularidad otorga al conjunto de obras que la conforman una especial relevancia por cuanto muestran tanto la capacidad innata del autor para recrear su entorno más inmediato como la potencialidad visual acumulada en cada una de las piezas, que ahora se convierten en espejo de una sociedad manifestada desde sus múltiples capas.

Estas tres vertientes definen una etapa del pintor. Si bien, su mirada, entendida como transgresora en lo referente al carácter crítico que destila había aflorado en los textos que desde la prensa local estaba publicando desde hacía años, es quizás aquí donde mejor se puede comprobar esa presencia ubicua y perenne que sabe captar el mínimo detalle que luego se magnifica en el dibujo, el pastel, como elementos indisolubles de su práctica artística. En este sentido, cabe finalmente expresar la relevancia y singularidad de esta obra como potencial generador de conocimiento vinculado a una vertiente expresamente visual, propia de un tiempo en el que todavía el arte se alzaba como valedor principal de representación y originalidad frente a los medios de masas.

## EL REFLEJO SOCIAL A TRAVÉS DE LA CARICATURA

Para entender la importancia que la caricatura tiene en la producción de José María Fernández y cómo esta se manifiesta desde diferentes posibilidades, debemos abordar la cuestión en relación con dos aspectos no menos significativos como son la idea de arte y la noción de crítica social. En este sentido se antoja relevante el hecho de que el pintor sintiera interés por este género desde la provisión de material gráfico, literario y artístico. Este le proporcionaría un sustrato elemental para la conformación de un grupo de obras que hoy en día siguen siendo una referencia de la realidad de una ciudad como Antequera en las primeras décadas del siglo XX.

La predilección que el autor muestra durante toda su carrera hacia el retrato sugiere de manera evidente que su atención también vire hacia otras formas de representación, siendo la caricatura, una de ellas. Igualmente, ambas concepciones se dan cita en una producción que nunca será ajena a todo aquello que ocurra alrededor suyo. Esto queda más claro cuando tomamos como referencia las palabras de Etienne Soriau (Lille, 1892-París, 1979) cuando dice que la caricatura es *“una obra de arte que representa a un ser cualquiera. A menudo un ser humano conocido bajo un aspecto voluntariamente feo, deforme, odioso o ridículo, pero que sigue siendo, hasta cierto punto, parecido y reconocible”* (Soria, 1998). Por lo tanto, se pone de relevancia el hecho de que la caricatura representa y al tiempo expresa como dos acepciones que van unidas en un único espacio de apreciaciones:

captación de una realidad material que puede verse tergiversada. De la misma manera, entroncaría esta idea con la aportación que Charles Baudelaire hacía sobre lo que para él significaban las obras de arte:

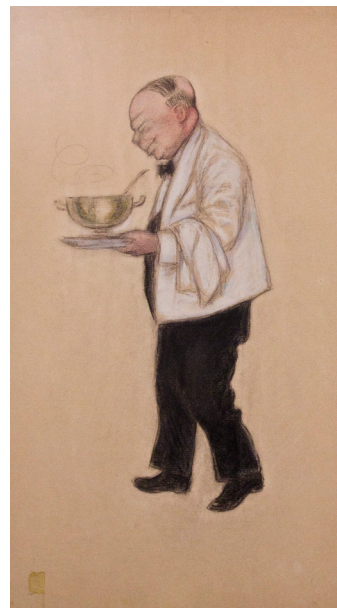
*"existen dos clases de obras preciosas y recomendables por razones diferentes y casi opuestas. Unas sólo tienen la vigencia del hecho que representan. Tienen indudablemente derecho a la atención del historiador, del arqueólogo e incluso del filósofo; deben ocupar su lugar en los archivos nacionales, en los registros biográficos del pensamiento humano. Lo mismo que las hojas sueltas del periodismo, desaparecen llevadas por el soplo incesante que trae noticias; pero las otras y es de ellas de la que quiero ocuparme en particular, contienen un elemento misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas"* (Baudelaire, 1989, p. 15).

En otro orden, se entiende el alcance que la caricatura ostentará en el tejido compositivo de José María Fernández, si nos acercamos hasta su biblioteca personal, donde atesorará un bagaje visual de enorme relevancia a través de una serie de libros que le servirían, indudablemente, de formación. Este pequeño recorrido nos lleva ante *L'art du rire et de la caricature* del crítico de arte Arsène Alexandre (Francia, 1859-1934). Este libro, editado por Libraires-Imprimeries Réunies en 1892, es visualmente muy atractivo. Está lleno de notables ejemplos, incluyendo, además, un estudio sobre la figura y obra de Honoré Daumier (Francia, 1808-1879). Se pueden, incluso, extraer de aquí algunas ideas en las palabras de Alexandre que bien pudieron servir de inspiración al propio José María Fernández; cuando afirma, por ejemplo, que *"¿La caricatura consiste exclusivamente en la exageración? Así pues, tendremos que clasificar a los caricaturistas como pintores geniales en quienes ciertas exageraciones equivalen a una firma", está equiparando al caricaturista con un pintor, con un artista. En otra ocasión dirá que "siempre consuela un poco nuestros pequeños defectos y nuestros pequeños tormentos saber que otros los han tenido parecidos, han sido igual de ridículos y igual de infelices. Nos reímos de ellos, miramos atrás, y esta mirada atrás es saludable"* (Alexandre, 1892, pp. 2-3).

Afirmación esta que recuerda al pintor antequerano no solamente por la situación personal que vivió y que fundamentó gran parte de su producción sino también porque quizás en la captura que hace de numerosos personajes usuales, a los que ve pasar diariamente ante sus ojos, está la condición del que observa, capta y reproduce sus infelicidades mediante la expresión de aquellas que lo son de otros. Este volumen original en francés se unirá a otros, mostrando su amor al idioma galo, producto de su estancia en París y Bélgica en los primeros años del siglo pasado.

*Les maîtres de la caricature aquarelles et dessins inédits* de Albert Guillaume (París, 1873- Faux, Dordoña, 1942), editado en 1902 por Tallandier, éditeur. supone otro ejemplar que fue utilizado para alguna de sus composiciones. Aquí se reúnen una notable serie de caricaturistas franceses como Charles Léandre (Champsecret, Orne, 1862- París, 1934), Jules Abel Faivre (Lyon, 1867, 1867-Niza, 1845) o Jean-Louis Forain (Reims, 1852-1931), entre otros. Esta terna de referencias francesas concluye con *150 caricatures théâtrales de Rouveyre* (Maison Quantin, 1904), completado con

Figura 4. Fernando Ontiveros "El Chino". Pastel y lápiz sobre papel, 48 x 27,5 cm. Museo de la Ciudad de Antequera.



los textos del escritor Fernand Noziere (París, 1874-Pau, 1931). Finalmente, destacaremos que entre estos libros se localiza uno en español, *Caricaturas* del periodista y humorista Luis Taboada (Vigo, 1848-Madrid, 1906), publicado en Madrid por Manuel F. Lasanta en 1892, donde se contendrán obras del dibujante, ilustrador y caricaturista Ángel Fernández.

Esta breve relación de títulos evidencia que Fernández trabaja con fuentes literarias que le permiten conocer los trabajos de otros caricaturistas; intereses que pondrá en liza cuando despliegue sus propuestas. Indudablemente, este trabajo previo es muy importante en su devenir porque le permite, mediante el conocimiento previo, afianzar maneras y formas de afrontar el dibujo y sobre todo la óptica para representar aquello que más le cautivara de las personas que pululaban a su alrededor.

De indudable consideración se antoja también el hecho de que José María Fernández tuviera contacto con profesionales de la caricatura que destacaron en su momento. Es el caso de Diego Mullor (San Roque, 1881-Tánger, 1958). Ambos contienen en sus biografías elementos comunes que apuntalan esa idea de compartir tiempo e inquietudes (Pleguezuelos, 2020, pp. 169-178). La Escuela de Bellas Artes de San Telmo fue el espacio de aprendizaje de dos profesionales, de dos artistas que nacieron en el mismo año y que, por tanto, son coetáneos. Mullor, cuya popularidad tuvo su punto álgido en la década de los veinte, fue considerado un dibujante de referencia para quienes se acercaban al ámbito de la caricatura; aun cuando, como ocurrirá con muchos otros artistas del momento, incluido el propio Fernández, tendrá difícil su acceso a los centros neurálgicos donde el arte se desarrollaba con mayor fluidez, como es el caso de Madrid.

En 1930 Diego Mullor se encontrará en Antequera exponiendo en el Círculo Mercantil una colección de caricaturas que seguramente gozaron del inestimable interés del pintor local. Así quedará reflejado en la prensa del momento: *"el señor Mullor demuestra en sus dibujos un dominio absoluto de su arte, una técnica original y una sencillez, aparente, en su procedimiento, muy moderno y no por sencillo menos difícil"* (El Sol de Antequera, 1930, p. 1). Fruto de la amistad que surgió entre ambos sería la realización por parte del sanroqueño de un dibujo de José María Fernández que se insertará en un ejemplar de *Antequera por su Amor* en abril de 1930. Este estará acompañado de otro, correspondiente a José Muñoz Burgos (Antequera, 1898-1975), director del magazine. Todavía quedaría un elemento más de conjunción de ambos artistas como sería la figura de Fermín Requena Díaz (Higuera de la Sierra, Huelva, 1893-Antequera, 1973), maestro y figura clave del andalucismo. Amigo de ambos es retratado por Mullor en una caricatura, seguramente cuando estos se encuentran en Melilla.

En 1938 José María Fernández realizaría la primera exposición pública de sus caricaturas en el mismo lugar donde lo había hecho Diego Mullor ocho años antes. De nuevo, el Círculo Mercantil de la ciudad uniría a ambos artistas en su labor incansable por hacer factible esa unión entre arte y sociedad.



### Del retrato a la caricatura. Un viaje de ida y vuelta

La derivación que realiza José María Fernández hacia la caricatura se perpetra desde el retrato. En este tránsito hace efectiva la idea, tomando del género aquellos elementos que lo caracterizarán. Se trata de representar, pero acentuando o pervirtiendo facciones, incidiendo en poses, etc.; en definitiva, este ámbito le permite trabajar con una mayor libertad creativa al margen de las reglas propias del retrato que tanta fama le había otorgado dentro y fuera de Antequera. Condiciona esta circunstancia la forma en que enfrenta una nueva etapa en la que se centrará en diferentes personajes de la ciudad. Esta labor le ocupará al menos cuatro años, comprendidos entre 1938 y 1942, tránsito en el que conocemos expuso en varias ocasiones una gran cantidad de caricaturas. La mayoría de ellas se conservan hoy en el Museo de la Ciudad de Antequera, rondando el centenar de piezas. En ellas se produce un hecho que sigue calificando al pintor como el primer exponente de la modernidad en la ciudad: todas y cada una de ellas son exámenes individualizados, centrados en personas concretas que suscitan su atención. Son, en definitiva, pequeños resquicios en los que se cuela la sociedad del momento; una sociedad en la que todos sus representantes o estratos quedan sujetos al lápiz del pintor. En definitiva, en este juego de apreciaciones advierte su objetividad para luego entregarla al espectador.

Figuras 5 y 6. Dibujo previo y caricatura final a color de Gregorio Ruiz Camacho. Lápiz, acuarela, pastel y tinta sobre papel, 48 x 28 cm. Museo de la Ciudad de Antequera.

En muchos casos se tratará de aportaciones que se quedan en bocetos o apuntes, que no pasan a un estado mayor. No obstante, todos siguen mostrando la potencia y veracidad del dibujo. Todos rezuman realidad, una existencia que cambia cuando se produce el viraje del blanco y negro al color (figuras 5 y 6); esto es, nos encontramos con numerosas obras cuyos procesos iniciales nos advierten de la genialidad del observador: porque realmente se trata de eso, de observar, de "espíar" entre el bullicio diario para escudriñar y seleccionar quién será objeto de análisis o previsiblemente de crítica bajo el tamiz de su fina línea. Hablamos de obras en las que se combina de manera perfecta dibujo y mancha de color en un formato pequeño o mediano, en ocasiones, que por encima de todo deja ver su maestría.

No encontramos en el conjunto de obras cortapisas por su parte para capturar en el soporte papel toda una disparidad de personajes, evidentemente, típicos de la ciudad, sean estos camareros, curas, santeros, médicos o militares. Todos ocuparán un mismo lugar, eliminándose ahora las diferencias existentes entre unos y otros. Persigue Fernández, y consigue, que el arte se instaure como ese reducto donde no existen desigualdades mediante la agrupación en un mismo espacio de quienes conviven día a día por las calles de la ciudad.

Desde el punto de vista de la presentación de los personajes, remarcamos el hecho de que una gran mayoría se muestran de lado, como si se ojearan unos a otros, en un juego de miradas que no distingue principios ni excepciones. Aquellos que miran de frente, como ambicionando la complicidad del espectador, se enmarcan en un juego donde el observador es observado. Del mismo modo, en este afán de captura de quienes hacen suyo el tránsito habitual, el pintor pareciera estar desarrollando un *archivo de población* semejante al modo en que la fotografía configura mecanismos mnemotécnicos que salvaguardan, para recuperar posteriormente, el valor de lo encarnado. No está de más recordar la pugna entre fotografía y pintura por ganar ese espacio de representación verosímil, de conseguir la fiel presencia de lo real. Algo que se mantuvo hasta inicios del siglo XX (Benjamin, 2013, pp. 21-54). En este juego de estimaciones, elevaríamos el cometido de Fernández con el ingente trabajo del fotógrafo August Sanders (Herdorf, 1876-Colonia, 1964) en *El rostro de nuestro tiempo* publicado en 1929 y que recoge un catálogo amplio de retratos de su proyecto *Hombres del siglo XX*. En ambos se produce la proyección de tipos, modelos, en los que la sociedad pareciera quedar categorizada. Mientras que la pintura le sirve a uno para explorar la heterogeneidad y disparidad de lo local como herramienta de discernimiento sobre lo que existe y su comportamiento, el otro arraiga arquetipos como emblema de un proceso mayor en el que pretende instaurar una identificación del sujeto con el entorno.

Figura 7. "Calores" Desbravador de potros. Pastel, tinta y lápiz sobre papel, 47,7 x 31 cm. Museo de la Ciudad de Antequera.



Se produce también en la serie del artista antequerano una provisión de prototipos que ahondan en la reafirmación de lo cercano, que en ocasiones no por ser hecho habitual deja de ser prodigioso en su descubrimiento. En este ejercicio, en apariencia lleno de simplicidad, se articula una compleja tarea que logra mostrar al sacerdote, al militar (figura 3) o al empresario, pero también al camarero (figura 4), al betunero (figura 2) o al desbravador (figura 7), que ahora se

convierten en personajes importantes. Sus caricaturas que muestran sus personalidades, son elevadas a categoría de arte. Estos retratos son la imagen de una sociedad que, aunque vive en un presente, en una contemporaneidad, se aferra al pasado, manteniendo estereotipos que permanecerán siempre en la retina gracias al pulcro quehacer de José María Fernández. Su querencia por enseñar qué hay en su tiempo, quién vive en la ciudad y quién la caracteriza, es un empeño que solamente tiene sentido desde la consecución de cada una de las piezas que componen este conjunto. Porque, si entendemos la historia como un medio para llegar a discernir la conciencia de una sociedad, estas caricaturas son el complemento ideal que sostiene cualquier teoría al respecto. Esto es, la obra de arte nos trae el útil perfecto que completa el análisis teórico sobre las formas y maneras de vivir, de convivir en un entorno urbano. Antequera queda, entonces, atrapada en el espacio que brinda el papel, donde el lápiz o el pastel, consuman la visión de lo común y corriente como algo excepcional. Todo bajo la apariencia que rezuma verdad. Tal es la experiencia que nos lega un pintor que supo extraer de lo próximo ese inquebrantable atisbo de ejemplaridad camuflada en la sonrisa, la crítica y el sarcasmo, pilares de una costumbre que formalizó cada vez que se detenía a mirar con detenimiento una actitud, una pose, un gesto, para luego convertir en trazos toda una vida.

## CONCLUSIONES

Dice Alain Corbin (Lonlay-l'Abbaye, 1936) en su maravilloso libro *Historia del Silencio que la pintura surge en el silencio. En el mundo interior de la música, como en el de la pintura, una búsqueda sólo puede culminar en la intimidad más profunda, en el silencio* (Corbin, 2019, p. 85). Gratifica pensar cómo trabajaba José María Fernández en la consecución de estas caricaturas. Seguramente, tras acechar como alma inquieta por la calle o parado en alguna esquina, su mente comenzaba a bosquejar una primera intuición. Más tarde, en el silencio de su estudio o en aquel espacio que le pareciera adecuado, trabajaría con esmero la imagen primigenia para dotarla de vida; un aliento camuflado en la línea, el húmedo color, la progresión de los volúmenes, la elegancia de los acabados. Este sería su proceder en el mutismo del instante, ese eterno momento que hoy se refleja en todas y cada una de las caricaturas que nos encomendó en postrero gesto a su fallecimiento.

No cabe la menor duda de que estamos ante el primer pintor moderno de Antequera. Su visión supera la tradición para alzarse en valedor de lo cotidiano y su conversión en elemento distintivo. Su capacidad de atrapar al otro y acercarlo en su magnitud hasta el espectador, supone un claro exponente de una diferenciada actitud. Del mismo modo, su exquisita determinación propone un trabajo que ahonda en lo trivial sustentado desde la risa, la ironía, la crítica y el sarcasmo como armas de inigualable belleza.

En una maniobra paralela, sus obras nos traen una nutrida representación de la sociedad. Pueden ser entendidas como el reflejo de los tipos que pululan por las calles. Si bien hay una explícita ausencia de la figura femenina, que sí estará constantemente



Figura 8. "El Chato". Pastel y carboncillo sobre papel, 46 x 25,5 cm. Museo de la Ciudad de Antequera.

presente en otras de sus series, conformándose como un elemento consustancial a su potencial estético, no resta este hecho la magnífica oportunidad de conocer el sesgo social implícito. Además, quien realiza el trabajo, el pintor, que nunca gozó de las condiciones idóneas para pintar o simplemente vivir de forma adecuada, se podría considerar uno más dentro del conjunto. En este sentido, si bien nunca se representa de este modo, dejando ese menester a otros como es el caso del citado Diego Mullor, su efigie, estará muy presente en los numerosos autorretratos que ejecuta y en los que podemos advertir el paso del tiempo, la merma de lo material que nunca será óbice para su incansable labor como artista.

Acercarse hoy, casi noventa años después de la primera vez que expuso sus caricaturas ante el gran público, hasta esta obra, supone una excelente oportunidad de conocer quienes sustentaban el tránsito de una ciudad en la que, ahora sí, se muestra desde una variedad nunca antes revelada al espectador desde el arte. La facilidad con la que el artista recopila modelos y tipologías es propia de un análisis que va más allá de la mera representación. Aun cuando este particular se evidenciara, las posibilidades de acercamiento hasta la imagen generada sugieren una singularidad que debe ser tratada en consecuencia.

José María Fernández, en definitiva, crea un catálogo de personas, una relación de caracteres, incluso temperamentos, que nos hablan de un pintor que ahonda, por qué no, en la consideración antropológica. En este contexto, sus tipos nos llegan como un avance de una propuesta visual, que, a buen seguro, de haber tenido continuidad en el tiempo, podría considerarse en estos momentos un atlas social de Antequera.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexandre, A. (1892). *L'art du rire et de la caricature*. Libraires-Imprimeries Réunies.
- Boudelaire, Ch. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Visor.
- Corbin, A. (2019). *Historia del Silencio*. Edit. Acanalado.
- Exposición de caricaturas de Mullor (26 enero 1930). *El Sol de Antequera*, 1.
- Fuentes Torres, M. A. *Atrapar al otro. La caricatura como reflejo de la mirada indiscreta* (2017). De sonrisas y otras frivolidades. La caricatura como arte en la obra de José María Fernández. Excmo. Ayto. de Antequera, Museo de la Ciudad de Antequera.
- Guillaume, A. [et al.] (1902). *Les maîtres de la caricature aquarelles et dessins inédits*. J. Tallandier, éditeur.
- Nozière, F. (1904). *150 caricatures théâtrales de Rouveyre*. Maison Quantin.
- Pleguezuelos Sánchez, J. A. (2020). Diego Mullor (San Roque, 1881-Tánger, 1958), dibujante, ilustrador y caricaturista. *Almoraima. Revista de Estudios Campogibraltareros*, 52.
- Ruiz Garrido, B. (1997). *José María Fernández y el espíritu fin de siglo*. Universidad de Málaga.
- Ruiz Garrido, B. (1997). José María Fernández. Semblanza de una vida dedicada al arte. *Revista de estudios antequeranos*, 10, 265-334.
- Soriau, E. (1998). *Diccionario de Estética*. Edit. Akal.
- Taboada, L. (1892). *Caricaturas*. Manuel F. Lasanta, editor.

1.2



## Los rigores de los “oficios de pluma” en la Edad Moderna española plasmado por el cómic histórico.<sup>1</sup>

Jacobo Hernando Morejón  
Universidad de Málaga

### INTRODUCCIÓN

Dicen que cualquier tiempo pasado fue mejor. No obstante, el hecho de tener que obtener recursos para poder sobrevivir, lo que tradicionalmente se ha considerado como “ganarse la vida”, es decir, poseer los medios necesarios que permiten la subsistencia, siempre ha sido una cuestión perenne en la condición humana. Desde los cazadores-recolectores prehistóricos, la división especializada de las actividades domésticas y artesanales han generado toda una diversidad de oficios que permitían a los individuos no solamente la pervivencia, sino también generar una carrera profesional especializada, la mayoría de las veces, e incluso un legado. Este bien podría ser el caso de aquellos artistas como escultores, arquitectos o pintores cuyos trabajos les dieron fama inmortal en la memoria de los hombres de los siglos venideros.

La representación del trabajo no es una cuestión que haya permanecido ajena a los testimonios y fuentes históricas más solemnes y, por lo mismo, tampoco lo ha sido de otro tipo de creaciones de tipo divulgativo o de ficción que quisieran detallar este aspecto de las sociedades en tiempos pretéritos con motivo de favorecer la inmersión del consumidor. Durante el periodo de la Edad Moderna existe una doble perspectiva sobre la actividad profesional. Por un lado, hay una mala consideración contra todas aquellas personas que no ejercían ningún oficio y, al mismo tiempo, se procuraba la búsqueda de la fama, honra y estimación por medios diferentes al estamento del que se provenía. Al menos en el caso de la masa poblacional, excluida de los estamentos privilegiados de aristócratas y eclesiásticos.

La no existencia de un ordenamiento legal que blindase a los diversos grupos sociales, implicaba que no había impedimento alguno en que una persona del pueblo llano pudiera prosperar, iniciando procesos de ennoblecimiento, con la compra u obtención de cargos y mercedes o, también, gracias al ingreso en un convento y al orden eclesiástico. Las carreras que contaban con mayor predilección y consideración por parte de la sociedad fueron la de funcionario público y la de la Iglesia (Lynch, 1993b, p. 171). Esto contrasta claramente con los valores que el humanismo y el Renacimiento habían generado

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic (CREMEC)*, financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040).

en torno a la idea de cómo debía actuar un hombre: la excelencia cortesana (que se entiende como la gloria, el honor y el buen nombre) se como de las letras y que cuya personificación encarnó Garcilaso de la Vega (González-Barrera, 2011, pp. 355-356).

La figura del escribano ha quedado reflejada en gran cantidad de registros literarios de la Edad Moderna con mejor o peor suerte, según obra y autor, pero no con cierta percepción negativa como se puede atestiguar en *El Quijote* de Cervantes (Álvarez-Coca, 1987, p. 557) o llena de advertencias contra esta figura, como deja entrever ese poso de conocimiento como es también el refranero popular español (Marchant, 2004).

Habitualmente los cómics de temática histórica no están orientados a tratar específicamente temáticas sociales; la mayor de las veces suele versar sobre episodios militares o biografías políticas de grandes figuras destacadas de la historia. No obstante, siempre ha habido aquí y allá, en unos u otros títulos, señales o muestras de destellos de representación de las sociedades del pasado, si bien con una distribución muy dispar entre la lista de títulos existentes. En este marco, la omnipresencia del escribano que tanto se promulgaba por las obras literarias de la Edad Moderna (Álvarez-Coca, 1987, p. 557) se da también en la esfera de la temática de la conquista de América a través de las viñetas. Escribanos anónimos dentro de la narrativa, que daban fe en aquellas ceremonias como la de toma de posesión de las tierras o mares descubiertos para la Corona española, se han convertido en un arquetipo de personajes secundarios cuya principal y única característica es su fugaz y tan marcada existencia en el marco de una viñeta.

Nuestro estudio persigue el objetivo de explorar y dilucidar cómo es la representación de aquella persona que intenta dedicarse al arte y profesión de la escritura con ánimo de lucro y reconocimiento durante el periodo de la Edad Moderna en el contexto de la monarquía hispánica del Siglo de Oro. Aquí podríamos distinguir entre escritor literario y escribano, sin más, porque la historieta histórica tampoco termina de mostrar diferencias ni explicaciones sobre las funciones y presencia de los distintos tipos de escribanos públicos que hallamos en este periodo: de número, del rey, vinculados a un organismo, del Consejo... (Álvarez-Coca, 1987, pp. 557-558).

Para poder realizar nuestros objetivos, vamos a recurrir a las biografías de los grandes escritores del Siglo de Oro que han sido dignificados en la historieta. El listado de títulos, escaso, pero significativamente numeroso consiste en: la biografía sobre Lope de Vega (González y Lozano, 1959) y la novela gráfica donde es coprotagonista, *Espada y Pluma* (El Torres y Urabayen, 2024), las biografías de Juan Ruiz de Alarcón (Neve, 1961), de Pedro Calderón de la Barca (Cardona y Moreno, 1966) y las dos de Francisco de Quevedo (Cardona y Alva, 1959; Durá, P., Martínez, J. y Suárez, A., 2023). Por último, de Miguel de Cervantes (Batllori, 1956; Cardona, 1956; Martínez y Battaglia, 1964; Martínez y Sánchez, 1968; Gómez, 2023) que sobresale por el gran número de biografías dedicadas a su persona. A través de sus diferentes vidas recreadas en viñetas estudiaremos las opciones y vicisitudes que pueden significar para una persona intentar dedicarse a los oficios de pluma en la Edad Moderna.

En lo referente a la representación del grupo de los escribanos, vamos a internarnos en un conjunto de cómics no más numeroso, pero en los que hemos podido detectar la presencia de estos oficios letrados: la saga de *Capablanca* (Mundet, 2016 y 2024) y *Madrid de los Austrias* (Gómez, 2001). En ambas obras el escribano toma un rol activo en las narrativas, trayendo algo de luz sobre sus propias figuras.

Por otro lado, vamos a ocupar también la función y utilidad de la escritura para aquellos que ocupaban cargos de administración de gobierno o que se movían dentro de los círculos de la corte. Observaremos cómo se ha introducido la necesidad de la escritura en la nobleza. Empezaremos primero por aquellos títulos donde la aristocracia y círculos de poder estaban más involucrados: *Honor y reputación. Vida y obras de Carlos Coloma* (1566-1637) (Guill, 2022). A estos cómics, le seguirán otros que nos permitirán introducirnos en el propio gobierno de los Austrias, como *Saavedra Fajardo y el destino de Europa* (Galvañ y Eme, 2008), *Alonso de Contreras* (Pérez y Aragón, 2018), *Juan Latino* (Sepúlveda y Rincón, 2021), *Ana. La princesa de Éboli* (Corvillo y Vega, 2024) y la biografía de Felipe II a cargo de Hernández Palacios (1999).

## OFICIOS PARA UN LETRADO EN LA EDAD MODERNA

La condición de saber leer y escribir en la Edad Moderna parece que fue signo distintivo de las clases privilegiadas. Aunque hay pocos momentos donde se muestre, el hijo de la princesa de Éboli, no puede sino expresar su descontento ante la indolencia cultural y la mala capacidad de lectura de su esposa, dando a entender la existencia de cierta dignidad y valor en ser culto (Corvillo y Vega, 2024, p. 48). Una dignidad apreciada incluso por Felipe II en referencia a los hábitos como ávida lectora de la madre de Ana Mendoza de la Cerda (Corvillo y Vega, p. 44). El mundo de la cultura ofrecía una escapatoria y oportunidad de ascender socialmente, como se atestigua en la biografía de Juan Latino cuando el obispo de Granada y el propio Juan discuten su venturosa fortuna gracias a las letras (Sepúlveda y Rincón, 2021, p. 51).

La lectura, no obstante, constituye solamente la otra mitad, y consecuencia, de la experiencia del ejercicio que supone la escritura. En la civilización occidental de la Edad Moderna, la propia sociedad, desde la alta nobleza hasta el campesino más rural, no podía escapar a la necesidad de tener que comunicarse con otros de distintos lugares, como también saber manejarse en las vías legales que requerían de la redacción de documentos. Es especialmente cierto e importante sobre todo cuando tienen que desenvolverse en acciones como velar sobre sus intereses patrimoniales, como los pleitos por herencias vistos en *Ana. La princesa de Éboli* (Corvillo y Vega, 2024, p. 40) o la reclamación de una pensión por los servicios prestados en el epílogo de *María Pita* (Herce, Meik y Suárez, 2020, pp. 57-58), donde la heroína de A Coruña amenaza con colapsar a la administración mediante el envío continuado de memoriales para obtener lo que se le debe, reflejando la lucha real que llevó adelante por el reconocimiento y recompensa a sus méritos (López, 2023, p. 159).

Por otro lado, todos aquellos que podían ejercer la labor de escritura, tenían la capacidad de ganarse la vida mediante el ejercicio de la misma siendo como escribano, secretario o bien probando fortuna poniendo en juicio del público su talento con la pluma: poetas, novelistas, dramaturgos, etc.

Fernando Bouza ya expone la importancia capital de la escritura en el gobierno de los Austrias a partir de Felipe II y algunos motivos para ello: la fijación de la corte en una ubicación geográfica determinada, la capital, que favorecía la gestión de los asuntos a través del elemento escrito en vez de la audiencia presencial. Especialmente se ganaba en tiempo al tener que atender una gran relación de asuntos de todos los territorios bajo dominio de la Corona y sus súbditos sabían cómo poder dirigirse a él. La novedosa administración provocó que el acceso al monarca se redujera y se canalizase directamente a través de intermediarios, sus secretarios (Bouza, p. 245).

Y es precisamente este modo de gobierno de Felipe II, mediante oficiales, el que se muestra en esencia en *Ana. La princesa de Éboli*. Particularmente, en cómo las cartas son procesadas por los secretarios del monarca antes de informarle (Fig. 1) (Corvillo y Vega, 2024, pp. 51 y 54) y también cómo estos ojos y oídos podían llegar a ser utilizados para intentar conceder favores y nombramientos (Corvillo y Vega, 2024, p. 49).



Figura 1. Discusión sobre cartas. Corvillo y Vega, 2024, p. 51.

Los informes y las misivas son también valores importantes en los que se apoya el monarca para emitir juicios sobre los asuntos que maneja y sobre los que debe dirimir (Lynch, 1993a, pp. 238-239). Las cartas que guardaba en su archivo el hermanastro de Felipe, Don Juan de Austria, que probaban su inocencia ante cualquier recelo del rey, propician la caída del secretario Antonio Pérez en la novela gráfica de *La princesa de Éboli* (Corvillo y Vega, 2024, p. 66); a Juan Latino, una falsa misiva acusadora le granjea ser encarcelado (Sepúlveda y Rincón, 2021, p. 45); Cervantes poseía cartas de recomendación firmadas por Don Juan de Austria que le ayudarían en su regreso a la península ibérica, pero le hicieron parecer un cautivo más valioso de lo que realmente era de cara a su estancia forzada en Argel (Batllori, 1956, p. 6-7; Gómez, 2023, pp. 41-52); Alonso de Contreras recopiló los testimonios de sus antiguos compañeros de armas para redactar un memorial que le permitiese deshacerse de las acusaciones de conspirar con los moriscos (Pérez y Aragón, 2018, p. 53).

Hay que empezar constatando que, cuando nos referimos al oficio de la escritura existen diferentes formas de hacer notar la fortuna que tiene hacer carrera en las letras. Es común en las biografías de Cervantes y en todos aquellos personajes procedentes de entornos sociales empobrecidos, la existencia de una aversión directa hacia la profesión de escritor (Martínez y Battaglia, 1964, p. 183; Gómez, 2023, p. 33). Ocurre, sin embargo, que existe la misma aprensión sobre el oficio de soldado dependiendo de la obra que se consulte (Martínez y Battaglia, 1964, p. 15; Martínez y Sánchez, 1968, p. 6; Gómez, 2023, p. 17) y en otras es al revés (Batllori, 1956, p. 4).

Allá donde se establecía el despacho de la monarquía y la corte, significaba también el asiento de un número importante de personas destinadas al servicio del rey dedicados al aparato de gobierno (Bouza, 2022, p. 249). En el caso de Madrid tenemos una mención durante el reino de Carlos II, en *Madrid de los Austrias* donde se afirma que los funcionarios "brotan en infinidad" (Gómez, 2001, p. 9).

Durante toda esta obra anteriormente mencionada, se puede percibir aquello que ya apuntaba el británico John Lynch, al describir la naturaleza de la capital del reino como de parasitaria de los territorios circundantes; un centro de consumo y no de producción habitado por todo tipo de perfiles sociales, pero, sobre todo y de manera muy destacada, habitaban los nobles, los cortesanos y los funcionarios (Lynch, 1993b, p. 173). Estos últimos ejercen un gran papel en los engranajes de la administración al encargarse de los trámites para la obtención de privilegios y mercedes (Gómez y De la Torre, 2001, p. 18). Es especialmente notable cómo en el volumen 7 de la saga de *Capablanca*, el alcalde del pueblo donde acontece la trama, analfabeto, delega las acciones de administración de la cancillería a los escribanos, creyendo innecesaria la alfabetización para gobernar en el espacio rural (Mundet, 2024, p. 15).

Los hombres de origen noble tampoco se ven exentos de recibir una educación y, a veces, incluso de ingresar a instituciones de nivel superior, como es el caso del que será conocido como conde-duque de Olivares, Gaspar de Guzmán. Al ser segundón y al tener una inclinación hacia las letras y la administración, su formación se enfocó hacia la carrera eclesiástica (Elliot, 2012, p. 35). Ingresó en la

Universidad de Salamanca, con 14 años, para aprender derecho civil y canónico y donde parece que también se enfocó en competencias para la conversación y la oratoria (Marañón, pp. 28 y 30). Esta circunstancia de haber recibido instrucción universitaria era destacada y poco común entre los miembros de la nobleza, un breve capítulo en la vida del que estuvo llamado a ser valido de Felipe IV también se ve fugazmente como parte de la biografía del embajador y agente de la corona Saavedra Fajardo, cuando coincidieron en el periodo formativo universitario (Eme y Galvañ, 2008, pp. 4-5). La biografía de Carlos Coloma muestra la necesidad e importancia que este noble tiene de redactar informes y memoriales en sus actividades, civiles y militares, para dejar constancia y divulgar los acontecimientos según su perspectiva. La frase "sólo permanece lo que se escribe" dicta sentencia sobre la burocratización y rápido olvido de los hechos si no son inmortalizados por la pluma; de hecho, en su última campaña para defender Valencia del Po, debe para escudarse de las críticas a las que era expuesto por parte de la corte milanesa y de Madrid cuando el asedio va mal (Guill, 2022, pp. 29-30). Los documentos guardan un gran poder. Como Bouza resume, la carta permitía la comunicación a través de las distancias, estableciendo conversaciones y facilitando las consultas y respuestas entre las partes.

Carlos Coloma no es el único agente de la Corona que ha recibido atenciones en forma de biografía en viñetas. Retomando la vida de Saavedra Fajardo, ayuda a vislumbrar cómo las cartas y la comunicación escrita son determinantes en su labor como agente diplomático (Galvañ y Eme, 2008, pp. 8-9 y 16) y, como tal, su deber es mantener una intensa correspondencia con el duque de Olivares (Galvañ y Eme, 2008, p. 22). El propio valido tiene una imagen positiva en las viñetas, llegando en *Madrid de los Austrias* a ser elogiado por su tesón e infatigable trabajo de despacho en beneficio de la monarquía (Gómez, 2001, p. 17).

No solo actúa como negociador, sino que aprovecha su posición para ejercer de espía y gracias a su pluma se introducen mensajes y bulos en los circuitos de comunicación tras las líneas enemigas (Galvañ y Eme, 2008, p. 23). Sus éxitos y trayectoria le garantizan un ascenso social al poder ingresar en la Orden de Santiago por merced del rey Felipe IV y ejerce de embajador plenipotenciario (Galvañ y Eme, 2008, p. 25).

El sistema afianzado por Felipe II, finalmente, acabará provocando que el monarca recele de sus propios consejeros y se muestra desconfiado ante las noticias que recibe de los informes transmitidos en los correos que se le envían a la corte (Hernández, 1999, p. 27). Un sentimiento que fue a mayor conforme pasó el tiempo, específicamente tras la caída de Antonio Pérez (Lynch 1993a, p. 240-41).

Existe una confianza plena en la palabra materializada por escrito, ya sea porque no se puede demostrar lo contrario o porque se alinea con intereses de una determinada facción el tomarlas por verdaderas. Esto se observa sustancialmente en dos ocasiones diferentes: la primera, con el problema que significa la figura del Antonio Pérez y sus famosos papeles, en sus acciones difamatorias y divulgación de secretos de estado (reales o ficticios). La segunda, en la reciente biografía en viñetas sobre Quevedo de 2023, donde este es capaz de falsificar un acta para evadir cualquier tipo de culpa o responsabilidad por una desventura

política orquestada por su protector, el duque de Osuna, en Venecia. Desafortunadamente, el testimonio de un testigo presencial despojará de legitimidad a su tapadera (Durà, Martínez y Suárez, 2024, p. 46).

Ya hemos atestiguado el poder que tenía la escritura y los usos que sobre esta tenía la monarquía, pero ¿cómo se podía acceder a un cargo así? Para empezar, teóricamente, era necesario la consecución de un nombramiento real para ejercer. Esto se obtenía tras superar un examen ante el Consejo Real; el aprendizaje de este oficio era de carácter práctico y la prueba buscaba la verificación de aptitudes necesarias para el cargo. En ciertos casos, se delegaba el nombramiento a las ciudades (Álvarez-Coca, 1987, p. 560). No obstante, los funcionarios a menudo no eran los más aptos para el cargo, sino los más favorecidos o a aquellos que podían comprarlo. En el caso de *Madrid de los Austrias*, se atestigua que el oficial de libros de la contaduría mayor de la villa extorsiona a un escribano de su oficina con que perderá el cargo que le había concedido si no le ayuda en sus intereses (Gómez, 2001, p. 29); el propio Quevedo consigue ser nombrado secretario real sin más motivo aparente expuesto en las viñetas que el capricho de Olivares (Durà, Martínez y Suárez, 2023, p. 54). La corrupción de patronazgo en la administración podía llegar a facilitar este sistema de acceso (Martínez, 1996, pp. 97-98) aunque no fue la única vía de obtención de un cargo.

La Corona en el siglo XVI, para poder percibir ingresos ante los crecientes gastos demandados por la política internacional, optó por poner a la venta oficios públicos (Álvarez-Coca, 1987, p. 561). Esto implicaba que, aunque hubiera heredad de títulos, no existía una auténtica seguridad laboral de permanencia en el cargo y el escribano tendía, pues, a intentar por todos los medios a su alcance, obtener el mayor beneficio que su cargo, y astucia, podían proporcionarle (Pfandl, 1994, p. 74). Especialmente si había accedido a su posición gracias a la venalidad y debía amortizar sus gastos (Álvarez-Coca, 1987, p. 561).

El escribano detentaba una serie de funciones que podían ir más allá del despacho como secretario, ya que debía dar fe de cualesquiera sucesos que demandase el levantamiento de acta de un registro. En *Capablanca* lo vemos como anotador del registro del fallecimiento de una mujer al inicio de la saga (Fig. 2) (Mundet, 2016, p. 10), como

Figura 2. Inspección de un cadáver.  
Mundet, 2016, p. 10.



testigo de la lectura de un testamento (Mundet, 2016, p. 103) y, más adelante, haciendo provecho de información privilegiada sobre un forajido que, tenido falsamente por muerto, conspira contra su vida e intenta robar el tesoro que acaparaba (Mundet, 2016, pp. 105-106).

## LA FAMA, FORTUNA Y LAS LETRAS EN EL SIGLO DE ORO

A l margen de la perspectiva de hacer carrera en la administración pública, existía una manera alternativa en que una persona dotada con la capacidad de escribir podía llegar a ganarse la vida: la literatura. Acceder a los circuitos de la cultura literaria no era ni fácil ni, a veces, plácido el codearse con los compañeros de profesión.

Pese a que no existía un gremio como había en otros oficios, donde el monopolio y control de acceso era esgrimido férreamente por sus miembros, dirigidos y establecidos en relaciones de maestros y aprendices (Lousada, 2021), lo cierto es que los títulos de cómic muestran la inexistencia de figuras que pudieran ser entendidas como maestros que inspiren, que existen pupilos o protegidos por parte de los poetas y dramaturgos. Se proyecta una imagen de que toda la cultura literaria está conformada por una serie de agentes solitarios cuyo éxito y talento, innato y genuino, influye en los demás, a través de imitadores, pero también de que hay cierta voluntad por destacarse individualmente del resto.

Todas estas grandes figuras están unidas por el mismo objetivo último de la consecución de la fama y el dinero mediante el ejercicio de su propio trabajo con la pluma. No obstante, se ha consagrado una serie de figuras que han pasado a formar parte del acervo cultural español como reconocidos literatos y que cuyas biografías recreadas a través del cómic, en nuestro caso particular, son símbolo de ello. La inmensa mayoría que aparecen en estos títulos representados son hombres, exceptuando los casos de *Sor Juana Inés de la Cruz* (Valdés y Carodos, 1959) y de *Clara Catalina Ramirez de Guzmán* (Pérez, 2023), debida a una mezcla entre la excepcionalidad femenina y la actividad reivindicativa de los estudios de género que promueven la revitalización de la memoria de mujeres relegadas a los márgenes de la historia (León y Hernando, 2025, pp. 353 y 359).

La entrada en los circuitos literarios y comerciales de la cultura escrita es explorada en las diversas biografías que recogemos y que revelan una diferencia clara según el trasfondo propio de cada individuo. Empezando por Lope de Vega, desde el primer momento, las viñetas muestran cómo los contactos de su familia le permiten no solo acceder a los estudios superiores en Alcalá, sino que también le granjean contactos importantes, como el obispo de Ávila o el duque de Alba. Es mediante la recomendación de Jerónimo Manrique que el de Alba lo acoga como su secretario y Lope, a su vez, le dedica algunas obras en agasajo y agradecimiento (Fig. 3) (González y Lozano, 1959, pp. 9-13). En contraste tenemos la biografía de Ruiz de Alarcón, que muestra las privaciones y una pobreza que afectó profundamente los primeros pasos como letrado del novohispano



Figura 3. Lope al servicio del duque de Alba. González y Lozano, 1959, p. 13.

(Neve, 1961, pp. 4, 6 y 9), o en todas las recreaciones de la vida Cervantes, donde queda patente la diferencia en cuanto a posición social familiar de unos y otros.

En cualquier caso, en todas las obras que hacen repaso a las distintas vidas de estos héroes tan mundanos, encontramos que siempre existen pasajes específicos para explicar al lector qué es lo que hizo a cada uno especialmente reseñable para su público coetáneo, dejando patente su influencia y la pervivencia de sus legados en la historia de la literatura española.

Todos ellos se ven abocados, sin excepción, a un estado permanente de riesgo y obsolescencia. La competencia por el aplauso del público, temor y envidia entre los autores es tal, que las rivalidades y enemistades llegan a puntos de auténtica guerra escrita, que ha sido sintetizada de manera muy correcta y acertada por Ignacio Arellano (2017), donde incluso se llegan a producir intentos de sabotaje de las comedias. Esto se representa especialmente cruento en la tensión entre Alarcón y Lope, si bien este último, por su éxito, es generalmente atacado por todos los demás (Neve, 1961, pp. 20, 22-23 y González y Lozano, 1959, pp. 22-23 y 27). El propio Cervantes es un perfecto ejemplo de este ambiente de competitividad y rencillas, donde su teatro y poesía es opacado por Lope teniendo que enfocarse hacia la novela (Fig. 4) (Martínez y Battaglia, 1964, pp. 175, 179 y 243). El éxito de su *Quijote* llega a ser tal que incluso recibe una secuela apócrifa (Martínez y Battaglia, 1964, p. 235).

Precisamente por este estado de continua tensión y búsqueda del veleidoso aplauso del público, los escritores durante la Edad Moderna aspiraban a entrar al servicio de un noble importante, que actuase de mecenas, con el fin de obtener reconocimiento, un estipendio regular y acceder a las redes clientelares de su protector (Enciso, 2008, p. 48). Ya hemos mencionado el caso de Lope con la Casa de Alba, pero también el duque de Sessa lo ampara como su secretario (González y Lozano, 1959, p. 26-27). Cervantes llega a obtener



Figura 4. El monopolio del teatro de Lope de Vega. Martínez y Battaglia, 1964, p. 175.

un puesto semejante en Italia, pero ante la docilidad de esta vida doméstica decide abandonarla para probar suerte como soldado; más tarde obtendrá otro como comisario de abastecimientos para la armada (Gómez, 2023, pp. 40 y 98) que lo lleva a la cárcel. Liberado y como novelista de éxito, perseguirá al conde de Lemos buscando su protección e incluso dedicándole sus últimas obras (Martínez y Battaglia, 1964, pp. 243 y 247). La relación entre poetas y nobles es simbiótica. Los primeros reciben protección y recompensas de sus mecenas y estos, a su vez, obtenían prestigio mediante las dedicatorias que sus famosos protegidos les realizaban en sus obras y que quedaban a la vista de la sociedad y la posteridad, engrandeciendo su prestigio (Pfandl, 1994, p. 192-193).

Esta búsqueda del apoyo señorial no estaba carente de riesgos. Los propios autores no pueden mantenerse ajenos a los acontecimientos políticos que causan la caída en desgracia o el auge de los nobles en su lucha por obtener mercedes e influencia de la Corona. Esto se traduce en que no existe una figura como tal de autor disidente del orden establecido (Ruiz, 1991, p. 46) y que hay una relación de dependencia tanto económica como creativa del artista hacia sus empleadores, que les proporcionan ya sea una pensión o favores (Enciso, 2008, pp. 48-49). Quevedo es el mejor ejemplo de esta relación piramidal y vertical sobre la que depende su propio bienestar con la caída de su protector el duque de Osuna (Durà, Martínez y Suárez, 2023, pp. 48-49); el embajador Saavedra Fajardo también expresa el deterioro de su prestigio debido a la caída de su promotor, Olivares, lo que provoca que sea relevado de su misión diplomática. Esto no impide que ocupe puesto en el Consejo y Cámara de Indias hacia el final de su vida (Galvañ y Eme, 2008, pp. 28-30).

Respecto a los patronos, era una actividad fundamental para muchos nobles ejercer de benefactores de artistas (Dadson, 2019, pp. 370-371). En la biografía de Juan Ruiz de Alarcón, por ejemplo, es presentado en sociedad en una academia literaria donde el conde de Villamediana asiste (Neve, 1961, pp. 17-18). La mezcolanza entre

un novísimo poeta como el novohispano, un consagrado comediante como Lope y un miembro de la nobleza, que también gusta de componer poesía, mostraba la capacidad de aglutinamiento de estos eventos y el potencial para la creación de contactos y vínculos de mecenazgo. Ponía de relieve también la precaria situación económica de los poetas, sin importar la fama, que requerían constantemente relacionarse y captar las atenciones de posibles benefactores (Dadson, 2019, pp. 370, 373 y 375). Los poderosos, aquellos que disfrutaban de su obra, se congratulan de su necesidad de dinero porque les azuza a seguir produciendo obras con las que entretener a los otros (Gómez, 2023, p. 187). Mismo caso pasa con Felipe IV con Calderón, ya que, tras establecerle como capellán de la corte, le impone la tarea de seguir componiendo para disfrute de todos (Cardona, 1966, p. 27).

De esta guerra tenemos dos temas principales. La primera es la rivalidad más recordada, aquella mantenida entre Quevedo y Góngora. El culmen de la victoria de Quevedo sería el tener suficiente caudal como para comprar la casa donde el poeta cordobés vivía arrendado solo para poder expulsarlo (Durà, Martínez y Suárez, 2023, p. 44). Lope también tiene una relación de rivalidad con Cervantes y Góngora, quienes le desprecian acusándolo de la devaluación de la calidad literaria para adaptarla al gusto del vulgo (El Torres y Urabayen, 2024, pp. 21 y 24-25).

El otro lamentable episodio de las inquinas que los diferentes literatos podían llegar a tenerse entre sí es el acoso a Juan Ruiz de Alarcón. En este caso cuando Alarcón consigue empezar a hacerse un nombre dentro del teatro madrileño, no solo sus competidores sino también los seguidores de estos, en especial los de Lope de Vega, unen sus esfuerzos para torpedear y hundir su fama y reputación (Neve, 1961, pp. 20-23, 26-28).

No todo en el mundo de las letras es una guerra abierta contra todo lo que les rodeaba. Las relaciones interpersonales también se cultivan en clave positiva. Lope en su cómic biográfico recibe la visita del poeta Guillén de Castro durante su destierro en Valencia (González y Lozano, 1959, p. 18); Calderón lo admira y elogia como el mejor dramaturgo español (Cardona, 1966, p. 23) y se lo ve en repetidas ocasiones junto a Quevedo (El Torres y Urabayen, 2024, pp. 22-25; Durà, Martínez y Suárez, 2023, p. 27). De hecho, el "fénix de los ingenios" vive rodeado de una corte de admiradores y es alabado por el pueblo a pie de calle; su muerte constituirá una jornada de auténtico luto, con un cortejo fúnebre multitudinario y de gran asistencia pública y masiva en Madrid (Neve, 1961, pp. 1 y 18; Cardona, 1966, p. 24; El Torres y Urabayen, 2024, p. 20).

Desafortunadamente no todos los que se proponen vivir de su arte pueden o llegan a tener mecenas o protectores y deben acabar pululando por los pasillos de la corte a la espera de poder obtener un cargo para poder mantenerse. El mejor ejemplo lo tenemos en la obra biográfica de Juan Ruiz de Alarcón. Pese a tener una pasión fuerte por la escritura, su pobre condición económica le obliga inicialmente en su juventud a buscar primero el jornal que un empleo en la administración puede otorgar y, más adelante en su vejez, tras ser perseguido y constantemente atacado por sus competidores, opta de nuevo

por ambicionar un puesto, que consigue como relator del Consejo de Indias, que no le dejará tiempo para seguir componiendo obras (Neve, 1961, pp. 15-16 y 29-30). Con una fuente de ingresos regular y asegurada, su necesidad merma y su nivel de vida mejora, como el propio reconoce por escrito (Ferrer, 2008, pp. 117-118). Mismo caso acontece con Miguel de Cervantes, que ronda la corte en busca de cualquier empleo antes de publicar *El Quijote* (Martínez y Battaglia, 1964, pp. 167, 171 y 195) y debe seguirla en su breve periodo de traslado a Valladolid (Gómez, 2023, p. 126). Calderón siguió el camino de las armas y tuvo una trayectoria militar que le granjea el acceso a la Orden de Santiago, toma hábitos poco después y es instituido como capellán de la corte de Felipe IV (Cardona, 1966, pp. 25-27).

Quevedo tiene a su favor que es cristiano viejo, lo cual le permite el acceso a cargos de importancia pero su modo de vida juega en su contra. Esta limpieza de sangre, no obstante, no es suficiente garantía de moralidad para el desempeño de un cargo público. Su soltería y vida disoluta está mal considerada y es instado a contraer matrimonio (Marchant, 2010, pp. 2-3 y 11), condición *sine quan* impuesta por la esposa de Olivares para poder obtener el nombramiento como secretario real (Durà, Martínez y Suárez, 2023, p. 54), la posición más importante que llegó a ocupar. No es el único hombre de letras con un estilo de vida cuestionable: el gran número de amoríos de Lope de Vega, incluso después de tomar los votos eclesiásticos (González y Lozano, 1959, pp. 28-29), el filibusterismo de Calderón que incluso lo llevó a matar dentro de un convento de clausura femenino (Cardona y Moreno, 1966, p. 18-19 y 22-23) o las deudas de juego de Góngora (Durà, Martínez y Suárez, 2023, p. 44) o de Cervantes (Gómez, 2023, p. 150) son solo algunos de los rasgos negativos con los que estos autores llegan a ser representados. Esto es un problema, ya que en la sociedad del Antiguo Régimen la apariencia prima sobre los hechos. Justamente esta circunstancia es lo que da a pie a observar un opúsculo contra Quevedo, denunciando su depravación moral (Durà, Martínez y Suárez, 2023, p. 57) de manos de sus enemigos.

La introducción de la imprenta a finales del siglo XV favoreció a la circulación de materiales literarios, generando una fuente de ingresos que también ha tenido su representación en las viñetas, aunque nunca ha sido una temática que ocupase un espacio extenso. La gran mayoría tiene, por coincidencia, a Cervantes como personaje principal que más haya tenido relación con un impresor en relación a través de las circunstancias de la publicación de su obra *El Quijote*.

Los escritores no constituían ningún tipo de condición especial de clase y únicamente cuando se trataba de letrados eruditos y maestros de las universidades se podía considerar que la publicación de libros era una parte integral de su profesión; comediantes y poetas lo hacían siempre en el desempeño de obtener provecho por cuenta propia. La venta estaba poco organizada y sus beneficios eran exigüos; la precariedad de la profesión ya ha sido referida anteriormente (Pfandl, 1994, p. 187). El privilegio de impresión garantizaba la seguridad del impresor frente a ediciones piráticas pero la propiedad literaria era difícilmente posible de garantizar ante la popularización de este patrimonio. Este mismo contrato defendía igualmente los derechos del autor frente a la avaricia de sus editores, al determinar el volumen y calidad de la tirada... siempre y cuando

tuvieran una copia de dicho privilegio (Bouza, 1997, p. 35). En primera instancia, Cervantes presenta su manuscrito al librero; este se lo acepta y le adelanta un pago para obtener el permiso de imprenta (Martínez y Battaglia, 1964, p. 227; Martínez y Sánchez, 1968, p. 55). Sin embargo, es en su biografía de *Cervantes. La ensoñación del genio*, donde se puede ver el peligro de la deshonestidad de los impresores, que podían llegar a editar un número mayor de ejemplares que el acordado (Gómez, 2023, p. 160).

Una obra podía ser manipulada a plena voluntad por particulares, dándose casos no solo de ediciones caseras, comentarios, interpolaciones sino acciones más graves como la imitación y copias; el nombre del autor importaba menos que la obra en sí (Pfundl, 1994, pp. 189-192). Aquí entra la figura de Avellaneda y de su *Quijote* apócrifo, circunstancia que afectó y empujó a Cervantes a lanzar la segunda parte de su obra.

Pese al privilegio de impresión, *El Quijote* se convirtió en un éxito de ventas tal que se menciona ya editado por multitud de imprentas que carecen de cualquier permiso y garantía de calidad en sus ediciones y eran perseguidas por ello (Gómez, 2023, p. 159). Y Cervantes no fue el único caso. En sus últimos años, en la novela gráfica de *Espada y la pluma*, un anciano Lope intenta recopilar y editar su obra (El Torres y Urabayen, 2024, p. 7) que ya había circulado sin control previamente durante años, en concreto 8 volúmenes habían sido editados de manera ajena a su voluntad (Pfundl, 1994, p. 192).

Por último, observemos el éxito material de todos estos hombres, literatos y funcionarios por igual. Este tipo de beneficio no acostumbra a tener una representación directa, si bien depende del caso. Empezando por el escritor más exitoso de todo el Siglo de Oro, la fortuna de Lope de Vega es indudable, al ser propietario de su propia vivienda que se extiende con un jardín (González y Lozano, 1959, p. 28; El Torres y Urabayen, 2024). García Cárcel señala que probablemente fue el único que pudo obtener beneficios de su producción poética (García, 1988, p. 330). En el caso peculiar de Francisco de Quevedo, se muestra en las viñetas de su segunda biografía hasta la fecha, el hecho de que su madre lograra comprar el censo de la Torre de Juan Abad (Durà, Martínez y Suárez, 2023, p. 12), lo que se traduciría como el acceso a rentas, y a que él mismo pudiese comprar la casa arrendada a Góngora. De su trabajo como escritor no parece haberse beneficiado mucho (por lo que se percibe en las viñetas) pero sí como secretario. En el caso de Cervantes, no conoce el éxito hasta *El Quijote*, lo que le permite dejar de vestir humildemente, reflejo de sus ganancias (Gómez, 2023, p. 158).

## CONCLUSIONES

**G**anarse la vida nunca ha sido fácil, sea la época que sea. El contexto social de nacimiento determina en buena medida las posibilidades de medro y ascenso social, pero, con las condiciones adecuadas, se puede lograr. O al menos eso podría pensarse según los mantras basados en la meritocracia. La exploración del oficio de escritor a través del cómic histórico nos deja

muestras de que algunos de estos grandes nombres no solamente tenían contactos, sino apoyos económicos suficientes como para incluso tener acceso a la educación superior y estar formados plenamente como letrados.

En un lado de la balanza tenemos los ejemplos de Lope de Vega y Francisco de Quevedo, que cuentan con contactos y antecedentes familiares que les permiten moverse por los círculos de influencia, captando rápidamente poderosos mecenas y empleadores. Al otro lado, tenemos aquellos que parecen carecer de estos mismos vínculos o que, directamente, no disponen de cualquier tipo de posición económica privilegiada que les permite dedicarse libremente a la labor de la escritura creativa: tanto Cervantes como Ruiz de Alarcón, con sus humildes orígenes, deben encontrar equilibrio entre su pasión y la mera subsistencia cotidiana. El caso de Calderón está en un punto intermedio: mientras que los dos primeros nombres son clara muestra del privilegio de sus contextos, el dramaturgo no encuentra el éxito inicialmente, fracasando en poesía y volcándose en la carrera militar hasta que, licenciado, conoce el éxito. Pero ante todo nos queda clara la situación de privilegio de la que goza, al no proceder de orígenes humildes y de llevar una vida civil y militar.

Las conclusiones que podemos tener realizado este estudio comparativo es que ganarse la vida con la pluma en la Edad Moderna era posible gracias a la carrera burocrática, siendo aparentemente el fin último de los escritores ser captados como secretarios en casas nobles. La entrada en los circuitos literarios a menudo parece ser consecuencia de los contactos personales que un artista puede llegar a generar y que le permiten ser introducidos a un mundillo de camarillas, celos y envidia feroz y con una terrible competencia personal. También se desprende que durante el Siglo de Oro fue el momento más propicio para labrarse un nombre en la historia de la literatura que en momentos posteriores, como parece hacer entender la divulgación que se ve en la obra de *Madrid. De los Austrias* donde Calderón es mencionado como el último gran dramaturgo, representante de una era en su ocaso.

Aquellos que eligen la carrera de funcionario, como escribanos públicos o cualquier tipo de cargo asociado a la administración, se cuentan como privilegiados desde el momento en que tienen acceso a un sueldo y controlan los resortes del poder e influyen la toma de decisiones según su parecer e intereses. Esto ocurre cuando los propios cargos públicos son analfabetos o perezosos, como se puede tanto en el caso del mundo rural de *Capablanca*, pero tampoco se libran la nobleza o los propios validos de Felipe III y Felipe IV. Los cargos parece que están disponibles para la concesión de una persona con suficiente poder para influir en la disposición y designación de los mismos, cuando no directamente se pueden hasta comprar censos de poblaciones, como hiciera la madre de Quevedo. Y aún en este último caso hay diferencias. Mientras el duque de Lerma usa su posición para cometer tropelías que resulten en pingües beneficios con la dejadez de Felipe III, el conde-duque de Olivares se esmera en intentar gobernar unos reinos en nombre de Felipe IV, siendo reconocido por su tesón trabajador.

Para acabar, es Felipe II el monarca más relacionado con las cuestiones de estado, pues gobierna en función de los reportes que le son enviados y apoyado por un conjunto de secretarios y hombres de confianza. No obstante, la letra, pese a tener que ser escrita honrada y honesta, no siempre es confiable: Antonio Pérez, su máximo secretario, se muestra bellaco y huye para escapar de la justicia del rey. El Habsburgo envejecerá recelando de sus oficiales conforme su reinado se extiende en el tiempo.

De todo esto podemos concluir que labrarse una vida y reputación gracias a la pluma y las letras era posible, pero el acceso a tal manutención era difícil y a veces vedado a las gentes que no tuvieran conexiones familiares o sociales, primando sobre todo la recomendación como criterio a la hora de la captación de mecenas o la contratación por parte de los señores para huir de la pobreza y la miseria que a menudo cortejaba a los poetas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez-Coca González, M.<sup>a</sup> J. (1987). La figura del escribano. *Boletín de la ANABAD*, 37(4), 555-564.
- Arellano, I. (2017). La competencia por el aplauso en las tablas del Siglo de Oro: de Lope de Vega a los pájaros nuevos. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 5(1), 57-71.
- Battlori Jofré, A. (1956). *Tiempos heroicos. Historia y leyenda 25. El Manco de Lepanto*. Hispano Americana Ediciones.
- Bouza, F. (1997). Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro. *Cuadernos de Historia Moderna*, (18), 31-50.
- Bouza, F. (2022). Un gobierno en cartas: la correspondencia entre información, despacho y memoria en los siglos XVI y XVII. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 10(2), 241-259.
- Cardona Peña, A. (1956). *Vidas ilustres 11. Miguel de Cervantes Saavedra*. Ediciones Recreativas.
- Cardona Peña, A. y Alva, R. (1959). *Vidas ilustres 38. Quevedo*. Ediciones Recreativas.
- Cardona Peña, A. y Moreno Bolio, D. (1966). *Vidas ilustres 149. Don Pedro Calderón de la Barca*. Novaro.
- Corvilho, C. y Vega, N. (2024). *Ana. La princesa de Éboli*. Cascaborra Ediciones.
- Dadson T. J. (2019). Los nobles y la poesía a principios del siglo XVII. *Cuadernos de Historia Moderna*, 44(2), 363-385. <https://doi.org/10.5209/chmo.66363>
- Durá, P., Martínez, J. y Suárez, A. (2023). *Biografías en viñetas 11. Quevedo*. Cascaborra Ediciones.
- Elliot, J. H. (2012). *El conde-duque de Olivares*. Crítica.
- El Torres y Urabayen, J. E. (2024). *Historia de España en viñetas 71. Espada y pluma. El capitán Contreras y Lope de Vega*. Cascaborra Ediciones.
- Eme, V. y Galvañ, J. (2008). *Historietas de la historia 3. Saavedra Fajardo y el destino de Europa*. Ayuntamiento de Murcia.
- Enciso Alonso-Muñumer, I. (2008). Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes. *Anales Cervantinos*, 40, 47-61. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2008.002>
- Ferrer Valls, T. (2008). Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa. En Aurora Egido Martínez, José Enrique Laplana Gil (coords.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin* (pp. 113-134). Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación Provincial de Zaragoza y Institución "Fernando el Católico".
- García Cárcel, R. (1988). La identidad de los escritores del Siglo de Oro. *Studia historica. Historia moderna*, (6), 327-337.
- Gómez Andrea, M. (2001). *Madrid en viñetas 3. Madrid de los Austrias*. Ediciones La Librería.
- Gómez Andrea, M. (2023). *Cervantes. La ensoñación del genio*. Cascaborra Ediciones.
- González-Barrera, J. (2011). "En boca del mentiroso hasta lo cierto se hace dudoso": ¿fue Lope de Vega realmente un poeta soldado? *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27(2), 354-377.
- González, O. R. y Lozano, E. (1959). *Vidas ilustres 36. Lope de Vega*. Ediciones Recreativas.
- Guill, M. A. (2022). *Honor y reputación. Vida y obras de Carlos Coloma (1566-1637)*. Ayuntamiento de Elda.
- Hernández Palacios, A. (1999). *Felipe II*. Grupo Pandora.
- Herce, C., Meik y Suárez, A. (2020). *Historia de España en viñetas 25. María Pita*. Cascaborra Ediciones.
- León Vegas, Milagros y Hernando Morejón, J. (2025). Mujeres de tinta y cultura. El universo femenino de la Edad Moderna en el cómic. En L. Taillefer de Haya (ed.). *La igualdad en la investigación: estudios de género y humanidades* (pp. 353-364). Dykinson.
- López Rodríguez, F. (2023). María Pita, una heroína, en la corte de Felipe II y Felipe III, en Madrid. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (63), 151-176.
- Lousada Arochena, J. F. (2021). El trabajo en la España de la Edad Moderna. *Revista de estudios jurídicos*, (21). <https://doi.org/10.17561/rej.n21.6765>
- Lynch, J. (1993). *Los Austrias (1516-1598)*. Crítica.
- Lynch, J. (1993). *Los Austrias (1598-1700)*. Crítica.
- Marañón, G. (1969). *El Conde-Duque de Olivares (decimotercera edición)*. Editorial Espasa-Calpe.
- Marchant Rivera, A. (2004). Aproximación a la figura del escribano público a través del refranero español: condición social, aprendizaje del oficio y producción documental. *Baética: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, (26), 227-240.
- Marchant Rivera, A. (2010). Aspectos sociales, prácticas y funciones de los escribanos públicos castellanos del Siglo de Oro en E. Villalba Pérez y E. Torné Valle (Eds.), *El nervio de la república. El oficio de escribano en el Siglo de Oro* (pp. 201-221). Calambur.
- Martínez Millán, J. (1996). Las investigaciones sobre patronazgo y clientelismo en la administración de la Monarquía Hispánica durante la Edad Moderna. *Studia Historica: Historia Moderna*, (15), 83-106.

- Martínez Fariñas, E. y Battaglia, G. (1964). *Historias 96. Vida de Cervantes*. Editorial Bruguera.
- Martínez Fariñas, E. y Sánchez, A. (1968). *Hombres famosos 3. Cervantes. El manco de Lepanto*. Ediciones Toray.
- Mundet, J. (2016). *Capablanca 1. A cara o cruz*. Amaniáco Ediciones.
- Mundet, J. (2024). *Capablanca 7. Proceso a Jerónima*, Amaniáco Ediciones.
- Navas Ruiz, R. (1991). Los corrales y la comedia del Siglo de Oro. *Boletín AEPE*, (38-39), 45-52.
- Neve, C. (1961). *Vidas ilustres 69. Juan Ruiz de Alarcón*. Ediciones Recreativas.
- Pfandl, L. (1994). *Introducción al Siglo de Oro. Cultura y costumbres del pueblo Español de los siglos XVI y XVII*. Visor Libros.
- Pérez Escribano, M. (2023). *Catalina Clara Ramírez de Guzmán*. Diputación Provincial de Badajoz y Ayuntamiento de Llerena.
- Pérez Rubio, A. y Aragón Carrión, J. (2018). *El Fisgón Histórico 2. Alonso de Contreras*. Soldado de los tercios. Desperta Ferro Ediciones.
- Sepúlveda, J. y Rincón, J. L. (2021). *Biografía en viñetas, 6. Juan Latino*. Cascaborra Ediciones.
- Valdés, M<sup>a</sup>. M. de y Cardoso, A. (1959). *Vidas ilustres 47. Sor Juana Inés de la Cruz*. Ediciones Recreativa.

1.3



## La evolución del discurso histórico en torno a la Inquisición a través del cómic español.<sup>1</sup>

Fernando J. Pancorbo

Swiss National Science Foundation  
Universität Basel

### INTRODUCCIÓN

La concepción de la Inquisición en el ámbito de la novela gráfica y del cómic en España hasta los años 2000 resulta prácticamente inexistente y, en cierto modo, sigue siendo cultural e ideológicamente problemática. Y es que, incluso hoy en día, parece que el cómic ibérico sigue aún sufriendo aquella asepsia a la que fue sometida la cultura española, sobre todo durante la dictadura —y hablo de este contexto por establecer una consonancia directa con la viñeta, aunque claro está que esta cuestión viene de lejos—, para ocultar un legado histórico incómodo que resultaba a todas luces perjudicial para la unidad religiosa del país. En sí, se trata de un intento manifiesto por ocultar aquello que López Vela sintetizaba en los siguientes términos: "La Inquisición española hace daño a la propaganda católica y lo más práctico es arrebatar al enemigo este caballo de batalla declarándolo producto del oscurantismo español" (2000, 124). Tanto es así que, mientras en Europa y en América se publicaban estudios historiográficos que en la actualidad siguen siendo una obligada referencia para los estudios de la materia inquisitorial, como son los casos de Baer, Beinart, Saraiva, Révah, Netanyahu, o, quizás aún más notorios debido a la amplia perspectiva con la que abordan el asunto, como Henry Charles Lea, Cecil Roth, Henry Kamen o Bethencourt, sólo por poner algunos ejemplos (ver Moreno Martínez, 2004, 279), en España había que esperar hasta los albores de la Transición para contar con trabajos y manifestaciones académicas que abordasen de manera plena esta temática y desde una perspectiva, ya no liberal, sino científicamente realista. En este sentido, Moreno, entre otros, en su apreciable estudio sobre *La invención de la Inquisición española* sitúa este cambio de paradigma historiográfico en un evento tan concreto como fue el curso de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander en 1976, fecha a partir de la cual hay una verdadera intención de romper con el discurso, pero sobre todo con el silencio ideológico que hasta el momento había estado imperando. Esta nueva tendencia historiográfica, la cual supuso un importante avance, extrapolable también a otros aspectos de la cultura —aunque no en España—, tenía unos objetivos bien definidos:

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic (CREMEC)*, financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040).

"Este discurso se caracteriza por la voluntad de superación de la vieja confrontación entre las dos España machadianas, confrontación en la que la Inquisición había sido arma arrojada, una intención de cubrir en el estudio de la Inquisición española no sólo los tribunales peninsulares, sino también a los italianos y a los de Hispanoamérica, un sentido liberal que implicaba aceptar los aportes de historiadores de variado signo ideológico aunque, eso sí, con la fijación de un marcado nacionalismo español, en tanto que se partía del supuesto de que la historia de la Inquisición era una asignatura pendiente que sólo podía ser aprobada por historiadores españoles" (Moreno, 2004, 281).

Sin embargo, lo que es constatable es que, si en el ámbito académico español se han producido desde entonces admirables avances en esta recuperación y revisión de un pasado silenciado en pro del nacionalcatolicismo y, al mismo tiempo, de un oscurantismo que opacase una parte de la realidad histórica, cuando menos, cuestionable, en el caso de la cultura general, y más concretamente en el ámbito del cómic histórico, esta materia no ha tenido hasta relativamente poco el impacto que se merece. No quiere decir esto que la impronta de los tribunales tridentinos y su actividad en contra del enemigo de la ortodoxia católica no se dejase sentir en las narraciones gráficas incluso antes del franquismo. En 2020, François Soyer publicó un artículo titulado "The Blood Libel in Illustrated Books and Comic for Children in Twentieth-Century Spain" (2020), en el que presenta un corpus de obras antijudías que se centran en mantener las ficciones de raigambre medieval en las que martirizan a niños que, incluso, aun siendo ficticios, fueron canonizados, como fue el caso de Juan de Pasamontes, más conocido como el Santo Niño de La Guardia, San Dominguito del Val, o, llegado de la tradición italiana, Simonino di Trento. Resulta significativo que, sin dejar a un lado historietas tempranas, como la del jesuita Dionisio Cabezas, titulada *La flor del Ebro: San Dominguito del Val*, de 1907; o algunas más tardías, de la época de la Transición, como la de fray Rafael María López-Melús, de 1989, el grueso de las publicaciones que se realizaron alrededor de los crímenes rituales tuvo lugar entre 1932 y 1955. Atendiendo a lo que Soyer entronca dentro de los libelos de sangre, los títulos que propone son los siguientes:

- *Santo Dominguito del Val*. Publicado en la colección *Flores y frutos de Santidad*. El autor fue Justo Pérez de Urbel y las ilustraciones corrieron a cargo de Martín Fernández Collado. Barcelona: Editorial F.T.D., 1932). Precio: 1.25 pesetas. 15 ilustraciones.
- *31 Agosto: S. Ramón Nonato, Santo Dominguito del Val*, por Manuel Ferrer Maluquer, ilustrado por Josep Longoria (Colección Nuestros Santos; Barcelona: Editorial Vicente Ferrer, 1944). Precio: 50 céntimos. 2 ilustraciones relacionadas con Dominguito.
- *Emocionante Historia del Niño Juan Pasamontes*, un cómic de Vicente Franco, ilustrado por Germán Pérez Durías. Publicado en *Flechas y Pelayos*. Semanario Infantil, año VIII, no. 367, Madrid (23 de diciembre de 1945). Precio: 50 céntimos.
- *El Santo Niño de la Guardia*, por Nuño de Velayos. Madrid: Editorial Aspiraciones, 1947). Precio: 15 pesetas. 5 ilustraciones.

■ *Los judíos matan a un Niño*. Capítulo de *Yo soy Español*, de Agustín Serrano de Haro. Ilustrado por José López Arjona (Madrid: Editorial Escuela Española, 1955). 3 ilustraciones.

Lo más interesante es que, a pesar de que esta tradición está íntimamente ligada a la persecución y condena tridentina, no se encuentra rastro explícito de la institución político-religiosa católica, ya que no dejaría de ser contraproducente para el desarrollo del "tebeo" como mecanismo de "reconstrucción histórica que el franquismo hizo del reinado de los Reyes Católicos y de manera particular de la interpretación que se hizo de la Inquisición, de la unidad religiosa y de la expulsión de los judíos" (Herrero Suárez: 2007). De manera semejante se plasma este tipo de manifestaciones con otros tipos de heterodoxia, como pudiera ser la brujería, la magia o el paganismo. Esto bien se puede deber a una persistencia de lo que se podría entender como una suerte de "complejo histórico" y la pervivencia de líneas de pensamiento que insisten en mitigar la actividad inquisitorial, entre otras cuestiones, o de incluso negar los argumentarios que dieron lugar a la irrupción de la conocida Leyenda Negra —trauma aún por resolver por estar sujeto de manera estrecha a interpolaciones ideológicas que insisten en el blanqueamiento de la historia—, lo cual no deja de seguir suponiendo un tema abierto a debate desde diferentes perspectivas e intereses (véase Villacañas, 2019).

Estos condicionantes, expuestos muy a grandes rasgos, han tenido como consecuencia que el tratamiento de la materia inquisitorial en la viñeta española haya llegado con decenios de retraso con respecto al panorama del cómic internacional. Basta sólo con recordar algunos títulos de grandes factorías, como Marvel, con la publicación de *Holy Office of the Inquisition* (1951), creado por Gene Colan, Christopher Rule y Stan Lee para la tercera entrega de la serie *Mystic*; así como también publicaciones que se hicieron en países vecinos, como *La Machine: Un procès de l'Inquisition espagnole*, publicado en 1981 por François Rodrigue y Serge Kristy, sólo por mencionar algunos de los ejemplos más conocidos. Tanto es así que, mientras que la Inglaterra de los años 70, los Monty Python caricaturizaban los tribunales tridentinos con su *Nobody expects Spanish Inquisition*, en España ni siquiera estaba consolidada la idea en el imaginario colectivo.<sup>2</sup>

## DE LO ABSTRACTO A LO CONCRETO

**N**o se puede decir con seguridad que la nueva tendencia discursiva de carácter histórico que tuvo lugar con esa recuperación y revisión histórica en los marcos académicos de los elementos religiosos de finales de los años 70 diese paso a una reconsideración del brazo judicial y ejecutor eclesiástico, aunque, en buena lógica, debió ser un avance importante para poder situarlo de manera certera y refundirlo en el imaginario colectivo. De hecho, de manera progresiva comenzarían a aparecer los actores inquisitoriales en algunos cómics españoles. Recuérdense algunos ejemplos relativamente tempranos, como la obra de Adolfo Usero, *Maese Espada*, publicado en la *Revista Rambla* (1982), o *1487: La conquista de Málaga*, de Esteban Alcántara Alcaide (Algazara, 1993).

<sup>2</sup> Muy al contrario que actualmente, pues es necesario recordar que la plataforma online de autores españoles que publican sus obras en Estados Unidos, a cargo de David Macho, se llama, precisamente, *Spanish Inq.* en obvia referencia al show de los Monty Python, explicación que se puede leer en el artículo de Lucía Pérez, "La 'Inquisición' española al asalto del cómic en EEUU" (02.03.2025) (<https://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/19/comic/1274286088.html>)

En ambos casos, se trata de un acercamiento un tanto estereotipado en el que ponen como foco inquisitorial la persecución de herejes y falsos conversos, no desde una perspectiva justificadora de los tribunales tridentinos frente a los enemigos de la ortodoxia, sino desde una denuncia en la que se da noticia de los requisamientos de bienes, de la celebración abusiva de autos de fe contextualizados en la época de los Reyes Católicos y, a buen seguro, de las frecuentes torturas en las cárceles y de las posteriores condenas en la hoguera de estas amenazas para el cristianismo, muchas de ellas, todo hay que decirlo, sustentadas en la concepción colectiva que fue surgiendo de estos procesos, algunos de ellos cercanos a la ficción. No obstante, resultan meritorias estas primeras publicaciones, ya que serán un terreno fértil para aquellas obras posteriores que se centrarían en esta temática, no sólo en el contexto hispánico, sino también internacional, como es el caso de las obras que ponen su interés en la actividad inquisitorial en el Nuevo Mundo. Traigo a la memoria algunos ejemplos evidentes, como son la obra de Miguel Ángel Nieto Ventura y Paul Gillon, *Cabeza de Vaca. El mago blanco* (Serie "Relatos del Nuevo Mundo", Planeta, 1992); la de José Antonio Muñoz, *De la Tierra del Fuego a Alaska* (1992); o la del francés Jean-Yves Mitton, *Quetzalcóatl* (Ediciones Glénat, 1998).

Es conveniente reparar en el enfoque que ofrecen estos tres últimos casos, ya que, si la primera intuición fue la de poner en evidencia las prácticas inquisitoriales desde una perspectiva crítica y reprobatoria, en el caso de los dedicados a *Cabeza de Vaca*, de Alejandro Malaspina y a *Quetzalcóatl* sólo se hace representación de los juicios tridentinos, sin trascender a las frecuentes ejecuciones que se hicieron contra los considerados "bárbaros" y, por lo tanto, "herejes". De hecho, los procesos que se pueden observar están precisamente dirigidos a la defensa de los indios. No obstante, siguiendo la tónica habitual, todos estos ejemplos recogen menciones puntuales, prácticamente anecdóticas de este brazo judicial y ejecutor de la Iglesia, ocupándose de manera parcial y estereotipada en este asunto. En cierto modo, se puede decir que el empleo de la materia inquisitorial desarrolla, más que una temática por sí misma, una función destinada a alimentar la tensión narrativa y a reforzar el tenebrismo y la oscuridad en ciertos pasajes. Esto va a favorecer una relativa estandarización del tópico a lo largo de los años 90 en relación a la representación conceptual e iconográfica de la cuestión tridentina, tanto en sus acciones como en sus guiones, e incluso en su figuración, amoldada a lo común de los hábitos agustinos y dominicos.

Sería a partir de los 2000 cuando empezarían a surgir en España novelas gráficas centradas de manera concreta en este elemento histórico que, no hay que olvidar, marcó de manera determinante la codificación social y sobre todo cultural de los países en los que tuvo una actividad esta institución católica. En los años 2003 y 2004, sale publicado en Astiberri un volumen doble resultante de la adaptación de la novela de Valerio Evangelisti, *Nicolas Eymerich, Inquisitore* (1994), que fue llevado a la viñeta por el guionista Jorge Zetner y el dibujante David Sala.<sup>3</sup> Incluso si se parte de la ficción histórica, bien se puede considerar como la primera novela gráfica sobre un inquisidor, y nada menos que sobre quien, entre otras cosas, fuese autor de, *Directorium Inquisitorum*, publicado por primera vez en 1503, en Barcelona. Eymerich fue el primero en condensar bajo el

<sup>3</sup> No traigo aquí la continuación de las adaptaciones de la obra de Evangelisti, *Nicolas Eymerich, Inquisitore: Il corpo e il sangue* (1996), ya que, si bien fueron publicadas en francés y en italiano, aún no han visto la luz en español.

término de herejía todo aquello que estuviese relacionado o fuese relacionable con prácticas mágicas prohibidas, incluyendo el bautizo de imágenes, fumar la cabeza de una persona muerta, echar sal al fuego, quemar cuerpos de animales, conjurar espíritus, invocar nombres, mezclar nombres de ángeles y demonios y quiromancia. Sin embargo, es pertinente preguntarse por el tratamiento de la materia histórica dentro de la obra, partiendo de la base de que no se debe hacer desde la novela gráfica, sino desde la obra literaria de Evangelisti. En este sentido, para poder entender la publicación de Zetner y Sala y su funcionamiento histórico-narrativo es necesario tener en cuenta, como advierte Lisa El Ghaoui:

*"La produzione narrativa di Valerio Evangelisti, assai prolifica ed originale, nasce da un connubio del tutto particolare tra vari generi letterari: fantascienza, giallo, noir, western, romanzo storico, horror, fantasy... Gli elementi contenutistici e stilistici che ci permettono generalmente di definire a quale genere appartiene un romanzo tendono così a sovrapporsi e mescolarsi creando una materia insieme ibrida – perché difficilmente definibile e identificabile – e coerente perché formata da una serie di tematiche ricorrenti: ricostruzioni storiche, viaggi spazio-temporali, proiezioni nere e apocalittiche, incursioni nel campo dello strano e del para-normale; da una serie di personaggi che circolano da un romanzo all'altro, violenti, spietati e senza scrupoli (come Eymerich il terribile "detective dello strano" al servizio dell'Inquisizione, o Pantera, il pistolero messicano e stregone vudù); da questioni filosofiche e metafisiche ricorrenti come la fragilità dei limiti tra reale ed immaginario o l'idea secondo la quale persisterebbe una forma di memoria, un'energia collettiva dopo la morte fisica dei corpi; infine, da una critica sociale dettata da un profondo anti-militarismo, anti-capitalismo e anti-clericalismo" (2009, 473).*

Se trata de una adaptación transmedial de las obras literarias del autor italiano, en la que se puede ver que la novela gráfica pertenece a lo que Wu-Ming denominó como "New Italian Epic" (Wu Ming, 2008), lo cual resulta interesante en relación a la evolución genérica del cómic, pero que deja claramente en entredicho con la materia histórica. Esto se va a traducir en un tratamiento de la materia inquisitorial que no busca un rigor historiográfico, sino un elemento narrativo sobre el que desarrollar una investigación de carácter policiaco usando la figura del teólogo dominico a modo de detective de novela negra. En este caso, si bien es cierto que se desdibuja el interés de recuperación de la historia silenciada, la publicación de *Nicolás Eymerich, Inquisidor* resulta ser un ariete que abre una brecha en ese oscurantismo religioso y político en el marco aragonés del siglo XIV, ya que por medio del interés que ofrece esta figura clave de la historia eclesiástica y social española se abre una clara vía de debate y de reflexión. Encuentro otro valor añadido realmente interesante, y es que cuando se habla de Inquisición española la concepción del público general se remite de manera directa a la establecida por los Reyes Católicos en 1478, pero pocas son las alusiones que se hacen a aquella institución creada y ratificada a finales del siglo XIII por el pontífice Gregorio IX y que tuvo un papel especialmente notorio en la corona de Aragón durante la centuria siguiente, precisamente por la actuación de hombre de la Iglesia como Eymeric o Raimundo de Peña Fort. Más allá, si bien es cierto que se puede poner en tela de juicio el tratamiento historiográfico y

el valor o la impronta en torno al discurso, lo cierto es que, además de ser un terreno sobre el que construir un diálogo de recuperación histórica, sería la que marcara el tono de aquellas obras que posteriormente se enfocaron en la materia en cuestión.

A este tenor, véase el caso de la novela gráfica que se puede considerar como la primera obra centrada de manera plena en esta temática sería *Salazar*, obra colectiva encabezada por El Torres, publicada en 2022 por Nuevo Nueve. Esta obra, que resulta de la adaptación de un guion de serie televisiva aún no estrenada, indaga y pone en alza, ya no solo una figura controvertida y revolucionaria desde el punto de vista histórico y eclesiástico como lo fue Alonso de Salazar y Frías, sino la problemática profunda de control ideológico y corrupción social y de credo que favorecía el *liber arbitrio* de la Inquisición. De hecho, como el propio autor declara en una de sus entrevistas, este fiscal y consejero del Consejo Supremo de la Inquisición marcaría un antes y después en el proceder inquisitorial y en la persecución de la herejía. Mientras que en Europa, y sobre todo entre los sectores más aferrados al lema de "Expurge domine", se llevaban a la práctica las postulaciones que Heinrich Kramer y Jacob Sprenger expusieron en su *Malleus maleficarum* (1486-1487), el inquisidor y presbítero católico de Burgos denunciaba precisamente esta praxis por estar sujeta de manera paradójica a supersticiones y a alimentar una cacería de brujas cuyo fundamento estaba basado en ideas abstractas y en denuncias poco fiables y, sobre todo, en declaraciones bajo coacción y tortura (Mackay, 2006 y 2009, entre otros). La obra, en este sentido, plasma de manera realmente habilidosa lo expuesto por Salazar en sus documentos en relación a la preeminencia empírico-sustantiva en los procesos inquisitoriales, es decir, las razones por las que Inquisición española, tras episodios como el juicio colectivo por brujería de Zugarramurdi —en el que fueron quemadas seis mujeres y cinco en efigie por haber muerto antes de su ejecución—, dejó de aceptar denuncias por prácticas de magia satánica.

Retomando la cuestión sobre la evolución discursiva en relación a la Inquisición y al modo de plantear esta controvertida temática, resulta especialmente relevante la aclaración que hace David Abajo, guionista de la obra, en relación al tono usado en la elaboración del discurso presente en este trabajo: "Salazar fue un inquisidor, un abogado, pero ante todo fue un investigador incansable en busca de la verdad y la justicia. Se puede decir que es el primer gran detective de nuestro tiempo" (2002: epílogo).

Desde este punto de vista, cabe, pues, preguntarse si el cómic de Zetner y Salas no habría sido una clara influencia a la hora de concebir esta obra sobre Salazar y Frías, enmarcando de nuevo el tono y la narración a esa nueva épica italiana, algo que puede ser comprensible. Es necesario tener en cuenta que ciertamente resulta una temática atractiva por el componente truculento y oscuro, pero que desde el punto de vista de la acción no deja de entrañar una gran complejidad, ya que se trata de dar vida a documentos que recogen una disputa teológica y metafísica. De hecho, es algo que expone Abajo en el epílogo de esta obra coral:

*“Con todo el material que recopilé llegaba el momento de tomar la decisión de cómo lo iba a contar. Salazar realizó su trabajo haciendo cientos de interrogatorios, pero es poco visual y reiterativo. Así que para acercar más a los espectadores a esta importante figura de nuestra historia decidí introducir elementos de misterio, terror y aventuras con una pizca de comedia. Zambullir a la audiencia en una montaña de emociones basado en hechos históricos” (2022: epílogo).*

A la vista está que una de las principales problemáticas a la hora de abordar esta materia desde una perspectiva amplia y de plantear un discurso ante un público general por medio de una cultura de masas reside en encontrar un juego de equilibrios que sea capaz de cumplir un relativo compromiso entre el interés historiográfico y su ficción, entre el rigor disciplinar y su proyección transmedial, entre la apología y la reprobación de un elemento tan complejo como el que aquí me ocupa.

En otras palabras, complejidades y obstáculos derivados de un proceso creativo destinado a dar vida a una documentación legal y religiosa, a un legado de carácter puramente teórico y exento de acción, y que, aun así, se consigue hacer atractivo frente a un público alejado —cuando no ajeno— a esta realidad.

Esto me lleva a tratar una novela gráfica que en otro momento analicé (Pancorbo, 2025) y que, precisamente, supone un punto de inflexión en esta evolución discursiva y en el asentamiento progresivo de la materia tridentina en el acervo popular y en el imaginario colectivo desde otro punto de vista, como es el caso de *Nebrija*. La obra *Nebrija*, de Agustín Comotto, publicada en 2022 por la editorial Nørdicalibros, es, a poco riesgo de errar, la concreción y un posible modelo a seguir a la hora de llevar la historia inquisitorial y a la viñeta. Bien es cierto que en todo ello hay una diferencia fundamental y es que, si en los casos anteriores se trataba de iniciativas y proyectos aislados, en este caso, el cómic sobre el polímata nebrisense fue concebido en el marco del quinto aniversario su muerte, lo cual exige un acercamiento histórico y biográfico mucho más apegado a la realidad, un modo de proceder donde el rigor científico deja poco espacio a la ficción y al ingenio literario. No obstante, más allá del contexto y los condicionantes creativos, hay otra diferencia fundamental entre la obra de Comotto y sus antecedentes, y es que, mientras que en el caso de Eymereich y de Salazar, la búsqueda de elementos que surtiesen de acción la vida de ambos inquisidores era relativamente sencilla de ofrecer, ya por los casos de persecución de herejes, ya por aplicar el filtro policíaco a los dos personajes históricos, en el caso de *Nebrija*, el objetivo resultaba más complicado. Se trataba de convertir la figura del humanista en una suerte de héroe por medio de sus textos históricos, lexicográficos, gramáticos y teológicos frente a quienes se presentaban como detractores de la razón y el avance en pro de la fe incuestionable.

Agustín Comotto logra trascender los límites habituales de la adaptación al cómic, renovando con destreza la manera de narrar biografías gráficas. Su enfoque, arraigado en la tradición humanística y respaldado por un exhaustivo trabajo de investigación, permite representar a *Nebrija* como un auténtico “guerrero” del conocimiento y un “héroe” en su lucha contra la ignorancia y la barbarie, es decir, contra la Inquisición a la que tuvo que enfrentarse. Dada la complejidad

inherente a este tema y la escasez de acción propia de una biografía de esta naturaleza, el autor logra un equilibrio notable. Manteniendo la esencia del cómic en la interacción entre texto e imagen y apostando por la síntesis, consigue además imprimir un aire de intriga a la narración. Sobre este aspecto, Comotto señala lo siguiente:

*"Creo que he hecho una gran síntesis de palabras. Lo que es complejo es no dormir al lector en el intento. Para ello hay que saber bien las armas que tienes a mano, que tan solo están en dos dimensiones si se trata de una novela gráfica. ¡No tengo sonido como en el cine! Pienso, ha quedado un libro denso pero entretenido. Pensé, a modo de desentrañar el ritmo del libro, que un lector agradecería un poco de intriga mediante el juicio de la inquisición como núcleo narrativo. Siempre es una ventaja, para un autor, que el lector no sepa si a alguien lo quemaron o no en una hoguera" (Comotto, 2022).*

Tomar como punto de partida un proceso inquisitorial, con toda su carga dramática, no solo permite captar la atención del lector y generar suspense, sino que también dota a la obra de un enfoque poco común, alejado de los relatos más mitificados sobre la Inquisición. Además, este recurso le permite construir un discurso en el que, al mismo tiempo, resalta la relevancia de Nebrija y lo presenta como un testigo privilegiado de su época, un rol que desempeñó desde 1509 en la corte del rey Fernando. A través de esta novela gráfica, el "heroico" Nebrija se enfrenta en una batalla dialéctica e intelectual a su antagonista, el inquisidor general de Castilla, Diego de Deza, y a la institución que representa.

La clave del éxito de esta novela gráfica, al menos en cuanto al tratamiento de la cuestión inquisitorial, es que es, a mi juicio, la primera obra que se separa de las convenciones generales sobre la concepción y la representación de los tribunales y sus principales actores, así como de las estereotipadas puestas en escena de los autos de fe y de las torturas llevadas a cabo en las cárceles y en los interrogatorios. Comotto, en este caso, va mucho más allá ofreciendo una imagen que, aun sin obviar la oscuridad y el tenebrismo que está asociada generalmente a este brazo político del catolicismo, da explicación a lo que supuso su existencia en términos eclesiásticos, sociales, y, por supuesto, culturales. En un esfuerzo de armonías entre la adaptación como transferencia y la adaptación creadora —siguiendo los postulados de Jan Beatens, entre otros (2020; ver también Hutcheon, 2006)—<sup>4</sup>, el autor argentino parte de las mismas razones que llevaron a Nebrija a ser sometido a juicio, del cual, por cierto, se tienen noticias por su propio testimonio —principalmente, en su *Apología*—, ya que no se conservan las actas originales (Meseguer Fernández, 1979, 184; Gracia Boix, 1982, doc. VI). Es todo ello lo que precisamente ha permitido crear un texto en el que acción se desarrolla a partir de una disputa de carácter filológico y teológico en base a la traducción y legitimidad de la *Vulgata* como texto santo, algo realmente inimaginable. Nebrija sostenía que el texto latino propuesto por San Jerónimo estaba alterado debido a las múltiples traducciones y ediciones a lo largo del tiempo. Para recuperar la autenticidad de la palabra divina, consideraba esencial contrastarla con fuentes anteriores, en particular los textos hebreos y griegos. En oposición a esta idea, el escolástico Deza, férreo detractor del estudio de las Escrituras basado en estas lenguas, defendía una teología

<sup>4</sup> Hablo también en términos de adaptación creadora porque, desde un punto de vista textual, el proceso inquisitorial de Nebrija no se conserva e, incluso si toma la *Apología* como base, no deja de ser un testimonio mediado y susceptible de entenderse como subjetivo; y, más allá, porque desde el punto de vista iconográfico, sólo se cuenta con un soporte visual de época que refleje la imagen de Nebrija. Los retratos que de él se conservan son posteriores.

conservadora de raíz tomista, rechazando el uso de fuentes hebreas, como se le reprocha en la *Apología* (Nebrija, 2016, 43-44). Comotto plasma este conflicto en su *Nebrija* y lo eleva a un nivel superior al incorporar a la ecuación al cardenal Cisneros, un franciscano cuya postura chocaba frontalmente con el tradicionalismo de los dominicos y lo convertía en un enemigo declarado de Deza.

Más allá, en el caso concreto de la Inquisición española, la novela gráfica presenta a este brazo punitivo como un obstáculo para el desarrollo del pensamiento y el avance científico propio de la incipiente modernidad, una barrera que imposibilitaba la entrada y la permeabilidad de las nuevas corrientes de pensamiento que se estaban gestando y desarrollando en el resto de Europa, un alejamiento de los avances del Humanismo en pro de la oscuridad escolástica. En sí, una cuestión sin precedentes en el caso del cómic histórico, ya que hasta el momento sólo se había representado esta institución en su faceta ejecutora, pero no en relación a lo que supuso desde el punto de vista cultural.

## CONCLUSIÓN

Se trata de un sucinto repaso en el que, a buen seguro, podrían añadirse algunos títulos más, sobre todo en el caso de aquellos cómics en el que se menciona la Inquisición, pero creo suficiente el asomarse a estas obras mencionadas como casos significativos a través de los cuales se puede constatar una clara evolución cuanto al discurso relativo a estos tribunales eclesiásticos y a su tratamiento desde la perspectiva histórica, lo cual va a repercutir de manera directa en la mirada crítica del lector y, de manera indefectible, en la común concepción. Son varios los puntos de interés y de reflexión que surgen a parte de esta revisión a vuelapluma y es que, en un primer momento, se puede constatar que la materia tridentina y lo que ha supuesto a la historia de España fue relegada desde comienzos del siglo pasado a un largo silencio en pro de una unidad religiosa del estado y cuyas consecuencias siguen siendo evidentes aun en la actualidad. De hecho, como se ha podido constatar, hasta finales de los años 80, la mención de la Inquisición y tratamiento era prácticamente inexistente, incluso bien pasada la Transición. La consecuencia lógica fue que las pocas viñetas españolas en las que hacían aparición los jueces eclesiásticos eran fugaces y estaban realmente codificadas, sujetas al común parecer y siempre basadas en tópicos generales, como los autos de fe o los tormentos a los que se sometían a los herejes. En otras palabras, se ocultaba todo aquello que pudiese empañar la imagen inmaculada que debía dar la Iglesia católica. Sin embargo, a partir de los años 2000, comienzan a surgir títulos que centran su trama en actores inquisitoriales de la talla de Nicolás Eymerich o Alonso de Salazar, lo cual supone una clara novedad y, sin duda, un comienzo de superación en relación al obscurantismo hasta entonces imperante. Ambos cómics ofrecen una revisión aproximada de lo que supuso la imposición de la institución judicial eclesiástica en España, lo cual demuestra un claro avance en el discurso histórico en el contexto ibérico de la viñeta, pero la escasa incursión en la materia y la dificultad de dotar de acción un elemento histórico que

fundamentalmente fue de carácter legal y teológico han provocado que en estos casos concretos la exposición de la temática se haya visto supeditada a una perspectiva literaria amalgamadora en términos genéricos y no a una mirada de interés histórico. No obstante, en los últimos años, han surgido nuevos trabajos en los que el interés se centra verdaderamente en la adaptación histórica y en el biopic, lo cual ha permitido abrir también desde el cómic una revisión del pasado y ampliar las miras hacia todo aquello que se vio afectado por la actividad inquisitorial, sin restringirse de manera específica a los tan manidos elementos de castigo que servían para dar tenebrismo a ciertos pasajes de la historia. En este aspecto, la novela gráfica de Comotto sobre Nebrija es, a todas luces, un gran avance en esta relación entre viñeta histórica y la superación del silencio relativo a este pasado incómodo, ya que, incluso si se tienen en cuenta los límites que supone la temática sumados a los propios del cómic, consigue establecer un equilibrio a todas luces loable y provechoso. Y si bien es cierto que este cambio de proceder en cuanto al modo de abordar este aspecto literario se pueda deber a que responde a unas exigencias tan codificadas como las que impone una efeméride, este último ejemplo da muestras de erigirse como un nuevo modelo a seguir para quienes quieran llevar al noveno arte esta temática. Es más, si en el caso de las obras dedicadas a Eymerich y a Salazar el modelo obligado a seguir era el impuesto por las novelas que Valerio Evangelisti le consagró al inquisidor zaragozano, todo invita a pensar que Comotto toma una vía alternativa, abriendo una nueva vertiente, que le situaría en la estela del cómic histórico que, a este respecto, Bernard Swysen y Marco Paulo propusieron en 2019 en *Torquemada*, perspectiva mucho más acorde y coherente con la materia, independientemente de las intenciones de cada una de las obras.

- Alcántara Alcaide, E. (1993). *1487: La conquista de Málaga*. Ediciones Algazara.
- Baer. (1981). *Historia de los judíos en la España cristiana*. Altalena.
- Baetens, J. (2020). *Adaptation et bande dessinée. Eloge de la fidélité. Les Impressions nouvelles*.
- Beinart, H. (1983). *Los conversos ante el tribunal de la Inquisición*. Riopiedras
- Bethencourt, F. (1998). *La Inquisición en la época moderna. España, Portugal, Italia, siglos XV-XIX*. Akal.
- Cabezas, D. (1907). *La flor del Ebro: San Dominguito del Val*. La Hormiga de Oro.
- Comotto, A. (2022). *Nebrija*. NórdicaLibros.
- El Ghaoui, Lisa. (2009). "Inquisizione, rivoluzione, dittature e mafia: la Storia nei romanzi multi-genero di Valerio Evangelisti". En C. Milanesi (Dir.), *Il romanzo poliziesco. La storia, la memoria. Italia* (Vol. 1, pp. 473-483). Astrae editrice.
- El Torres, Noé, I., Abajo, D., Quintas, J., & Salazar. (2022). *Salazar. 1. Judica Causam Tuam*. Nuevo Nueve Editores.
- Evangelisti, V. (1994). *Nicholas Eymerich, Inquisitore*. Arnoldo Mondadori Editore.
- Evangelisti, V. (2004). *Nicholas Eymerich, Inquisitore*. Piccola Biblioteca Oscar Mondadori.
- Eymerich, N. (1503). *Directorium Inquisitorum*. Iohannem Luschner.
- Ferrer Maluquer, & Longoria, J. (1944). *31 Agosto: S. Ramón Nonato, Santo Dominguito del Val*. Editorial Vicente Ferrer.
- Franco, V., & Pérez Durías, G. (1945). *Emocionante historia del Niño Juan Pasamontes. Flechas y Pelayos. Semanario Infantil*, 8(367).
- Gracia-Boix, R. (1982). *Colección de documentos para la historia de la Inquisición en Córdoba*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- Herrero Suárez, H. (2007). *Un yugo para las flechas* (Ed. digital). Editorial Milenio.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Kamen, H. (1999). *La Inquisición española*.
- Lea, H. C. (1983). *Historia de la Inquisición española*.
- López-Melús, R. M. (1989). *Santo Dominguito del Val*. Apostolado Mariano.
- López Vela, R. (2000). *Historiografía inquisitorial, catolicismo y España: Análisis de una trayectoria historiográfica*. En J. Pérez Villanueva (Ed.), *Historia de la Inquisición en España y América* (Vol. III, pp. 83-170). Temas y problemas.
- Mackay, Christopher S. (2006). *Malleus Maleficarum (2 volumes)*. Cambridge University Press.
- Mackay, Christopher S. (2009). *The Hammer of Witches: A Complete Translation of the Malleus Maleficarum (1 volume)*. Cambridge University Press.
- Meseguer Fernández, J. (1979). *Documentos históricos diversos: II. El cardenal Cisneros, inquisidor general*. Archivo Ibero-americano, 39, 165-206.
- Mitton, J.-Y. (1998). *Quetzalcoatl*. Ediciones Glénat.
- Moreno Martínez, D. (2004). *La invención de la Inquisición*. Marcial Pons.
- Muñoz, J. A. (1992). *De la Tierra del Fuego a Alaska*. Planeta.
- Nebrija, A. de. (2016). *Apología* (P. Martín Baños & B. Macías Rosendo, Eds.). Universidad de Huelva.
- Netanyahu, B. (1995). *The origins of the Inquisition in Fifteenth Century Spain*.
- Nieto Ventura, M. Á., & Gillon, P. (1992). *Cabeza de Vaca. El mago blanco*. Planeta.
- Pancorbo, F. J. (2025). "Nebrija (2002) de Agustín Comotto: La victoria de un humanista en el combate contra la barbarie". *Hipogrifo*, 13(2).
- Pérez de Urbel, J., & Ros Ráfales. (1932). *Santo Dominguito del Val*. Editorial F.T.D.
- Révah, I. S. (1971). *Les Marranes portugais et l'Inquisition au XVIIe siècle*. R. D. Barnett.
- Rodrigue, F., & Kristy, S. (1981). *La Machine: Un procès de l'Inquisition espagnole*. Bordas.
- Rodríguez Millán. (2022, marzo 16). "Entrevista con Agustín Comotto: 'Lo que vivió Nebrija es completamente extrapolable al siglo XXI'". *Comíc para todos*. <https://comiciparatodos.net/2022/03/16/entrevista-con-agustin-comotto-lo-que-vivio-nebrija-es-completamente-extrapolable-al-siglo-xxi/>
- Roth, C. (1966). *The Spanish Inquisition*. Norton.
- Saraiva, A. J. (1962). *Inquisição e Cristãos Novos*. Inova.
- Soyer, F. (2020). "The Blood Libel in Illustrated Books and Comic for Children in Twentieth-Century Spain". *Cardenos de Estudos Sefarditas*, 22, 11-53.
- Swysen, B., & Paulo, M. (2019). *La véritable histoire. Histoire vraie. Tomás de Torquemada*. Dupuis.
- Usero, A. (1982). *Maese Espada. Revista Rambla*.
- Velayos, N. de. (1947). *El Santo Niño de La Guardia*. Editorial Aspiraciones.
- Villacañas Berlanga, J. L. (2019). *Imperiofilia y el populismo nacional-católico: Otra historia del imperio español* (2ª ed.). Lengua de Trapo.
- Wu Ming. (2008). *Il Memorandum sul Nuova epica italiana*. [http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1\\_saggio\\_sul\\_new\\_italian\\_epic.pdf](http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf)
- Zetner, J., & Sala, D. (2003). *Nicolás Eymerich, Inquisidor. La diosa* (Vol. 1). Astiberri.
- Zetner, J., & Sala, D. (2004). *Nicolás Eymerich, Inquisidor. La diosa* (Vol. 2). Astiberri.

1.4



## **Isaco y sus aventuras: un recurso didáctico para el aula donde el cómic, la Arqueología y el Patrimonio se dan la mano.<sup>1</sup>**

**Daniel Becerra Romero**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### EL LENGUAJE VISUAL Y EL CÓMIC EN LA EDUCACIÓN

Que el recurso al lenguaje visual ha sido una constante a lo largo de los siglos no es nada nuevo que no supiéramos. Sucede, sin embargo, que tendemos a olvidarlo y nos sorprende sumergirnos en el pasado y descubrir que esas mismas experiencias y soluciones ya las vivieron quienes nos precedieron, muy alejados de los tecnicismos y academicismos presentes en el lenguaje científico contemporáneo. En este sentido, solemos recurrir al viejo dicho “una imagen vale más que mil palabras” como metáfora visual para dar visibilidad a un concepto, pero no siempre es correcto. Dado el nivel de abstracción y, en particular, el grado de subjetividad —consciente o inconsciente— de cada persona cuando recrea una imagen (ya sea pictórica, fotográfica, filmica o en cualquier otro formato) sobre un soporte lo hace a partir del constructo cultural que vehicula y sustenta su propia formación.

En una sociedad cada vez más dependiente de lo visual y, al mismo tiempo, preocupada por cuestiones como la identidad, la cultura o la tradición sometidas a procesos de cambio que contribuyen a diluir las fronteras entre los datos científicos reales y las construcciones mentales sobre el pasado, la obra de Alberto Hernández Rivero se revela como un excelente recurso para abordar, tanto en las aulas de Primaria como de Secundaria, la prehistoria de la isla de Gran Canaria.

Hablamos de un díptico que con la excusa de seguir las aventuras (o más bien desventuras) del protagonista, Isaco, presenta de forma indirecta, documentada y didáctica (acorde a las características del cómic histórico europeo) diversos yacimientos, hábitos, modos y costumbres de vida de los antiguos canarios, aproximadamente entre los siglos X y XI. A través de los ojos de un muchacho de corta edad, con el que fácilmente pueden identificarse los lectores más jóvenes se exponen las inquietudes y retos de su infancia que nos conducirán a uno de los momentos cruciales de esta etapa de la vida como eran los tradicionales ritos de paso, que marcaban el tránsito de la juventud a la edad adulta. Lógicamente, el contexto era diferente

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic (CREMEC)*, financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040).

al actual, pero refleja problemas y emociones universales como la curiosidad, el descubrimiento, la superación, el valor de la amistad... El elenco que conforma el conjunto de agentes sociales del relato es igualmente significativo y nos muestra un claro proceso de reflexión sobre el rol de cada persona en la sociedad isleña.

Ciertamente, pocas veces hemos tenido la oportunidad de contemplar y recrearnos en el aspecto gráfico no solo de las estructuras de habitación o de los espacios de reunión o rituales, sino también lo que no se ve, pero se intuye: esas voces que atraviesan los siglos. Por no hablar de lo que representa la aportación de toda la parte medioambiental, relevante también para el aprendizaje de la geografía isleña, con los impresionantes riscos y roques que conforman la Fortaleza Grande, la Fortaleza Chica y Titana, con su flora y su fauna características. Esto se alinea con el enfoque de la educación patrimonial que persigue no solo transmitir información, sino también crear un vínculo emocional y cognitivo entre el alumnado y parte de su memoria histórica a partir de una mirada viva y cercana.

De ahí que los objetivos específicos del presente análisis se centren en identificar la relevancia histórica y cultural de la obra para la enseñanza de la historia local, así como evaluar la estructura narrativa y la adaptación lingüística y visual valorando su idoneidad para diferentes edades. Desde esa perspectiva, hemos querido aproximarnos a los protagonistas como forma de abordar el proceso de enseñanza y aprendizaje y poner en valor todo ese patrimonio, histórico y natural, que se recoge en esta obra con el fin de poder incrementar así el grado de conocimiento de nuestro pasado más lejano.

Por otra parte, nos hemos propuesto determinar en qué medida favorece el desarrollo de las competencias clave y proponer posibles estrategias de uso en proyectos de aula, incluyendo actividades interdisciplinares, que en este caso implicarían a disciplinas como la Arqueología, la Geografía, la Biología, la Toponimia, etc.

¿Cómo podemos trasladar estas ideas al aula? Bien, como indicamos al principio la idea en sí misma no es nueva, en el caso de Canarias tampoco. Isaco bebe de la tradición de otros trabajos anteriores que están en la memoria de muchos alumnos y alumnas de otras épocas, con más o menos éxito. Quizás, lamentablemente, no tuvieron la difusión que merecían especialmente en la Educación Secundaria debido a que no encontraron un apoyo en los docentes que no valoraban como sus compañeros de Primaria su valor educativo. En la última década se ha incrementado su popularidad y su uso en distintos cursos de Secundaria y en Bachillerato. Podríamos hablar incluso de la importancia del uso didáctico de los cómics en la Universidad española, en las Bibliotecas Universitarias, publicaciones diversas y creación de cátedras sobre el tema.

## ANTECEDENTES DEL CÓMIC HISTÓRICO EN CANARIAS

Si nos centramos en el mundo aborigen y, de forma concreta en el ámbito de la viñeta en particular, antes de iniciar el análisis de Isaco debemos retroceder en el tiempo hasta la década de los setenta del siglo XX. Por ese entonces, los hermanos Pérez Aguado, Luis y Justo, dieron vida a un proyecto que estaba orientado a la promoción entre la población canaria de su propia historia que incluía, por primera vez con profundidad en este formato, la Prehistoria aborigen. Una etapa muy desconocida para los canarios en esos momentos puesto que, prácticamente, no se enseñaba en las escuelas y menos aún en los institutos de Bachillerato. Su *Historia de Canarias* (1978) vio la luz en un momento trascendental, eran los años de la Transición a la democracia, tras tantos años de dictadura; se estaba empezando a conformar un nuevo país que sería el de las autonomías y en todos los territorios del Estado se vivía la efervescencia de la recién estrenada libertad política. Y Canarias no era ajena a la necesidad de reencontrarse con su identidad propia; no lo había sido a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en tiempos de Secundino Delgado, considerado el padre del nacionalismo y del independentismo canario y no lo fue tampoco en cuanto falleció el dictador. Fue una obra fundamental en la educación de las nuevas generaciones y volvería a reeditarse treinta años después y con el contenido actualizado, bajo el nombre de *Zarapito, crónicas de Canarias* (2007).

Dicha obra iba, principalmente, destinada a un público joven que hasta entonces carecía de ese tipo de publicaciones mixtas en las que se mezclaban imágenes y texto tradicional. Para los que la leímos representó un hito que, en algunos casos, llegó hasta el punto de orientar nuestras carreras profesionales. Lógicamente, esto último formaba parte también del propósito de combinar aprendizaje y diversión con el que nació; textos sencillos y amenos, dibujos y viñetas claramente influenciados por la estética y el estilo de las populares revistas de historieta de Bruguera de la época, sobre todo de las incontables páginas de Ibáñez.

Hasta ese momento, sólo contábamos con el muy breve acercamiento por parte del célebre Eduardo Millares Sall, "Cho-juaá", en un trabajo dedicado al público infantil titulado *Lecturas canarias para niños* (1965) y realizado en compañía de Juan del Río Ayala. En ambos casos, el repertorio gráfico venía a reproducir parte del imaginario asociado al pasado aborigen, como herencia de los procesos de construcción socioculturales de etapas anteriores. En la misma línea, también debemos recordar el capítulo sobre Canarias en *Historias de aquí* de Forges (1980); así como *La Historia de Canarias en cómic Guiagogui* de Pieter van Arkel (1995) dirigido a la juventud y patrocinado por el Cabildo de Tenerife.

Dentro de este género, y circunscribiéndonos a la isla de Gran Canaria, puede decirse que un mayor interés nos ofrece *Ansité. Historia de la Conquista de Gran Canaria* de Antonio Perera Sarmiento, considerado el primer cómic histórico sobre las Islas. Publicado de forma seriada en el periódico *Canarias 7* entre 1983 y 1984. Este trabajo, influenciado por la Escuela franco-belga, buscó ofrecer un relato riguroso y accesible de la historia insular en un momento en el

que aún no se integraba en el currículo escolar. Más tarde, en 2015, como parte de las celebraciones de su bicentenario, el Ayuntamiento de Santa Lucía de Tirajana lo reeditó en un solo volumen bajo el título *La conquista de Gran Canaria*.

No podemos dejar atrás la obra digital *Doramas, un grito de libertad* (2009) promovida por el CEIP Fernando Guanarteme en colaboración con el Cabildo de Gran Canaria. Con guion de Manuel Vicente Aguiar Sosa e ilustraciones de Anu Jato Ayala, rescata la figura del héroe indígena e ícono grancañario Doramas, con un estilo influenciado por el cómic estadounidense que incluye referencias tan singulares como la leyenda de su amor prohibido por una hermana del noble Maninidra.<sup>2</sup>

Por lo que se refiere al contexto material el grado de fidelidad es más complejo de documentar. La representación de elementos material-simbólicos con los que se intenta reforzar el sentido de identidad cultural como las pinturas corporales, tatuajes o escarificaciones (de motivos geométricos difíciles de demostrar) en realidad se basarían en las pintaderas, que sí que han llegado a la actualidad. Esta problemática nos la volveremos a encontrar en *Isaco*, concretamente en determinados personajes femeninos inspirados en esta ocasión en la cultura bereber actual del mundo norteafricano cuyos motivos geométricos de líneas y punteados, en el mentón y los pómulos, son aún muy comunes en el Magreb. No obstante, cabe señalar que, en este último caso, el debate historiográfico en torno a este tema dista mucho de haber finalizado (Becerra Romero, 2008; Molina González, 2015).

Aun así, el cómic de *Doramas* —que se complementa con una reseña histórica y una bibliografía seleccionada— no pierde valor histórico en su ambientación del periodo de la Conquista de Gran Canaria y en la veracidad de los hechos, aspectos que han favorecido su amplia integración en el ámbito educativo, en el que nos consta ha sido bien recibida por el alumnado de Secundaria que lo asimila como su héroe. Ahora bien, cabe preguntarse hasta qué punto se corre el riesgo en estos casos de reproducir una visión simplificada o mitificada del pasado insular. Cuestión que deberemos dejar para otra ocasión.<sup>3</sup>

La bibliografía centrada en el valor didáctico del cómic como recurso pedagógico multimodal (escritura e imagen) es sumamente amplia, con un largo recorrido durante la pasada centuria y la presente. Estamos ante un medio que, como bien sabemos, ofrece una clara oportunidad para estimular el diálogo crítico y reivindicativo, tanto en la literatura científica como en su faceta divulgativa. No solo abarca el contenido de un guion y su representación visual, sino que, en la misma medida, entronca con la fortaleza del conjunto de códigos que aglutina a modo de herramienta de mediación para facilitar el aprendizaje.<sup>4</sup> Los personajes y sus interacciones sirven como vehículos para explorar conceptos históricos, culturales y sociales de una manera accesible y significativa para el alumnado. La técnica narrativa de segmentar la historia en viñetas favorece la participación activa de quien lee, al permitir que completen mentalmente las acciones e inferan sucesos y potenciando su imaginación y capacidad crítica.

Centrándonos en la etapa de Primaria, al integrar elementos de Historia, Arte, Literatura y su enfoque inter y multidisciplinar favorece que la asignatura de Conocimiento del Medio Natural, Social y

<sup>2</sup> Esta historia únicamente aparece en uno de los borradores de la obra del historiador Marín de Cubas en el siglo XVII, aunque, curiosamente, este autor a menudo da datos que no recogieron otros autores y que la arqueología luego ha corroborado.

<sup>3</sup> En todo caso, consideramos necesario aclarar que con anterioridad nos ocupamos de la forma en que se ha construido el imaginario aborigen a nivel insular desde la perspectiva de la viñeta (Becerra Romero y Miranda Valerón, 2014), motivo por el cual no vamos a entrar en materia al objeto de evitar ser repetitivos

<sup>4</sup> (Baile-López, et alii, 2016; Resano-López, 2018; Gavaldón, Gerbolés, y Saenz de Adana, 2020; Rodrigo, Mendez y Fajkišová, 2023; Pons e Ibarra, 2023; Navarro y Santiago del Pino, 2023; Paredes-Bonilla, 2024; Ontenient 2025)

Cultural sea ideal para aprovechar estos recursos, así como en los primeros cursos de la Educación Secundaria.

Asimismo, fomenta el desarrollo de habilidades transversales como la observación, la inferencia, la interpretación de imágenes y el pensamiento crítico, una de las bases fundamentales de la LOMLOE<sup>5</sup> y tan necesario hoy en día. Explorar la vida cotidiana de los aborígenes motiva al estudiante a establecer conexiones con su contexto actual, al tiempo que se promueve un aprendizaje envolvente y duradero. Esta permanencia en la interiorización de contenidos se observa y pone de manifiesto, una vez más, en un reciente estudio de Lafuente (2025) que ilustra muy bien este aspecto.

Si ponemos la lupa del microscopio sobre el personaje de Isaco puede decirse que si por algo se caracterizan sus aventuras es, sobre todo, por su representación accesible al mundo aborigen y su estrecha vinculación con el paisaje en el enclave de La Fortaleza, un yacimiento singular que se localiza en el interior del municipio de Santa Lucía de Tirajana, en el sureste de la isla. Un escenario real muy significativo por su larga historia de asentamientos a lo largo de varios siglos (aproximadamente entre el V d.C. y la llegada de los castellanos en el s. XV) (Schlueter Caballero, 2009; Moreno Benítez *et alii* 2017; 2023). No cabe duda de que revivir un entorno arqueológico cercano al alumnado (especialmente si vive en las Islas) suscita un mayor interés y sentimiento de pertenencia a la propia cultura.<sup>6</sup> Por el contrario, cuando es de otras regiones, le brinda la oportunidad de comparar distintas realidades históricas y geográficas y reforzar la visión plural de las culturas.

Esta historia nos llega de la mano de un experimentado autor con títulos ligados al pasado de Canarias como *José de Viera y Clavijo: así lo recuerdo* (2010)<sup>7</sup> o *1892* (2020),<sup>8</sup> ambos con guion de Antonio Becerra Bolaños, surge esta serie contextualizada en dicho yacimiento con un doble propósito. Por un lado, darle una mayor proyección y visibilidad y, por otro lado, difundir y hacer más accesible cómo podría haber sido la vida y las prácticas de las personas que allí habitaron.

La pregunta subyacente sería ¿Cómo abordar el trabajo con esta clase de fuentes iconográficas en el aula? El método no difiere demasiado del que empleamos con otras fuentes gráficas como cuadros o caricaturas y situándonos en el contexto visual del discurso que transmite. A partir de ese momento debemos preguntarnos por los elementos que pueden observarse en dichas imágenes, por lo que significan, por las acciones y actividades de sus protagonistas, por los objetos o ambientes representados. Si en el examen de un texto forzosamente debemos construir los escenarios a partir de las descripciones, en este caso sucede lo contrario. Ya están ahí, lo que toca es realizar ese ejercicio de imaginación necesario, del que hablaba el célebre etnólogo y prehistoriador francés Leroi-Gourhan, para recrear lo que la arqueología ha descubierto y analizado.

Partiendo del aprendizaje previo del alumnado sobre la importancia de la valoración de las fuentes, se busca introducirlo en la crítica de las mismas. Los documentos que nos informan sobre el pasado a menudo, por su proceso de vida, han sido manipulados, tergiversados, sintetizados o nos llegan incompletos y algunos de ellos totalmente

<sup>5</sup> Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOMLOE).

<sup>6</sup> La persona interesada tiene la oportunidad de conocer la reconstrucción virtual del yacimiento y materiales asociados o similares en la url: <https://cloud.3dvista.com/hosting/6289376/3/index.htm>

<sup>7</sup> Editado por la Dirección General de Atención de las drogodependencias del Gobierno de Canarias.

<sup>8</sup> Editado por el Cabildo Insular de Gran Canaria en colaboración con la Casa Museo Pérez Galdós.

“falseados”. Un ejemplo ligado a la Conquista de las Islas es el caso de la versión de Gadifer de La Salle (código Egerton 2709 o texto G) y la versión de Jean V de Béthencourt (código Montruffet o texto B) que remiten a un mismo hecho, pero con diferencias notables y antagónicas en sus protagonistas.

## ISACO Y LA FORTALEZA: ESCENARIO Y NARRATIVA

Con dos tomos a sus espaldas (2021 y 2023)<sup>9</sup> y un tercero que ya asoma por el horizonte es una obra que se ha ido consolidando y que permite ampliar la visión del pasado isleño. Puede decirse —desde una perspectiva didáctica— que ha conseguido estimular la curiosidad de grandes y pequeños, introduciendo a nuevas generaciones en la historia y el patrimonio local y potenciando el sentido de pertenencia, con una narrativa que resalta la cotidianidad y los valores de nuestros antepasados. En esta línea, al conectarnos a través de un enfoque lúdico y, por qué no decirlo emocional, se cultiva en los lectores/as el interés por nuestro entorno, nuestra Historia y por la Arqueología también. De hecho, su prólogo y las reflexiones finales vinculan la trama con datos arqueológicos reales y con la investigación científica, lo que refuerza la fiabilidad y la veracidad de los contenidos y, por ende, su valor pedagógico.

Este aspecto brinda la oportunidad de trabajar la competencia científica y la capacidad crítica del alumnado al comparar y confrontar la ficción con la evidencia arqueológica sobre el terreno. Constituye una iniciativa que invita al conocimiento, cuidado, conservación y puesta en valor del yacimiento. No es de extrañar pues este proyecto ha apostado desde el principio por la difusión de su investigación a través de visitas guiadas, conferencias, actividades... y esta colección.

Cabe mencionar el cuidado diseño de la cubierta y las guardas interiores, que es lo que primero apreciamos al tener por primera vez el álbum en nuestras manos. No se limita a ser un mero reclamo editorial, sino que se transforma en un vehículo de aprendizaje que abre la puerta a todo el universo narrativo e histórico que la obra ofrece. En la portada (Fig.1), en un primer plano, destaca la figura de Isaco como centro de atención, con tres personajes en segundo

<sup>9</sup> Queremos señalar que para este artículo nos hemos centrado en el primer tomo.



Figura 1. Portada de Isaco.

plano. Con La Fortaleza al fondo, la ilustración recrea parte de la naturaleza y muros propios de la prehistoria grancanaria. Esta portada podría aprovecharse, antes de sumergirse en la lectura, para trabajar con los estudiantes los estereotipos que ellos tienen asociados a esta etapa histórica, partiendo de sus conocimientos previos y, posteriormente, comprobar con la lectura si se corroboran o no construyendo nuevos aprendizajes.



Figura 2. Enclaves arqueológicos.

Al abrir el tomo, las guardas (Fig.2) revelan un mapa con los principales enclaves arqueológicos de la isla donde se localizan las peripecias del protagonista. Se puede apreciar así la disposición de diferentes zonas de habitación, necrópolis, graneros colectivos... (Cueva Pintada, Tufia, Maizep de Agate, Artea, Cenobio de Valerón, Temisas, etc.) y comprender que los aborígenes dominaban perfectamente su territorio. Situar los lugares históricos en un mapa real subraya que los sucesos ocurrieron en localizaciones específicas de la isla, hecho que posibilita incrementar la motivación del alumnado, especialmente si viven en su entorno. Esto último es importante aprovecharlo para incidir en el respeto, el cuidado y la preservación del patrimonio histórico, creando conciencia sobre su fragilidad y lo que significa su pérdida. Como bien sabemos, el uso de mapas en Primaria no solo se limita al estudio de la Historia, sino que también puede ayudar a trabajar la orientación y visualización espacial, la lectura de leyendas, la escala y otros contenidos geográficos.

Como venimos defendiendo el recurso a una imagen facilita la comprensión de nociones complejas, práctica que viene empleándose a lo largo de los siglos en una clara combinación que permite generar una experiencia educativa inmersiva, como bien señaló Charles Bayet (en Perrot y Fau, 1902), a comienzos del siglo XX, durante una conferencia en la Sorbona:

*Le premier livre à l'école, devrait être un livre un d'images, où il n'y aurait pas de lettres, où des histoires très simples seraient traduites aux yeux, en trois ou quatre scènes de façon que l'effort de l'enfant consistât à faire le récit oral de ces scènes qu'il aurait eu à regarder et à étudier (p. 2).*

En todo caso, una vez se inicia el proceso de lectura, los personajes actúan como mediadores para explorar diversas temáticas. No hablamos únicamente de imágenes acompañadas de textos, se convierten en una herramienta de intervención para facilitar el aprendizaje, junto a la exploración de los conceptos y la participación activa a través de los personajes y sus interacciones. En este caso, se destaca la importancia de una visión plural del pasado, al otorgar presencia a personajes femeninos, infantiles y de mayor edad y reflexionar sobre la diversidad en la sociedad.

Tanto en las aulas de Primaria como de Secundaria, dichas representaciones pueden constituir un punto de partida para exponer cuestiones sobre la igualdad, la inclusión y el respeto a las diferencias. En Primaria se pueden planificar lluvias de ideas o debates sobre cómo se sienten los personajes, por qué toman ciertas decisiones y qué valores se aprecian (colaboración, generosidad, respeto a los mayores, etc.). De esta manera, se trabaja la dimensión afectivo-emocional y se promueven valores positivos. La incorporación de escenas de la vida cotidiana (juegos, conflictos familiares, aprendizaje de tareas) y la alternancia de planos narrativos (aventura, humor, explicación) aporta dinamismo, evitando que el contenido histórico resulte meramente expositivo. Además, esta estructura fomenta un aprendizaje por descubrimiento: quien lee interpreta y completa mentalmente las elipsis entre viñetas, lo que estimula la imaginación y la lectura activa. Ya en Secundaria, se pueden llevar cabo actividades que requieran mayor reflexión crítica, comparación con otras culturas y épocas, análisis de fuentes e interpretación del contexto histórico y social.

La obra combina la narrativa de ficción que vertebra la historia con una aportación de datos arqueológicos, antropológicos y de fuentes etnohistóricas que le añaden verosimilitud. En el epílogo, se profundiza en datos reales: cómo enterraban a sus difuntos, cómo almacenaban sus alimentos, etc. De ahí que, de cara a trabajar con estos aspectos en el aula, se pueda comparar pasajes del cómic con imágenes de yacimientos, breves textos extraídos de informes arqueológicos o información museística, con el objetivo de consolidar la competencia científica. El alumnado contrasta lo que aprecian en las viñetas con los hallazgos reales, aprendiendo a discriminar los hechos históricos de la ficción.

## PROPUESTAS DIDÁCTICAS Y COMPETENCIAS

Por cuestiones de espacio y cercanía cronológica del alumnado al personaje, nos hemos centrado más en las posibilidades de su implementación en Primaria o en 1º de la ESO. La obra se puede insertar a través de asignaturas como Conocimiento del Medio, Lengua y Literatura y Educación Artística o de Ciencias Sociales en la ESO, de modo que contribuya al desarrollo de las

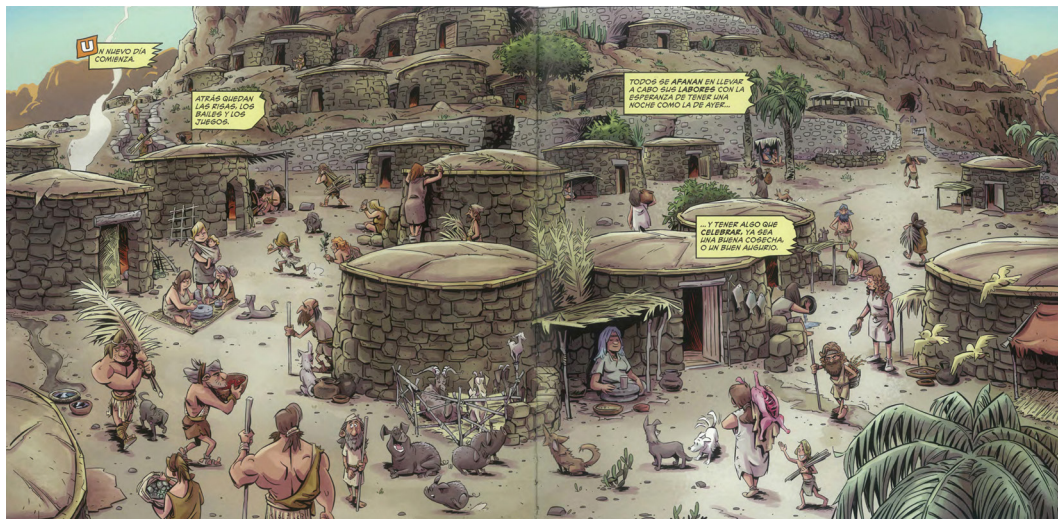


Figura 3. Reconstrucción de poblado.

competencias clave, incluidas la conciencia histórica, el pensamiento crítico y la expresión creativa. A partir de aquí se pueden llevar adelante proyectos interdisciplinares.

A modo de ejemplo, la asignatura de Conocimiento del Medio Natural, Social y Cultural integra tradicionalmente contenidos de Ciencias de la Naturaleza y Ciencias Sociales bajo un enfoque globalizado. Por ello, se pueden relacionar la dimensión histórica y cultural (organización social, patrimonio arqueológico) con la dimensión natural (recursos, ecosistemas, clima), de manera que el alumnado perciba el aprendizaje de forma holística y coherente. A partir de dicho enfoque global, se podría vincular la ubicación del poblado aborigen y su organización social (viviendas, ritos, almacenamiento de alimentos, organización...) con el clima, la disponibilidad de agua y la actividad agroganadera, subrayando la influencia del medio en las decisiones comunitarias (Fig 3).

Para potenciar el aprendizaje por proyectos, se plantearía que el alumnado investigase simultáneamente factores histórico-culturales y científico-naturales, analizando, por ejemplo, la relación entre el clima semiárido y las técnicas de cultivo o la excavación de cuevas habitables. De este modo, se podría adquirir una visión sistémica de la realidad, reforzar la competencia ecosocial y la conciencia de que la sociedad aborigen dependía de los recursos y condicionantes medioambientales.

En la práctica, lo que proponemos son actividades orientadas a describir el relieve volcánico, la vegetación y la fauna propias de Gran Canaria, así como el uso sostenible de los recursos (agua, producción de alimentos, cría de ganado). Además, destacar la importancia del trabajo colectivo y la sincronización con los ciclos naturales de siembra y cría de animales. Una tarea integradora podría ser el "cuaderno de campo de Isaco", donde diferentes grupos investiguen de manera cooperativa la sociedad aborigen, su entorno y la relación entre ambos. Lógicamente, sin dejar de lado otros aspectos culturales como la propia organización de la sociedad aborigen reflejada en las viñetas: la jerarquización, distribución del trabajo, funciones de cada miembro, prácticas sociales, ritos funerarios y de subsistencia, etc.

Por lo que atañe al área de Lengua y Literatura, algunos objetivos podrían ser el desarrollo de la comunicación y la comprensión lectora a través de la narrativa del cómic. Para ello, se podría continuar con un ejercicio habitual como es la lectura dramatizada, asignando diálogos a distintos alumnos/as, de modo que practiquen la entonación y el uso expresivo de la voz. Posteriormente, se propiciaría un debate sobre los sentimientos que transmiten los personajes y cómo se reflejan en su forma de hablar. Consideramos que este ejercicio no solo mejora la fluidez lectora, sino que también favorece la empatía.

Asimismo, sería de gran interés analizar diálogos y onomatopeyas, identificando los sonidos que aparecen (el viento, la lluvia, animales, acciones humanas...) y discutiendo su función en la ambientación de la historia. Para afianzar la creatividad y la reflexión sobre el lenguaje, se anima al alumnado a inventar formas de expresión sonoras nuevas que describan situaciones no contempladas en las viñetas. En suma, estas actividades vienen a reforzar la comprensión de la narración, la expresión oral y la creación literaria.

En cuanto al área de Plástica, el objetivo principal radica en fomentar el conocimiento y la expresión cultural, así como la creatividad, a partir de los aspectos visuales que nos ofrece la obra. Se podría abordar, por un lado, la recreación de escenas en un mural colectivo, donde el alumnado investigue el atuendo, los colores y los objetos característicos, que, a su vez, como en el caso de los tintes y pigmentos, se encuentran ligados al medioambiente. A través de técnicas mixtas (dibujo, collage, pintura), reproducirían la atmósfera del cómic, desarrollando así habilidades artísticas y su capacidad de observación.

Por otro lado, sería de gran interés proponer la creación de planchas alternativas con personajes e historias propias, partiendo del universo del protagonista. Esta actividad incluye la elaboración de un guion con diálogos y onomatopeyas, lo que potencia la expresión narrativa, la secuenciación de ideas y la cohesión textual. Ambas iniciativas promueven la interpretación estética y la construcción de significados, a la vez que refuerzan la creatividad y la participación activa en el proceso artístico.

Como indicábamos más arriba, la naturaleza secuencial de la narrativa ayuda a construir la historia paso a paso, a mantener y retener la atención de la persona. El alumnado ha de "rellenar" los espacios entre viñetas con su imaginación, participando activamente en la comprensión de la trama. Es por ello por lo que, didácticamente, este tipo de lectura permite el acceso a la información a todas aquellas personas con diferentes estilos de aprendizaje (visual, lector, kinestésico, etc.). Además de estimular la competencia lectora al integrar aspectos tanto verbales como visuales.

Incluso se pueden realizar lecturas guiadas en función del rango de edad, es decir, desde la lectura por partes, donde al finalizar se realicen preguntas abiertas para profundizar en la trama o la época histórica hasta el análisis de la transición de viñeta para mostrar cómo la acción avanza entre páginas y cómo el uso de onomatopeyas o planos genera ritmo y emoción.

En conjunto puede decirse que simboliza un puente entre el pasado y el presente. Su lectura anima a comprender cómo era la vida en un tiempo lejano, pero a la vez cercano en la medida en que muchos rasgos culturales, paisajes y tradiciones siguen siendo parte de la identidad canaria. Baste recordar la elaboración de cerámicas presente en centros loceros tan significativos como La Atalaya de Santa Brígida, Hoya Pineda en Gáldar y Lugarejos en Artenara. Se pueden fomentar proyectos que comparen costumbres antiguas y actuales que potencien la competencia social y ciudadana observando la evolución histórica de su comunidad o de otras.

En lo que respecta a las aportaciones a las competencias clave consideramos que las que se encuentran más directamente relacionadas son Competencia en comunicación lingüística (CL), en la que el uso del lenguaje oral y escrito se refuerza a través del texto y los globos de diálogo, dramatizaciones, la identificación de onomatopeyas y el análisis de los registros (narrativo, expositivo, científico) y favorecen la expresión oral y la fluidez lectora.

La Competencia matemática y competencias en ciencia, tecnología e ingeniería (STEM), relacionada con el entorno arqueológico y geográfico de La Fortaleza brinda oportunidades para incorporar mediciones de distancias y escalas en los mapas, estimaciones de recursos (abastecimiento de agua o cantidad de cereal consumido) o pequeñas investigaciones sobre la ingeniería prehispánica para la recolección de agua como pequeñas presas, posetas... Estas actividades refuerzan la resolución de problemas y muestran la relación práctica entre la narrativa histórica y el ámbito STEM.

En cuanto a la Competencia digital (CD) estaría relacionada con el trabajo que los estudiantes podrían realizar a partir de la lectura del cómic, incluso la posibilidad de hacer su propia historieta digitalmente.

Trabajaríamos a partir de la Competencia ciudadana (CC) la identidad cultural y el sentido de pertenencia a un patrimonio común, promoviendo además la valoración del entorno natural e histórico. Incidiendo en la responsabilidad cívica hacia la protección del entorno y del legado histórico, promoviendo conductas participativas y comprometidas con la comunidad.

La Competencia personal, social y de aprender a aprender (CPSAA) quedarían plenamente desarrollada a partir del trabajo con esta obra puesto que impulsa la curiosidad histórica y la autorregulación del aprendizaje a través de un medio —el cómic— muy apreciado por el alumnado, incluso el más disruptivo ya que es el más comprensible para ellos. El alumnado puede plantear hipótesis, debatir en grupo y reflexionar sobre los valores representados (cooperación, amistad, solidaridad, relación con el entorno). Mediante discusiones guiadas, podemos también fomentar la empatía y la gestión emocional al identificarse con los personajes y sus retos.

Por último, dado que como señalamos *ut supra* el área de Plástica sería una de las que podría trabajarse en clase, incidiríamos también en la Competencia en conciencia y expresión culturales (CCEC) ya hemos señalado que claramente aborda la identidad cultural canaria desde una perspectiva histórica, artística y arqueológica. El alumnado,

al recrear escenas o diseñar composiciones artísticas inspiradas en el cómic, podría desarrollar la interpretación estética y su propia capacidad de expresión creativa. Paralelamente, aumentaría la sensibilidad hacia manifestaciones culturales diversas, reforzando el diálogo entre pasado y presente.

En Secundaria, la línea sería semejante como continuación de la etapa anterior, vinculado en este caso a la asignatura de Historia y Geografía de Canarias en tercero de la ESO, con actividades donde se profundiza en tareas más analíticas y críticas en proyectos interdisciplinares, sumado a reflexiones sobre el patrimonio y la importancia de su conservación restauración, difusión y puesta en valor. De forma progresiva y secuencial se continua así el trabajo en competencias, favoreciendo la cohesión y coherencia de ambas etapas.

## LIMITACIONES, CRÍTICA HISTÓRICA Y CONCLUSIONES

Ahora bien, el uso del dibujo no solo ilustra la historia, sino que también cumple una función informativa clave. El diseño de los personajes, el vestuario y los espacios está basado en evidencias arqueológicas, lo que facilita la interpretación del contexto histórico por parte del alumnado. Y si bien en su conjunto es correcto, no obstante, debemos realizar una pequeña crítica respecto a la plasmación de la figura del aborígen. Aun teniendo en cuenta las licencias artísticas propias del medio, hay un detalle que no podemos dejar pasar desapercibido porque en la sociedad canaria tenía un valor fundamental. Si tenemos en cuenta las propias fuentes etnohistóricas, tan relevantes para la investigación de la Prehistoria de Canarias, no se puede obviar la presencia de personajes con cabello y barba que realizan actividades cotidianas, como la recogida de la siembra (Fig 4.), lo cual sería totalmente inadmisible en el contexto de la Gran Canaria prehispanica. Choca diametralmente con el marcado carácter dual de la sociedad isleña reflejado en el simbolismo del cabello (tema este que, personalmente, hemos investigado (Becerra, 2010); la nobleza era la única que, a raíz de la documentación escrita, podía llevar barba y pelo

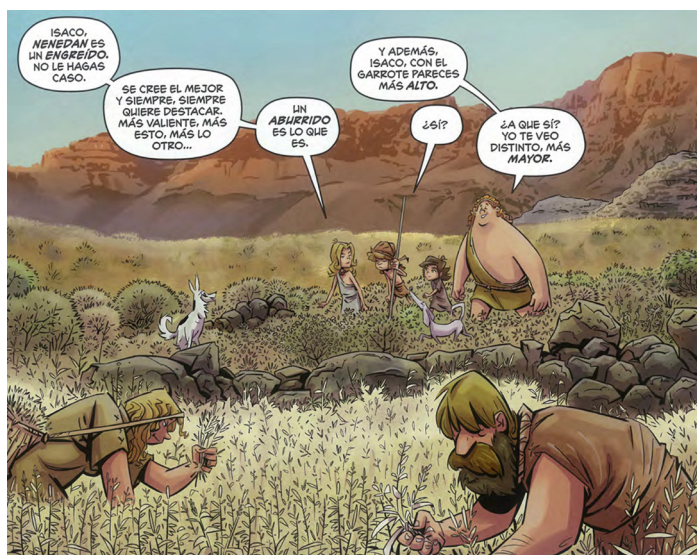


Figura 4. Agricultura canaria.

largo, mientras que los plebeyos debían llevar el pelo corto para evitar confusiones acerca de su status social, por ello se les denominaba "trasquilados". Sobre esto no hay lugar a dudas, era una norma social que no se podía transgredir. Por eso también debemos recordar que esta sería una de las normas que rompió el famoso Doramas, del que ya hemos hablado anteriormente. Es un detalle, pues, muy importante. Francisco López de Ulloa (en Morales Padrón, 1993, p. 313) nos detalla en 1646 esta diferenciación social:

*Había entre los Canarios distinción de nobles y villanos; los nobles trayan barua larga, y cabello crecido, y no les hera permitido matar ni guisar carne, que los villanos heran obligados a se la matar y guisar, y estos villanos no trayan barua ni cabello y es de considerar con qué instrumentos se los quitauan, porque no se aberiguó quen toda la tierra se hallase cossa ni instrumento de hierro, y así la naturaleza les dispusso con qué cortársele, que hera con un betume que hazían de un árbol que llaman tabayua silvestre y de otro de cardón.*

Por su parte, el cronista Antonio Sedeño, que vivió entorno a los siglos XV-XVI, (en Morales Padrón, 1993, pp. 363-364) cuando describe el momento de rendición de la isla y la exigencia castellana de la entrega de la llamada "reina niña" confirma la trascendencia de este distintivo físico:

*Echo ia este conçierto, todos los spañoles con sus capitanes se vinieron la vuelta de su Real; y los Canarios salieron de Tirajana acompañando a su señora. Traíanla en unas andas sentada en ombros de quatro hidalgos de cauellos rubios; (...) Venían junto a las andas un poco hacia atrás a los lados los dos tíos faiçanes, i delante i atrás muchos de los hidalgos que traían cauellos largos que era señal de serlo.*

Las fuentes etnohistóricas en este sentido se muestran muy claras. Existiría una diferenciación social reflejada en la dualidad de carácter simbólico, estructurada a partir de la potestad, la longitud y coloración del cabello. Un marcador identitario y de reconocimiento de la categoría de nobleza, en oposición a la de villano; obligados a llevar su cabeza rasurada.

*Otro tanto se aplica al vello facial, que revela dichas divergencias: Los pleueios andaban descalços de pie i pierna i trasquilados barba i cauello i con un zamarón de pieles sin costura por los hombros, los braços de fuera i algunas veces con media manguilla i en lo interior tenían por la cintura cubierta sus partes (Sedeño en Morales Padrón, 1993, pp. 363-364).*

De ahí que difícilmente podamos aceptar que, en las representaciones gráficas de adultos, con pelo y barba largos, se observe que realizan diversas labores que no serían propias de su condición social como recolectar grano. En el caso de Isaco, sin que sea nuestra intención desvelar más de lo necesario de la trama, es un chico inexperto que busca integrarse en el mundo de los adultos sin conocer aún sus reglas y obligaciones. Su calzado lo situaría en el grupo de los "nobles" así que su interacción con actividades sometidas a tabúes sociales como los de la sangre serían inimaginables también.

Una manifestación más de la estructura social binaria, organizada alrededor del equilibrio entre la pureza y la impureza, la fecundidad y la esterilidad, lo sagrado y lo profano: "...i en los nobles es delito

*hacer sangre ni andar con cosa matada ni muerta ni ensangrentada, ni herir ni sacar sangre, sino es en la pelea” (P. Gómez Escudero en Morales Padrón, 1993, p. 432). Una frontera que también incluiría la contaminación simbólica del espacio unido al contacto físico, extensible a los objetos materiales:*

*El oficio de carnicero lo tenían por vil y soez, y siempre lo usaba el hombre más bajo que se hallaba; y era tan asqueroso, que no permitían tocarse a cosa, y traía una vara en la mano con que señalaba lo que quería. No le era lícito entrar en las casas, ni acompañarse, sino con otros de su oficio; y, en recompensa de esta sujeción, le daban lo que había menester. Y nadie podía matar res, sino en el lugar diputado por los carniceros, y en estas casas no era lícito entrar los mozos, ni mujeres ni niños (Abreu Galindo, [1602] 1977, p, 159).*

Curiosamente, esta práctica diferenciadora queda recogida en un acontecimiento del s. VII que nos relata el historiador árabe Ibn Khaldoun en relación con la humillación que sufrió el líder bereber Koceila en manos del dirigente árabe Moaouïa-Ibn-Abi-Sofyan. Éste habría obligado al primero a matar y trocear un cordero a pesar de sus reticencias, lo que una vez más remarca un simbolismo fuertemente interiorizado entre estas poblaciones.

En todo caso, serían los profesionales de la enseñanza los responsables de detectar y aclarar al alumnado estos errores y utilizarlos también para que ellos entiendan la diferencia entre realidad y ficción, como ya señalamos anteriormente. Todo esto no resta valor al conjunto de la obra, ni a la iniciativa ni a su utilización pedagógica. Solo que consideramos que debe ser tenido en cuenta por los docentes —y el público en general— de cara a evitar fomentar la memoria imaginada. Es decir, generar constructos a partir de la memoria colectiva establecidos a partir del Arte como imagen real de lo representado, cuya base se localiza en el recuerdo y los sesgos asociados, no en el hecho histórico. La Historia que se difunde fuera de los centros académicos demasiado a menudo no se corresponde con la realidad de los hechos. Y eso lo sabemos bien los profesionales de esta disciplina. Así se construyen los mitos que luego se vuelven indestructibles. Pero es nuestra obligación estar atentos y contribuir en la medida de nuestras posibilidades a evitarlos.

Este tipo de iniciativas tienen un valor incalculable, su capacidad para enseñar, para llegar al gran público o, incluso, influenciar en vocaciones es algo que siempre hemos tenido claro y somos un fiel ejemplo de ello. Máxime si tienen calidad, documentación, atractivo y capacidad de generar empatía como esta obra.

Pese a incorporar licencias narrativas, respeta la precisión histórica al sustentarse en investigaciones científicas y ofrecer explicaciones documentadas, lo que avala su rigor. Su adaptabilidad a diferentes niveles educativos, especialmente entre la Educación Primaria y el primer ciclo de Secundaria, hace que estemos ante un recurso versátil para profundizar, con la mediación docente adecuada, en los fundamentos históricos y arqueológicos de nuestra Prehistoria. En ambas etapas, actúa como puente entre la documentación histórica y el relato gráfico, incentivando la curiosidad, la creatividad y el respeto por la riqueza arqueológica y el patrimonio cultural.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu Galindo, J. (1977). *Historia de la Conquista de las siete Islas de Canarias*, Goya ediciones.
- Baile-López, E. et alii (2016). Cómic como instrumento didáctico. La narración gráfica en ámbito universitario, en R. Roig V., J.E. Blasco M., A. Lledó C. y N. Pellín B. (coords.) *Investigación e Innovación Educativa en Docencia Universitaria: retos, propuestas y acciones* (pp. 1620-1634). Universidad de Alicante.
- Barrios, J. (2017). La transmisión textual de la crónica de la conquista de gran canaria atribuida a Antonio Cedeño. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 63: 063-002, 1-28.
- Becerra Romero, D. (2008). La magia de los tatuajes en el mundo bereber: dificultades para su estudio en el ámbito de los aborígenes canarios en F. Morales Padrón (Coord.) *XVII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2006, (pp. 383-399). Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Becerra Romero, D. (2009). Una propuesta de contextualización e interpretación de determinadas modificaciones corporales bereberes en el ámbito de la Gran Canaria Prehispánica. *I Congreso Internacional de Cultura y Género: La cultura en el cuerpo*. Universidad Miguel Hernández, pp.1-15.
- Becerra Romero, D. (2010). La importancia y el simbolismo del cabello entre los antiguos libios: del Norte de África a las Islas Canarias en F. Morales Padrón (Coord.) *XVIII Coloquio de Historia Canario-americana* (2008) (pp. 105-116.). Cabildo de Gran Canaria.
- Becerra Romero, D. (2025). Imaginarios y viñetas como recurso para la recreación de la Historia de Canarias en Historia Moderna. Entre la realidad y el deseo. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 13, 2 (en prensa).
- Becerra Romero, D. y Miranda Valerón, J.J. (2014). La construcción del aborigen: representación e imaginario del antiguo habitante de las Islas Canarias en la viñeta. Acosta Guerrero, E. (coord.) *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana* XXI-087, 1-13.
- Gavaldón, G., Gerbolés, A.M. y Saenz de Adana, F. (2020). Aprender a comunicar con imágenes. Uso del cómic en la educación superior como vehículo para el desarrollo de competencias multimodales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 89, 143-166. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi89.3801>
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.
- Hernández Rivero, A. (2021). *Isaco y sus aventuras. La cueva de los muertos*. Tibicena publicaciones.
- Hernández Rivero, A. (2023). *Isaco y sus aventuras. Se me fue el baifo*. Tibicena publicaciones.
- Lafuente, J. C. (2025). El uso del cómic en Educación Primaria para la retención a largo plazo de los aprendizajes adquiridos. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 1-16. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1435>
- Molina González, J. (2015). *Las pintaderas de terracota de Gran Canaria. Estudio morfotecnológico y funcional*. Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria [https://acceda.cris.ulpgc.es/bitstream/10553/21812/4/0733862\\_00000\\_0000.pdf](https://acceda.cris.ulpgc.es/bitstream/10553/21812/4/0733862_00000_0000.pdf)
- Morales Padrón, F. (1993). *Canarias: Crónicas de su conquista*. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Moreno Benítez, M. et alii (2017). Un día cualquiera en la fortaleza. Resultados de las intervenciones arqueológicas 2015-2016 (Santa Lucía de Tirajana, Gran Canaria). *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2016), XXII-136. <http://coloquioscanariasmerica.casadedecolon.com/index.php/aea/article/view/1007>
- Moreno-Benítez, M. et alii. (2023). La Fortaleza, tres en uno. Caracterización arqueológica de un espacio aborigen de larga duración. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 69: 069-003, pp. 1-26.
- Navarro Poley, D. y Santiago del Pino, M. (2023). Los cómics en el aula de educación primaria. Una propuesta para crear lectores literarios. *Chamariz: Estudios en didáctica de la Lengua y la Literatura*, (1) 1-30. <https://doi.org/10.25267/Chamariz.2023.i1.05>
- Ontenient Lledó, A.I. (2025). El cómic digital como recurso para consolidar el aprendizaje en la educación secundaria obligatoria. *Miguel Hernández Communication Journal*, 16, 177-206. <https://doi.org/10.21134/kk6pk238>
- Paredes-Bonilla, G. et alii. (2024). El cómic como estrategia metodológica innovadora en la educación. *593 Digital Publisher CEIT*, 9 (5), 818-829. <https://doi.org/10.33386/593dp.2024.5.2675>
- Perrot, J. y Fau, F. (1902). *30 histoires en images sans paroles a raconter par les petits*. Librairie Classique Fernand Nathan.
- Pico, B., Aznar, E. y Corbella, D. (Eds.) (2003). *Le Canarien: manuscritos, transcripción y traducción*. Instituto de Estudios Canarios.
- Pons Moreno, A. e Ibarra Rius, N. (eds.) (2023). *Enseñar con el cómic. Dinámicas transversales y específicas del aula*. Dykinson.
- Resano-López, J.C. (2018). Cómic y futuros educadores: una reflexión personal como docente universitario, en J.A. Gracia Lana y A. Asión Suñer (Coords.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar* (pp. 309-314). Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- Rodrigo Segura, F., Méndez Cabreira, J. y Fajkišová, D. (eds.) (2023). *Enseñar con el cómic*. Dykinson.
- Schlueter Caballero, R. (2009). La Fortaleza Santa Lucía de Tirajana. Investigación arqueológica. *Boletín Millares Carlo*, 28, 31-68.



# 2

MEMORIA  
HISTÓRICA

2.1



## Autoviñetas. Los inicios de la autobiografía en el cómic: *Elegía en rojo*, de Seiichi Hayashi, y *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, de Justin Green.

Juan Carlos Pérez García  
Universidad de Málaga<sup>1</sup>

### INTRODUCCIÓN

**B**inky Brown Meets the Holy Virgin Mary (1972), de Justin Green, suele citarse como el primer cómic autobiográfico de la historia, un aspecto que discutiremos más adelante. Publicado en el contexto del movimiento del *comix underground* que se desarrolló en Estados Unidos, particularmente en San Francisco, durante el periodo aproximado de 1963-1975, el cómic de Green fue una influencia crucial para otros historietistas *underground* como Aline Kominsky, Robert Crumb o Art Spiegelman, el célebre autor de *Maus*. El presente texto pretende abordar los inicios de la autobiografía en el cómic, los factores causales de su tardía aparición en el medio y la representación social que implicó dentro de su contexto histórico, esto es, la representación de fenómenos sociales relevantes que construyen la identidad individual y los discursos sociales, permitiendo la relación entre ambos (Wagner y Hayes, 2011, p. 74). Para ello acudiremos a herramientas de la historia cultural, la historia del arte y las bellas artes, tomando dos casos de estudio como paradigma entre los primeros cómics que pueden calificarse propiamente de autobiográficos: uno occidental, el mencionado *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, y otro oriental, *Elegía en rojo* (1970-1971), del japonés Seiichi Hayashi. Partiremos de la conocida definición de autobiografía de Lejeune (1975, p. 14): “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, en tanto pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Trabajo realizado como miembro del Grupo de Investigación *Poéticas de la ficción en las artes de la contemporaneidad* (HUM-941).

<sup>2</sup> “Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, et en particulier sur l'histoire de sa personnalité”. Traducción propia.

### EL SURGIMIENTO DEL CÓMIC AUTOBIOGRÁFICO

*Binky Brown Meets The Holy Virgin Mary*, o el *comix underground* confesional

**J**ustin Green publicó *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* en 1972, un tebeo de extensión significativa para su época (40 páginas) que rápidamente fue reconocido por sus iguales como algo nuevo. Puede calificarse como el primer cómic

autobiográfico occidental, pero seguramente no el primero en términos globales, como veremos después. Justin Green (1945-2022) había nacido en Boston, de padre judío y madre católica, se había criado en Chicago y era primo hermano del cineasta William Friedkin. En los sesenta estudió pintura en la prestigiosa Rhode Island School of Design, estuvo en Roma de intercambio durante su último curso y trabajó brevemente como profesor ayudante en la Universidad de Siracusa, empleo que dejó a finales de esa década para dibujar cómics a tiempo completo. A Green le había impactado el *comix underground* que emergía en esos años, al que había accedido a través de su autor más prominente, Robert Crumb. Su obra, según el propio Green, iba a cambiarle la vida; ningún tebeo le había cautivado tanto desde la revista *MAD* de los primeros cincuenta dirigida por Harvey Kurtzman (Rosenkranz, 2008, p. 94), maestro a su vez de Crumb. Green quedó fascinado por la textura áspera de sus viñetas y sus trazos de *cross-hatching* que le recordaron, más que a un cómic contemporáneo, a un grabado antiguo (Green, 2009, p. 52). Con razón, pues entre las fuentes referenciales de Crumb estaban historietistas como Kurtzman o E. C. Segar, pero también caricaturistas del grabado de los siglos XVIII y XIX como William Hogarth, James Gillray o George Cruikshank. Los tebeos de Crumb llevaron a Green a abandonar su idea de ser pintor, un "artista serio", y considerar las formas de arte popular. Pronto volvió a dibujar cómics, algo que no hacía desde el bachillerato; de repente sus cuadros abstractos se llenaron de figuras reconocibles (Rosenkranz, 2008, p. 94). En los sesenta el expresionismo abstracto aún dominaba gran parte del discurso en el arte, pero el tipo de representación inmediata que permitía el cómic, con su dibujo figurativo, era visto entonces como un valor contracultural, un modo efectivo de llegar al público (Chute, 2010, pp. 16-17).

En 1969 Green se mudó a New Jersey, entrando en contacto en la vecina Nueva York con el grupo de historietistas de *Gothic Blimp Works* (1969), un tabloide *underground* en el que consiguió publicar una página de historieta basada en un show de *striptease* que vio con 16 años. Se mudó de nuevo, a Boston, donde siguió dibujando cómics, que alternaba con un trabajo de taxista. Sin contar ya con prórrogas de estudios, Green entraba en los sorteos del servicio militar en la Guerra de Vietnam y para escapar del reclutamiento siguió cambiando de residencia; se libraría finalmente gracias al número tan alto que le tocó en el sorteo. Hacia 1970 ya estaba instalado en San Francisco, epicentro del emergente *comix* donde residían Crumb y otros dibujantes *underground*, seguramente el primer movimiento artístico del cómic occidental. Un movimiento sin precedentes, libre de las estructuras comerciales del cómic establecido, que revolucionó las nociones de lo que los tebeos podían lograr, formal y políticamente, lo que podían representar y cómo podía representarse, liberando al cómic para experimentar y explorar su potencial como forma artística (Chute, 2010, p. 14). Hablamos de un movimiento conformado por jóvenes autores y autoras, muchos de ellos con estudios artísticos reglados (una novedad frente a la mayoría autodidacta del cómic comercial), que decidieron hacer sus propios *comic books* al margen de la industria tradicional y del control editorial, como medio de expresión personal, con temáticas y tratamientos nuevos para adultos, acudiendo a la autoedición o a pequeñas editoriales surgidas en aquellos años.

Tebeos que eran distribuidos en *head shops* y tiendas de discos, al margen del circuito tradicional en el que los chavales compraban los *comic books* comerciales o "normales", quioscos y tiendas de comestibles o golosinas.<sup>3</sup> El *comix*, en pocas palabras, transformó a los tebeos en un vehículo contracultural (Chute, 2010, p. 15). Todo ello había surgido en el contexto anti-*establishment* de la contracultura juvenil y la prensa alternativa de los sesenta, las drogas y el rock psicodélico, el movimiento *hippie* y las protestas pacifistas contra la Guerra de Vietnam. El *comix* estadounidense preparó además el camino a la gráfica del fanzine punk, el cómic alternativo de los ochenta y noventa, el mercado de *small-press* y la novela gráfica contemporánea (Rosenkranz, 2008, p. 15).

En marzo de 1972 Justin Green publicó *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (en adelante, abreviado a *Binky Brown*) con Last Gasp, pionera editorial *underground* de Berkeley. Se trataba de una memoria confesional sobre la lucha del autor contra las ansiedades sexuales de su pubertad, que vivió de manera traumática por su educación católica y derivaron en escrupulosidad, una forma de trastorno obsesivo-compulsivo. La narración de Green comparte con sus colegas del *comix underground* cierto "surrealismo" extravagante (Witek, 1989, pp. 128-129), pero al mismo tiempo transmite una franqueza radical para exponer la intimidad del autor con una falta de pudor llamativa para su época, en la que aún no existía el cómic autobiográfico como tal.

Unos años antes de *Binky Brown*, en el cómic occidental Robert Crumb (Filadelfia, 1943) había jugueteado en sus *comix* con la autoficción, al dibujarse a sí mismo en autoparodias exageradas en las que interpelaba al lector para confesar sus obsesiones, respondía a las críticas feministas o se presentaba bajo personalidades ficticias; Crumb era una influencia confesa de Green y seguro que le inspiró para *Binky Brown*, pero si este último era serio en su pretensión confesional, la intención de Crumb era burlesca. Por la misma época, ciertos autores japoneses —desconocidos en Occidente hasta que fueron traducidos bastantes años después— sublimaban sus cuitas autobiográficas en historietas de ficción poética y onírica que publicaban en la revista de manga de vanguardia *Garo* (1964-2002). Entre ellos, Seiichi Hayashi con la mencionada *Elegía en rojo* (1970-1971), una obra extensa sobre la que volveremos más adelante, o Yoshiharu Tsuge (*Katsushika*, Tokio, 1937), una figura equivalente a Crumb en el cómic alternativo japonés, cuya historieta breve "La espita" ("Nejishiki", 1968), una fábula de corte onírico que capturaba el malestar de la posguerra japonesa, abrió la puerta "para la expresión personal en el manga sin las férreas imposiciones editoriales de las grandes revistas" (García, 2010, p. 165). *Gen Pies descalzos* (*Hadashi no Gen*), el testimonio en viñetas de Keiji Nakazawa (1939-2012) como superviviente de Hiroshima sobre los horrores causados por la bomba atómica, empezó a publicarse en 1973, el mismo año en que Shigeru Mizuki (1922-2015) filtraba sus vivencias como joven soldado en la II Guerra Mundial en su manga *Operación muerte* (*Sōin Gyokusai Seyo!*). Las primeras historietas de *Paracuellos*, una memoria histórica del madrileño Carlos Giménez (1941) sobre su traumática infancia transcurrida en los Hogares del Auxilio Social franquista, vieron la luz en 1976. El mismo año en que el estadounidense Harvey Pekar (1939-2010), un funcionario de

<sup>3</sup> Los *comic books* son los tebeos norteamericanos. A pesar de su equívoco nombre, no son "libros" sino cuadernillos grapados, periódicos, normalmente de extensión breve (24-32 páginas), que se generalizaron en los años treinta del siglo XX y se convirtieron en una gran industria a raíz del éxito millonario de Superman (1938, creado por Jerry Siegel y Joe Shuster) y muchos otros superhéroes que le siguieron. Publicados por editoriales comerciales que controlaban su contenido, a menudo eran realizados por talleres (*shops*) o equipos de producción en cadena para garantizar la periodicidad (mensual normalmente): lo habitual era que guionista, dibujante a lápiz, entintador, colorista y rotulador fuesen diferentes personas. Durante la mayor parte del siglo XX estuvieron dirigidos a un público infantil y juvenil, con historias codificadas a través de géneros de ficción: aventuras, superhéroes, ciencia ficción, humor, *funny animals*, crimen, horror, etc. Durante muchos años, las dos grandes editoriales tradicionales de *comic book* fueron, y siguen siendo hoy, DC y Marvel. Durante todo el siglo XX el *comic book* fue, con altibajos, un medio de masas; a partir de los setenta comenzó un lento declinar de ventas que ha proseguido hasta la actualidad.

hospital de Cleveland que había sido amigo de Crumb, comenzaba a autoeditarse su serie *American Splendor*, acompañado de diversos dibujantes, estableciendo un nuevo modo en el cómic: la serie autobiográfica *cotidiana*, centrada en los hechos y texturas de la existencia diaria (Hatfield, 2005, 109). También en Estados Unidos, el veterano Will Eisner (1917–2005) volvió al cómic cumplidos los sesenta años, influido por el movimiento *underground*, para filtrar recuerdos personales en la ficción de *A Contract with God and Other Tenement Stories* (1978), publicada bajo la etiqueta expresa de "novela gráfica"; sus recuerdos serán ya francamente autobiográficos en la posterior *The Dreamer* (1985).

Pero en 1972 aún no existía nada parecido a *Binky Brown* en el cómic occidental, ni siquiera en el *underground*, hasta entonces dedicado a otros temas. El *comix* había manifestado una evidente rebeldía contra el *comic book* comercial, dirigido a un público juvenil y transmisor de los valores culturales dominantes a través de fantasías escapistas: superhéroes, aventuras, *funny animals*, etc. Frente a eso, el *comix* ironizaba sobre el propio medio del *comic book* (Hatfield, 2005, pp. 7-8), adoptando enfoques contraculturales y temáticas solo para adultos sin sujetarse al Comics Code, el código de autocensura que había creado en 1954 la industria del *comic book*, aún vigente en esos años. Pero hasta que llegó Green con su *Binky Brown*, los *underground* se habían centrado en otros temas: la parodia y la sátira de humor irreverente, el costumbrismo autoparódico sobre los *hippies*, las drogas, el erotismo, a veces combinado con una violencia grotesca y humorística, la fantasía psicodélica y los homenajes con apropiaciones irónicas a los tebeos de horror, crimen y ciencia ficción de la editorial EC Comics de los primeros cincuenta, que los *underground* adoraban. A partir de 1970 se diversificaron algo más los temas al llegar la conciencia de género con el *comix* feminista, con Trina Robbins liderando una comunidad de autoras como Aline Kominsky, Roberta Gregory, Lee Marrs, Melinda Gebbie y muchas otras (García, 2010, pp. 150-151). Por su parte, la antología *Slow Death*, aparecida a finales de 1970, enfocó el *comix* satírico, de horror y de ciencia ficción hacia preocupaciones ecologistas.

*Binky Brown* era, temáticamente, diferente a todo eso. Justin Green produjo la obra en 1971, durante siete intensos meses en los que su editor le pagó un adelanto mensual de 150 dólares. Trabajada con la sensibilidad de un *pintor*, esto es, pensando en la obra y no en el éxito comercial (Green, 2009, p. 55), *Binky Brown* llamaba la atención por su insólita falta de recato para revelar detalles autobiográficos, representados a menudo de manera grotesca, y por su dibujo excéntrico, tan inspirado en los anuncios de culturismo de Charles Atlas como en los grabados de Durero, con diseños de página cambiantes y metáforas visuales extravagantes. El cómic se distribuyó en *head shops* y tiendas de discos de Estados Unidos y Europa occidental, con dos tiradas de 55.000 copias cada una, cifras importantes. El neoyorquino Art Spiegelman (Estocolmo, 1948), que en 1970 se había mudado a San Francisco para integrarse en la misma comunidad de historietistas *underground* a la que pertenecía Green y pudo ver de primera mano el proceso creativo de *Binky Brown*, percibió inmediatamente que estaba ante algo nuevo. Así lo recordaba el autor de *Maus*:

Lo que las hermanas Brontë hicieron por el romance gótico, lo que Tolkien hizo por la espada y brujería, Justin lo hizo por el comix confesional autobiográfico, una verdadera industria creciente en el negocio del comix independiente. [...] Antes de Justin, de los historietistas se esperaba que mantuvieran bajo control sus psiques e historias personales, o al menos que las disfrazaran o sublimaran en entretenimientos divertidos. [...] Nunca olvidaré contemplar las páginas inéditas de Binky Brown colgando de un tendedero estirado alrededor de la mesa de dibujo y de su sala de estar en 1971, sabiendo que estaba viendo nacer algo nuevo. (Spiegelman, 1995, pp. 4-6)<sup>4</sup>

Inspirado por sus colegas del *underground* y escritores como Philip Roth o J. D. Salinger, Green se adelantó en el *comix* al exponer sus demonios más personales desde la textura compleja de la realidad. El propio Crumb reconoció a Green como “el PRIMERO de todos los historietistas en dibujar cómics autobiográficos altamente personales” (1995, contraportada, mayúscula original).<sup>5</sup> *Binky Brown* era un tebeo lleno de confesiones íntimas sobre obsesiones compulsivas, parafilias y hábitos sexuales neuróticos, pensamientos religiosos culpables y escenas humillantes de la infancia y adolescencia. En la primera escena, el Binky Brown niño, claro alter ego del autor, rompe accidentalmente una figura de la Virgen María en la casa familiar; al final del tebeo, ya como joven adulto, rompe de manera intencional otras madonnas, un gesto liberador contra las creencias católicas que le habían atormentado.

Entre una escena y otra de esta catarsis, Green / Binky Brown confiesa ante el lector su misoginia, su visión de las monjas del colegio como “pingüinos fascistas”, sus patéticos acercamientos a las chicas, la agonía y el éxtasis con que vivía sus crecientes deseos sexuales (“pensamientos impuros”), sus disparatados pensamientos intrusivos, con obsesiones paranoicas como los “rayos fálicos” pecaminosos que imaginaba proyectar por sus miembros (y que no debían “tocar” a la Virgen María ni a las iglesias católicas), y los absurdos rituales martirizantes a los que se sometía. Todo ello con un abundante simbolismo visual y representaciones cambiantes de *Binky Brown* (esto es, autorretratos paródicos) que muestran las dudas del autor: como indica Hatfield, una *autenticación irónica* que refuerza de manera implícita, a través del artificio formal, las afirmaciones verdaderas a través de su rechazo explícito; así, la autoconsciencia visual burlesca estuvo en la fundación de la autobiografía en el cómic (Hatfield, 2005, p. 125, p. 138). El hecho de presentar la sexualidad de modo explícito en un contexto *autobiográfico* —no irónico ni ficticio como en el *comix underground* previo— era también algo novedoso. Lo personal es por supuesto político, y en *Binky Brown* los temas sociales —la educación religiosa tradicional, su tratamiento pecaminoso del sexo, etc.— aparecían entrelazados con las neurosis (Hatfield, 2005, 113). Green fue además un adelantado en la literatura sobre trastorno obsesivo-compulsivo, con el que fue diagnosticado tras publicar *Binky Brown*, y un pionero de la patografía en el cómic, temática hoy bien asentada en la novela gráfica contemporánea. Como indica Chute (2010, p. 18), *Binky* demostró la poderosa capacidad del cómic para mostrar el proceso de enfermedad mental desde la perspectiva del paciente, externalizando visualmente el paisaje interior con el que lucha el protagonista.

<sup>4</sup> “What the Brontë sisters did for Gothic romance, what Tolkien did for Sword-and-Sorcery, Justin did for confessional autobiographical comix, a real growth industry in the Independent Comix biz. [...] Before Justin, cartoonists were actually expected to keep a lid on their psyches and personal histories, or at least disguise and sublimate them into diverting entertainments. [...] I'll never forget seeing the unpublished pages of *Binky Brown* hanging from a clothesline stretched around the drawing table and all through his living room back in 1971 and knowing I was seeing something new get born”. Traducción propia.

<sup>5</sup> “He [Justin Green] was the FIRST, absolutely the FIRST EVER cartoonist to draw highly personal autobiographical comics”. Traducción propia, mayúsculas originales.

## El impacto de *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*

"Estaba naciendo una forma nueva de ver y de pensar", afirmó Spiegelman en 2009, recordando el impacto que le causó *Binky Brown* antes de publicarse. "Me fascinó la inquietante disponibilidad de la obra a compartir vergüenzas privadas, y me sobrecogió su dibujo meticuloso y extravagante. También me impresionó la longitud y la ambición de la obra. Hoy día, una obra de 44 páginas puede parecer un simple ejercicio de aclarar la garganta para la 'novela gráfica' de 500 páginas de algún jovencito a un joven mocososo, pero, en aquella época, 44 páginas eran algo épico" (Spiegelman, 2009, p. 1).<sup>6</sup> *Binky Brown* no solo está forjada por el deseo de exorcizar la culpa católica del pasado de Green sino también por la presente, la culpa del "superviviente" tras haberse librado de la odiosa Guerra del Vietnam. Al abrir el tebeo, en una página titulada "A Confession to my Readers" previa a la narración propiamente dicha, Green se autorretrata para justificarse por haber hecho *Binky Brown*, con evidente conciencia de que se está exponiendo ante sus lectores de una manera inédita. Una página extradiegética que puede verse como manifestación explícita del "pacto autobiográfico" (Lejeune, 1975) entre autor y lector. En ella, Green confiesa que ha hecho la saga de *Binky Brown* no solo para "entretenimiento" del lector, sino también para purgar su neurosis compulsiva desde que abandonó el catolicismo y, también, porque quizá otras "almas atormentadas" por sus propias neurosis dejarán de sentirse aisladas al leerla.

Art Spiegelman (1995, p. 4) ha afirmado que sin *Binky Brown* no hubiera existido *Maus*. Como indica García (2010, p. 156), la sinceridad y la seriedad con la que Green había contado su trauma abría la posibilidad de utilizar el *comix* "como algo más que herramienta de provocación fácil contra el sistema" y "para el derribo de la moral social caduca"; Spiegelman encontró en *Binky Brown* "las claves para escapar de los tópicos que el propio *underground* había generado en su rápido desarrollo, y pudo utilizarlo como guía para enfrentarse a su propias memorias familiares". Bajo su influencia, Spiegelman se atrevería por primera vez a abordar en un cómic, no sin reticencias, recuerdos traumáticos de sus padres, judíos polacos que sobrevivieron a Auschwitz. Fue en la antología *Funny Animals*, publicada por la editorial *underground Apex Novelties* en julio de 1972, en la que también participaba Green. Este animó a Spiegelman a terminar su historieta, "Maus", el prototipo de la futura novela gráfica, tres páginas donde ya aparecían representados los nazis como gatos y los judíos como ratones. En enero de 1973 Spiegelman publicaba "*Prisoner on the Hell Planet*", cuatro páginas sobre sus reacciones al suicidio de su madre, una historieta que luego incluiría en el *Maus* definitivo (1980-1991), seguramente la novela gráfica más conocida e influyente del mundo. Por citar ahora solo dos casos que señala Chute (2010, p. 18), Marjane Satrapi y Alison Bechdel han confesado la influencia crucial de *Maus* a la hora de realizar, respectivamente, sus cómics autobiográficos y de memoria familiar *Persepolis* (2000-2003) y *Fun Home* (2006), tan influyentes a su vez en la novela gráfica contemporánea.

Tras *Binky Brown*, el propio Robert Crumb publicó nuevas historietas en primera persona como "The Many Faces of R. Crumb" (junio de 1972), "The Confessions of R. Crumb" (septiembre de 1972) y otras por el estilo, que aún mezclaban lo confesional con la ficción

<sup>6</sup> "Some brand new way of seeing and thinking was getting born. [...] I was fascinated by the work's scary willingness to share private shame and awed by the meticulous and quirky drawing. I was also impressed by its ambition and length. Today a forty-four-page work might seem like only a throat-clearing exercise for some young whippersnapper's 500-page 'graphic novel', but back in *The Day*, forty-four pages was an epic". Traducción propia. Aclaración: *Binky Brown* eran 40 páginas de historia, 44 si contamos además portada, contraportada y segunda y tercera de cubiertas.

sarcástica y su habilidad para imponer, a través del dibujo, una visión arbitraria del mundo y de sí mismo a través de diferentes personalidades sucesivas (Hatfield, 2005, p. 120). También dibujó historias más tardías como "My Troubles with Women" (1982), donde, sin renunciar a lo caricaturesco, resulta ya evidente que está contando experiencias reales de su vida. "Binky Brown inició a muchos otros historietistas en el mismo camino, yo incluido", ha confesado Crumb (1995, contraportada).<sup>7</sup>

Para Aline Kominsky (1948-2022), Green supuso también una epifanía. Antes de descubrir sus cómics, la autora estaba enfocada en la pintura durante sus estudios de arte, por sus profesores de la escuela del expresionismo abstracto, tal como le había ocurrido a Green. Así lo recordaba Kominsky:

*Justo en esa época, cuando estaba en la escuela de arte, vi el primer cómic de Zap y no me lo podía creer. Simplemente no me lo podía creer. Y poco después vi Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary [de Justin Green], y eso fue para mí lo máximo. Cuando vi el trabajo de Justin, supe cómo podía contar mi historia. Cuando vi los Zap Comix me impresionaron por completo, pero esos tipos eran tan buenos que no podía imaginarme haciendo lo que ellos hacían. Era demasiado bueno; era demasiado difícil. Pero cuando vi el trabajo de Justin, me dio una forma de ver cómo podría hacerlo yo. Me ayudó a encontrar mi propia voz, porque me sonaba muy real. El dibujo era tan casero y tan personal, y pensé que era lo más grande que había visto en mi vida. Me di cuenta de que solo quería hacer algo así. No me importaba, no pensaba en quién lo leería ni por qué lo haría, simplemente quería hacer algo como lo que él había hecho, para mí. (entrevistada en Chute, 2009)<sup>8</sup>*

<sup>7</sup> "Binky Brown started many other cartoonists along the same path, myself included". Traducción propia.

<sup>8</sup> "Right around that time, when I was in art school, I saw the first Zap comic and I couldn't believe it. I just couldn't believe it. And shortly after that I saw [Justin Green's] Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary, and that was just the ultimate thing for me. When I saw Justin's work, I knew how I could tell my story. When I saw Zap Comix I was completely impressed by them, but those guys were so good that I couldn't imagine myself doing what they were doing. It was too good; it was too hard. But when I saw Justin's work, it gave me a way to see how I could do it. It helped me find my own voice, because it rang so true for me. The drawing was so homely and it was so personal, and I thought it was the greatest thing I'd ever seen in my life. I realized I just wanted to do something like that. I didn't care, I didn't think about who would read it or why they would, but I just wanted to do something like he did, for myself". Traducción propia.

Aline Kominsky dibujó inmediatamente una historieta y seis meses después se mudó a San Francisco, donde conocería a Crumb (ambos se casaron en 1978 y Aline cambió su apellido a Kominsky-Crumb). Esa primera historieta confesional se titulaba "Goldie: A Neurotic Woman", considerada también uno de los primeros cómics autobiográficos, y fue incluida en el primer número de la antología feminista *Wimmen's Comix*, publicada por Last Gasp en noviembre de 1972. Si Green había abierto un género, Kominsky lo expandió para incluir la textura de las vidas femeninas (Chute, 2010, p. 20). "Goldie", un claro alter ego de Aline (su apellido de soltera era Goldsmith; Kominsky, el de su primer marido), presentaba en cinco páginas de intimismo crudo y provocador el *coming-of-age* sexual y sentimental de la autora desde su adolescencia hasta el final de su primer y breve matrimonio, e incluía representaciones de sexo nada idealizadas, chocantes y complejas por su textura de la vida real (calificadas por algunos de "pornográficas"), hasta el punto de que el editor de *Wimmen's Comix* no quería publicarla. Según Kominsky, sus cómics tampoco recibieron demasiado apoyo del colectivo de autoras de *Wimmen's Comix* por carecer de una conciencia feminista significativa; tampoco ayudó su relación sentimental con Robert Crumb, una figura polarizante entre las feministas, ni el rechazo confeso de Kominsky a sublimar a las mujeres en sus tebeos (Chute, 2010, pp. 23-24, pp. 37-38). La autora se distanció del colectivo y en 1976 creó su propio *comic book* junto con Diane Nomin, *Twisted Sisters*, donde desarrolló su personaje de más largo recorrido, Bunch,

otro alter ego de la autora. Aline Kominsky-Crumb está reconocida hoy como la principal pionera del cómic autobiográfico femenino.

A finales de 1972, el año de la publicación *Binky Brown*, también Trina Robbins (1938-2024), la líder del *comix* feminista y del colectivo de *Wimmen's Comix*, se decidió a contar la historia de su compañera de piso en "Sandy Comes Out" (1972), tres páginas que se tienen como la primera historietita sobre una lesbiana, incluida también en *Wimmen's Comix* nº 1. En su viñeta inicial, la autora se autorretrata mirando al lector y dibujando el propio cómic para anunciar que, excepto por alguna pequeña licencia poética, la historia que iba a contar le ocurrió realmente a su amiga Sandy.

El *comix underground* en general, como indica Hatfield, estableció la idea del *comic book* como forma para adultos, no "solo" para niños, y los transformó en una nueva forma expresiva radical, un vehículo "no vigilado" para las confidencias personales, con un sentido de intimidad sin precedentes que rivalizaba con las revelaciones de la poesía confesional, pero lo hacía a través de la fantasía, lo burlesco y la autosátira. El *comix* no convirtió por sí mismo al cómic en lectura adecuada para adultos —las *comic-strips* de prensa ya tenían un público adulto desde mucho antes<sup>9</sup>— pero sí hicieron del *comic book* un producto para adultos. Y eventualmente, a partir del *Binky Brown* de Justin Green, el *comix* también dio nacimiento a un tipo de cómic autobiográfico comparable a la literatura confesional más desnuda y personal (Hatfield, 2005, p. 7). El género más importante que introdujeron los historietistas *underground* en el cómic, a partir de Green, es el de la autobiografía (García, 2010, p. 154), que se convertirá en uno de los cimientos para la construcción del cómic alternativo de los noventa, en Norteamérica y en Europa, y la novela gráfica internacional del siglo XXI.

Seleccionado por la revista *The Comics Journal* en el puesto 9 de los mejores cómics del siglo XX en lengua inglesa, *Binky Brown* fue el primero en Occidente de una estirpe de la que descienden autores del cómic confesional tan notables como los canadienses Chester Brown y Julie Doucet, o los estadounidenses Phoebe Gloeckner y Joe Matt. Novelas gráficas importantes como *Stuck Rubber Baby* (1995), del estadounidense Howard Cruse (obra clave en el cómic gay), *Epiléptico* (1996-2003), del francés David B., la citada *Fun Home* (2006), de la estadounidense Alison Bechdel (otra obra clave en el cómic gay y lesbico), o *Kraut* (2000), del holandés Peter Pontiac, manifiestan ecos y recursos del cómic de Justin Green.

### *Elegía en rojo*, o la autobiografía como poesía gráfica en el cómic de vanguardia japonés

"Déjalo, déjalo. Esa productora no paga bien. ¿Te vas a dejar robar?", dice al comienzo de *Elegía en rojo* un personaje Disney degollado que camina junto al protagonista, un joven que trabaja en la industria de la animación (Hayashi, 2023, p. 7). Exactamente como le ocurría al autor que la dibujó, el japonés Seiichi Hayashi (Mukden, Manchuria, 1945), que había publicado su primera historietita en 1967 en la revista de manga de vanguardia *Garo* (1964-2002). *Elegía en rojo* (赤色エレジー, *Sekishoku Erejii*) apareció originalmente serializada entre enero de 1970 y enero de 1971 en *Garo*, la misma cabecera que alojó a

<sup>9</sup> El otro gran medio de masas del cómic norteamericano fue, desde finales del siglo XIX, la tira de prensa, un medio diferente al *comic book*, con autores y agentes diferentes. Las tiras de prensa se publicaban junto a las noticias en los periódicos, en formato diario o dominical, y eran leídas por niños y adultos; algunas de ellas gozaron de una enorme difusión en el país y convirtieron a sus autores en personalidades relevantes. El prestigio social del que gozaba el cómic de prensa era inversamente proporcional al del *comic book*, este último visto como subproducto para un público infantil o de poca cultura. A partir de los años sesenta del siglo XX las tiras de prensa entraron en un lento declive hacia su eventual desaparición.

maestros del manga alternativo ya mencionados como Yoshiharu Tsuge y Shigeru Mizuki; las historietas de este último inspiraron a Hayashi (Holmberg, 2016b, p. VII). En su año de mayor circulación, 1971, *Garo* llegó a distribuir 80.000 ejemplares mensuales, una cifra nada desdeñable aunque menor en comparación con las grandes revistas de manga comercial (Gravett, 2004, p. 42).

Las primeras ediciones occidentales de *Elegía en rojo* datan de 2008 (Norteamérica, España) y 2010 (Francia), es decir, los años en que los lectores occidentales pudieron acceder a esta obra seminal de Seiichi Hayashi. La misma época en que se estaban traduciendo cómics importantes de Yoshihiro Tatsumi (1935-2015) y Shigeru Mizuki, figuras destacadas del *gekiga* o manga para jóvenes adultos, corriente forjada en los cincuenta por oposición al manga infantil, hegemónico entonces en el mercado japonés. Hay que tener en mente la insularidad cultural existente entre el cómic occidental y japonés hasta finales de los ochenta y primeros noventa, los años del desembarco del manga en Occidente. Hasta entonces los cómics japoneses apenas se habían traducido en este lado del mundo, siendo accesibles solo a través de importación y sin traducir, con la consiguiente barrera idiomática.

El impacto en 2008 de la traducción inglesa de *Elegía en rojo* fue notable. Fue reseñada en revistas prestigiosas estadounidenses como *The Comics Journal*, y un novelista gráfico pionero como el escocés Eddie Campbell se apresuró a escribir sobre ella. Campbell reconocía que si hubiese leído la obra en 1971 la habría encontrado inspiradora, y rápidamente estableció una relación entre Hayashi y las intenciones de la novela gráfica occidental, dejando claro que, por entonces, el cómic occidental iba por detrás del japonés (Campbell, 2008). En efecto, en el *comix underground* estadounidense de los primeros setenta no había nada con la ambición de *Elegía en rojo*. Hablamos de una obra de 230 páginas, una "verdadera novela gráfica" (García, 2010, p. 163) una década antes de que *Maus* empezara a publicarse, que trata sobre temas ajenos a la mayoría del cómic occidental de su época, aún centrado en los géneros de ficción y aventura: la lucha por ganarse la vida con la vocación artística, la convivencia de una pareja de jóvenes artistas con sus encuentros y desencuentros, amorosos y sexuales, la muerte del padre en ausencia y los reproches de una hermana al respecto; en pocas palabras, las cosas de la vida real.

*Elegía en rojo* arranca con el dilema del joven protagonista, Ichiro, entre dedicarse al manga y dejar su esclavizante trabajo en la industria de la animación, por entonces pujante en la televisión japonesa, un medio que "absorbía con suma facilidad el talento de jóvenes llegados desde las provincias con ambiciones artísticas sin ofrecerles nada a cambio" (Hayashi, 2023, p. 254). El autor sabe bien de lo que habla porque en los sesenta dibujó a destajo para los estudios de anime Tōei y Knack, mientras se planteaba volcar sus inquietudes artísticas en el manga. En otras palabras, *Elegía en rojo* es, en buena parte, un cómic autobiográfico de 1970-1971, cuando en la historia del cómic se suele citar como "primera" obra autobiográfica *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*. Pero, como sabemos, ese tebeo de Justin Green se publicó en 1972 y tenía 40 páginas. Seguramente el primer cómic autobiográfico occidental, que no el primero del mundo.

En *Elegía en rojo*, la vida corriente y las experiencias autobiográficas no son abordadas en clave naturalista, separándose aquí de la escuela *gekiga* de Tatsumi, sino con formas alegóricas, antirrealistas y experimentales. Hayashi se había planteado dibujar cómics en un estilo más acorde con la tradición japonesa, particularmente del grabado en xilografía del periodo Edo, usando línea para crear forma y evitando en lo posible la tradición occidental de emplear claroscuro y *cross-hatching* para generar profundidad y espacio, un estilo este último también adoptado por el *gekiga* con la intención de incorporar más realismo al manga. “Seguramente la mayoría de dibujantes japoneses de la época dependían de copiar cómics americanos. Pensé que en lugar de eso sería posible crear cómics a través de la tradición japonesa de representar la forma a través de la línea” (Hayashi en Holmberg, 2014).<sup>10</sup>

Con un dibujo altamente estilizado, un joven y audaz Hayashi —tenía 25 años entonces— ensaya en *Elegía en rojo* con cambios de registro gráfico y personajes representados de manera más realista junto a monigotes caricaturescos sin rostro, o con rostros a los que le falta la nariz o la boca. O con los protagonistas —la joven pareja que forman Ichiro y Sachiko— transmutados en personajes Disney o de película de Godzilla. Hay un uso impactante de las siluetas en negro, del espacio negativo en blanco de la viñeta y de la doble página puntual, con paisajes y arquitecturas silentes para pausar el ritmo narrativo. Hay citas a canciones populares japonesas, recurso habitual de Hayashi, bocadillos sin texto para que el lector imagine el diálogo y escenas donde un ventilador listo para la apropiación pop art se convierte en el tercer protagonista junto a la joven pareja de amantes.

Se trata de un tipo de manga extremadamente visual, guiado por la poética de las imágenes y con diálogos mínimos. Fue etiquetado a finales de los sesenta, junto a obras de Maki Sasaki (1946) y otros autores de *Garō* de la escena *angura* (“*underground*”) de Tokio, con denominaciones como “manga de vanguardia” (*zen’ei manga*), “manga difícil de entender” (*nankai manga*), “manga de imagen” (*eizō manga*) e incluso “anti-manga” o “post-*gekiga*”, términos elegidos por el crítico Junzō Ishiko en contraposición al *gekiga* narrativo que pretendía representar de manera descriptiva la experiencia japonesa de posguerra (Holmberg, 2015). Por contraste, Hayashi introduce un alto grado de abstracción con abundantes transiciones entre viñetas del tipo *non sequitur* (McCloud, 1993, p. 73), en las que no hay una relación lógica entre imágenes. En sus continuas rupturas de la diégesis narrativa podría verse la influencia de los *mash-ups* visuales del diseñador gráfico Tanadori Yokoo (Holmberg, 2015); de hecho, Hayashi había estudiado en una escuela de diseño antes de entrar en 1962 en el estudio de animación Tōei y trabajó después como diseñador. Pero también hay huellas de la *nouvelle vague* francesa y la deconstrucción del cine de género al estilo Godard. No es difícil ver paralelismos entre las discusiones “inconexas” de las parejas protagonistas de *Elegía en rojo* y el Godard de *À bout de souffle* (1960) o *Pierrot le fou* (1965). Más segura es la influencia de la relectura absurdista de clichés del *thriller* comercial efectuada por Seijun Suzuki, director de culto al que Hayashi citó dos veces en una entrevista publicada en *Garō* en 1969 (traducida en Holmberg, 2016). Como nos recuerda Eddie Campbell (2008), en los sesenta floreció el *world cinema* por oposición a Hollywood, con la idea asumida de que

<sup>10</sup> “Probably most Japanese cartoonists at the time depended on copying American comics. I thought maybe it would be possible to create comics instead through the Japanese tradition of rendering form through line”. Traducción propia.

el cine era el arte de su tiempo y aspiraba a ofrecer material de mayor nivel estético que el de consumo televisivo.

El cineasta Seijun Suzuki (1923-2017), admirado hoy por Quentin Tarantino, Jim Jarmusch, Takeshi Kitano, Wong Kar-wai e *tutti quanti*, se había convertido en los sesenta en un icono contracultural tras su despido del estudio Nikkatsu, para el que dirigía películas de serie B, normalmente de *yakuza*. Un género convertido en una suerte de deconstrucción críptica y paródica del *thriller* estadounidense, o, en términos de Hale (2015), una *transmogrificación* personal de la estética *pulp* americana. Previamente Suzuki había sido apercibido por la compañía de que no siguiera haciendo filmes "incomprensibles" que "solo entendía un público exclusivo", y su respuesta fue la irreverente y abstracta *Branded To Kill* (1967), un *thriller* aún más experimental que tuvo que rodar en blanco y negro porque el estudio Nikkatsu le había recortado el presupuesto. Con un asesino fetichista por el olor del arroz hervido y gánsters que disparan aleatoriamente y caen abatidos de la misma forma, *Branded To Kill* estaba rematada por escenas de humor absurdo y un montaje anticonvencional que desorientaba al espectador. La película fue un fracaso comercial y Suzuki fue despedido no mucho después por teléfono. Por entonces, la primavera de 1968, un cineclub gestionado por estudiantes había programado un ciclo retrospectivo de Suzuki, quien ya contaba con una importante base de fans, pero Nikkatsu se negó a enviar sus películas. Los estudiantes movilizaron al público en manifestaciones multitudinarias. 1968 y 1969 fueron años de revueltas universitarias más amplias contra el capitalismo y la sociedad de consumo, el "68 japonés", liderado por el movimiento juvenil Zenkyōtō, precedido en 1960 por las protestas masivas (5,8 millones de personas) contra la firma del Tratado *Anpo* (la renovación del Tratado de Seguridad Estados Unidos-Japón) y las reacciones a mediados de los sesenta de la nueva izquierda japonesa contra la Guerra de Vietnam (Nagasaki, 2020, pp. 12-22).

Se formó un comité de cineastas y grupos estudiantiles que apoyó a Suzuki contra la compañía Nikkatsu, a la que demandó por incumplimiento de contrato (Hale, 2015; Lim, 2017). De este modo, el cineasta se convirtió en un héroe contracultural, un símbolo contra el dominio del capital en la industria cultural y de la reivindicación de que el experimento artístico no era incompatible con el entretenimiento comercial. Suzuki no pudo continuar su carrera en el cine hasta 1980, pero su poética "incongruente" y elíptica parece presente en los cómics de Seiichi Hayashi, igual que el espíritu de las protestas estudiantiles japonesas de finales de los sesenta, pues, como otros *mangakas* de la corriente *gekiga* y de la revista de manga de vanguardia *Garo*, Hayashi retrató a personajes marginados que vivían en condiciones miserables o de explotación laboral.

¡"Cállate ya!", grita Ichiro, el alter ego del autor, al personaje Disney degollado que es su conciencia al comienzo de *Elegía en rojo* (Hayashi, 2023, p. 8), la conciencia que le dice que abandone la alienante industria de la animación —Tōei era la respuesta japonesa a Disney— para buscar su camino como artista dibujando manga. Vemos a Ichiro frente a una alambrada de espinos. En la siguiente página conocemos a la que será su amante, Sachiko. 230 páginas de

manga después, una última discusión atormentada entre ambos abre la puerta de salida para una obra que literariamente encaja mejor en la poesía que en la prosa.

Seiichi Hayashi sería una figura destacada no sólo en el cómic, sino en la cultura japonesa en general de los sesenta y setenta (Holmberg, 2014). *Elegía en rojo* inspiró en 1972 el single homónimo del cantautor Morio Agata (su mayor éxito, más de medio millón de copias vendidas), y el propio Hayashi adaptó *Elegía en rojo* en 2007 a *anime* (paradójicamente producido por Tōei), cuyas viñetas contienen un apabullante catálogo de recursos formales que aún hoy resultan vanguardistas (historietistas actuales como el argentino Berliac hacen buen uso de ellos). Se dice que influyó hasta al cineasta Hayao Miyazaki, quien, como Hayashi, estuvo empleado en los sesenta en Tōei Animation, el *senior* de Hayashi, antes de volar hacia su propia carrera como artista.

## CONCLUSIONES

**T**ras examinar algunos de los primeros cómics autobiográficos de la historia, cabe preguntarse por qué la autobiografía llegó en fechas tan tardías al cómic, occidental y oriental, teniendo en cuenta que dicho género literario se construye a lo largo del siglo XIX. En pocas palabras, porque el horizonte creativo de posibilidades de los historietistas estuvo constreñido por la fantasía y el humor desde la emergencia del cómic en los siglos XVIII-XIX hasta la segunda mitad del siglo XX. Durante el XIX, cuando el cómic toma cuerpo en Europa, Estados Unidos y Japón, debido a su estrecha vinculación vía caricatura con la sátira gráfica, aplicada a la política o a las costumbres sociales. Y, desde comienzos del siglo XX, debido a la consolidación del cómic como medio de masas a través de géneros de *ficción* que serán socialmente identificados con él, un medio comercial pronto controlado por agencias y editoriales con intereses económicos antes que artísticos. La inmensa mayoría del cómic del siglo XX, al menos hasta la llegada en los sesenta del *comix underground* estadounidense y la corriente de manga alternativo en Japón, se había centrado en la ficción de género, dirigida a un público mayoritariamente juvenil: aventuras, ciencia ficción, superhéroes americanos, humor, *funny animals*, crimen, *chanbara* (samuráis) y otros,<sup>11</sup> aunque lógicamente hubo autores del cómic comercial que filtraron sus experiencias personales en esos géneros de ficción. Las temáticas adultas relacionadas directamente con la realidad y la no ficción (historia, memoria histórica, autobiografía, reportaje, ficción realista) no se "normalizarán" en el cómic hasta finales del siglo XX y comienzos del XXI.

La contracultura juvenil de los sesenta vino a cambiar ese estado de cosas. En Estados Unidos, al agenciarse el *comic book* como vehículo de expresión personal, artística y contracultural con el movimiento del *comix underground*, que introdujo por primera vez el género autobiográfico en el cómic occidental. El *comix* demostró que la fantasía y el escapismo del *comic book* tradicional eran una restricción cultural impuesta artificialmente, una "retícula mortal" que había retenido al cómic durante mucho tiempo (Witek, 1989, p. 153).

<sup>11</sup> Una de las excepciones en el cómic occidental fue la serie de cómic de prensa *Gasoline Alley*, creada en 1918 por el estadounidense Frank King (1883-1969) y basada en la vida cotidiana de sus personajes, que crecían y envejecían en generaciones sucesivas a lo largo de las décadas. No por casualidad ha sido una influencia crucial para el novelista gráfico Chris Ware, uno de los artistas más influyentes del cómic contemporáneo, quien de hecho ha diseñado y prologado una edición reciente de *Gasoline Alley*. Recordemos además que los cómics de prensa los leían niños y adultos, a diferencia de los *comic books* comerciales, dirigidos a un público juvenil.

Por eso la tendencia posterior de las corrientes herederas del *comix underground* en Occidente, el cómic alternativo de los ochenta y noventa y la novela gráfica del siglo XXI, fue rechazar —relativamente hablando— la ficción para, como indica Hatfield, priorizar la historia, el reportaje, el ensayo y la memoria; de este modo se constituyó un cómic de no ficción, y la autobiografía emergió como el cómic de no ficción más familiar y accesible, solo rivalizado después por el periodismo gráfico à la Joe Sacco (Hatfield, 2005, p. 111). El *comix underground* estadounidense tuvo un importante impacto en el cómic europeo, en países como Francia, Países Bajos, Italia, Reino Unido o España (García, 2010, pp. 156-165).

En Japón, el giro hacia un “cómic del yo” se produjo por la confluencia de factores derivados de los cambios en la industria del manga y de su propia contracultura en esa década: las noticias de las rebeliones que estaban ocurriendo y multiplicándose en 1968, en Estados Unidos y en el mayo parisino, llegaron a Japón e influyeron en sus propios movimientos del 68, iniciados a comienzos de ese año (Nagasaki, 2020, p. 12). La cultura estadounidense y europea había penetrado en el Japón de posguerra, y tanto el cine *noir* como el neorealismo habían influido en el *gekiga* (Gravett, 2004, p. 40). Los autores del *gekiga*, la corriente más “realista y áspera” del manga que buscaba un público más adulto (o al menos no solo infantil) y que durante los cincuenta habían planteado desde Osaka una alternativa a la gran industria del manga de Tokio, fueron absorbidos por esta durante los sesenta, caso de autores como Sanpei Shirato y Shigeru Mizuki. Algunos de ellos, para evitar las nuevas restricciones creativas impuestas por el férreo sistema industrializado de Tokio, decidieron entonces publicar en revistas de manga experimental como *Garō*, caso de Mizuki y Shirato; este último contribuyó a la fundación de dicha revista con su serie *La leyenda de Kamui* (*Kamui-den*, 1964-1971), aventuras de un ninja cargadas de conciencia social y lucha de clases que fueron adoptadas como símbolo en las protestas japonesas de finales de los sesenta (García, 2010, p. 165; Gravett, 2004, pp. 41-42). Los jóvenes autores del post-*gekiga*, como Seiichi Hayashi, aprovecharon igualmente la libertad expresiva que les permitía *Garō* para desarrollar sus inquietudes artísticas. Por razones seguramente culturales, la aproximación a lo autobiográfico de Hayashi en *Elegía en rojo* es oblicua y poética, frente a la “frontalidad” de Justin Green en *Binky Brown*, pero cuando leemos con atención ambas obras parece claro que los dos están confesando vivencias personales auténticas.

De ambos deriva una larga estirpe de autores en el cómic alternativo y la novela gráfica hasta nuestros días, primero de manera separada entre la cultura occidental y japonesa, y luego, desde que se generalizaron las traducciones de manga en los años noventa, con una progresiva influencia japonesa en autores del cómic americano y europeo. Estos últimos descubrían, no sin cierta perplejidad, que el manga había *inventado* la novela gráfica, a su estilo y por su cuenta, antes que ellos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Campbell, E. (2008, 27 de agosto). *Sin título (reseña de Red Colored Elegy)*. Eddie Campbell blog. <https://eddiecampbell.blogspot.com/2008/08/r-ed-colored-elegy-hardcover-by-seiichi.html>
- Campbell, E. (2022, 6 de mayo). Email personal.
- Chute, H. (2009, 1 noviembre). *An Interview with Aline Kominsky-Crumb*. The Believer. <https://www.thebeliever.net/an-interview-with-aline-kominsky-crumb/>
- Chute, H. (2010). *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia University Press.
- Crumb, R. (1995). Sin título. En J. Green, *Justin Green's Binky Brown Sampler* (contraportada). Last Gasp.
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri.
- Gravett, P. (2004). *Manga. Sixty Years of Japanese Comics*. Laurence King.
- Green, J. (1972). *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*. Last Gasp.
- Green, J. (2009). Afterword. En J. Green, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (pp. 51-63). McSweeney's.
- Hale, M. (2015, 4 de noviembre). *Seijun Suzuki, a Symbol of 'Japanese Cool' in Film, Is Reconsidered*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2015/11/05/movies/seijun-suzuki-a-symbol-of-japanese-cool-in-film-is-reconsidered.html>
- Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics. An Emerging Literature*. University Press of Mississippi.
- Hayashi, S. (2023) [1970-1971]. *Elegía en rojo*. Traducción de Yoko Ogihara y Fernando Cordobés. Gallo Nero.
- Hayashi, S. (2023b). Epílogo a la edición española. En S. Hayashi, *Elegía en rojo* (p. 254). Gallo Nero.
- Holmberg, R. (2014, 18 de agosto). *Manga vs. Art History: Hayashi Seiichi at SISJAC*. The Comics Journal. <https://www.tcj.com/manga-vs-art-history-hayashi-seiichi-at-sisjac/>
- Holmberg, R. (2015, 15 de diciembre). *A Vogue for I Don't Get It: Seiichi Hayashi vs. Sasaki Maki, 1967-69*. The Comics Journal. <https://www.tcj.com/a-vogue-for-i-dont-get-it-hayashi-seiichi-vs-sasaki-maki-1967-69/>
- Holmberg, R. (2016, 20 de enero). *Singing Our Song. Hayashi Seiichi vs. Sasaki Maki, 1969*. The Comics Journal. <https://www.tcj.com/singing-our-own-song-hayashi-seiichi-vs-sasaki-maki-1969/>
- Holmberg, R. (2016b). Hayashi Seiichi's Pop. En S. Hayashi, *Red Red Rock and other Stories 1967-1970* (pp. III-XXXII). Breakdown Press.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- Lim, D. (2017, 22 de febrero). *Seijun Suzuki, Director Who Inspired Tarantino and Jarmusch, Dies at 93*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2017/02/22/movies/seijun-suzuki-director-who-inspired-tarantino-and-jarmusch-dies-at-93.html>
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics. The Invisible Art*. Tundra.
- Nagasaki, H. (2020). On the Japanese '68. En Walker, G. (ed.), *The Red Years. Theory, Politics and Aesthetics in the Japanese '68* (pp. 12-37). Verso.
- Rosenkranz, P. (2008). *Rebel Visions. The Underground Comix Revolution. 1963-1975*. Fantagraphics.
- Spiegelman, A. (1995). Symptoms of Disorder / Sings of Genius. En J. Green, *Justin Green's Binky Brown Sampler* (pp. 4-6). Last Gasp.
- Spiegelman, A. (2009). Introduction. En J. Green, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (p. 1). McSweeney's.
- Wagner, W., y Hayes, N.; Flores Palacios, F. (ed.) (2011). *El discurso de lo cotidiano y el sentido común. La teoría de las representaciones sociales*. Anthropos.
- Witek, J. (1989). *Comic Book as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. University Press of Mississippi.



2.2



## ¿Están presentes todos los ausentes? Los otros y las otras transiciones a la democracia en la novela gráfica sobre la historia actual de España.

**Nuria Félez Castañé**

Universidad Europea de Canarias

**Daniel Becerra Romero**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### INTRODUCCIÓN

La Transición es un periodo en disputa, tanto historiográfica, como política y cultural; "ha estado permanentemente presente en la vida política española desde la configuración del sistema democrático" (Molinero e Ysàs, 2018, 243). Para algunos, motivo de orgullo, para otros, origen de todos los males de nuestro presente, lo cierto es que desde todas las tendencias políticas a lo largo de estos 50 años de democracia se la ha mencionado sin apenas descanso, especialmente en los momentos más críticos; incluso el expresidente del gobierno José María Aznar se erigió en conductor de una segunda transición. De forma recurrente, cada vez que se celebran comicios generales, los noticieros y tertulias de expertos se hacen eco del método D'Hondt, ligándolo a las intenciones de los políticos conservadores herederos del franquismo de sobrerrepresentar a un campo que se tenía por más afín a sus ideas, sobre las ciudades, donde habitarían los progresistas.

Por otro lado, las recientes políticas de memoria histórica aprobadas por los gobiernos socialistas, han reavivado el enfrentamiento entre aquellos que se pueden beneficiar de ellas, recuperando los restos de sus familiares, y aquellos grupos ultraconservadores y conservadores que cada vez con mayor impunidad y normalización lanzan soflamas laudatorias a la dictadura, imaginada como aquellos tiempos de antaño en los que "con Franco, se vivía mejor". España ha dejado de ser la excepción europea; los ultras se han organizado en torno a la figura de Santiago Abascal y trabajan activamente con los demás políticos ultraconservadores e iliberales del resto del planeta, en línea con la preocupante ola ultraconservadora que arrasa en las urnas en ambos hemisferios.

El mundo de la cultura no ha sido ajeno a estos debates. El cómic y la novela gráfica han experimentado un gran auge en España en las últimas décadas. Han visto la luz adaptaciones de estudios históricos como el de Paul Preston sobre la Guerra Civil Española, cómics de

carácter histórico que rescatan la memoria de personajes singulares, como *El fotógrafo de Mauthausen*, o de personajes anónimos, como *Paracuellos*, donde vivimos la vida de unos niños internados en los hogares del Auxilio Social durante la posguerra. Antonio Altarriba, ganador del Premio Nacional de Cómic por *El arte de Volar*, es otro ejemplo imprescindible en el que, a través de la memoria de su padre, nos lleva a recorrer la Guerra Civil y el Exilio.

Del mismo modo que la Guerra y el franquismo, la Transición ha saltado a la viñeta. Existen obras que la abordan desde una perspectiva crítica, como la trilogía *España Una, España Grande, España Libre*, de Carlos Giménez, donde se recogen historias sueltas publicadas en *El Papus*. En ella se busca que el lector reaccione ante el relato oficial de la Transición, denunciando las insuficiencias del proceso de democratización. También contamos con *En transición. Una historia ilustrada*, de la ganadora del Premio Nacional de Cómic de 2018, Ana Penyas. La autora recupera en este trabajo las luchas vecinales y ciudadanas, habla de olvidos y disensos. Ambas obras, por tanto, que contestan la memoria oficial de la Transición transmitida en sus historias coetáneas, y a través de los documentales de la periodista Victoria Prego emitidos en Radiotelevisión Española (RTVE). Ahora bien, estas transiciones en viñetas tienen un carácter muy distinto a las mencionadas para la Guerra Civil y el Franquismo. Se alejan de la historia de Preston y se acercan más a la reivindicación, ya sea de actores olvidados o silenciados, mediante la denuncia de las insuficiencias del propio proceso, o a través de la recuperación de viñetas históricas como en el caso de *El Papus*.

Y es que el cómic, la historieta y la novela gráfica, tienen impacto social y político (Pons, 2021), son capaces de influir en la sociedad (Rubio, Donofrío y Abellán, 2024). Por otro lado, el cómic se ha convertido, al menos en algunos casos, en una forma de transmisión de memoria, pero también de luchas ideológicas (Carrillo, 2014). Como una obra propia de su tiempo, por tanto, se ha considerado útil para la recuperación de la memoria histórica (Fernández, 2015). Durante gran parte del siglo XX habían sido vistos como productos de consumo infantil y juvenil, carentes de interés y calidad artística o literaria (Sabin, 1993; Beaty, 2012). Sin embargo, la aparición de revistas satíricas en el tardofranquismo y la transición, como *Hermano Lobo*, *El Papus* o *Por Favor*, junto a la más reciente apuesta de las editoriales por cómics y novelas gráficas para adultos, que abordan otro tipo de temáticas, han reconducido hacia el reconocimiento de su valor cultural y artístico (Abellán, 2016; Ballester, 2017).

Ese reconocimiento a este medio de comunicación se ha trasladado a la academia, con el establecimiento de cátedras universitarias dedicadas al cómic, la celebración de encuentros y Congresos dedicados a este medio, y la aparición de cada vez más publicaciones dedicadas a su análisis en diferentes campos (Rubio, Donofrío y Abellán, 2024) así como otras que lo señalan como fuente histórica (Gual, 2013). Uno de estos campos emergentes es, precisamente, el de la recuperación de la memoria histórica (Pons, 2021). En este contexto, el objetivo de este trabajo es analizar cómo se ha reconstruido la memoria sobre la Transición democrática en el cómic apodado "histórico" por su propio autor, *Atado y bien atado*, para evaluar el grado de fiabilidad de sus fuentes y, con ello, el grado de veracidad de su relato.

Los estudios literarios tradicionales tienden a centrarse en el texto, mientras que los estudios de arte visual se enfocan en la imagen. En el caso del cómic, ambas dimensiones son igualmente importantes y están intrínsecamente entrelazadas, lo que requiere un enfoque metodológico que pueda abordar esta dualidad de manera eficaz (McCloud, 1993; Groensteen, 1999). Sin embargo, por cuestiones de espacio, nos hemos limitado al análisis cualitativo de lo textual y su comparación con la historia sobre la Transición elaborada por los especialistas. En primer lugar, no obstante, se ofrece una breve biografía y relato de las obras publicadas por Rubén Uceda. Sin este análisis previo de la figura del autor es mucho más difícil comprender los temas abordados en su obra y los sesgos que en ella aparecen. Posteriormente, se analiza el relato, sus fuentes y se sitúa en el contexto de los demás relatos sobre la Transición.

## RUBÉN UCEDA VILLANUEVA: BIOGRAFÍA Y OBRA

No se puede comprender completamente la obra de Uceda sin conocer al propio autor. Para alcanzar el objetivo propuesto, el contexto y el propio autor ayudan a esclarecer el mensaje de su obra. Sin embargo, la reconstrucción de su biografía es dificultosa. Se ha tenido que rastrear a partir de apenas unas notas editoriales, algunas páginas web —significativamente Tebeosfera y las webs de algunas organizaciones territoriales de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT)<sup>1</sup>— y los propios datos que él mismo da en las presentaciones de sus libros, celebradas al auspicio de la CNT y otros sindicatos, y entrevistas alojadas en una conocida plataforma de vídeos online.

Hijo de padres militantes del Partido Comunista de España (PCE), es natural de Madrid, donde nació en 1972 (CNT, 2 de diciembre de 2018). Se le retrata como "historietista madrileño que trabajó por y desde el mundo rural, creando cómics contra la desmemoria y por la construcción de un imaginario anticapitalista" (Álvarez y López, 2011). De hecho, lo poco que se sabe de él es que en algún momento se trasladó a alguna zona rural donde primero trataría de dedicarse al cultivo y posteriormente, a tareas agroforestales. Declara haber participado como militante y activista en diversos colectivos sociales, entre ellos, colectivos anticapitalistas y ecologistas. Asimismo, también tiene experiencia en la autogestión cultural y proyectos sociales "que tienen un afán profundamente transformador" (Pinto Televisión, 2024).

Su primera obra la autoeditó con el título de *Vahídos* (2008), con un contenido crítico respecto a la sociedad de consumo. Este mismo tema lo aborda en *El Decapital. Tratado sobre el divino consumo* (2012). En esta obra es muy interesante el uso provocativo que hace del paralelismo con los principios del catolicismo, aplicado a la crítica hacia un sistema socioeconómico. Sin embargo, no son obras libres de un marcado sesgo que podemos situar en las corrientes de la extrema izquierda.

Dos años después publicó *Versoñetas*. En su texto promocional reza, respecto al tema: "dos formas de nombrar e interpretar la realidad y los sentimientos que nos genera. Dos formas de dibujar el mundo

<sup>1</sup> Ver en referencias.

que nos rodea, el sórdido y grotesco capitalismo, pero también la belleza de las pequeñas cosas" (2014). Respecto a la obra, se trata una ilustración inspirada en poemas de Jorge Riechmann, editado por Ecologistas en Acción. Su cuarta obra se publicó el mismo año con el título de *El corazón del sueño* (2014), editado por la Confederación Sindical Solidaridad Obrera. Se trata de una ficción en la que personajes históricos encuentran una manera de viajar al verano de 1936, basada en el mismo tipo de fuentes que encontraremos en la obra posterior, como biografías, entrevistas y testimonios.

Dos años más tarde dio el salto a las grandes editoriales con la obra objeto de análisis. Fue su quinta creación, publicada el 12 de marzo de 2018 bajo el sello de Akal, sobre la historia de los olvidados del relato oficial de la Transición. Con esta editorial volvería a publicar *La Huerta y el origen de las cosas* (2020), en la que ilustra su experiencia y sus charlas con agricultores y consumidores, como parte de un colectivo agroecológico y autogestionario del que, como hemos mencionado, formó parte antes de declinarse por un trabajo asalariado.

El resto de su obra, hasta la publicación de una variante de *Casilda Revolucionaria* se reparte entre los sellos Cámbium Cómic y Extrebeo. Cámbium Cómic es el sello editorial propio de Rubén Uceda, gracias al cual pudo autoeditar varias obras mediante campañas de micromecenazgo de Verkami (Piernas, 2022). Extrebeo es el nombre bajo el que la Asociación Cultural de Amigos del Cómic de Extremadura publica las obras fruto de su actividad y apoyo a autores y creadores locales.

Declara que su obra es "sesgada" y que su intención con la publicación de su obra es "intentar aportar algo en la transformación social, y comunicar ideas y memoria histórica y memoria de los movimientos sociales, pues era el afán que yo ya venía recorriendo" (Pinto Televisión, 2024). A lo largo de su experiencia como activista, Uceda se percató de que "entre la gente de los movimientos sociales no hay mucho conocimiento de historia reciente" (CNT, 2 de diciembre de 2018). Vio entonces la necesidad de combatir ese "relato oficial" de la Transición recuperando la memoria de los olvidados, de aquellos cuyas historias han sido "ocultadas, olvidadas o manipuladas, las que no sirven para construir relatos oficiales" (Uceda, 2018).

## EL RELATO DE LA TRANSICIÓN EN "ATADO Y BIEN ATADO"

El autor presenta su propuesta a través de una doble división: temporal y temática. Respecto al marco temporal, se sigue un orden cronológico en la presentación de los acontecimientos escogidos por el autor que abarca desde 1969 hasta 1981. El punto de partida lo constituye el discurso de Navidad de 1969 en el que el Dictador declaró que la continuidad del régimen, de aquella entonces mal llamada monarquía, quedaba asegurada. Respecto al punto de llegada, Uceda termina sus relatos en 1981, con el intento de Golpe de Estado y la ocupación del Congreso de los Diputados por Tejero y sus hombres. Concretamente, se detiene en los años 1969, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980 y 1981.

La horquilla 1969-1981 no coincide con lo que la historiografía suele considerar como la Transición. El debate ocupa a aquellos que defienden la cronología correspondiente al proceso político, desde la muerte de Franco hasta la aprobación de la Constitución del 78, y aquellos que prolongan su final hasta 1982, con la victoria del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y la "normalización democrática". Desde otras historiografías, como la rural, se argumenta que el proceso democratizador tardó más tiempo en tener impacto en el campo español. La de género e historia de las mujeres y la historiografía feminista, por otro lado, han sugerido que no habría finalizado hasta la consecución de los derechos para las mujeres que reclamó el Movimiento Feminista.

Dentro de cada año encontramos diferentes episodios de los tres primeros capítulos combinados con cada uno de los 24 capítulos de la obra restantes, de episodio único. La obra, si atendemos al marco temático, se divide en dos grandes partes. Por un lado, el que nos narra el contexto político, institucional y de las Fuerzas Armadas, compuesto por los capítulos "Atado y bien atado", donde se narra el contexto político e institucional, y "Pretorianos", que aborda el contexto en las Fuerzas Armadas. También "El Canto", donde se reproducen distintos fragmentos de canciones, aunque no es muy significativo en la historia.

El capítulo titulado "Atado y bien atado", que abre el volumen, narra la articulación y desarrollo de los acontecimientos desde el punto de vista de las élites políticas y las instituciones. Cuenta con un total de nueve capítulos repartidos a lo largo de todo el periodo tratado, es decir, de 1969 a 1981. Se inicia con el famoso discurso de Navidad de Franco, tras la confirmación de Juan Carlos de Borbón como sucesor del Dictador, donde pronunció la célebre frase que da título a la obra. En el segundo episodio, correspondiente a 1974, narra la Revolución de los Claveles y el asesinato de Carrero Blanco. Respecto a la articulación de la democracia, apunta a la intervención de Estados Unidos en el diseño de un sistema de partidos en el que a los votantes se les "reserva una función de mero 'consumidor' del producto, por cuyo voto un grupo de partidos, especialmente elegidos, competirá entre sí en régimen de oligopolio" (Uceda, 2018, 21) y se mencionan distintas operaciones prediseñadas que se van aplicando conforme a un plan preestablecido. En el tercer episodio, correspondiente a 1975, se escenifica el declive del Dictador, arrojado por Juan Carlos de Borbón, hasta la aparición de Carlos Arias Navarro, "el Carnicerito de Málaga", anunciando su fallecimiento. Por otro lado, en este episodio también se evidencian los últimos coletazos de la represión franquista y el recrudecimiento de la violencia del régimen mientras este languidecía. La violencia que acompañó a todo el proceso es un tema recurrente a lo largo de muchos de los capítulos. Se habla de ella, pero no solo de la institucional, sino del terrorismo de ETA, la violencia desatada en los sucesos de Montejurra, la violencia policial en la represión de huelgas y manifestaciones, entre otras situaciones. En 1975 todavía incluye un segundo episodio de este capítulo para contar el entierro de Franco en el Valle de los Caídos y la coronación de los nuevos monarcas, que escenifica como algo conducido —significativamente, en la escena de la coronación, las coronas cuentan con un aplique que les permiten ser manejadas por otros, que no vemos en la viñeta. En 1976 se centra en la visita de

embajadores a España que vendrían a negociar y conducir el proceso de democratización con Torcuato Fernández Miranda, así como en la traición del socialismo al anunciar que se avendrían a negociar con los poderes del franquismo contra las tendencias republicanas. Pero la gran traición no llegaría hasta el año siguiente, 1977, de la mano de Santiago Carrillo. En este nuevo episodio se muestra al líder del PCE negociando con el nuevo monarca en una actitud servil, hasta se llega a afirmar que ambos se hicieron amigos, nada más lejos de la realidad. El episodio correspondiente a 1978 cuenta cómo Suárez aceleró las reformas por imposición de EE.UU. y critica tanto el proceso como el texto de la nueva Constitución. El contexto institucional no vuelve a aparecer hasta 1980, cuando se escenifica una reunión con la Comisión Trilateral, creada en 1973 por Rockefeller, donde todos los asistentes aplauden el proceso de democratización. Sin embargo, justo antes de esa reunión, los únicos cambios realizados que aparecen son la sustitución de los nombres de algunas calles. El último episodio de "Atado y bien atado" cierra la historia principal del volumen con el intento de Golpe de Estado del 23-F. Se da una interpretación bastante alejada de las historiográficas: se expone cómo Tejero habría sido engañado por el monarca, perfecto conocedor de que no triunfaría el golpe, orquestado únicamente para legitimar su posición. Es significativo cómo todo este capítulo se dibuja situando a todos los personajes en un teatro, como representando una función.

El capítulo "Pretorianos", compuesto por siete episodios, narra lo acontecido en las fuerzas armadas, incluyendo las operaciones, contubernios y planes para reconducir lo que se percibía desde la institución como la destrucción de la Patria imaginada por el franquismo, en los años 1969, 1976, 1977 y 1981. Se retrata a las Fuerzas Armadas como un ente independiente, solo sujeto a la fidelidad hacia el franquismo, y uno de los principales actores y conductores de los acontecimientos políticos. También la percepción de la traición por parte de Suárez al aprovechar la Semana Santa para legalizar al PCE. El ejército desaparece de nuevo hasta 1981, donde se le representa con una actitud servil hacia los americanos en la base de Morón de la Frontera. Con ello, termina la contextualización institucional.

Los años 1969, 1974 y 1975 se componen casi en exclusiva de episodios de los capítulos mencionados. La segunda parte de la obra comienza a vislumbrarse en 1974 con la ejecución del preso anarquista Salvador Puig Antich, pero no se desarrolla hasta 1975. A partir de esta fecha, las cuestiones institucionales ceden espacio a la recuperación de los protagonistas de la Transición: "los obreros, las mujeres, los vecinos de los barrios, los militantes revolucionarios, los campesinos, los quinquis, los presos comunes, los torturados por sus ideas" (Uceda, 2018, contraportada). A priori, podría parecer que efectivamente se ocupa de todos aquellos que no tuvieron un espacio en la historiografía política, institucional y económica de la Transición. Sin embargo, en general, el resto de los capítulos recogen acontecimientos que sí han encontrado su lugar en los análisis de la historiografía más reciente.

Los obreros aparecen como los traicionados del proceso, limitados por el marco económico, social y político impuesto por unas élites políticas que habrían configurado el proceso para que cambiando algo, todo permaneciese igual. En "A la huelga", por ejemplo, se centra en la

huelga de los trabajadores de SEAT, pero no como hilo principal, sino como excusa para criticar la traición de los sindicatos, nuevos aliados del poder. El capítulo posterior, "Autonomía obrera", relata la resistencia de los trabajadores, de nuevo ante unos sindicatos "vendidos". Se trata de un tema que se repite también en "Los comandos" o en "Autogestión fabril", donde identifica a los patrones de las fábricas con alemanes nazis que estarían refugiados en España desde los años cincuenta.

La presencia de mujeres es prácticamente anecdótica, salvo en el capítulo "Al fin su fin" donde un grupo de ellas discuten sobre la muerte del dictador, y en el capítulo "Piqueteras" encuadrado en 1976, donde habla de las huelgas de consumo, aunque en realidad estas se venían dando desde el año anterior. Por otro lado, los capítulos "Bebés robados", de 1978 y "La ley del aborto", de 1979, cierran la presencia de mujeres en el volumen. El trauma de los bebés robados fue silenciado durante mucho tiempo y ha generado grandes resistencias para su reconocimiento en los ámbitos eclesíásticos, si bien otras instituciones del franquismo también participaron en estas prácticas. En cuanto al derecho al aborto, si bien se trató de una de las principales reivindicaciones del Movimiento Feminista español —que no aparece en la obra como tal—, Uceda lo emplaza en 1979, a pesar de que la primera propuesta para la legislación del mismo no se daría hasta la llegada del PSOE al poder en 1982. No obstante, se limita a escenificar un debate entre partidarias y detractoras en un mercado, mientras proceden a la compra de alimento. El lugar de las mujeres, no varía.

Los vecinos de los barrios están presentes en muchos capítulos, pero retratados en ocasiones como meros sujetos pasivos a la espera de la conclusión del proceso, ahondando en esa memoria oficial que retrata a la población española como una masa apática y despolitizada que aceptaría lo que las élites tuvieran a bien disponer. El capítulo "Del barrio al caballo" critica duramente la situación en los barrios marginales de las grandes ciudades y relata el problema del consumo de la heroína, que constituyó uno de los grandes lastres en la vida de las capitales españolas. En él, vemos a un muchacho sin oportunidades que acaba cayendo en las drogas. Se explica que muchos de ellos acaban en la cárcel, aunque muchos otros terminaron falleciendo, donde la propia policía "tras formarles, les liberan a cambio de vender heroína en ambientes señalados por ellos" (Uceda, 2018, 186).

Los campesinos y los quinquis apenas si cuentan con un capítulo para cada uno de ellos, así como los presos comunes, cuyo capítulo central sería "EL malo", centrado en uno de los presos de la Modelo de Barcelona, Juan Diego Redondo Puertas, "Malo Dieguito". Sobre él nos cuenta que, gracias a los motines en aquella cárcel con motivo de la reivindicación de la Ley de Amnistía, pudo escapar nuevamente de prisión. No obstante, esta última huida habría terminado con el asesinato de Dieguito a manos de los grises en la playa según el cómic, aunque en realidad se sabe que murió muchos años después, tras haber contado su historia en diversos medios de comunicación. Por último, respecto a los torturados por sus ideas, se han mencionado las ejecuciones, represión y violencia que acompañó tanto al último franquismo como a la violencia terrorista en la Transición, ya de grupos armados de las más variopintas tendencias, ya de la policía, ya del terrorismo de Estado.

## LAS FUENTES QUE CONSTRUYEN EL RELATO

Al final de la obra se exponen las fuentes en las que el autor se basó. En la figura 1 se puede observar un recuento de estas atendiendo a publicaciones científicas, ensayos, cómic, música y/o canciones, películas, series de televisión, documentales, prensa, testimonios y otras fuentes, que se refiere a portadas de revistas, carátulas de discos u otros que sirven como testimonios de lo narrado, pero que no se tienen en cuenta en este análisis.

Como se desprende de la tabla, los testimonios cobran un papel muy relevante. Los utiliza en casi la mitad de los capítulos. Sin embargo, la gran mayoría no están disponibles y, en algunos casos, están mal referenciados; por tanto, su autenticidad no está garantizada. Lo mismo sucede en el caso de la prensa, que cita como "artículos de prensa" (Uceda, 2018, 222-223). A pesar de que en los diferentes archivos digitales y la hemeroteca de la Biblioteca Nacional se pueden localizar noticias relacionadas con los hechos relatados, resulta imposible verificar en cuáles se basó el autor. Entre las fuentes audiovisuales, cobran gran importancia documentales y películas, aunque en este último caso se emplean mayoritariamente como contexto o referencia secundaria. Diferentes canciones y la serie "Cuéntame cómo pasó" de RTVE cierran el cupo de lo audiovisual.

Figura 1. Tabla de clasificación de las fuentes de Rubén Uceda por capítulos. Elaboración propia a partir de las referencias proporcionadas en Uceda (2018).

Capítulo	Publicación científica	Ensayo	Cómic	Música	Película	Serie	Documental	Prensa	Testimonios	Otras fuentes
1. Atado y bien atado (9 episodios)		3					1			
2. Pretorianos (7 episodios)		1								
3. El Canto (4 episodios)				3	1					
4. El militante y el verdugo	1			1	1					
5. Al fin su fin	1								1	
6. Piqueteras										1
7. A la huelga		1		1	1					1
8. Autonomía obrera		1			1					
9. El primer festival								1	1	
10. Sangre carlista								1	2	
11. La semana trágica		1							1	
12. Terror contra humor			1				1			1
13. Barcelona libertaria								1	1	4
14. Comunas							1			1
15. La quema de la CNT									1	
16. Rueda en la rueda								1	1	
17. Los comandos								1	1	1
18. Autogestión fabril							1			
19. Tierra y libertad							1			
20. El malo									1	
21. Novecento					1			1		
22. Bebés robados							1	1	2	
23. San Fermín									1	1
24. El comunista y el partido						1				1
25. La ley del aborto							1			
26. Del barrio al caballo					1			1	1	
27. Nuklearriz ez							1	1		
Epílogo			1						2	

Respecto a lo escrito, más escaso, cita dos cómics, ocho ensayos y dos publicaciones académicas, que examinamos con mayor profundidad a continuación.

Concretamente, para los dos primeros episodios del volumen, aquellos que cuentan con más capítulos, Uceda declara haberse basado en diferentes ensayos: el controvertido *Un rey golpe a golpe: biografía no autorizada de Juan Carlos de Borbón*, de la periodista y profesora Rebeca Quintans; *Por qué fracasó la democracia en España: la transición y el régimen del 78*, del sociólogo Emmanuel Rodríguez; *Memoria oculta del ejército: los militares se confiesan, 1970-2004*, de Francisco Medina y en los documentales sobre la transición elaborados por la conocida periodista Victoria Prego. Se observa, por tanto, una fuerte discrepancia entre el grupo de publicaciones que aportan relatos que contestan la memoria oficial de la transición y los documentales, que prácticamente plasmaron sobre celuloide el relato oficial sobre este periodo. La propia Victoria Prego declaró que "la historia de la Transición es una buena historia [...] La Transición se hizo muy bien. Otra cosa es que se haya gestionado mal el presente" (Prego, 1996, 6). La serie documental elaborada en 1995 para RTVE es considerada como "la pionera y matriz" de las demás creaciones televisivas que han tenido la Transición como objeto (Brémard, 2015, 87).

Para el capítulo "El militante y el verdugo", Uceda se inspira en diversas fuentes. En primer lugar, la película *Queridísimos verdugos*, de Basilio Martín Patiño. También en un trabajo del historiador Miguel Garau sobre la figura de Puig Antich *El Movimiento Ibérico de Liberación-Grupos Autónomos de Combate (MIL-GAC). Ideología e influencias (1997)*. El tema se cierra haciendo uso del personaje central del episodio "El Canto", que reproduce un fragmento de la canción *Cazadores de ciudad*, compuesta por Chicho Sánchez Ferlosio.

El capítulo "Al fin su fin", que como se ha mencionado inicia con la reacción de un grupo de mujeres en la calle frente a la noticia de la muerte de Franco, declara estar basado en *Haciendo historia: género y transición en España*, grupo de investigación constituido en 2014, que celebró su I Coloquio Internacional en la Universidad de Alicante y cuyas actas se publicaron poco después; y en el testimonio de Berta Sáiz Cáceres, militante comunista exiliada en Francia (Moreno, 2024). Sin embargo, atendiendo a lo narrado y a los personajes por un lado y, por otro, al contenido de las actas del citado congreso, no se termina de comprender cómo ha integrado este segundo trabajo de carácter académico en este capítulo.

Para elaborar "Piqueteras", se inspira en *Todo el poder a la asamblea: Vitoria 3 de marzo de 1976*, en Likiniano elkarte. Se trata de un volumen publicado en 2001 que, a modo de semanario, recoge el desarrollo de los acontecimientos previos a la huelga de Vitoria y establece un balance de qué demandas se lograron cumplir. El autor se sirve, específicamente, del apartado "balance de la lucha de las mujeres de obreros en paro", para visibilizar la presencia y actividad de las mujeres en la lucha obrera.

El capítulo "A la huelga" cuenta también con variedad de fuentes. Se citan uno de los dos folletos difundidos en España por el colectivo "los Incontrolados", el *Manuscrito encontrado en Vitoria*. Escrito en 1976

por Jaime Semprún, cercano a la Internacional Situacionista, junto a Miguel Amorós, conocido anarquista español, llamaba a la lucha obrera desde la perspectiva del movimiento asambleario. Por otro lado, se cita el volumen *Dos victorias de la burguesía, dos: cincuenta años de guerra social en el Estado español, 1931-1980* (VV.AA.), de carácter sociológico, publicado por una editorial independiente; la película *Llach: La revuelta permanente* (2006), de Lluís Danés; y, de nuevo, una canción de Chico Sánchez Ferlosio titulada *A la huelga*. La película relata los sucesos de Vitoria, donde murieron cinco obreros a causa de la violencia represiva, a partir de los cuales el cantautor Lluís Llach escribió una canción de protesta.

El capítulo "Autonomía obrera" se inspira en el documental contestatario homónimo estrenado en 2008 de Orsini Zegrí y Falconetti Peña, sobre las luchas obreras. También, en el volumen coordinado por Espai en Blanc, titulado "Luchas autónomas en los años setenta" (2008). Ambas fuentes coinciden en señalar que su propósito es operar una intervención política sobre la memoria, contar la historia del "otro" movimiento obrero que, según su interpretación, fue protagonista de numerosas luchas durante los últimos años del franquismo y los de la transición a la democracia. Concretamente, la Fundación Espai en Blanc declara funcionar como archivo digital de documentación relativa al movimiento asambleario de aquellos años para contestar "la memoria domesticada que encadena y contra la obiedad reinante que hunde en la impotencia: nada, pues, de museificación como tampoco de nostalgia. Queremos pensar el pasado para poder resistir (en) el presente" (Espai en Blanc, 2024). Su origen se remonta a los 2000, producto de la evolución de un "centro social ocupado".

Los dos episodios siguientes, "el primer festival" y "sangre carlista", están basados en testimonios y noticias de prensa. Estas no se citan individualmente, por lo que son imposibles de contrastar. No obstante, dentro de los materiales conservados por el Archivo Linz de la Transición española, es fácil encontrar recortes de prensa acerca de festivales y conciertos, así como de la violencia desatada en los conocidos como "sucesos de Montejuorra". En cuanto a los testimonios, aporta los de Josu Alonso, conocido periodista de la Cadena Ser, y los de otras dos personas, cuyas identidades no es posible comprobar.

El capítulo titulado "la semana trágica", que hace referencia a la matanza de Atocha, cita como fuente, precisamente, el testimonio de uno de los supervivientes de aquel episodio, Miguel Sarabia. Lo recupera de los cuadernos del Club de Amigos de la Unesco, vinculado a numerosas asociaciones por la Memoria, aunque actualmente no se encuentra disponible. Por otro lado, emplea el cómic "Los abogados de Atocha", de Miguel Gómez Andrea y Eduardo de la Torre. Por último, "GRAPO: los hijos de Mao", de Rafael Gómez Parra. Se trata de un autor no demasiado prolijo, con algunos ensayos sobre el franquismo, y vinculado a través de dos colaboraciones con la revista *Viejo Topo* (primera etapa).

El siguiente capítulo, "Terror contra humor", se fundamenta en las portadas de *El Papus*, la recreación de dos cómics, de los que apenas se aportan datos, y en la obra "El Papus, anatomía de un atentado",

documental de David Fernández de Castro de 2010. Este, a su vez, es hijo de uno de los trabajadores que lograron salvarse de aquel atentado perpetrado por la Alianza Apostólica Anticomunista.

El capítulo "Barcelona libertaria" es uno de los que cuenta con más fuentes, de carácter variado. Como en otros capítulos, declara emplear artículos de prensa, de los que no se aportan más detalles, así como las portadas de distintas publicaciones periódicas que se hicieron eco del suceso. También el autor cita portadas de discos de música, concretamente de Led Zeppelin (portada en la que aparece un labrador acarreando una bala de heno), y de Pink Floyd (la famosa portada donde a través de un prisma triangular se descompone la luz blanca). Por último, las fuentes se completan a través de la película "Ocaña: retrato intermitente", que aborda la vida del pintor andaluz en Barcelona.

Para "Comunas", capítulo muy ligado al anterior puesto que también se centra en la ciudad condal, emplea fuentes semejantes. Concretamente, cita un número especial de *Ajoblanco* dedicado a las comunas. Recordemos que esta revista, junto a otras de índole semejante, tuvieron una gran tirada y extraordinaria difusión durante los últimos años del franquismo, como órganos de expresión del movimiento contracultural que se había larvado, al menos, en los grandes núcleos urbanos. *Ajoblanco*, en su primera etapa, fue impulsada por José Ribas, conocido libertario catalán de ascendencia burguesa, que durante algún tiempo estuvo afiliado a la CNT. Se completa con el documental "Barcelona era una festa *underground* 1970-1980", de Morrosko Vila-San-Juan, que incluye fragmentos de grabaciones originales realizadas dentro de las asambleas de las comunas y testimonios de políticos relevantes explicando su posición respecto a estos movimientos.

En el caso de "La quema de la CNT", a pesar de lo sonado del Caso Scala en los medios, el autor opta por tomar de referencia la publicación "El Caso Scala. Terrorismo de Estado y algo más" de Xavier Cañadas Gascón. Como uno de los condenados en el primer juicio de este caso, Cañadas relata en su obra ese relato que, tras todas las irregularidades que paulatinamente se fueron detectando en torno al incendio en sí y al informador de la policía —Joaquín Gambín, que sería posteriormente condenado a siete años de cárcel por liderar el atentado—, sostiene el anarquismo español que fue una maniobra perfectamente planeada para poner en tela de juicio a la CNT y frenar la popularidad que estaba adquiriendo en la ciudad. Una popularidad que algunos estudios ponen en tela de juicio.

Para el capítulo "Rueda en la rueda", de nuevo, emplea artículos de prensa que no se detallan, además del testimonio de Manuel Martínez. Podría tratarse, en este caso, del militante de la UGT, exiliado durante el franquismo, perteneciente también al PSOE Sevilla en el que tendría un papel de peso a partir de 1977. Sin embargo, el capítulo relata la vida y muerte de Agustín Rueda Sierra, uno de los anarquistas protagonistas del intento de fuga de la cárcel de Carabanchel. Precisamente, allí murió a causa del ensañamiento de las autoridades, que apenas dejaron un 30% de su cuerpo libre de golpes. Sus verdugos, aunque finalmente condenados, tardaron años en ser juzgados.

En el caso de "Los comandos" estamos en la misma situación respecto a la prensa. Cita el testimonio de Emilio López, aunque sin más datos apenas podemos intuir si se trata del viejo anarquista español que regresó de Argentina en los años 20, precursor del anarquismo. No obstante, ha sido imposible localizar, por el momento, el testimonio citado. Emplea, por otro lado, *Comandos autónomos: un anticapitalismo iconoclasta*, de Juantxo Estebanz, publicado por una editorial vasca independiente. Este volumen, por su carácter, bien podría ser clasificado como manifiesto de estos grupos que, en la misma contraportada, declaran ser "independentistas, anticapitalistas y autogestionarios" que asumen "la lucha armada como medio imprescindible en el desarrollo de la lucha de clases" (Estebanz, 1996). Por último, cita *Por la memoria anticapitalista: reflexiones sobre la autonomía*, trabajo firmado por varios autores que afirman:

*"el origen de este libro es la reacción de algunas personas y grupos de Valencia contra la película "Salvador", una provocación tanto más efectiva porque venía a incidir en uno de los puntos más débiles tanto de los individuos atomizados en general como, en particular, de los que se consideran anarquistas: la falta de memoria histórica, de una verdadera conciencia práctica colectiva" (2008).*

El relato sobre la gestión obrera de la fábrica barcelonesa Numax, que se reproduce bajo el título de "Autogestión fabril", se basa en el documental *Numax presenta...* de Joaquim Jordà. Se trata de una pieza rodada en 1979, mismo año en que terminaría el experimento autogestionario de la fábrica de electrodomésticos antes dirigida por dos alemanes que simpatizaron con el nazismo. El rodaje fue financiado con los últimos fondos de los que disponían los obreros implicados, con el objeto de dejar testimonio de la experiencia. Por tanto, debe ser considerado como una fuente primaria, dentro de la corriente de cine militante.

Del mismo modo, el siguiente capítulo, "Tierra y libertad", se basa en otro documental: *El cabrero: el canto de la sierra*, producido por tres autores franceses. A diferencia del anterior, este no llegó a proyectarse en España, bajo las más variopintas excusas. Narra la historia de un cantautor nacido en un pueblecito de Sevilla, militante de la CNT, anarquista y colaborador de Sánchez Gordillo, a su vez andalucista independentista de Izquierda Unida.

Para el capítulo "El malo" emplea el testimonio de Juan Diego Redondo, el propio protagonista, si bien no aporta referencia de qué testimonio o entrevista en concreto utiliza. Por otro lado, es contradictorio con el relato narrado en el cómic, que finaliza con su muerte en la playa si bien, según los datos conocidos, se cree que murió de sida, en 2011, muchos años después de los episodios narrados. Se comete, aquí, un error de desmemoria que empaña la parte crítica del volumen objeto de estudio.

El siguiente capítulo lo dedica Uceda a "Novecento", tomando el título de la conocida película de Bertolucci (1976) que, en el caso de España, tardó unos años en poder estrenarse (1978). El interés despertado por tal estreno lo fundamenta en artículos de prensa, aunque no da referencia de cuáles en concreto. Cita la propia película como fuente, así como el cuadro titulado *El cuarto estado*, de

Giuseppe Pellizza da Volpedo, realizado en 1901, que representa a un grupo de obreros en huelga.

El capítulo "Bebés robados" lo construye a partir del testimonio de Emilia Girón, hermana de Mar Soriano y María Dolores Chumillas, aunque tampoco aporta más datos sobre el mismo. Sí sabemos que Mar Soriano estuvo relacionada con el robo de bebés durante el franquismo dada su participación en las diligencias iniciadas en el Juzgado de Instrucción nº5 de Madrid, por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), en 2009, entre los veinte casos que se presentaron entonces para su investigación. Se completa con *Niños robados: de la represión franquista al negocio*, de María José Esteso Poves, una de las madres a la que arrebataron a su hijo, en la misma clínica que las mujeres anteriormente mencionadas. El volumen en concreto recupera reportajes publicados en *Diagonal* sobre el caso citado, pionero en la investigación del robo de bebés durante la Dictadura que, a su vez, abrió el camino a las denuncias posteriores.

Para el capítulo "San Fermín", que aborda la otra matanza que, junto a la de Vitoria ya referida, llevaría a Rodolfo Martín Villa a ser enjuiciado por la jueza argentina Servini, cita un anuncio comercial —en relación a las últimas viñetas del capítulo—, el documental "Sanfermines 78" de Juan Gautier y José Ángel Jiménez y una entrevista a Rodolfo Martín Villa realizada en RTVE, que ha sido imposible recuperar. En cualquier caso, en entrevistas posteriores concedidas a diversos medios, así como en los escritos presentados ante la jueza argentina por políticos de todas las tendencias, el protagonista siempre ha negado su responsabilidad sobre las muertes de las que era acusado.

"El comunista y el partido" aprovecha el trasfondo de la normalización y legalización del PCE para señalar algunas contradicciones que se darían dentro de las propias estructuras partidistas. Se inspira en un fragmento informativo de RTVE sobre la legalización y en el capítulo 210, de la temporada 12, de la célebre serie televisiva *Cuéntame cómo pasó* (2011) que, a su vez, ha sido objeto de numerosos análisis.

El siguiente capítulo da voz a las mujeres a través del debate que se produjo en torno a la Ley del aborto, aunque se sitúa en 1979. Para elaborarlo, según cita, se basa en los reportajes grabados por Cecilia Bartolomé y José Bartolomé, quienes se dedicaron a entrevistar a diferentes ciudadanos "de a pie" sobre los distintos acontecimientos que se iban produciendo. Se trata de una visión alejada del relato que se reproducía desde las instituciones o los medios de comunicación. Concretamente, se basa en la segunda parte de estos dos reportajes *Después de... [Atado y bien atado]* (1981).

El capítulo "Del barrio al caballo" aborda una de las problemáticas que con mayor asiduidad quedan fuera de los relatos de la Transición: las drogas y sus efectos en una población empobrecida en condiciones de vida paupérrimas en los barrios periféricos de las grandes ciudades. Como en casos anteriores, cita artículos de prensa, sin especificar cuáles. No obstante, una búsqueda sencilla en los fondos del Archivo Linz de la Transición Española, refleja de forma significativa la preocupación que la heroína causó en aquel momento. Cita también el testimonio de Jaime Álvarez, que no se ha podido recuperar. Por otro lado, emplea *Poesía, pop y contracultura*

en España, del poeta y ensayista Antonio Orihuela. Por último, cita la película de 1977, *Perros callejeros*, de José Antonio de la Loma, en que se narra la vida de una pandilla de quinceañeros de los suburbios de Barcelona.

En el último capítulo, "Nuklearrik ez", un personaje femenino recorre lo que parece una sala de exposiciones y va comentando los paneles. En ellos se recogen sucesos de distintos años, recorriendo parte de la historia de la energía nuclear en España, centrándose a posteriori en el País Vasco. En este discurso, queda intercalado el episodio del baño de Fraga en Palomares. Para elaborarlo, cita noticias de prensa sin referenciar y el documental *Lemóniz: la central fantasma*, de Javier Gutiérrez, en el que se narran los principales hitos y acontecimientos que rodearon la construcción y abandono de la central nuclear.

El volumen, sin embargo, cuenta todavía con un epílogo en el que Rubén Uceda nos cuenta su propia historia. Ateniéndonos al cómic, comienza su relato explicando las irregulares circunstancias que rodearon a su nacimiento, las pobres condiciones en los barrios de las ciudades, el encarcelamiento de su padre por participar en una huelga, la dura vida de su abuelo tras ser vencida la República en la Guerra Civil, nos habla de memoria histórica al referir los monumentos levantados por la dictadura y finaliza haciendo referencia a cómo las viñetas de *El Papus* despertaron su pasión por dibujar. Cita los testimonios de sus padres como fuentes, así como las propias viñetas de *El Papus*.

## EL RELATO DE UCEDA ENTRE LAS HISTORIAS DE LA TRANSICIÓN

La historia política y general de la transición, uno de los periodos de la historia reciente de España que más ha interesado a la historiografía, tras la Guerra Civil y el franquismo, presentaron la Transición como una marca exportable, por modélica, ordenada y pacífica, sobre todo a partir de los años 80. Nuevas generaciones de historiadores vinieron a cuestionar estas interpretaciones, discutiendo que se tratase de un proceso conducido por las élites bajo un camino previamente planificado, con un monarca "motor" del cambio que ya tenía pensado el establecimiento de un sistema democrático hasta el más ínfimo detalle, capaz de domeñar a los sectores más reaccionarios y ultramontanos de las Fuerzas Armadas Españolas. Pero la nueva historiografía de la Transición no solo cuestionó la historia política hasta entonces escrita, sino que también se dirigió a la recuperación de otros agentes y actores que no habían tenido espacio en la memoria oficial del periodo.

Un ejemplo de esto lo hallamos en las nuevas tendencias historiográficas que empezaron en la década de los 80 y los 90 a introducir la Historia de las Mujeres y del Género en las universidades españolas y que lograron recuperar al Movimiento Feminista y a las españolas como sujetos agentes en el proceso de la Transición. Pero no se agota ahí. El mundo rural ha comenzado a ser examinado por la historiografía superando los tópicos que durante el franquismo

sobre él se construyeron —tanto aquellos que presentaban el entorno rural como un lugar idílico en el que se conservaban las esencias de “lo verdaderamente español”, como a los que lo dibujaban como un lugar inculto, atrasado y carente de oportunidades— y cuestionando la propia democratización del campo español.

Las distintas tendencias políticas cuentan con numerosas publicaciones, más o menos críticas, así como el movimiento obrero y el sindicalismo, analizados en numerosos trabajos académicos. Por otro lado, la violencia desatada en aquellos años cuenta con el trabajo de Baby *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)* (2021), publicado también en Akal. Recuperar y citar aquí la infinidad de trabajos y análisis que se han hecho sobre este periodo en España es imposible dado el formato del medio. Sin embargo, contamos con la obra “La transición. Historia y relatos” (Molinero e Ysàs, 2018), donde se exponen la historia de la Transición y los relatos que sobre ella se han desarrollado.

Según Molinero e Ysàs, los dos grandes relatos sobre la Transición, el laudatorio y el descalificador, se nutren de los mismos elementos, aunque, por supuesto, su presentación y conclusiones son muy diferentes. Los hitos que se consideran importantes son los mismos, pero en el descalificador el proceso se presenta como “una operación diseñada y ejecutada desde las instituciones franquistas para cambiar algunas cosas, pero con el objetivo de que todo continuase igual” (Molinero e Ysàs, 2018, 244). De este relato se desprende la interpretación de la oposición como una mera comparsa de las decisiones institucionales, que, mediante ambigüedades, renunciadas e incluso traiciones lograron ocupar un espacio de poder desde el que se habrían “vendido” o plegado a las directrices gubernamentales.

Dado lo examinado hasta ahora y atendiendo a que ambos relatos tienen en común “prescindir de qué fue exactamente la transición [...] y cómo tuvo lugar” (Molinero e Ysàs, 2018, 244), la obra de Uceda debe situarse en esa segunda corriente. Más concretamente dentro de esa segunda corriente, entre las variantes del relato a la izquierda de la izquierda, que critican fuertemente el proceso, con la diferencia en el caso de Uceda de las numerosas imprecisiones e incluso, datos incorrectos, que aparecen en el cómic. Para Uceda, la Transición a la democracia no se comprende sin la “traición” de Carrillo, la violencia extrema y la marginación de la población española que, cual masa todavía atormentada por el recuerdo traumático de la Guerra Civil y el Franquismo, habría aceptado el proceso sin oponer resistencia. Así, los traicionados, serían los únicos actores verdaderamente comprometidos y capaces de asentar una auténtica democracia para España.

### ¿ESTÁN PRESENTES TODOS LOS AUSENTES?

**D**ado que nos presenta una de las memorias de la Transición, ampliamente compartida por algunos sectores de extrema izquierda, puede considerarse la obra de Rubén Uceda como una memoria más de la transición. Si seguimos a Gual (2013), este relato tendría valor para el historiador que lo quisiera emplear como una memoria de la Transición, al modo en que se emplean las

fuentes orales para la reconstrucción de la historia. Sin embargo, el aparato crítico para esos testimonios de un periodo que no vivió — recordemos que en la misma obra se dibuja como un niño durante la noche del 23F—, es escaso, sesgado y tendente a centrarse en los mitos del anarquismo.

De todos los relatos y voces que el autor refleja en la obra, quizá el más esclarecedor sea, precisamente, el epílogo. Su carácter autobiográfico y lo que en él se narra, explican el interés de Uceda en ciertas cuestiones que suelen quedar sin espacio en los relatos sobre el periodo, como el robo de bebés o la situación en los barrios periféricos de las grandes ciudades. Ahora bien, la selección de temas a abordar no parece seguir ningún criterio establecido *a priori*, si nos atenemos a las intenciones que el propio autor declara en el cómic: “cuenta historias ocultadas, olvidadas o manipuladas, las que no sirven para construir relatos oficiales [...]. Historias que, en definitiva, componen una memoria colectiva” (Uceda, 2018).

Sin embargo, como se ha evidenciado en este trabajo, el relato olvida algunas voces —como la de la España rural, que ya ha sido señalada por la historiografía como una de las grandes olvidadas—, y estereotipa otras —por ejemplo, la de las mujeres—, en beneficio de conceder espacio a la reproducción de los mitos, denuncias y críticas que se desarrollan desde la cultura política de la que forma parte como activista. Respecto al objetivo de este trabajo, por tanto, puede concluirse que, al menos en cuanto a sus fuentes y el tratamiento de las mismas, la obra de Uceda no puede ser calificada como relato histórico. Su intención de que sirva como guía para las nuevas generaciones a su juicio desconocedoras del proceso de Transición, debe ponerse en tela de juicio. Como él mismo afirma, su relato es “sesgado” (Pinto Televisión, 2024). No transmite la realidad del proceso, sino una visión militante basada en ensayos, películas, series, testimonios y prensa sin documentar. Estas no son las fuentes ni los métodos del historiador.

No obstante, no es por ello menos valiosa, como ya se ha mencionado. Transmite de forma viva, crítica y sin ambages un relato que recupera algunos sucesos y temas que solo recientemente han tenido espacio en la historiografía, a la par que expone la visión de una parte de la sociedad española del proceso que marcó el inicio de la nueva democracia española. En este sentido, quizá sería pertinente, dada la existencia de obras que sí tienen carácter histórico o, al menos, historiográfico, plantearnos una nueva categoría que recogiese al cómic militante.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abellán, M. (2016). Investigación científica en Cómic. Superando los prejuicios frente al arte secuencial. En García, M.; Navarro, N. y Vega, C. *Al margen. Reflexiones en torno a la imagen*. Universidad Complutense de Madrid, 57-65.
- Álvarez, A. y López, F. (2011). *Rubén Uceda Villanueva*. Tebeosfera. [https://www.tebeosfera.com/autores/uceda\\_villanueva\\_ruben.html](https://www.tebeosfera.com/autores/uceda_villanueva_ruben.html)
- Baby, S. (2021). *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*. Akal.
- Ballester, S. (2017). *El cómic y su valor como arte*. Universidad Complutense de Madrid.
- Beaty, B. (2012). *Comics Versus Art*. University of Toronto Press
- Brémard, B. (2015). La Transición, ¿un mito creado por y para la televisión? *Área abierta*, 15, (3), 85-97.
- Carballés, J.A. y Touton, I. (2021). Historia, conflictos y cómic. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (43), 11-18.
- Carrillo, A. (2014). La historieta como transmisora de ideología: España Una, Grande y Libre. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V Historia Contemporánea*, (26), 297-314.
- CNT. (2 de diciembre de 2018). *Entrevista a Rubén Uceda. "Atado y bien atado – La Transición golpe a golpe": Novela gráfica de Rubén Uceda*. CNT, Prensa y Comunicación. <https://www.cntvalladolid.es/atado-y-bien-atado-la-transicion-golpe-a-golpe-novela-grafica-de-ruben-uceda/>
- Darici, K. y Favaro, A. [Eds.] (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Edizioni Ca' Foscari.
- Espai en Blanc. (2024). *Archivo digital de la Autonomía obrera*. Espai en Blanc. <http://www.autonomiaobrera.net/pages/inicio.php?lang=EN>
- Estebaranz, J. (1996). *Comandos Autónomos: Un Anticapitalismo Iconoclasta*. Virus Editorial.
- Esteve, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías: revista de historia y teoría*, (8), 57-75.
- Fernández, D. (2015). La memoria del exilio a través del cómic. Un largo silencio. El arte de volar y Los surcos del azar. *CuCo, Cuadernos de cómic*, (4), 7-33.
- Garau, M. (2007). El Movimiento Ibérico de Liberación-Grupos Autónomos de Combate (MIL-GAC). Ideología e influencias. *Historia del Presente*, (9), 125-148.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France.
- Gual, O. (2013). *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*. Universitat de Valencia.
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. HarperCollins.
- Moliner, C. y Ysàs, P. (2018). *La Transición. Historia y relatos*. Siglo XXI.
- Moreno, M. (2024). Mujeres, comunismo y activismo transnacional entre España y Francia (1960-1977). *Hispania Nova*, (número extraordinario), 57-77.
- Muniesa, B. (2005). *Dictadura y Transición. La España lampedusiana. II. La monarquía parlamentaria*. Edicions Universitat de Barcelona.
- Piernas, J. (2022). *Càmbium Cómic*. Tebeosfera. [https://www.tebeosfera.com/entidades/cambium\\_comic.html](https://www.tebeosfera.com/entidades/cambium_comic.html)
- Pinto Televisión. (2024). Rubén Uceda, dieciséis años dedicado al arte de contar historias a través de ilustraciones. [https://www.youtube.com/watch?v=F6iwWfP02\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=F6iwWfP02_A)
- Pons, Á. (27 de diciembre de 2021). *Aproximaciones a la investigación sectorial del cómic*. Tebeosfera. [https://www.tebeosfera.com/documentos/aproximaciones\\_a\\_la\\_investigacion\\_sectorial\\_del\\_comic.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/aproximaciones_a_la_investigacion_sectorial_del_comic.html)
- Prego, V. (1996). *La Transición según Victoria Prego*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.
- Rubio, A.; Donofrio, A. y Abellán, C. (2024). Desafíos y oportunidades en la investigación académica del cómic. Un análisis crítico de su evolución y potencial de expansión. En Hidalgo-Mari, T. y Herrero-Gutiérrez, J. (Coords.). *La cuestión de la comunicación desde las universidades: enfoques multidisciplinares*. Dykinson, 28-51.
- Sabin, R. (1993). *Adult Comics: An Introduction*. Routledge.
- Uceda, R. (2018). *Atado y bien atado. La Transición golpe a golpe (1969-1981)*. Akal.

2.3



## La revolución de Asturias de 1934 a través de *La balada del norte*, de Alfonso Zapico (2015-2023): reivindicando la memoria y los usos públicos de la historia.

Antonio Jesús Pinto Tortosa

Universidad de Málaga

Gerardo Vilches Fuentes

Universidad Europea

### INTRODUCCIÓN: LA MEMORIA DE LA GUERRA CIVIL

La Revolución Minera de Asturias, en octubre de 1934, constituyó un punto culminante de una serie de factores que confluían desde la proclamación misma de la II República. Quienes habían posibilitado la instauración del nuevo régimen republicano, el 14 de abril de 1931, motivando el exilio de Alfonso XIII tras el resultado de las elecciones municipales celebradas dos días antes, no la veían como un régimen finito en sí mismo. Antes bien, la derecha y la izquierda política consideraban a la República como un régimen de transición, ora hacia un régimen fascista, o que tuviese muchos puntos en común con los fascismos europeos, ora hacia un nuevo orden socialista, respectivamente (González Calleja, 1998-2000). Una vez transcurrida la etapa del gobierno provisional en 1931, y aprobada la Constitución de ese mismo año, la coalición social-azañista implementó un amplio abanico de políticas sociales que descontentaron a propios y extraños: la derecha, con el Ejército y la Iglesia, estimaba que la reforma laboral, las reformas en el régimen de propiedad, el matrimonio civil o el fin de la obligatoriedad de la enseñanza religiosa hacían peligrar su estatus. Ellas protagonizaron la primera reacción violenta contra el régimen, en forma de sublevación militar: la Sanjurjada de agosto de 1932, encabezada por el general José Sanjurjo, que fracasó y acabó con el cabecilla y sus colaboradores en la cárcel.

Por su parte, las izquierdas consideraban que las iniciativas legales del gobierno eran insuficientes para saciar su ansia de justicia social; en concreto, en el contexto rural dicha ansia se traducían en la reivindicación de la expropiación de los grandes latifundistas para acometer una redistribución de tierras. Enero de 1933 habría de asistir, de hecho, a un episodio violento que dañó seriamente el prestigio del Ejecutivo presidido por Manuel Azaña: los sucesos de Casas Viejas, acontecidos a la par que Adolf Hitler juraba como canciller alemán (episodio incluido en el capítulo 1 del primer

volumen; se puede consultar en Zapico, 2015, p.13). En noviembre de 1933 se celebraron las elecciones legislativas en las que la CEDA, siglas de la Confederación Española de Derechas Autónomas, liderada por José María Gil Robles, obtuvo la mayoría de los asientos del Congreso (115), con el Partido Radical de Alejandro Lerroux a la zaga (104). El presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora, decidió, pese a ello, confiar la formación de gobierno a este último, para conseguir un ejecutivo de centro. Sin embargo, Lerroux optó por apoyarse en la CEDA con el fin de gozar de un Gobierno estable, respaldado por una amplia mayoría parlamentaria (Casanova, 2007, p. 113). Si bien es cierto que Alcalá Zamora había actuado de manera irregular, confiando la formación de gobierno a la segunda fuerza más votada, también lo es que su recelo hacia Gil Robles estaba más que fundado, pues este partido no había pronunciado ningún manifiesto de adhesión al régimen republicano. Lerroux inauguró su Gobierno en enero de 1934, con una política claramente encaminada a deshacer las conquistas legislativas de la coalición social-azañista durante el bienio anterior, sin permitir, de momento, la entrada de la CEDA en ninguna cartera ministerial.

Los choques con sus socios de Ministerio y con el propio presidente de la República fueron permanentes: de hecho, la negativa de Alcalá Zamora a amnistiar a los implicados en la Sanjurjada provocó la caída del Gabinete, sustituyendo a Lerroux su compañero Ricardo Samper, en el mes de abril (Aróstegui, 2013). En palabras de Hugh Thomas (ed. 1965, pp. 125-144), los radicales emprendieron una "política egoísta" que continuó en el desmontaje de la legislación precedente, perjudicando claramente los intereses de la clase trabajadora. En tales circunstancias, el verano de 1934 se adivinaba complicado: en junio se convocó una huelga por la Unión General de Trabajadores (UGT), a la que se sumó pronto la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT), exigiendo el cumplimiento de la legislación laboral republicana, pero los patronos acabaron forzando a los jornaleros hambrientos a llegar a un acuerdo. En paralelo, estallaron desórdenes en Cataluña y las Vascongadas: en el primer caso, por el apoyo de Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), con Lluís Companys a la cabeza, a las reclamaciones de los *rabassaires*, que demandaban su conversión en propietarios de sus tierras de viñedos, conforme a la Ley de Contratos de Cultivo (Brenan, ed. 2017, pp. 374-392). En el segundo caso, porque el descontento vasco con la paralización de la negociación de su estatuto autonómico movió a los diputados del Partido Nacionalista Vasco (PNV) a abandonar las sesiones de las Cortes, siguiendo así la estela de la propia ERC (Fusi Aizpurúa, 1985, p. 178-180).

Las circunstancias descritas, además del hostigamiento permanente de la CEDA para entrar en el gobierno, forzaron la caída del Gobierno de Samper en octubre de 1934. De nuevo, Alcalá Zamora encargó a Lerroux la formación de un nuevo Ministerio, esta vez sí con tres carteras en manos de la CEDA. Considerando que aquello amenazaba la integridad de la II República, el socialismo optó por una ruptura revolucionaria, y la UGT convocó una huelga general revolucionaria el 5 de octubre, que, según sus previsiones, habría de extenderse por todo el país, pero cuyos focos principales fueron precisamente Cataluña y Asturias. Llegamos así al momento histórico que centra la narración de *La balada del norte*, sobre cuyo autor y su origen hablamos en el siguiente epígrafe.

El objetivo principal de la presente investigación es estudiar la revolución minera de Asturias a través de la novela gráfica reseñada. De este se derivan tres objetivos específicos:

- 1\_** Analizar el posicionamiento del autor respecto a los hechos históricos relatados, así como su aportación al debate historiográfico sobre la naturaleza de la revolución, su impacto en el devenir de la II República, y la memoria y uso público de la historia de dicho periodo histórico.
- 2\_** Identificar a los personajes centrales, tanto individuales como colectivos, que aparecen en la narración. Entre los individuales, destacaremos a Apolonio, líder de los mineros del pueblo ficticio de Montecorvo; a Isolina, su hija; a Tristán Valdivia, “el Marquesito”, hijo de Amadeo Valdivia, Marqués de Montecorvo; y a este último, sobre cuyo pasado indagaremos. En lo tocante a los personajes colectivos, hay que reseñar a los partidos políticos y los sindicatos obreros, todos ellos incluidos entre las organizaciones de izquierdas, de un lado; y a los aparatos de represión y violencia estatal, tales como el Gobierno, el Ejército y la Guardia Civil, de otro.
- 3\_** Relacionar la narración con el proceso histórico, para evaluar, nuevamente, la utilidad del uso público de la historia por parte de Alfonso Zapico. Asimismo, identificamos los puntos en los que el relato se aparta de los hechos lineales, señalando los motivos del autor al operar de esta forma.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación que aquí presentamos se inserta en la historia política y la historia del movimiento obrero. Además, incluye elementos teóricos de análisis de la imagen en la novela gráfica que nos atañe.

## EL AUTOR: ALFONSO ZAPICO (1981)

**A**lfonso Zapico es natural de Blimea, Asturias, y nació en 1981. Es parte de una generación de autores de cómic que empezó a publicar en un contexto un tanto más favorable que el que enfrentó la generación anterior, caracterizado por una fuerte crisis del sector del cómic en España. Zapico debutó muy joven, con solo 25 años, con una obra que publicó en el mercado francobelga, *La guerre du Professeur Bertenev* (2006), pero, a partir de su siguiente trabajo, se integró en el incipiente bum de la novela gráfica española que tuvo lugar en torno al año 2007, con la aparición de obras clave como *Arrugas* (2007) de Paco Roca, *María y yo* (2007) de Miguel Gallardo o *El arte de volar* (2009) de Antonio Altarriba y Kim, y que se caracterizó por una significativa inclinación hacia las temáticas de no ficción orientadas a un público adulto. Zapico iba a convertirse en uno de los autores más destacados y más vendidos de esta ola, con obras que evidencian su interés en la historia, como *Café Budapest* (2008), sobre la Palestina de 1947; *Dublinés* (2011), una biografía de James Joyce con la que ganó el Premio Nacional de Cómic en 2012 —fue el ganador más joven hasta entonces—; *El otro mar* (2013), un encargo acerca de la expedición de Núñez de Balboa en el Cono Sur; *Los puentes de Moscú* (2018), crónica de una entrevista mantenida

por Fermín Muguruza y Eduardo Madina sobre el conflicto vasco; y su obra más extensa hasta ahora y la que nos ocupa en este texto: *La balada de norte* (2015-2023).

El análisis de la evolución artística de Alfonso Zapico resulta imprescindible para poder valorar sus decisiones estéticas y narrativas en *La balada del norte*. Desde los comienzos de su carrera, el autor se ha visto influido por autores que, durante los años 90 y principios de los 2000, se asociaban al movimiento informal denominado *Nouvelle BD*, como Joann Sfar o Christophe Blain. La *Nouvelle BD* fue una reacción contra la industria editorial franco-belga, excesivamente encorsetada, por aquel entonces, en fórmulas un tanto conservadoras y un dibujo elaborado, tendente al virtuosismo y a la pulcritud técnica. *L'Association*, una editorial independiente fundada en 1990, fue punta de lanza de esta nueva forma de entender el cómic, que daba cabida a propuestas alternativas, que prescindían del dibujo académico, del clasicismo narrativo o de la necesidad de generar personajes de éxito que protagonizaran series. Pero, además, el movimiento manifestó un interés en temáticas cercanas a la autobiografía o la no ficción (García, 2010, p. 211-212). El mayor éxito de *L'Association* ha sido el superventas *Persépolis* (2000-2003) de Marjane Satrapi.

Durante la primera década del dos mil, las obras de muchos autores adscritos a la *Nouvelle BD*, como los citados Sfar y Blain, pero también David B., Blutch o Lewis Trondheim, entre otros, comenzaron a publicarse en España, y resultaron muy influyentes para muchos autores españoles que estaban entonces buscando referentes para el tipo de cómic que estaban interesados en hacer. Entre ellos ocupaba un lugar destacado un joven Zapico que vio en sus estilos poco ortodoxos algo con lo que se pudo identificar (Infame, 2020, p. 154). En el estilo narrativo de Alfonso Zapico resulta evidente la influencia de estos autores que se desprecupan del acabado de su dibujo o de las reglas académicas, y que, como él hará, recurren a la caricatura, pero no necesariamente con intención humorística, sino como una estrategia para generar empatía en los lectores y reforzar la universalidad del relato. En ellos, la caricatura no es una forma de simplificación de la imagen, sino que, en realidad, la amplía (Ortega, 2018, p. 13). Pero, además, opera de tal forma que "selecciona una serie de rasgos constituyentes y los eleva a la categoría de elementos esquemáticos representativos" (Varillas, 2009, p. 52). Según confirma el propio Zapico, otra de sus grandes influencias en este campo es Jacques Tardi, pionero del cómic histórico en Francia con sus obras sobre la Primera Guerra Mundial y otros conflictos bélicos contemporáneos, anterior generacionalmente a la *Nouvelle BD*, y que a su vez también fue una importante influencia para aquellos autores: "De Tardi he aprendido que un autor de cómic puede exagerar los rasgos de los personajes que dibuja hasta llegar a la caricatura sin que esto reste un ápice de dramatismo a la historia" (Zapico, 2021, pp. 86-87).

Todos estos rasgos están ya presentes en su primera obra, *La guerre du Professeur Bertenev*, un cómic en el que Zapico se adapta al gusto del mercado francés, con un estilo que mimetiza claramente el de algunos de los autores más importantes de la *Nouvelle BD* y que recurre al color, algo que luego será infrecuente en su carrera. En este álbum, aunque la aborde mediada por los códigos narrativos del

cómic de aventuras clásico de la *Bande Dessinée*, queda clara ya su querencia por la historia contemporánea de Europa. Ambientado en la guerra de Crimea, este cómic también deja muestras del enfoque humanista de Zapico: "... hay una curiosidad por la convivencia, por lo social, de lo europeo sobre todo (...). Tengo curiosidad por los conflictos" (Infame, 2020, p. 160).

Las siguientes obras de Zapico se publicaron directamente en el mercado español, adoptando un formato más cercano a la incipiente novela gráfica que estaba desarrollándose entonces en el mercado nacional: libros de mayor extensión y de formato más pequeño, con la novedad de publicarse en blanco y negro, opción predilecta para el autor desde entonces en adelante. *Café Budapest* confirmó su interés por la historia europea del siglo XX, con un relato protagonizado por un joven judío húngaro que emigra a Israel tras sobrevivir escondido a la Segunda Guerra Mundial. Con un decidido enfoque humanista, basado en la voluntad de entender a todas las partes, Zapico aborda los meses previos a la creación del Estado de Israel, vertebrando el relato mediante un recurso que luego empleará también en *La balada del norte*: el romance entre dos jóvenes que pertenecen a mundos diferentes. *Dublinés* supuso un paso más en esta búsqueda artística caracterizada por la claridad expositiva, el dibujo sencillo y la caricatura con fines expresivos. Fue su primer gran éxito, que lo situó en el privilegiado grupo de autores de novela gráfica más vendidos —la obra llevaba seis ediciones a finales de 2024—, y que tuvo su correlato en otro libro más modesto en intenciones, *La ruta Joyce* (2011), una suerte de cuaderno de viajes y relato autobiográfico en el que Zapico dejaba constancia de sus visitas a ciudades como Dublín, Trieste o París, documentando la vida de Joyce. Este cómic resulta interesante, porque es el primero en el que el autor practica un estilo mucho más suelto y espontáneo, fruto de la inmediatez con la que lo realizó.

Sin embargo, para su proyecto más ambicioso, *La balada del norte*, el dibujante decidió inicialmente adoptar su registro más sobrio y detallado, incluso añadiendo un tratamiento de los tonos grises que añadía capas a su dibujo y lo hacía un tanto barroco con respecto a obras anteriores. En lo que respecta al tono narrativo y a las composiciones de página, Zapico siguió la tónica de trabajos anteriores, en aras de la claridad, con escasa presencia de la experimentación formal: "Yo me considero un autor sencillo a la hora de narrar. Mis páginas son sencillas de hacer y de leer. No experimento casi en lo narrativo. Me centro en contar la historia y en hacerla llegar al mayor número de lectores posibles" (Infame, 2020, 158). En *La balada del norte*, la mayor parte de las páginas responden a una composición clásica, con tres franjas de viñetas con tres o cuatro cuadros por franja, con recurrencia a las ilustraciones de doble página cuyo fin es presentar escenarios urbanos o rurales (Zapico, 2021, 82), especialmente cuando la trama avanza en los siguientes tomos, y el autor no necesita ya presentar la información básica sobre la historia o los personajes; por este mismo motivo, incluso empieza a recurrir a secuencias sin palabras.

La balada del norte mantiene la representación caricaturesca y el uso de ciertos elementos propios de la tradición *cartoon* —líneas cinéticas, nubes, espirales y otros signos gráficos que enfatizan los estados de ánimo de los personajes—, aunque, en determinados

momentos de especial gravedad o solemnidad, Zapico decide introducir un registro más naturalista, con intención dramática. Valga de ejemplo la escena que sigue a un accidente mortal en la mina, en la que el autor representa con esta estrategia el dolor y la dignidad en las caras de los mineros (Zapico, 2015, 128). El trazo de Zapico se volverá aún más suelto y ligero, menos perfeccionista, a partir de un trabajo que publicará en medio del proceso de realización de los cuatro volúmenes de *La balada del norte: Los puentes de Moscú*. Como se ha dicho, esta obra es una crónica de la entrevista entre Fermín Muguruza y Eduardo Madina, publicada en la revista *Jot Down* (2017). Zapico, amigo personal de Madina, fue invitado a esa entrevista para realizar algunos dibujos y apuntes del natural, que fueron el germen del libro que posteriormente decidió realizar, y que profundizó en lo que el autor había ensayado ya en *La ruta Joyce*: una forma más rápida de dibujar, menos preocupada por el acabado, que permitiera centrar la atención en la narración y lograr una lectura más fluida (Vilches, 2018). La experiencia gustó al autor, que empezó a aplicar esas estrategias a *La balada del norte*, algo especialmente evidente a partir del tercer volumen de la tetralogía.

Por último, es preciso llamar la atención sobre otras dos facetas profesionales de Alfonso Zapico. La primera, como profesor de instituto en Angoulême, Francia, donde reside desde hace años; la segunda, como ilustrador para diversos medios del área asturiana, como *La Nueva España*, y vinculados con la cuenca minera, como *La Cuenca del Nalón*. Realiza frecuentemente, además, ilustraciones para campañas institucionales, iniciativas comprometidas con la memoria histórica y diversos organismos vinculados con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), como un cómic biográfico sobre Pablo Iglesias que publicó por encargo de la Fundación Pablo Iglesias en 2024.

## LOS PERSONAJES INDIVIDUALES

El estudio de los personajes de la obra ha de comenzar necesariamente con Apolonio. Desde su primera aparición, este líder reluciente de la revolución en Montecorvo representa el hartazgo que lleva a muchos individuos no particularmente politizados a sumarse a ella, “por pura inercia, por rabia, por desánimo” (Zapico, 2021, p. 76). A menudo, lo vemos manteniéndose al margen de los enfrentamientos entre comunistas, socialistas y anarquistas —“Las tripas no saben de ideología” (Zapico, 2017, p. 83)—, y en los compases finales de la historia confiesa que lo que le ha impulsado a la revolución ha sido buscar un futuro mejor para su hija, Isolina (Zapico, 2023, p. 166). El personaje está teñido de un halo fatalista y trágico, propio de un héroe romántico, a pesar de ser un minero sin cultura ni sutileza, desde el momento en el que, en el primer tomo, acepta liderar el comité revolucionario de Montecorvo ante la propuesta de Ramón González Peña, uno de los cabecillas de la revolución, vinculado al PSOE.

En ese momento, Apolonio hace una pregunta y exige que González Peña le diga la verdad; no obstante, ambas, pregunta y respuesta, resultan elididas (Zapico, 2015, p. 94) y los lectores no las conocerán hasta el comienzo del tercer tomo, cuando, por casualidad, Tristán

cruce unas palabras con Ramón González Peña: lo que entonces preguntó Apolonio era si había alguna posibilidad de que la revolución triunfara en España; lo que contestó el dirigente socialista fue "la verdad". Aunque no se explicita en ese momento en qué consistía la verdad, unos momentos antes había afirmado que "todo estaba jodido desde el principio... esa es la puta verdad" (Zapico, 2019, pp. 28-29), de manera que el mensaje está claro: Apolonio aceptó liderar la Revolución aun sabiendo que estaba condenada al fracaso, movido por la desesperación y el deseo de un futuro mejor para su hija. Pero es su suicidio y sacrificio final, en el último tomo, sitiado por la Guardia Civil, con el fin de exculpar a Tristán y que quede libre, lo que lo acerca de manera evidente al arquetipo del héroe trágico, como se apuntaba, tan presente en el western, cuyo sacrificio permite a la siguiente generación tener la posibilidad de fundar un nuevo orden en el que él no tendría cabida.<sup>1</sup> De esta forma, Apolonio termina su trayectoria fuera, hasta cierto punto, del paradigma realista que sigue Zapico, de manera que el relato asume un código simbólico y mítico.

La alusión a Apolonio obliga a continuar nuestro análisis de los personajes individuales con Isolina, su hija. Su personaje, tal y como Zapico lo refleja, sirve para representar no tanto la condición femenina de la época (la España de los años 1930), en sí misma, cuanto la contestación que surge contra ese rol de género en contextos de insurrección, como lo fue la Revolución de Asturias de 1934. De hecho, hay momentos en los que la iconografía que se asocia al personaje se relaciona, más bien, con las milicianas de la Guerra Civil; su imagen en la cubierta del segundo tomo cita de manera evidente la fotografía de Marina Ginestà portando un fusil al hombro en la azotea del Hotel Colón de Barcelona, de 1936. Ha de subrayarse el hecho de que la condición de las mujeres en aquella España no distaba mucho del papel que se les intentaba atribuir en el conjunto de la sociedad burguesa europea: concluida la I Guerra Mundial, que había dado a las mujeres la posibilidad de incorporarse al mercado laboral, cubriendo el espacio dejado por los hombres que combatían en el frente, la "vuelta a la normalidad" parecía imponer un retorno de la población femenina a "sus labores". De hecho, los fascismos, que comenzarán a ascender en el contexto de la Gran Depresión, insistirán en la adscripción de la mujer al entorno doméstico y familiar, en tanto que "ángel del hogar" (Greenfield & Reid, 1998, pp. 161-174). Según Mary Nash, a las mujeres se les atribuía un rol social de importancia por su contribución a la organización social desde la familia y la maternidad: "se caracterizaban por ser dulces, mágicas y angelicales, pero también por ser administradoras tenaces del hogar, guardianas de la fortuna familiar y árbitras del progreso moral" (Nash, 1999, p. 41).

<sup>1</sup> Se trata de una figura propia del western de segunda generación, el producido tras la Segunda Guerra Mundial, en el que el optimismo colonial de la primera época del género se oscurece y el héroe se transforma en una figura fuera de sitio, que a menudo muere tras haber contribuido a fundar una comunidad o asentar un sistema de valores, como se aprecia muy claramente en *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962; Benavente, 2017, pp. 124-138).

Contra esta concepción, especialmente acusada en una sociedad tradicional y patriarcal, como la de la cuenca minera asturiana en este momento, la Revolución, y después la Guerra Civil, representan la posibilidad de romper con tales roles preasignados (Hastings, 2016, online). Isolina, por ejemplo, se suma a la revuelta contra el parecer de su padre, lo cual anima a reflexionar sobre las contradicciones internas de unos líderes revolucionarios que, pese a combatir por el futuro de sus hijos e hijas, desean dejarlos a ellos al margen de la lucha. Así, cuando ambos están en Oviedo, Isolina participa activamente proveyendo de café y munición a los rebeldes, para enfado de su padre, que preferiría protegerla. Su actitud provoca

una discusión con otros líderes, que defienden la necesidad de que las mujeres se involucren activamente en la revolución, levantando barricadas o llevando munición: "Porque no tenemos fusiles suficientes, que si no... estarían todas pegando tiros en primera línea" (Zapico, 2017, pp. 25-26). Estas situaciones parecen anticipar las que luego se vivirán durante la Guerra Civil, conflicto en el que se generará todo un nuevo discurso en torno al rol social de las mujeres, más en medios urbanos que rurales, y que destacaba "su papel crucial en la reorganización de una sociedad en guerra", de forma que hubo "una ruptura del confinamiento tradicional de las mujeres en el hogar y les dio, por primera vez, una visibilidad pública colectiva" (Nash, 1999, p. 92). El carácter independiente de Isolina se revela en el hecho de que, pese a su relación con Tristán, el hijo del Marqués,<sup>2</sup> sostiene que combate por sí misma, recalcando así el ideal de emancipación. Su actitud reviste veracidad histórica, en la medida en que otras mujeres adoptaron un papel protagónico durante aquellas jornadas, convirtiéndose Dolores Ibárruri, *Pasionaria*, en el epítome de todas ellas, aunque vale la pena observar que Isolina no se emancipa en el marco de ningún movimiento feminista u organización de mujeres, sino individualmente, si bien las ideas expresadas por el personaje son coherentes con el discurso igualitario del feminismo que se había extendido por el país, de forma aún minoritaria, gracias a la presencia femenina en el PSOE, como fue el caso de Margarita Nelken (Aguado, 2011, pp. 150-151).

Ha de advertirse, además, que la dureza represiva contra las mujeres que participaron tanto en las jornadas revolucionarias como durante la Guerra en zona nacional y en la posguerra fue mayor por parte de las autoridades, pues a las vejaciones y torturas se sumaron los casos de violencia sexual (Gutiérrez García, 2020, pp. 119-143). Es lo que algunas autoras han denominado "represión sexuada", una doble violencia, política y sexual (Abad, 2009), que se ejerció sobre las mujeres durante la dictadura franquista; podemos ver representados algunos de sus rasgos también en varias páginas del tercer tomo de *La balada del norte*, correspondientes al encarcelamiento de Isolina. Una de las presas, Emilia, es sistemáticamente violada, aunque Zapico no representa estos castigos, sino que siempre se representa al personaje después de sufrirlos. Isolina decide tomar bajo su protección a la joven, defendiéndola frente a los soldados que pretenden llevársela de nuevo para volver a violarla, situación que acaba con un violento ataque de Isolina a uno de ellos, al que arranca la nariz de un bocado; en esta ocasión, Zapico decide mostrarnos esta violencia asimétrica, de la víctima hacia el verdugo, quizás como una forma de reparación póstuma, de una manera explícita, que subraya la virulencia del ataque con líneas de tinta gruesas y quebradas (Zapico, 2019, pp. 185-186). Significativamente, el castigo subsiguiente que sufre Isolina por su insumisión tampoco resulta mostrado explícitamente: solo se observa su boca sin varios dientes, algo que se deduce que ha sido resultado de una dura paliza (Zapico, 2019, p. 239).

Seguidamente, hay que aludir a Tristán Valdivia, hijo del Marqués de Montecorvo. Personaje enfermizo y de carácter hosco, representa lo contrario de lo que su padre esperaba para legar el patrimonio y el buen nombre de su familia: además de un total desinterés por los negocios paternos, Tristán se revela como un individuo soñador, intelectual, apasionado de los autores del realismo ruso del siglo

<sup>2</sup> El propio Zapico reconocerá que la relación entre ambos es más bien irreal, por lo que él recurre a este elemento narrativo para reflejar otras circunstancias interesantes y destacables de los episodios históricos relatados (Zapico, 2021, p. 77).

XIX, y cercano a figuras y dirigentes de la izquierda. Entre ellos destaca Ordóñez, redactor de *La noticia. Diario de la mañana* (Zapico, 2015, pp. 24-25, 30; 2021, pp. 73-88). El susodicho Ordóñez es un trasunto de Jesús Ibáñez, periodista vinculado a *Avance*, editado por el sindicato minero y dirigido por el madrileño Javier Bueno, que llegó a visitar la Unión Soviética en 1921. Sumado a las filas de la rebelión en los inicios de la misma, contra el parecer de su padre, que fallece en su intento por frenar su huida al frente insurgente, Tristán acabará integrando la partida de Apolonio cuando la Revolución hubo sido sofocada, y huyó con ellos al monte. Su restitución final, y la restauración del título en su persona, hablan de la consideración que seguirá mereciendo por las "fuerzas vivas" de Montecorvo, que "perdonan" sus "excesos" y su defección al bando rebelde durante la huelga, lo que contrasta significativamente con el castigo duro e inmediato de los líderes obreros de la Revolución.

Finalmente, Amadeo Valdivia, Marqués de Montecorvo, es también un trasunto de Claudio López Bru, II Marqués de Comillas (Zapico, 2021, p. 76). Ilustra la figura del indiano, esto es, el aristócrata español que ha hecho fortuna gracias a la trata negrera y el comercio azucarero en Cuba (Piqueras, 2021). A su regreso, tras la pérdida de las colonias, posterior a la abolición de la esclavitud en 1886, decide diversificar sus inversiones en las minas, los ferrocarriles, y otras empresas lucrativas del momento, con el fin de maximizar sus posibilidades de beneficio, reduciendo también el riesgo. Su posición social le coloca frente a los rebeldes desde el principio, y pese a su amargura por el descontento que representa para él Tristán, intenta impedir su "deserción" al bando insurgente, acto que le cuesta la vida. El marqués es la personificación de la opresión de los trabajadores de la cuenca minera, mostrando una actitud despótica hacia ellos en la que se puede ver una clara reminiscencia de su pasado como negrero, integrante por tanto de la llamada "sacarocracia" cubana, si bien también exhibe un carácter paternalista hacia ellos, lo cual usa como argumento para recalcar su ingratitud hacia sus nimias concesiones, pobres sustitutos de verdaderos derechos laborales.

## LOS ACTORES COLECTIVOS

En lo tocante a los personajes que representan colectivos sociales, políticos e institucionales en *La balada del norte*, hemos de comenzar por los protagonistas de la confrontación acontecida en el verano y el otoño de 1934: los mineros asturianos. Paradójicamente, este colectivo estaba mejor pagado que el resto de trabajadores de España, aunque ello no les apartó de la reivindicación ni del respaldo a la huelga, en el caso que nos atañe (Thomas, ed. 1965, pp. 125-144). Su larga tradición asociativa les había dotado de un sentimiento de solidaridad mutua y de disciplina que, sumado a las décadas de abusos por sus empleadores, a las pésimas condiciones de trabajo y a la disponibilidad de armamento y dinamita, les convertía en un actor más que dotado para respaldar la huelga revolucionaria convocada por UGT. En la descripción de las circunstancias que rodeaban el trabajo en las minas Alfonso Zapico no escatima en recursos, dibujándolas con frecuencia sobre fondo negro y con pinceladas gruesas, con el fin de recalcar la

claustrofobia y la miseria de los mineros asturianos (Zapico, 2015, pp. 36-42, 64-70 y 124-133). El autor intensifica el valor de lo colectivo en determinadas escenas, en las que los mineros forman mareas humanas, masas en las que los rostros individuales se difuminan para subrayar la fuerza del grupo. Sucede con un especial valor emocional en el cuarto tomo, una vez fracasada la revolución, cuando los mineros se unen para conseguir una jornada de paro por la muerte accidental de uno de ellos, algo que logran mediante la unión, que Zapico representa en una doble página sin palabras (Zapico, 2023, pp. 116-117).

Lo dicho, empero, no ha de contribuir a concebir una imagen idílica del panorama obrero de aquellas minas, como una suerte de *Arcadia felix* en la que los obreros confraternizaran, con independencia de su filiación política. La llamada Unión de Hermanos Proletarios (UHP), de hecho, se alcanzó tras arduas negociaciones, una vez superada la desconfianza entre anarquistas, socialistas y comunistas. En una escena memorable del primer tomo de la saga, el autor ilustra la situación mediante la disputa entre tres mineros: un comunista, un socialista y un anarquista. Este último se muestra reticente a quedar bajo el control socialista, a lo que su compañero de esta facción responde recriminando la abstención anarquista en las últimas elecciones generales, ganadas por la CEDA y los radicales. Beligerante con todos ellos es el comunista, que no se fía de los anarquistas, pero tampoco desea someterse a los socialistas, a quienes acusa de vendidos. A su favor, esgrime la experiencia previa de la Revolución Rusa, pero en su contra, como le recuerdan sus contertulios, obra el hecho de que son precisamente los otros, socialistas y anarquistas, quienes controlan las minas (Zapico, 2015, p. 82). En cualquier caso, superadas estas rencillas, Asturias se convirtió en una excepción en todo el territorio español, pues fue la única región donde los anarquistas se sumaron a la huelga, junto a comunistas y socialistas. El motivo que les impulsó a ello queda expresado por boca de Ordóñez, también en el primer tomo: "Por miedo. Han firmado por miedo" (Zapico, 2015, pp. 102-103).

Los elementos descritos enlazan con la fractura de las izquierdas en el transcurso de los años correspondientes a la II República. Estos acontecimientos también se recogen en *La balada del norte*, sobre todo en lo tocante a la escisión interna del socialismo entre una facción "caballerista", esto es, seguidora de la llamada línea "intransigente" de Francisco Largo Caballero, y otra "prietista", inclinada hacia las posiciones más templadas de Indalecio Prieto. Ahora bien, en este punto Zapico altera el curso real de los acontecimientos: en el último tomo de la saga, contrapone la suerte de los dos líderes políticos citados. De un lado, Largo Caballero permanece preso en la Cárcel Modelo de Madrid, donde confía a los suyos su desconfianza y su desprecio por Indalecio Prieto, quien estaría intercediendo, junto a Julián Besteiro y Fernando de los Ríos, para aminorar las penas de prisión de los implicados en la Revolución de Asturias (Zapico, 2023, p. 66). De otro lado, Indalecio Prieto, desde el exilio francés, reflexiona sobre las pocas probabilidades de éxito de la Revolución de 1934 desde sus inicios, pese a que su antagonista en el seno del PSOE pensara lo contrario (Zapico, 2023, pp. 77). Ahora bien, como se ha indicado, el relato histórico real es alterado por el historietista en este punto, por un interés narrativo, pues la escisión

del llamado "caballerismo" dentro del PSOE no habría de producirse hasta 1935. De hecho, ambos líderes socialistas colaboraron por igual en la planificación de la revolución minera, como apuntan investigaciones recientes (Sánchez Pérez, 2017, pp. 201-225; Valero Gómez, 2014, pp. 241-154).

Lo analizado hasta ahora conecta con una realidad ineludible cuando se estudia la II República: la violencia, que ahora dirige nuestra atención hacia otro actor colectivo, esto es, las instituciones oficiales. En el caso de los mineros y de los partidos y formaciones obreristas, como se ha visto, la violencia aparentemente estaría justificada, desde su punto de vista, considerando lo limitado de las reformas del gobierno republicano, que apenas colmaban sus expectativas. A ello habría de sumarse la llamada política "egoísta" del gobierno radical, y después radical-cedista, centrado en deshacer toda la legislación laboral del bienio previo, cuyo objetivo era mejorar las condiciones de la clase trabajadora española (Thomas, ed. 1965, pp. 125-144). Ahora bien, en el caso del Ejecutivo republicano, presidido de nuevo por Lerroux, con Diego Hidalgo como responsable de la represión de la revolución, en tanto que ministro de Guerra, la violencia se podría considerar también justificada, para aplastar una rebelión que había puesto en jaque al régimen. En cambio, no parece justificada la aceptación de la intervención de las tropas coloniales africanas, esto es, la Legión Extranjera y los Regulares, que desataron una represión incontrolada, de manera tácita, por el propio Gobierno.

Resulta muy ilustrativa, en este caso, la recreación de la entrevista entre el general Francisco Franco y el propio Diego Hidalgo que elabora Alfonso Zapico. Hidalgo encomienda a Franco la misión de actuar como hombre de confianza del Ministerio de Guerra, asumiendo la dirección de la represión contra los mineros. El general africanista le preguntará: "¿Puedo enviar al norte a mis Regulares de África, entonces? Con todo lo que eso conlleva, por supuesto. Dejemos las cosas claras" (Zapico, 2017, p. 141). Ante esta pregunta, el ministro mantiene un silencio tácito, cuyo significado el lector solo puede desentrañar a la luz de lo que sucedió: la violencia indiscriminada y la represión brutal por parte de aquellos efectivos coloniales, desobedeciendo incluso las directrices del general López Ochoa, con quien el coronel Juan Yagüe, al frente de la Legión, protagonizó frecuentes desencuentros (Zapico, 2019, 10, 14-15). La participación de estas tropas hace que, según los expertos en el periodo, la Revolución de Asturias fuese la primera guerra colonial librada en suelo europeo, siendo la Guerra Civil el segundo episodio de estas características (Erice Sebares, 2010, pp. 199-250; Souto Kustrín, 2013; Villanueva Farpón, 2021, pp. 191-202). Además, rompía la promesa alcanzada entre López Ochoa y el líder socialista asturiano Belarmino Tomás para firmar la rendición de los rebeldes, a cambio de la cual este había exigido: el perdón de los jefes de los comités y la garantía de que los Regulares no entrarían en la cuenca minera (Brenan, ed. 2017, pp. 374-392).

El relato de los actos de guerra protagonizados por la Legión remite a hablar del otro cuerpo africano que intervino en la represión de la revolución: los Regulares de Melilla, integrados en su inmensa mayoría por marroquíes. Recuérdese que, en la entrevista entre el ministro Hidalgo y el general Franco, este último solicitaba

autorización para recurrir a sus tropas marroquíes, con todo lo que ello implicaba. Zapico decide dedicar unas páginas al estudio de la moralidad y las motivaciones de estas tropas. Tras haber acabado con un foco rebelde en Oviedo, los marroquíes expolían los cadáveres de los revolucionarios, en busca de objetos de valor que poder robar. Uno de ellos recrimina a otro, que observa el reloj de uno de los rebeldes, decorado con la foto de su mujer, que no esté respetando a los muertos. El interpelado, Mohamed, responde que el muerto es un infiel, significando de este modo que no merece respeto, pero su compañero insiste: el muerto cayó combatiendo, por lo que "no es un perro" (Zapico, 2019, p. 42). Entonces, Mohamed se excusa, alegando que el rebelde viste alpargatas, por lo que se le supone una extracción social baja, aparentemente incompatible con la posesión de un reloj de valor, lo que le lleva a concluir que lo habría robado.

Su superior, Hamza, le sigue recriminando su actitud, y entonces Mohamed se revuelve: también él ha matado infieles. Además, le recuerda algo esencial: para los españoles, los marroquíes son asesinos a los que emplear cuando las circunstancias exigen medidas de choque (Zapico, 2019, p. 43). Es entonces cuando le recuerda el pasado colonial de España en su país de origen: él, Mohamed, procede de una cábila del Rif, en las proximidades de Alhucemas. Cuando ocurrió el Desastre de Annual en 1921, la venganza española fue tremenda. Se refiere a la reacción española, ya instaurada la dictadura de Primo de Rivera, con el desembarco de Alhucemas, acaecido en septiembre de 1925, en el cual intervinieron también las tropas francesas (Reverte, 2021). Del mismo modo que el desembarco se considera una de las primeras expediciones anfibas de la historia militar (Porch, 2006, pp. 28-37), el autor, a través del personaje de Mohamed, habla del empleo de armas químicas:

*"La venganza de los españoles por Annual fue terrible: vimos los aviones en el cielo, cayeron bombas, lanzaron gas... envenenaron el aire, vinieron con ametralladoras, mataron el ganado, envenenaron los pozos de agua... Mi aldea ya no existe. Mi familia ya no existe"* (Zapico, 2019, p. 44).

El testimonio de Mohamed sirve para ilustrar la realidad de muchos de estos soldados coloniales: combatían no por servicio a España, sino porque el Ejército les daba ropa y comida y, además, la posibilidad de vengarse de los propios españoles, en ocasiones como la represión de la revolución minera: "Pero he hecho un juramento: volveré al Rif con todos los anillos, relojes y dientes de oro que pueda arrancar a los infieles" (Zapico, 2019, p. 45).

Para concluir el análisis de los actores colectivos, en el bando represor, hemos de aludir a la acción desarrollada por la Guardia Civil, a través de la figura de su comandante, Lisardo Doval, delegado del ministerio de Guerra para Asturias y León desde el 1 de noviembre de 1934 (Zapico, 2019, pp. 109-110). A Doval se le concedió plenos poderes para, con la Guardia Civil, castigar duramente a los acusados de participar en la Revolución, o a los sospechosos de haberlo hecho, o de haber colaborado con los rebeldes. Para ello, se valió de un clima de terror en el que las delaciones entre vecinos, amigos y familiares jugaron un papel esencial. Una vez más, Diego Hidalgo fue quien, con su silencio tácito desde la cartera de Guerra, dio su visto bueno

para las torturas y muertes violentas en las cárceles, convertidas en una realidad cotidiana (Thomas, ed. 1965, pp. 125-144; Jackson, ed. 2020, pp. 153-154). Las acusaciones vertidas contra los insurgentes, a quienes se acusó de los crímenes más atroces, fueron después desmentidas por varias comisiones de investigación independientes, solicitadas por la prensa conservadora liberal, lo cual subraya la arbitrariedad de los castigos (Brenan, ed. 2017, pp. 378-391).

En realidad, las verdaderas atrocidades corrieron a cargo del propio Doval, y de elementos descontrolados como el ruso Ivánov, trasunto del personaje histórico Iván Ivanoff, de origen búlgaro, en la historieta asesino de un periodista cuyo nombre no se revela, aunque alude al asesinato de Luis Higón (Zapico, 2019, p. 115). Por su parte, Doval y la Guardia Civil son los encargados de clausurar la trama de la saga, apresando a los integrantes de la partida de Apolonio y Tristán tras el chivatazo de uno de ellos, huido: Bocamina (Zapico, 2023, pp. 158-159, 170-171). Apenas unos meses después, en abril de 1935, aunque Zapico lo ubica temporalmente antes, el propio Ejecutivo republicano se habría sentido incómodo con la figura de Doval y su "legado" en Asturias, nombrándolo nuevo jefe de seguridad del protectorado español en Marruecos, con sede en Tetuán.

## CONCLUSIONES

**A** modo de recapitulación de las ideas presentadas en estas páginas, hemos de destacar y reiterar, en primer lugar, la posición ecuánime y humanista de Alfonso Zapico sobre los acontecimientos relatados. Como se ha señalado, es clara su denuncia de las condiciones de vida de las familias mineras asturianas, como también su rechazo frontal a la represión desmesurada ejercida por el Gobierno para aplastar la insurrección. Ahora bien, de igual forma, censura el recurso a la violencia exacerbada por los propios mineros, en lo que constituye un deseo de eludir la idealización excesiva de este último colectivo. En este punto, así como en la recreación de la historia real, adaptando algunos episodios a las necesidades narrativas de la trama que él construye, el autor se acerca a figuras referentes del género de la novela histórica, como Benito Pérez Galdós (Troncoso, 2012, p. 19; Infame, 2020, p. 159; Zapico, 2021, p. 75).

El deseo de construir una narración que utilice la historia como telón de fondo remite, seguidamente, a la ardua labor de documentación del autor para mantenerse lo más fiel posible al transcurso de los acontecimientos. En este afán, consigue dibujar la cuenca minera asturiana y la Revolución de 1934 como el destino final de una especie de *sonderweg* o camino especial de la historia política española, que hundía sus raíces más profundas en la crisis misma del régimen de la Restauración. En efecto, en este largo proceso que se remonta al Desastre del 98 encontramos a unas élites tradicionales deseosas de perpetuar el statu quo, encarnadas por la Iglesia, el Ejército y los terratenientes, además de la élite política. Dicha élite no dudó en recurrir a la fórmula totalitaria, con el visto bueno de la Corona, durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), y haría cuanto estuviese en su mano, bien por revertir el

régimen republicano, que concebía como una seria amenaza, quizá irreversible, para su posición, o bien por manipularlo y amoldarlo a sus intereses.

Por último, y retomando la idea expresada al principio, Alfonso Zapico es una pieza fundamental en el esfuerzo intelectual para reivindicar el dominio y uso público de la historia y la memoria, pero lejos de las polarizaciones que intentan manipular una y otra en beneficio de intereses partidistas. En este sentido, su postura está lejos de ser mayoritaria, y le aproxima a otros intelectuales y figuras públicas destacadas de los años 30 españoles, tales como Manuel Chaves Nogales, José Díaz Hernández o Luis Higón, marginados en su época porque su llamada a la calma y a la mesura resultaba poco atractiva en periodos de exacerbación a ultranza de los instintos humanos. Cuando parecemos próximos a reeditar errores de un pasado no tan lejano, el historietista reivindica una posición ecuánime y propone un ejercicio mesurado de historia ficcionada, que se aleje de la propaganda y busque, mediante el contraste de posturas, sobre la base de fuentes históricas contrastadas, una reconstrucción veraz de los hechos. Así se entiende, por ejemplo, que confíe los paratextos de cada volumen de la saga *La balada del norte* a autores y personalidades tan alejadas en lo político y lo ideológico como Enric González o Javier Nart, entre otros.

- Abad, I. (2009). "Las dimensiones de la 'represión sexual' durante la dictadura franquista". *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 84, pp. 65-86.
- Aguado, A. (2011). "Politización femenina y pensamiento igualitario en la cultura socialista durante la Segunda República". Aguado, A., Ortega, T. M. (eds.) (2011). *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Prensas de la Universitat de València y Editorial Universidad de Granada, pp. 145-172.
- Aróstegui, J. (2013). *Largo Caballero. El tesón y la quimera*. Debate.
- Benavente, F. (2017). *El héroe trágico en el wéstern. El género y sus límites*. Athenaica Ediciones.
- Brenan, G. (ed. 2017). *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la Guerra Civil*. Austral.
- Casanova, J. (2007). *República y Guerra Civil*. Crítica - Marcial Pons.
- Erice Sebares, F. (2010). El Octubre asturiano, entre el mito y la interpretación histórica. En: A. Andreassi Cieri, J.L. Martín Ramos & A. Agosti, *De un octubre a otro: revolución y fascismo en el período de entreguerras, 1917-1934* (pp. 199-250). El Viejo Topo.
- Fusi Aizpurúa, J.P. (1985). "Nacionalismo y Revolución: Octubre de 1934 en el País Vasco". *Octubre 1934. Cincuenta años para la reflexión* (pp. 175-198). Siglo XXI.
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri.
- González Calleja, E. (1998-2000). La violencia política y la crisis de la democracia republicana (1931-1936). *Hispania Nova*, 1.
- Greenfield, J. & Reid, C. (1998). Women's magazines and the commercial orchestration of femininity in the 1930s: Evidence from woman's own. *Media History*, 4(2), 161-174. <https://doi.org/10.1080/13688809809357942>
- Gutiérrez García, H. (2020). La represión franquista sobre las mujeres en Asturias: reconstruyendo la posmemoria con relatos familiares. *Perifèria: revista de recerca i formació en antropologia*, 25(1), 119-143. <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.730>
- Hastings, A. (2016). "Mujeres libres": Lessons on Anarchism and Feminism from Spain's Free Women. *Scholars Week*, 1. URL: [https://cedar.www.edu/scholwk/Departmental\\_Presentations/Women\\_Gender\\_Sexuality\\_Studies/1?utm\\_source=cedar.www.edu%2Fscholwk%2FDepartmental\\_Presentations%2FWomen\\_Gender\\_Sexuality\\_Studies%2F1&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](https://cedar.www.edu/scholwk/Departmental_Presentations/Women_Gender_Sexuality_Studies/1?utm_source=cedar.www.edu%2Fscholwk%2FDepartmental_Presentations%2FWomen_Gender_Sexuality_Studies%2F1&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages) (último acceso el 5-12-2024)
- Infante, K. (2020). "Alfonso Zapico". *El guión de cómic II*, Diminuta Editorial. pp. 149-174.
- Jackson, G. (ed. 2020). *La República Española y la Guerra Civil*. Crítica.
- Nash, M. (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus.
- Ortega, T. (2018). *Las caras de la guerra. La Guerra Civil a través de los personajes de las viñetas*. Asociación Cultural Tebeosfera.
- Piqueras Arenas, J.A. (2021). *Negros. Españoles en el tráfico y en los capitales esclavistas*. Catarata.
- Porch, D. (2006). Spain's African Nightmare. *MHQ: Quarterly Journal of Military History*, 18(2), 28-37.
- Reverte, J.M. (2021). *El vuelo de los buitres. El desastre de Annual y la Guerra del Rif*. Galaxia Gutenberg.
- Sánchez Pérez, F. (2017). Las izquierdas: enfoques y desenfoques historiográficos. En: E. González Calleja & A. Ribagorda, *Luces y sombras del 14 de abril: la historiografía de la Segunda República española* (pp. 201-252). Biblioteca Nueva.
- Souto Kustrin, S. (2013). Octubre de 1934: historia, mito y memoria. *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*, 11, 35 pp.
- Thomas, H. (ed. 1965). *The Spanish Civil War*. Penguin Books.
- Troncoso Durán, M. D. & García Castañeda, S. (2012). Benito Pérez Galdós y los *Episodios Nacionales*. En: M. D. Troncoso Durán, S. García Castañeda & C. Luna, *La historia de España en Galdós. Análisis y procesos de elaboración de los Episodios Nacionales* (pp. 11-16). Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións.
- Valero Gómez, S. (2014). Los líderes en la picota. El liderazgo en las luchas entre el socialismo y el blasquismo durante la Segunda República. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 64-65, 241-254.
- Varillas, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Viaje a Bizancio Ediciones.
- Vilches, G. (2018). "Alfonso Zapico, autor de 'Los puentes de Moscú': 'No es lo mismo hablar del tema de ETA hoy que hace quince años'", <https://thewatcherblog.wordpress.com/2023/02/09/alfonso-zapico-autor-de-los-puentes-de-moscu-no-es-lo-mismo-hablar-del-tema-de-eta-hoy-que-hace-quince-anos/>
- Villanueva Farpón, J. (2021). "Que no entren los moros": reflexiones sobre la participación de tropas coloniales en la represión de la Revolución de octubre de 1934 en Asturias. En: J.L. Agudín Menéndez & R. Cabal Tejada, *Estudios socioculturales: resultados, experiencias, reflexiones* (II) (pp. 191-202). Asociación de Jóvenes Investigadores de Estudios Socioculturales (AJIES).
- Zapico, A. (2015-2023). *La balada del norte*. 4 vols. Astiberri.
- Zapico, A. (2021). *La balada del norte: estudio de caso. Cuadernos de Historia Contemporánea*, 43, 73-88.



# 3



VISIONES  
SOCIALES

3.1



## El patio trasero de la sociedad estadounidense en los años 1950: análisis del supremacismo y el patriarcado a través de *Arctic Nation* (2003), segunda entrega de *Blacksad*, por Juanjo Guarnido y Juan Díaz Canales (2000-2023).

Antonio Jesús Pinto Tortosa  
Universidad de Málaga

### INTRODUCCIÓN: LA POSGUERRA ESTADOUNIDENSE

La conclusión de la II Guerra Mundial debió sentar, sobre el papel, las bases de una paz mundial duradera, pero en realidad no hizo sino sembrar la semilla de la discordia bipolar que habría de definir el equilibrio internacional durante las cuatro décadas siguientes. En efecto, en la Conferencia de Yalta, celebrada en febrero de 1945, los líderes de Gran Bretaña (Winston Churchill), Estados Unidos (Franklin D. Roosevelt) y la Unión Soviética (Iósif Stalin) decidieron sobre el futuro de la Europa liberada de la dominación del Tercer Reich, conviniendo en la necesaria celebración de elecciones libres y democráticas. El futuro de Alemania comenzó a discutirse entonces, si bien fue en la Conferencia de Potsdam, en julio de 1945, cuando de nuevo aquellos líderes, con la incorporación del estadounidense Harry Truman (tras el deceso de Roosevelt), discutieron sobre el estatus de aquel país, una vez concluida la Guerra. En una y otra se trazó el camino hacia la Guerra Fría: no por casualidad, en marzo de 1946 el ex-*premier* británico Churchill pronunció una famosa conferencia en el Westminster College de Fulton, en Missouri, donde anunció: “desde Stettin, en el Báltico, hasta Trieste, en el Adriático, ha caído sobre el continente un Telón de Acero” (Judt, 2010, pp. 107-108; Gilbert, 2012, p. 533).

Entre 1945 y 1947 los Estados Unidos, a la cabeza del “mundo libre” capitalista, y la Unión Soviética, líder de los países del “socialismo real”, definieron sus posiciones sobre el tablero global, así como sus alianzas internacionales, para establecer las reglas del juego de la Guerra Fría. En este sentido, los conflictos en torno a la soberanía de Trieste, el control del Danubio, el estatus de Polonia, o la resolución de la guerra civil en Grecia marcaron la senda hacia el orden bipolar. Este quedó consolidado tras la crisis de Berlín, entre el verano de 1948 y la primavera de 1949, cuando el fracaso del bloqueo terrestre de la capital por las tropas soviéticas concluyó con la partición de Alemania en dos: la República Federal Alemana (RFA), alineada con las potencias occidentales, en el oeste, con capital en Bonn; y la República Democrática Alemana (RDA), del lado del Bloque Soviético, en el este, con capital en Berlín Este (Judt, 2010, pp. 145-146; Applebaum, 2012, pp. 389-390). La mejor metáfora de la

consolidación de dicho orden bipolar fue la constitución, en 1949, de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), como expresión máxima de la Doctrina Truman o Doctrina de la Contención (X, 1947, pp. 566-582). Por su parte, y en aplicación de la Doctrina Zhdanov, que debía su nombre a Andrei Zhdanov y constituía una respuesta a la contención, la URSS impulsó la configuración del Kominform en 1947, y del Pacto de Varsovia en 1955 (Zhdanov, ed. 1998, pp. 66-68).

En términos objetivos, y de cara al exterior, Estados Unidos se erigía en primera potencia mundial, confrontada solo por el adversario soviético, al otro lado del Telón de Acero. Su poderío militar y económico parecían incontestados, como lo era su dominio cultural y la ejemplaridad de su modelo político en todo el mundo occidental, más sus aliados. Ahora bien, esa aparente opulencia no estuvo exenta de contradicciones y problemas internos, que comenzaron a aflorar inmediatamente después de la conclusión de la II Guerra Mundial, revelando la existencia de un "patio trasero" estadounidense muy alejado de la imagen de solidez que se deseaba proyectar hacia el exterior.

El principal objetivo de esta investigación es analizar las tensiones intestinas de la sociedad estadounidense de la posguerra, a través del relato *Arctic Nation* (2003), correspondiente a la saga *Blacksad*, de la autoría de Juanjo Guarnido y Juan Díaz Canales, editado por Norma (2000-2023). Los objetivos secundarios se derivan de los temas abordados por los autores en dicho relato, a saber:

- Describir la amenaza de una nueva recesión económica, en el contexto de la posguerra, que obligó a redefinir la economía nacional, transformándola en una economía para tiempos de paz. Entre otros ajustes para afrontar la depresión, la administración Truman debió implementar el *Fair Deal* (Smith, 2012, pp. 210-221), que constituía una revisión y una actualización del *New Deal* de su predecesor. Este, además, se vio acompañado de medidas hostiles para los trabajadores, como la aprobación de la *Labour Management Relations Act*, también conocida como *Taft-Hartley Act*, de 1947 (Millis & Brown, 1950).
- Estudiar los orígenes de la lucha por la igualdad de derechos civiles por parte de la población racializada, cuya piedra de toque fueron el asesinato de Emmett Till en 1955, y la protesta de Rosa Parks en el mismo año. Ambos sucesos, más las reivindicaciones de la población afroamericana en esta década y en las siguientes, ora de forma pacífica, bajo la égida de Martin L. King y las largas marchas, ora de signo violento, alentadas por la Nación del Islam, a la que perteneció Malcolm X, y más adelante por los *Black Panthers*, eran el síntoma de una realidad más profunda. En concreto, evidenciaban que la Guerra de Secesión había clausurado el debate sobre la esclavitud, al menos en términos legales, pero no el de la plena integración social de la población de origen africano.
- Analizar el contexto patriarcal de la sociedad estadounidense en el periodo indicado, definido por una retórica bélica que potenciaba la masculinidad y relegaba a la mujer a un lugar secundario en la sociedad. Sin embargo, esta mentalidad habría de colisionar con las reivindicaciones insertas en la segunda ola del movimiento feminista,

que comenzó precisamente en el decenio de 1950 y se extendió hasta 1980. En este largo camino se alcanzaría una serie de hitos reseñables, como la igualdad de salario, consolidada en 1963.

- Describir la actitud de las llamadas “fuerzas vivas” ante circunstancias de violencia como las que se describen en la historieta. En este sentido, habrá que analizar el papel, entre otros, de la policía y de los medios de comunicación, aquella para encubrir abusos y criminalizar a determinados colectivos, y estos para generar corrientes de opinión que justifiquen las acciones de las fuerzas del orden. También se presta atención al mensaje esperanzador sobre la Educación.
- Destacar el papel de la novela gráfica de base histórica como herramienta de análisis, en tanto que representación y recreación de una realidad concreta, que conocemos de manera precisa a través de las fuentes y de las investigaciones académicas sobre ella. Los elementos reseñados se evaluarán desde la perspectiva de los personajes que ilustran las diferentes realidades sociales descritas. Asimismo, en todo momento se destacará el deseo de recurrir a *Blacksad* en general, y a *Arctic Nation* en particular, no como fuente histórica per se, tal y como se ha anunciado, sino como ejemplo de los usos públicos de la Historia.

Desde el punto de vista metodológico, acometo una investigación inserta en la historia política y de las Relaciones Internacionales, que subrayará la relevancia de los procesos geopolíticos y de los actores reflejados en la trama, como representativos de un contexto concreto. De igual forma, el texto se inserta en la historia cultural, insistiendo en el deseo de destacar los elementos que definían la cultura dominante estadounidense del periodo, y los mecanismos de las culturas alternativas y/o subyugadas para trasladar sus reivindicaciones. Asimismo, acompañaré el estudio de un análisis del tratamiento de la imagen y los personajes por Juanjo Guarnido y Juan Díaz Canales, que se desarrollará a la par que estudiaré cada uno de los temas enumerados, sin constituir por tanto un epígrafe aparte.

## LOS ORÍGENES DE BLACKSAD

Los autores de la saga protagonizada por el detective John Blacksad son el ilustrador Juanjo Guarnido, natural de Granada y afincado en París, y el guionista Juan Díaz Canales, oriundo de Madrid. A este último se debe la idea original, plasmada en dos historietas breves, que se editaron en blanco y negro en la década de 1990, en la revista gráfica *El víbora*. La primera historieta habría de contener los mimbres de la que luego sería *Un lugar entre las sombras* (Díaz Canales & Guarnido, 2000), primera historieta real de la saga. La segunda, por su parte, de la cual solo se conoce el título, *Fausto*, quizá contenía el origen de la trama de la historieta *El infierno, el silencio* (2010), también correspondiente a la saga definitiva del detective felino (Santamaría Alonso, 2015, pp. 39-61). En una visita a Madrid de Juanjo Guarnido, Juan Díaz Canales, con quien mantenía un vínculo de amistad y personal desde tiempo atrás, sugirió la idea de iniciar una serie cuyo protagonista habría de ser un policía felino;

así se forjó *Un lugar entre las sombras*. La aparición de una obra de estas características supuso un revulsivo en el escenario del cómic español, carente de un mercado propio desde el arranque de aquel mismo decenio (Santamaría Alonso, 2015, pp. 39-61; Díaz Canales y Guarnido, 2002).

Resulta pertinente señalar las influencias de la saga. En el caso de Guarnido, había trabajado para Disney. No obstante, resultaría simplista, y faltaría a la verdad, señalar que dicho desempeño profesional le habría decidido a optar por el género *animalier* (Díaz Canales y Guarnido, 2002),<sup>1</sup> influyendo además en su concepción del movimiento. Él mismo sostiene que, en la misma medida que su aprendizaje en Disney, o incluso más, resultó determinante la influencia de otros ilustradores, como el francés Albert Uderzo, autor de la serie de *Astérix y Obélix* (1927-2020), o Jean Giraud *Moebius* (1938-2012), a quien se debe, entre otros, la saga de *El teniente Blueberry*. En lo tocante a Juan Díaz Canales, se reconoce deudor de Felipe Hernández Cava (1953), guionista del grupo El Cubri, y también seguidor del género *noir*. Ahora bien, en su caso va a existir un interés por sacar las historias de asesinatos de los ambientes elitistas de la alta sociedad estadounidense de los años 1950, optando en su lugar por llevarlos a los callejones, con el claro fin de mostrar la cara menos amable del sueño americano (Díaz Canales & Guarnido, 2002). El marco cronológico de la acción corresponde a las administraciones de Harry Truman (1945-1953) y Dwight Eisenhower (1953-1961).

Por encima de la inspiración individual de cada uno de ellos, tanto Guarnido como Díaz Canales admiten también su admiración por *Maus: relato de un superviviente*, cuya publicación, por Art Spiegelman (1986-1991) supuso un punto de inflexión en el universo de la novela gráfica. Primeramente, porque fue la primera novela gráfica de la Historia en ser galardonada con el Premio Pulitzer en 1992; en segundo lugar, porque recurrió a los animales antropomorfos no para incurrir en el relato moralizante, a modo de las fábulas dieciochescas, sino para contar una historia real dramática, valiéndose de las posibilidades del mundo animal para jugar con las metáforas interpretativas en la mente del lector. En este mismo sentido, la intención de los autores de *Blacksad* es recurrir a personajes cuyo comportamiento pueda adivinarse por su aspecto físico. De hecho, suelen recurrir a estereotipos, como el perro policía, encarnado por Smirnov en *Un lugar entre las sombras* (2000) y *Alma roja* (2005); o el propio personaje protagonista, un gato que huye de la policía y desarrolla una actividad en paralelo a esta, cuyo nombre reúne en sí dos valores negativos: negro (*black*), con la connotación peyorativa que tienen los gatos de este color en la cultura popular, y triste (*sad*). A lo largo de las diferentes entregas, desfilan ante los ojos del lector todos los animales vertebrados, en su versión antropomorfa: los únicos que conservan su "animalidad" son los peces y los insectos (Santamaría Alonso, 2015, p. 95).

La composición gráfica de la obra ayuda a entender también su éxito: el tratamiento de los personajes y de la anatomía por parte de Guarnido denota un gran cuidado, a la par que una fuerte sensación de movimiento. La paleta de colores no es muy amplia, pero consigue que los efectos visuales y la intensidad se alcancen gracias al contraste, y no tanto a la luz. Sin embargo, la tonalidad evoluciona a lo largo

<sup>1</sup> Consistente en representar animales antropomorfos, es decir, con aspecto y actitudes propias de los seres humanos, salvo en sus facciones y en sus atributos físicos.

de las historias, a medida que transcurren también las estaciones del año (Santamaría Alonso, 2015, pp. 164 y ss.). La estructura de las páginas remite al patrón clásico, con viñetas rectangulares, que intentan generar en el espectador la sensación de pantalla de cine. Los encuadres suelen variar, desde el plano general hasta el plano al detalle, con presencia también de contrapicados, picados, y otros recursos más sofisticados. Igualmente son convencionales el resto de herramientas que contribuyen a la construcción de la narración visual, tales como las metáforas visuales, los bocadillos de diálogo, las onomatopeyas y las líneas cinéticas. Nunca la ubicación de las viñetas en la página es casual: las escenas de mayor relevancia tienden a situarse en la esquina superior izquierda, el centro geométrico y la esquina inferior derecha, correspondientes al inicio, la mitad, y la finalización de la lectura, respectivamente.

Una vez concebido el proyecto y elaborada la primera historieta, Guarnido y Díaz Canales tomaron la decisión de contactar con las editoras del mercado galo, en primer lugar. De un lado, el propio trabajo del primero en la factoría Disney de Montreuil hizo que tuviese conocimiento de las principales firmas editoriales en el mundo del cómic francés. De otro, la situación del mercado español de novela gráfica incentivó aún más su búsqueda de apoyo editorial al otro lado de los Pirineos. Quien se hizo con los derechos para editar "Quelque part entre les ombres"<sup>2</sup> fue Durgaud, la cual acabaría cediéndolos a Norma Editorial para su llegada al mercado español (Santamaría Alonso, 2015, pp. 25-36). En las diferentes entregas de *Blacksad*, se observa la preferencia de los autores por el llamado "narrador actorializado" (Santamaría Alonso, 2015, pp. 129-130), que en términos narrativos se identifica con el narrador en primera persona. Esto es, John Blacksad, protagonista de todos los relatos, relata, mediante el recurso a la voz en off, los acontecimientos que vive, dejando entrever un profundo fatalismo, condimentado con decepción y desapego hacia la sociedad en la que se desenvuelve.

Blacksad responde al estereotipo del *hard-boiled detective*, con un pasado que le atormenta y del que pretende huir, adentrándose en los resquicios más oscuros de la sociedad estadounidense. Con frecuencia, las tramas en las que se ve implicado revisten una complejidad tal, propia del género, que el recurso a la analepsis o *flashback* es imprescindible para que el lector pueda entender, no sin dificultad, el desenlace de cada historia. Para ello, además del citado *flashback*, resultan esenciales las llamadas "pistolas de Chéjov", que funcionan como una suerte de señuelos o pistas, que los autores van dejando a lo largo de la narración, para que el público pueda establecer conexiones entre hechos con mayor facilidad. Como se verá más adelante, tal es el caso, por ejemplo, de la mancha de nacimiento que tanto Dinah como Jezabel tienen sobre el pecho, en *Arctic Nation* (2003). Una vez recorrido el origen de la saga, y enumerados sus rasgos definitorios, se dispone de los elementos de análisis precisos para desgranar la trama.

<sup>2</sup> Versión francesa de la primera historieta de la saga: *Un lugar entre las sombras*.

## ARCTIC NATION (2003): LOS ENTRESIJOS DE UN PAÍS EN CONTRADICCIÓN PERMANENTE

En el presente epígrafe procedo a abordar tres temas centrales que aparecen incluidos en la historieta *Arctic Nation* (2003),<sup>3</sup> y que corresponden a los objetivos secundarios de la investigación, anticipados en el apartado introductorio: el racismo y el supremacismo en una sociedad que ha de afrontar un duro proceso de reconstrucción económica; la marcada estructura patriarcal, que convierte a la mujer en objeto de abusos y discriminaciones permanentes, máxime cuando el sujeto femenino encarna otro elemento más de marginalidad, en este caso la negritud; y, finalmente, el contexto institucional que favorece los dos fenómenos anteriores, y las herramientas disponibles para contrarrestarlo.

Antes de proceder al estudio de cada uno de los elementos reseñados, conviene proporcionar información sobre el contexto global en el que se ambienta la acción de *Arctic Nation* (ed. 2015, pp. 53-106). Los sucesos transcurren en The Line, un barrio ficticio ubicado en los suburbios de una gran ciudad, cuyo ambiente aún no se describe, si bien por el contorno se deduce que tiene todos los mimbres de la Nueva York de la época. The Line fue un barrio próspero, que creció en el contexto del *New Deal* y la reconstrucción del país, hasta que el final de la II Guerra Mundial lo sumió en la pobreza y la depresión económica. La principal fuente de ingresos del lugar era la fábrica de aviones, claramente enfocada al mercado bélico, que desde 1945 ha visto paralizada su producción. La época de bonanza alentó algunos proyectos urbanísticos que quedaron inconclusos, como la estación de tren, contribuyendo aún más a la imagen decadente del lugar.

The Line, pues, reúne en sí misma el descontento social que constituye el caldo de cultivo para que surjan movimientos tendentes a culpar al enemigo externo, que en realidad es enemigo interno, esto es, "el otro", de los males de la sociedad (Arendt, 1951). De hecho, su propio nombre, "La Línea", alude a la polarización entre población blanca y población racializada, separados por una línea sinuosa y controvertida. La trama se origina cuando John Blacksad es requerido para investigar la desaparición de una niña, Kyle, cuya madre, Dinah, no ha cursado denuncia alguna. Quien contacta al detective para que inicie la investigación es Miss Grey, la maestra del colegio donde Kyle estudiaba, preocupada por lo peculiar del caso, y por la crispación creciente que se respira en su barrio, otrora próspero y tranquilo.

### La cuestión racial: una tensión no resuelta

En este punto es necesario retomar el argumento de Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, concretamente en la primera parte, dedicada al análisis de los orígenes del antisemitismo en Europa (Arendt, 1951, pp. 3-155). Allí, la filósofa alemana argumentaba cómo, en contextos de bonanza económica, la población a la que la mayoría del colectivo nacional identifica como "los otros" no recibe tanta atención a la contra por parte del discurso cultural dominante, en la medida en que contribuye al desarrollo productivo del país. En cambio, cuando la depresión económica comienza a manifestarse, estos mismos colectivos, considerados marginales

<sup>3</sup> Aunque *Arctic Nation* date de 2003, en las citas que incluyo en la presente investigación recurro a la edición integral de Blacksad de 2015.

por los demás, padecen sus efectos igual que el resto, y requieren de auxilio igual que el resto. Es en este preciso momento que se los comienza a considerar incómodos, pues su "utilidad productiva" es ya, aparentemente, inexistente, y además constituyen un competidor más por unos recursos que empiezan a escasear.

Tal sucede en la sociedad estadounidense que Guarnido y Díaz Canales retratan en *Arctic Nation*, donde la criminalización de "los otros", asociados a elementos "extraños" que amenazan la "pureza" identitaria local, se manifiesta en el surgimiento de un grupo supremacista blanco, los "Arctics", quienes atacan a la población de color, hostigándola, torturándola, y con frecuencia asesinandola. De hecho, el relato se inicia con la imagen de un consternado John Blacksad, tomando notas ante el cadáver ahorcado de una hurraca, a la cual han atado las manos a la espalda, colocando además una botella de una bebida alcohólica en el bolsillo de su gabardina, para llenarle de connotaciones negativas, que puedan achacarse a todo el colectivo al que la víctima podría representar (Fig. 1).

Figura 1. Hurraca ahorcada (asesinada) en la imagen inicial de *Arctic Nation*. Fuente: Díaz Canales, J. & Guarnido, J.J. (2015). *Blacksad. Integral* (p. 54). Norma Editorial. © Dargaud, 2003, by Díaz Canales & Guarnido. All rights reserved. © 2024, Norma Editorial por la edición en castellano.



En segundo plano, ante una multitud que observa la escena entre apenada y atemorizada, con algunas miradas también de censura por la supuesta vida disoluta del muerto, se atisba un cartel publicitario atribuido en esta ficción al Partido Republicano. En él, una niña rubia, de piel clara, ataviada con un vestido blanco, sujeta su peluche mientras grita, aterrorizada, a medida que unas garras negras se ciernen sobre ella. El eslogan de la imagen reza: "Make our homes and our streets safe!"<sup>4</sup> Debajo, un grafiti en la pared reproduce el emblema

<sup>4</sup> "Hagamos nuestras casas y nuestras calles seguras!". Traducción del autor.

de los Arctics, con las palabras "*Arctic Nation*"<sup>5</sup> a su derecha. La simbología guarda ciertas similitudes con el del Ku Klux Klan, como ocurre con el atuendo y el ceremonial, que en este caso no dejan lugar a dudas. Llama la atención que el grupo se denomine a sí mismo "*Arctic Nation*", pues todos sus integrantes son representativos de diferentes miembros del reino animal asociados a climas polares. Así, Oldsmill es un irbis, el jefe Karup es un oso polar, Huk un husky siberiano, etc. Asocian de esta forma la pureza de su grupo al tono blanco de su piel, equivalente al de la nieve.

La criminalización de la población negra en América hunde sus orígenes en la colonización del continente por los europeos (Jordan, 1968), y se acentuó en el contexto de la expansión de la esclavitud transatlántica, sobre todo tras el triunfo de la Revolución Haitiana (1791-1804) (Trouillot, ed. 2015). Estados Unidos habría de reproducir las actitudes vejatorias y discriminatorias hacia la población oriunda de África, incluso tras la Guerra de Secesión (1861-1865) y la consiguiente abolición de la esclavitud (Olsen, 2006), pues se siguió considerando a los afroamericanos, desde la óptica blanca, como un elemento "naturalmente inclinado" al crimen, convertido por ello en chivo expiatorio de la frustración de las clases dominantes. La década en la que se ubica la acción corresponde con la intensificación de las actividades de la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), y del movimiento por los derechos civiles, que cristalizaría en 1956 mediante la organización de las marchas pacíficas en defensa de tales derechos. Al frente de ellas, apoyando la lucha no violenta contra la discriminación, se erigió el liderazgo de Martin Luther King.

Frente a él, como reacción al asesinato de Emmett Till y la protesta de Rosa Parks, ambos en 1955, surgió un movimiento a la contra que respondió a la violencia con violencia. Esta fue la corriente que siguió la Nación del Islam, nacida en 1930, en la cual se enroló Malcolm X, y a la que se sumarían con posterioridad los *Black Panthers*, de orientación marxista-leninista, nacidos en 1966 (Fontana, 2011, pp. 385-389). La propia denominación en inglés de aquella, *Nation of Islam*, podría ser aludida en la "*Arctic Nation*" que los Arctics reivindican, en lo que, de ser así, constituiría un guiño crítico de los autores de *Blacksad* a la polarización violenta, con independencia de su signo y su origen. En lo tocante a los grupos negros violentos, en *Arctic Nation* sí tienen un reflejo directo los *Black Panthers*, a través de un movimiento de reivindicación de la negritud que se denomina Black Claws.<sup>6</sup> De hecho, su indumentaria y su actitud defensiva, que se torna agresiva hacia los supremacistas blancos, enlaza con la filosofía combativa y defensora de la violencia de los "panteras negras" históricos.

### Una sociedad de hombres: la condición femenina en el Estados Unidos de la posguerra

El marco de violencia de la II Guerra Mundial, más las necesidades de la reconstrucción, sumadas a la paranoia anticomunista imperante durante el macartismo (1950-1956), generaron en Estados Unidos un clima que favoreció el dominio absoluto del espacio público y privado por un discurso eminentemente masculino, que relegó a las mujeres a un segundo plano. Como habría de suceder con el

<sup>5</sup> "Nación ártica". Traducción del autor.

<sup>6</sup> "Garras negras". Traducción del autor.

supremacismo blanco, analizado en la sección precedente, esta masculinidad, vinculada a conceptos como seguridad, salvaguarda de la familia, bienestar y confort en el hogar... habría de encontrar también una fuerte contestación social. En 1949 Simone de Beauvoir había publicado *El segundo sexo* (ed. 2017), traducido al inglés en 1953. Además, la Declaración Universal de los Derechos Humanos había reconocido el sufragio universal femenino (Roth, 2004). Estos fenómenos culturales alentaron una segunda ola del feminismo, que comenzó a fraguar a finales de la década de 1950. Ambas corrientes de protesta cosecharían sus mayores éxitos a comienzos del decenio siguiente: la administración de John Fitzgerald Kennedy implementó la Ley de Igualdad de Salario en junio de 1963 (Harrison, 1988), de la misma forma que apostó por el reconocimiento de la igualdad de derechos para la población racializada, sancionada por la Ley de Derechos Civiles de 1964, aprobada durante el gobierno de su sucesor, Lyndon B. Johnson (Risen, 2014).

La alusión conjunta a la lucha por los derechos civiles por el colectivo afroamericano, y a la presión para la igualdad de derechos de las mujeres, no es casual, dado que, en el caso de *Arctic Nation*, un personaje central reúne en sí ambas condiciones de marginalidad: Dinah, una mujer negra. La susodicha añade un "agravante" a esta circunstancia: el de ser una madre soltera. Es, ciertamente, la madre de Kyle diminutivo de Kayleigh), y lucha para ganarse la vida como camarera en un *drive-in* del barrio de The Line, trabajo que compagina con otros. Allí la aborda Blacksad para interrogarla y conocer los detalles de la desaparición de la pequeña. Ella le pide que la conversación transcurra en la habitación que hace las veces de vestuario, donde se despoja del uniforme de trabajo para vestirse con ropa de calle. El propio uniforme habla de la conversión de la mujer en un objeto sexual, pues en un entorno de clima frío tanto ella como sus compañeras son obligadas a servir a los clientes en minifalda. Cuando ocurre la entrevista entre el detective y Dinah, hay otro elemento más que llama la atención del lector: se desviste y se cambia de ropa delante de su nuevo visitante, que asiste a la escena con perplejidad e incomodidad, como revela la gota de sudor que resbala por la sien del gato mientras se rasca la nuca (Díaz Canales & Guarnido, ed. 2015, pp. 64-65) (Fig. 2). Los autores emplean este recurso como una demostración de su fortaleza de carácter, que la lleva a no temer a nada ni a nadie.



Figura 2. Dinah es interrogada por Blacksad. Fuente: Díaz Canales, J. & Guarnido, J.J. (2015). *Blacksad. Integral* (p. 65). Norma Editorial. © Dargaud, 2003, by Díaz Canales & Guarnido. All rights reserved. © 2024, Norma Editorial por la edición en castellano.

En esta escena aparece una de las "pistolas de Chéjov" a las que Guarnido y Díaz Canales recurrirán con frecuencia: cuando Dinah se desviste de la camiseta y el jersey de su uniforme, sobre el pecho, Blacksad observa una mancha blanca de nacimiento, en forma de V. La conversación discurre en un clima tenso, que se rompe cuando ella confiesa, entre lágrimas, que no se atreve a denunciar el secuestro de su hija porque sabe que la policía de The Line, controlada por el jefe Karup, no se ocupará del asunto. La antítesis de Dinah es Jezabel, esposa de Karup, que además tiene un *affaire* con su colaborador y también miembro de los Arcticos, Huk. Jezabel es la antítesis de Dinah (Fig. 3): una mujer blanca, muy atractiva, casada con un marido mucho mayor que ella. El matrimonio, al que accedió después de introducirse en la alta sociedad de The Line, reproduciendo el modelo de la perfecta mujer WASP,<sup>7</sup> y explotando su atractivo para cautivar a Karup, le proporciona una posición social acomodada y respetable. Por su parte, Karup se beneficia apareciendo en público con una joven

<sup>7</sup> Siglas de "White Anglo-Saxon Protestant", es decir, blanco, anglosajón y protestante.



Figura 3. Jezabel visita al jefe Karup.  
Fuente: Díaz Canales, J. & Guarnido, J.J. (2015). *Blacksad. Integral* (p. 62). Norma Editorial. © Dargaud, 2003, by Díaz Canales & Guarnido. All rights reserved. © 2024, Norma Editorial por la edición en castellano.

que despierta la admiración y el deseo de quienes le rodean, y que responde, en apariencia, al modelo de “ángel del hogar” que se espera de su condición en este momento (Díaz Canales & Guarnido, ed. 2015, pp. 75-102).

Además, el matrimonio con Jezabel ayuda a Karup a conjurar los rumores sobre sus abusos contra los niños y niñas que cantan en el coro de la iglesia de The Line. No obstante, hay un elemento argumentativo que choca: en su vida conyugal, Jezabel se niega a mantener relaciones sexuales con su marido, lo cual atormenta a este último. Al final de la historia, una vez la niña ha aparecido y Karup ha muerto, Blacksad observa una foto en la que descubre la misma mancha sobre el pecho de Jezabel, esta vez negra, que había visto en Dinah, asesinada también en el transcurso de la investigación. Entonces regresa a The Line, y conoce el secreto de la trama: las dos eran hermanas, e hijas de Karup. En su juventud, este conoció a una joven negra con la que inició una larga relación, pero pronto se acercó a las fuerzas vivas de The Line, todas ellas próximas a postulados supremacistas blancos, por lo que acabó repudiando a su mujer cuando ella ya estaba embarazada. De aquel parto nacieron dos gemelas: Dinah y Jezabel. Su madre murió sola, alcohólica y atormentada por el rechazo de Karup, de quien ellas juraron vengarse. La primera parte del plan consistía en que Jezabel, gracias a su aspecto, se introdujese en los círculos de influencia de The Line, para acercarse a Karup y casarse con él. A continuación, contrataría a Dinah como empleada del hogar. Las dos, junto con Huk, pactaron el secuestro ficticio de Kyle, para acusar a Karup y, de este modo, hundir su reputación en la ciudad (Díaz Canales & Guarnido, ed. 2015, pp. 100-103). Así, los autores introducen un elemento de reivindicación del papel de las mujeres, que se rebelan contra el rol secundario que la sociedad parece querer imponerles, vengándose de quienes abusan de ellas.

## Fuerzas vivas e instrumentos de poder y cambio

El relato de *Arctic Nation* contiene una dura crítica a las llamadas "fuerzas vivas" de la sociedad estadounidense del momento, que en este caso se identifican con los regidores de la municipalidad, la policía y la Iglesia. Los primeros son encarnados por el viejo Oldsmill, epitome del prototipo WASP (Zhang, 2015, online). En este caso, el cuestionamiento de los valores del grupo al que representa, identificado con posiciones supremacistas blancas, se centra en la endogamia, que conduce a que su descendencia se vea aquejada de alteraciones genéticas como consecuencia de esta tendencia reproductiva. Tal es la condición del hijo de Oldsmill, a quien se representa como un guepardo con evidentes signos de discapacidad psíquica y física (Díaz Canales & Guarnido, ed. 2015, pp. 70-71).

La policía también es objeto de críticas, pues tanto Dinah como diferentes actitudes revelan su posición del lado de los Arctics, y contra la población racializada. De hecho, es el propio jefe Karup, al frente de la policía de The Line, quien en su despacho enarbola la bandera sudista y la espada del general Robert E. Lee (Díaz Canales & Guarnido, ed. 2015, pp. 61-62). Cuando finalmente Blacksad encuentra a la pequeña Kyle, en un avión abandonado de la fábrica del barrio, los Arctics, con Huk a la cabeza, se disponen a asesinar a Karup, dando credibilidad a las acusaciones de pederastia en su contra, y a los rumores que dicen que él mismo secuestró a la niña. Los policías acuden atónitos al incendio de la fábrica de aviones, mientras Blacksad sale con Kyle en sus brazos (Fig. 4); finalmente, percatándose de que la verdad del secuestro puede salpicarles tanto a ellos como a los Arctics, de donde vienen parte de sus integrantes, deciden poner el foco sobre el malgrado Karup y, de ese modo, convertirlo en un chivo expiatorio, para exculpar al colectivo en su conjunto (Díaz Canales & Guarnido, ed. 2015, p. 94). No queda exenta de crítica la Iglesia, que mantiene a Karup al frente del coro de niños del barrio, pese a los rumores sobre su conducta sexual (Díaz Canales & Guarnido, ed. 2015, pp. 75-78).

Figura 4. Blacksad rescata a Kyle, acompañado de Weekly. Fuente: Díaz Canales, J. & Guarnido, J.J. (2015). *Blacksad. Integral* (p. 94). Norma Editorial. © Dargaud, 2003, by Díaz Canales & Guarnido. All rights reserved. © 2024, Norma Editorial por la edición en castellano.



La influencia de los medios de comunicación, como instrumentos del poder y como generadores de corrientes de opinión, se resume en dos elementos esenciales de la historia. En el primer caso, son los medios de comunicación, configurados como "cuarto poder", en concreto la prensa escrita, quienes alientan las políticas desarrolladas por los Arcticos, al mismo tiempo que intentan exonerarlos del incendio de la fábrica y el secuestro de Kyle, acusando a Karup, a quien caracterizan como "mal ejemplo" y "oveja descarriada" (Sohr, 1998). En el segundo, la prensa contribuye decididamente a la criminalización de la población racializada, acusando a los Black Claws de todo tipo de crímenes y tropelías, con el fin de condicionar a la opinión pública en su contra, justificando así posturas abiertamente racistas y violentas contra todo el colectivo de color en *The Line*. Conocedores de ello, los Claws exigen a Weekly, periodista y compañero inseparable de Blacksad a partir de esta historieta, que aclare en las páginas de su periódico que todas las acusaciones en su contra son inciertas (Díaz Canales & Guarnido, ed. 2015, p. 67).

La última reflexión de esta sección está destinada a Miss Grey, a quien los autores convierten en una metáfora de la Educación, con mayúsculas, como fuerza transformadora de la sociedad. El hecho de que sea ella quien contrata los servicios de Blacksad habla de alguien con ideales firmes, incapaz de mantenerse impasible frente a la injusticia, con el firme propósito de romper barreras y de formar en positivo a las generaciones futuras. En la escena final, mientras Kyle y sus compañeros, de diferente condición y "especie", en tanto que animales, juegan sin complejos juntos en el patio del colegio, en una imagen esperanzadora (Freire, 1970), Blacksad dirige unas palabras a la maestra, que constituyen un broche inmejorable para el conjunto de la trama: "No se rinda nunca, Miss Grey. Hacen falta personas como usted, que sepan educar a los niños sin odio. Quizás de esa manera este barrio se convierta algún día en aquello que soñaron sus primeros habitantes" (Díaz Canales & Guarnido, ed. 2015, p. 105).

## CONCLUSIONES

El interés de la historieta analizada se fundamenta, en primer lugar, en que constituye un buen ejemplo de la intención de Juan Díaz Canales y Juan J. Guarnido de reflejar el ambiente *noir* de Estados Unidos en la década de 1950, llevando el crimen y la corrupción donde verdaderamente campaban a sus anchas: en las calles y en las casas de la gente común. De este modo, no solo consiguen alejarse de los ambientes elitistas, generando un clima social y recreando unos escenarios con los que, salvando la distancia impuesta por la caracterización de los personajes como animales antropomorfos, el lector puede sentirse identificado. Además, cosechan un éxito innegable en su retrato descarnado de un país que, en pleno ascenso al liderazgo mundial en términos políticos, culturales, económicos y militares, deseaba aparentar paz social y cohesión interna, cuando circunstancias como las descritas en las páginas precedentes hablaban de lo contrario: una sociedad estadounidense plagada de contradicciones y conflictos no resueltos, que seguirían eclosionando episódicamente en las décadas sucesivas.

En segundo lugar, el análisis de *Blacksad* desde la perspectiva del historiador es esencial para reflexionar sobre los usos públicos de la Historia. La saga, por motivos obvios, no puede interpretarse en ningún momento como una fuente histórica en sí misma. Sin embargo, constituye una recreación, excepcionalmente documentada, sobre una época y un contexto que ayuda a acercar al público lector al conocimiento de la historia reciente. La apuesta por el formato cómic, para divulgar sobre una época conocida a través de novelas y películas múltiples, habla de su deseo de llegar a los lectores jóvenes. Asimismo, ha de verse como un recurso para plasmar, sobre un telón de fondo de época, problemas y tensiones también presentes en la sociedad estadounidense presente. De este modo, construyen una crítica, más o menos encubierta, a una nación que, de una u otra forma, se ha visto aquejada de los mismos problemas durante casi dos siglos, sin hallar una solución definitiva a ellos. Por este motivo, *Blacksad* habría de suscitar no tanto una reflexión crítica hacia este modelo de país desde fuera, sino también desde dentro, con miras a cerrar determinadas heridas y brechas que han conducido necesariamente a la polarización social imperante en el momento en que se escriben estas líneas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Applebaum, A. (2012). *Iron Curtain. The Crushing of Eastern Europe, 1944-1956*. Anchor Books.
- Arendt, H. (1951). *The Origins of Totalitarianism*. Schocken Books.
- Beauvoir, S. (ed. 2017). *El segundo sexo*. Catedra.
- Díaz Canales, J. & Guarnido, J.J. (2002). *Blacksad: cómo se hizo...* Norma Editorial.
- Díaz Canales, J. & Guarnido, J.J. (2015). *Blacksad. Integral*. Norma Editorial.
- Fontana, J. (2011). *Por el bien del imperio: una historia del mundo desde 1945*. Pasado y Presente.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Tierra Nueva.
- Gilbert, M. (2012). *Churchill. The Power of Words. His Remarkable Life Recounted Through His Writings and Speeches*. Bantam Books.
- Harrison, C. (1988). *On Account of Sex: The Politics of Women's Issues 1945-1968*. University of California Press.
- Jordan, W.D. (1968). *White over Black. American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812*. Chapel Hill.
- Judt, T. (2010). *Postwar. A History of Europe since 1945*. Vintage Books.
- Millis, H.A. & Brown, E.C. (1950). *From the Wagner Act to the Taft-Hartley Act: A Study of National Labor Policy and Labor Relations*. University of Chicago Press.
- Olsen, C.J. (2006). *The American Civil War. A Hands-On History*. Hill and Wang.
- Risen, C. (2014). *The bill of the century: the epic battle for the Civil Rights Act*. Bloomsbury Press.
- Roth, B. (2004). *Separate Roads to Feminism: Black, Chicana, and White Feminist Movements in America's Second Wave*. Cambridge University Press.
- Santamaría Alonso, J. (2015). *Vigencia y revitalización del género negro en las viñetas. Blacksad, de Díaz Canales y Guarnido*. Tesis doctoral. Universidad de Burgos.
- Smith, J.S. (2012). The Fair Deal. En: D.S. Margolies (Ed.), *A Companion to Harry S. Truman* (pp. 201-221). Blackwell Publishing.
- Sohr, R. (1998). *Historia y poder de la prensa*. Editorial Andrés Bello.
- Spiegelman, A. (2001). *Maus: relato de un superviviente*. Planeta DeAgostini.
- Trouillot, M.-R. (ed. 2015). *Silencing the past. Power and the production of History*. Beacon Press.
- X [Kennan, G.F.] (1947). The Sources of Soviet Conduct. *Foreign Affairs*, 25(4), 566-582.
- Zhang, M. (2015). WASPs. *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Race, Ethnicity, and Nationalism*.
- Zhdanov, A. (ed. 1998). Soviet Policy and World Politics. En: G. Ó Tuathail, S. Dalby & P. Routledge (Eds.), *The Geopolitics Reader* (pp. 66-68). Routledge.

3.2



## ¡REFLAUTA! La pasión de Pepo. Lo icónico y lo censurable en su obra, un reflejo de cierto humor de época.

Claudia Stern

Universidad Ca' Foscari Venecia

### INTRODUCCIÓN

Basado en la obra del humorista gráfico chileno, René Ríos Boettiger (1911-2000) ampliamente conocido como Pepo, creador de la historieta *Condorito*, este estudio tiene por objeto examinar su obra para establecer una prevalencia temática al incorporar otros de sus personajes y producciones que quedaron relegados por su célebre pajarraco y resultan desconocidos para nuevas generaciones, así como también establecer conexiones con aspectos autobiográficos del dibujante de amplia presencia en su trayectoria artística.



Figura 1. *Condorito* n°54, Santiago: Editora Carrousel, 1975. Fuente: gentileza World Editors.

Propio del momento en el que tuvieron lugar las creaciones seleccionadas para el presente estudio—finales de la década de 1940 y primera mitad de la década de 1960—, los aspectos en los que se centra esta investigación responden y reflejan la cultura androcéntrica que reinaba en el Chile de la época. Primero, desde un humor de época en el cual el sentido del cuerpo social ponía como eje de su visualización tanto la seducción femenina como los estereotipos de belleza (Michaud 2006, p. 410). En la obra de Pepo, al igual que en la prensa femenina en aquel entonces, la belleza, se asociaba directamente con la juventud y la delgadez (Saa 2014, p. 79; Robles 2016, p. 192), como se observará en el transcurso de este estudio.

Segundo, la obra en estudio se circunscribe a una forma de humor gráfico hiperrealista por medio de la cual Pepo reflejaba lo anteriormente expuesto, de ahí que haya que comprenderlo como un humor de época, creado por un hombre de época que produjo, reprodujo y perpetuó aquellos imaginarios culturales androcéntricos durante décadas (Stern 2025, p. 451). El estudio de su obra permite traer a la luz cómo Pepo identificaba y recreaba el imaginario social para las masas (Michaud 2006, p. 411), al tiempo que también desplegaba su agencia con mensajes normativos y críticas hacia la sociedad (Stern 2025, pp. 226, 260, 404) —que únicamente menciono, mas por razones de espacio no serán parte del estudio que cubro acá—. Igualmente, este, pone de relieve su sentido de la estética primeramente desde su carácter inherente a lo sensiblemente humano, es decir, la estética como sentimiento y como emoción (Morin 2022, p. 13).

Así, un tercer factor se centra en una especificidad de dicha estética que definí como la "pasión de Pepo", en reflejo del universo emocional del dibujante. Es decir, sus sensibilidades, sentidos, emociones y sentimientos, su pasión como "hambre del alma" y su fascinación hacia la mujer y figura femenina, fue reflejada en su obra y resultaba consustancial a su contemplación (Stern 2025, p. 34). La pasión de Pepo, a su vez, acentúa que la noción de belleza femenina en aquel entonces se articulaba desde la mirada masculina (Robles 2016, p. 204). Esto se relaciona con la invisibilidad de la mujer entonces y con la manera en cómo ellas eran imaginadas y/o fantaseadas (Perrot 2008, p. 19). Por lo tanto, se identifica una particularidad, en su calidad de agudo observador y "narrador gráfico", Pepo, produjo una mezcla con relación a la forma en como representaba a la mujer dado que en su arte se desplegaba una confluencia de ambas, tanto una percepción atenta a la realidad, como una inagotable imaginación.

El despliegue estético de Pepo contenía, además, elementos de machismo donde la mujer bella era en varias ocasiones representada como inútil, poco inteligente o bien como una mujer superficial, consumista o despilfarradora mantenida por su padre y, posteriormente, por su marido. Poniendo en el centro del debate que la incorporación de las modernizaciones en la vida cotidiana por medio de prácticas y consumo en el Chile de 1940 y mediados de 1960, no necesariamente se condecía con procesos sociales; entonces, tanto las mujeres como los hombres, en general, tenían concepciones tradicionales con respecto a sus roles. Cabe agregar que tanto el matrimonio como el convertirse en dueña de casa eran aspiraciones de muchas jóvenes de la época, incluida la novia y después señora de

Pepo, quién soñaba con casarse y dejar su empleo como oficinista no bien su matrimonio tuviera lugar en 1937, lo que ocurrió mas no de forma inmediata como ella anhelaba (Stern 2025, pp. 94-95, 251).

¡REFLAUTA! como bien expresa el escueto pero sugestivo dibujo que abre este estudio y encuadra una característica propia de *Condorito* en reflejo de la jerga chilena usada de la época (figura 1). Para los efectos del estudio, este, resulta pertinente para contextualizar al autor y su obra. En cuanto narración gráfica, el humor de Pepo considerado como humor blanco dada su transversalidad (Gaete 2018, p. 67), resulta más bien humor negro por su ironía y su agudeza. En este, generalmente, prevalecía la simpleza, al tiempo que reflejaba una profunda capacidad de percibir y recrear en papel desde variadas técnicas de dibujo –que reflejaban su paso por la Escuela de Bellas Artes– la sociedad de la época, además de su particular visión de la mujer, especificidad relevante a este enfoque.

Para los efectos de este capítulo, centré el estudio de la obra de Pepo en las tres áreas anteriormente descritas: estereotipos de belleza femenina, humor culturalmente androcéntrico, junto con la noción de estética inherente al dibujante. Y me enfoqué en tres de sus creaciones: los dibujos a un cuadro del personaje Viborita; portadas y dibujos en la revista *Pobre Diablo* (1945-1952) revista de humor picaresco fundada y dirigida por Pepo; su colaboración de portadas acuareladas de *El Pingüino* (1956-1969) sucesora de *Pobre Diablo* dirigida largamente por Guido Vallejos; y, la revista *Condorito* por medio de sus secciones especiales e historietas. Cabe señalar que varias de estas obras pertenecen a la colección de dibujos originales de Pepo.<sup>1</sup>

En base a lo anterior, constituí una identificación temática de las tres áreas antes presentadas en una selección de estas obras. En consecuencia, dada la organización de las relaciones sociales bajo las cuales los ideales patriarcales y heteronormativos eran parte de la estructura de la sociedad de la época; su institucionalidad, sus interacciones e identidades y la cultura, tanto la desigualdad de género como sexual (Bridges y Pascoe 2018, p. 172), así como la manera en que lo anterior se manifestaba en la estética de Pepo se despliega dividido en las siguientes dos secciones. La primera parte, introduce el personaje de Viborita, acompañado de Condoritos y portadas de *Pobre Diablo* y *El Pingüino*, aborda los alcances de la edad como sinónimo de belleza, delgadez y juventud. Una breve contextualización de *Condorito* y otras publicaciones, pero en un tono más despectivo, las formas de representación de ciertas prácticas modernas en la mujer, así como la exacerbación de características sociales más condenables socialmente –que no eran exclusivas a ellas, pero en esta selección lo exploro bajo la lente de la mujer en el humor de Pepo–, serán protagónicas en la segunda parte. El estudio concluye con una reflexión relacionada con la contextualización de esta selección en un contexto más amplio respecto a la obra de Pepo.

<sup>1</sup> Esta investigación fue realizada gracias a y en el marco de Marie Skłodowska-Curie fondo n° 945361. Tomo la oportunidad para agradecer el acceso a la colección de originales de Pepo, facilitada por la generosidad de la familia Ríos Boettiger, para más información acerca de esta colección ver: <https://www.reneriospepo.cl/>



Figura 2. Viborita en *El Pingüino* n°307, 6 de noviembre de 1963, Santiago: Ediciones Guido Vallejos. p. 15. Dibujo original de Pepo. Fuente: gentileza familia Ríos Boettiger.

## EDAD-VOLUPTUOSIDAD-BELLEZA: JUVENTUD DIVINO TESORO

**V**iborita personaje creado por Pepo hacia finales de la década de 1940, dibujo a un cuadro de una a tres muchachas que aún de medidas desproporcionadas emanaba un aire de seducción muy atractivo que acompañaba un remate sarcástico de breve diálogo, que, de costumbre, provenía de Viborita, dibujado a uno o dos colores blanco y negro, en los originales a menudo se coloreaba en celeste, mezclaba tinta, acuarela, lápiz o crayón.

A través del personaje, el dibujante desplegaba su propia versión de la mujer, una deslenguada y moderna muchacha, de clase acomodada, mantenida por su padre, guapa y femenina, con garbo, que iba siempre e impecablemente a la moda, con su infaltable cigarrillo, ella se alejaba del canon tradicional femenino al rehuir del matrimonio y, como toda víbora, criticaba o bien ridiculizaba a diestra y siniestra a todas las mujeres que no fueran ella misma.

Para algunos, por medio de Viborita, Pepo reflejaba aspectos de la mujer chilena (Gaete 2018, p. 37), ciertamente, la mordacidad entre mujeres podría ser uno de estos, mientras las amigas de Viborita o bien sus víctimas podrían plasmar otros aspectos. Sin embargo, la Viborita de la viñeta exponía un universo diferente de la mujer de entonces, a la vez que se desapegaba de la realidad cotidiana que rodeaba al



Figura 3. *Viborita* en *El Pingüino* n°217, 17 de mayo de 1963. Santiago: Ediciones Guido Vallejos. Página 15. Dibujo original de Pepo. Fuente: gentileza familia Ríos Boettiger.

propio Pepo, en el sentido de la sumisión tradicional de las mujeres más próximas a él: su señora y su madre, entorno donde reinaba un androcentrismo propio del hombre de aquella época y de un tipo de mujer que se invisibilizaba a sí misma (Stern 2025, pp. 132, 220-221).

El personaje de *Viborita* —al igual que el personaje de *Yuyito*, la sobrina de *Yayita* en *Condorito*— estaba inspirado en la hija del mejor amigo de Pepo, según me compartió su nieto Sebastián Ríos. En *Viborita*, la pasión de Pepo se desplegaba a través de otra de sus obsesiones la delgadez, que por cierto respondía a una norma social (Robles 2016, p. 201) y, además, se relacionaba con una intimidad ligada a su sobrenombre; Pepo venía de Pipón como lo apodaba su familia de niño, precisamente, por sus kilos demás (Yáñez 2020, p. 15).

En el n°307 de *El Pingüino* del 6 de noviembre de 1963 se publicó la *Viborita* que abre esta sección (figura 2) en el cual tres jóvenes y guapas amigas dialogaban en la playa: “—Cada año Cristina se quita más la edad”, señalaba una, mientras se remataba con: “—Como será que ya obliga a su marido a andar de pantalón corto...”. Costumbre respetada en el Chile de la época, el uso del pantalón corto o largo símbolo del ciclo del hombre que diferenciaba entre niñez y adultez, en la figura 1 se exacerbaba desde un anacronismo que destaca lo común que resultaba que ciertas mujeres se quitaran la edad.

En otro cuadro de *Viborita* publicado en *El Pingüino* n°217 el 17 de mayo de 1961 (figura 3), ambientado en una fiesta, tres elegantes y guapas muchachas dialogaban y una comentaba: “—Tuve un serio altercado con Matilde. Me trató de viaje estúpida”, a lo que *Viborita* señalaba: “—¡Ah no! Eso es injusto. Tú no eres vieja...”, la ironía se repite nuevamente, no importaba ser tonta o al menos era algo que en el humor de Pepo sería una constante que, además, quedaba siempre al descubierto, mientras la ofensa analógica como injusticia pasaba por la edad, ser vieja.

El contraste entre la juventud y la vejez en la obra de Pepo estaba representado también por medio de la voluptuosidad de los cuerpos. La portada en acuarela blanco y negro de *Pobre Diablo* n°369 recreaba el interior de un tranvía donde un señor solicitaba el permiso para bajarse de entre dos señoras que con sus sobresalientes bustos lo tenían en el aire (figura 4). Un aspecto que merece mención es la elegancia distintiva de las señoras, como se desprende de los detalles de su vestimenta y accesorios: ambas vestían sombrero, guantes, aros y llevaban carteras. La diferencia entre ambas una rubia la otra castaña marcaba su comunalidad —mujer mayor sinónimo de voluptuosidad—, imaginario que se exacerbaba en el dibujo por medio del tamaño de sus bustos.

La relación entre voluptuosidad-vejez, juventud-delgadez sería una constante en el humor de Pepo, con una amplia y variada presencia en toda su obra. Un aspecto que, por cierto, conecta con la madre de Pepo, en las fotografías familiares sobresale claramente una mujer robusta, mientras en las cartas a su hijo, ella señalaba su incomodidad con la vejez (Stern 2025, pp. 271, 286).

En una portada posterior de acabados detalles del cotidiano ciudadano, al más puro estilo de estampa urbana, Pepo ilustró certeramente los



Figura 4. Portada *Pobre Diablo* n°369, Santiago: Editora Zig-Zag. Dibujo original de Pepo. Fuente: gentileza familia Ríos Boettiger.

componentes del entorno urbano moderno (Burke 2001, p. 105). En la acuarela a colores publicada en *El Pingüino* n°178 el 17 de agosto de 1960 (figura 5), dos mujeres luciendo el mismo traje a dos piezas rojo, ambas vistiendo el mismo sombrero y cartera, con la sola notoria diferencia de su edad, marcada por el contraste de sus cuerpos; una joven y delgada rubia, en contraposición a una voluptuosa señora de pelo castaño.

Contraste simbolizado por lo que señalaba el marido la última: "—¡Mira Luisa, ese sí que es un vestido lindo!", se exponía no solo el común de los hombres que se volteaban a ver a mujeres guapas y jóvenes al pasar, sino también que la tienda de modas que la pareja observaba podía ofrecer los más lindos vestidos. Sin embargo, de acuerdo a lo representado, la percepción de lo bello (o no) a ojos de los varones —o el menos de aquel varón—, estaba atravesada por el binomio anteriormente expuesto.

Pepo ponía la seducción en el centro del imaginario de la belleza (Michaud 2006, p. 410) y por ese medio transparentaba que más allá de la apariencia y elegancia al vestir, el desplazamiento, los gestos (Robles 2016, p. 199) y, la forma en cómo se encarnaba lo vestido, hacían lo suyo. En ese sentido, el observar y ser observado (Robles 2016, p. 198) eran prácticas propias de Pepo. Sin ir más lejos, en una epístola que escribió a su entonces novia en el verano de 1936 relatándole un paseo



Figura 5. Portada *El Pingüino* n°178, 17 de agosto de 1960, Santiago: Ediciones Guido Vallejos. Dibujo original de Pepo. Fuente: gentileza familia Ríos Boettiger.

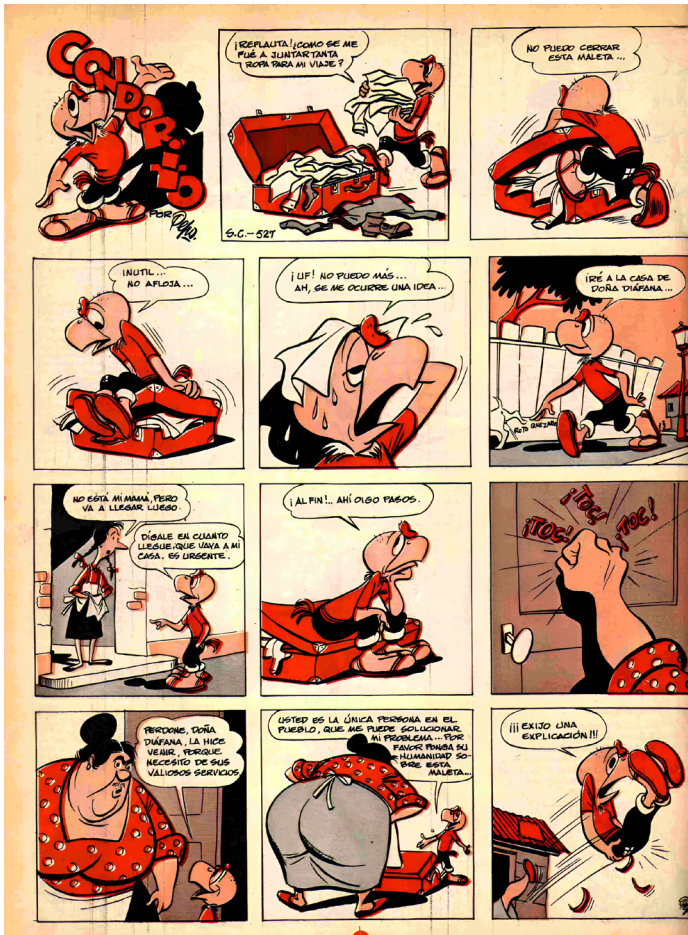


Figura 6. *Condorito* n°6, Santiago: Editora Zig-Zag, 1960. Fuente: gentileza World Editors.

a un balneario exclusivo donde se reunían mujeres guapas y de buen pasar, en la VIII región al sur de Chile él relató: "Yo, que soy propenso a la admiración, llegué con los ojos un poco gastados".<sup>2</sup> Desde su pasión, era asiduo a una aguda contemplación que alcanzaba la admiración, como él mismo señaló. Aunque Pepo también tenía ese afán de ser mirado, el estreno de traje nuevo y sus despliegues de dandismo fueron una constante, que, además se alimentaba por un profundo conocimiento de la moda masculina que tuvo amplia presencia en su obra y además resultaba ser una afición heredada de su padre (Stern 2025, pp. 46, 338; Stern 2024, 331).

En *Condorito* la edad y voluptuosidad respecto a la belleza femenina se manifestaría de formas inclusive más burdas. En esta tira de *Condorito* n°6 publicada en 1960 (figura 6), el pajarraco va a llamar a su vecina para pedirle "sus valiosos servicios" porque era la única en todo el pueblo que podría ayudarle, esto, se traducía en que la voluptuosa Doña Diáfana se sentara sobre una maleta para poder cerrarla. Hasta el nombre de la vecina ironizaba con respecto a la pesadez, en claro contraste con la liviandad más traslúcida de su significado. Asimismo, esta tira presenta otro atributo (o falta de) alusivo al imaginario de la delicadeza femenina desplegado en la obra de Pepo, como también se verá en la imagen de de continuación que cierra esta sección.

Al contraste de edad y peso, se sumaban otros detalles de belleza que también fueron una tónica del sarcasmo de Pepo respecto a la forma en como recreaba a la mujer mayor con bigote o bozo. En este dibujo a un cuadro de *Condorito*, que era de su creación, porque si bien había varios dibujantes colaboradores trabajando para la revista *Condorito* (Gaete 2018, pp. 77-83), era Pepo quien dibujaba las secciones especiales.

La delicadeza (o falta de) se acentuaba tal como con Doña Diáfana, con la presencia elocuente del vello: en un diálogo entre Condorito y Yayita que tiene lugar en una plaza, se referían a una pareja a la que se le había acentuado la edad, Condorito le explicaba a Yayita que la diferencia en que el señor se viera más joven que la señora radicaba en que él se teñía el bigote (figura 7).

El bigote expone una concepción clara del imaginario de belleza que desplegaba Pepo, en continuidad al trinomio belleza-delgadez-juventud, Doña Tremebunda, la suegra de Condorito una voluptuosa mujer también era presentada con bigote y Condorito hacía burla de aquello (Stern 2021, pp. 111-112). La vejez en *Condorito* además de asociarse a una falta de atractivo por medio de la voluptuosidad corporal, se acentuaba con la presencia del bigote en la mujer.

<sup>2</sup> Pepo a Olive, Concepción, 6 de febrero de 1937.

Figura 7. *Condorito* n°13, Santiago: editora Zig-Zag, 1964. Fuente: gentileza World Editors.



De esa manera tanto en Viboritas, como portadas para *Pobre Diablo* y *El Pingüino*, así como en Condoritos, Pepo exacerbaba la mirada masculina de la belleza desde un particular androcentrismo respecto al contraste entre la mujer joven y la mujer mayor, desplegando una estética característica de lo ya definido como su pasión para la primera. Así, en confluencia y divergencia, las seis referencias anteriores se alinean a las representaciones satíricas por la manera en cómo se anclaban a la realidad, lo blasfemo de su forma y la mofa que las circunscribía, llegando incluso a generar incomodidad (Montealegre 2008, p. 13).

## MUJERES: MODERNAS, INÚTILES, INTERESADAS Y DESPILFARRADORAS

En un momento en el cual el cóndor de Pepo ya estaba absolutamente consagrado en su vuelo, después de su primera publicación como tira en la revista Okey (1949-1965), en 1955, Condorito había adquirido autonomía con publicación propia: el universo de Pelotillehue iba desarrollándose a paso agigantado, sumando más personajes y el pajaraco, más alejado de su origen pillo y evidentemente más humanizado en su aspecto, iba cambiando de rol según la historieta (Gaete 2018, pp. 74-75; Rojas Flores 2016, p. 100).

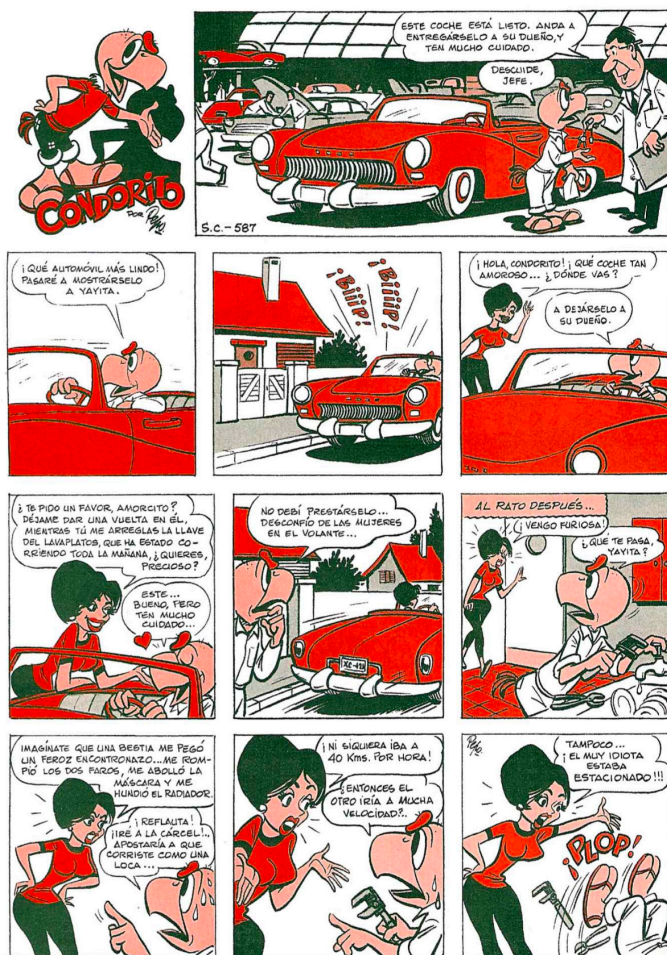


Figura 8. Condorito n°7, Santiago: Editora Zig-Zag, 1961. Fuente: gentileza World Editors.

En una a tira a 10 cuadros publicada en el nº7 de 1961, esta vez, Condorito se desempeñaba como mecánico, de camino a dejar un macanudo automóvil recién arreglado a su dueño, se detenía donde Yayita quién le pidió hacer un arreglo en la cocina, mientras ella probaba el auto. Condorito no tardó en arrepentirse de haber aceptado, cuando Yayita regresó furiosa le recreó una escena de choque, que ocurría nada más ni nada menos que con el otro automóvil estacionado (figura 8). La desconfianza de las mujeres al volante del automóvil resultaría protagónica en la obra de Pepo y sería recreada de las más variadas maneras. En ese sentido, esta es una expresión de precisión satírica que tiene como eje la crítica (Montealegre 2008, p. 13).

En *Pobre Diablo* nº243 una acuarela de un cuadro a un color, una guapa mujer en la cama de un hospital relataba a los periodistas agolpados —fotografo incluido— cómo había chocado, la ilustración en su calidad de simil de la imagen como testimonio (Burke 2001, pp. 103, 106), aun desde el humor, recreaba la forma en cómo funcionaba la prensa en la época: “—¿Dice usted que tocó la bocina en el cruce de ferrocarril y el maquinista no le hizo caso?...”, un detallado dibujo que exacerbaba de qué manera la belleza femenina era homologada con la torpeza presentada desde la ingenuidad (figura 9). La representación de las mujeres como modernas pero incapaces de conducir, en otras palabras, bellas pero inútiles sería otro recurso humorístico de larga data en el repertorio de Pepo que aludía al imaginario de su pasión con la belleza como axis.

Pasaban los años y Pepo continuaba aludiendo a la desconfianza que prevalecía en lo que a mujeres conduciendo se refería. En una sección especial de *Condorito* nº13 de 1964, dibujada por Pepo y titulada “¡TAXI... TAXI!” Condorito taxista iba tras una guapa y segura joven al volante que hacía hincapié en aquel detalle por medio del cigarrillo. Así las cosas, el asunto termina en choque y el pajarraco le explicaba al juez que, contrario a su experiencia, la mujer que señaló al doblar, efectivamente lo había hecho. Tal era el absurdo, que, en las décadas centrales del siglo XX, de acuerdo con el humor que presentaba Pepo, una mujer resultaba desconfiable al conducir inclusive cuando exhibía un correcto conocimiento y puesta en práctica de las normas (figura 10).

Figura 9. *Pobre Diablo* nº243, Santiago: Editora Zig-Zag. Dibujo original de Pepo. Fuente: gentileza familia Ríos Boettiger.

Figura 10. *Condorito* nº13, Santiago: Editora Zig-Zag, 1964. Fuente: gentileza World Editors.



Allende el sarcasmo, esta es una manera adicional de exponer que había ciertas prácticas que, a ojos de algunos, las mujeres preferiblemente debían mantenerse al margen de realizarlas. Porque al margen de cómo lo hicieran, no solo se desconfiaba de sus habilidades, sino también se las menospreciaba. Con eso, al examinar las figuras 7, 8 y 9 desde una continuidad temporal, siendo la figura 9 la que se publicó más tardíamente, lo que se interpreta de estas como secuencia evolutiva es el valor de la representación en su calidad de continua producción (Massey 2008, p. 28), dado que en el humor de Pepo en 1964 la mujer daba cátedra del correcto conducir.

En la parte posterior a la izquierda de la figura 11 aparece: "HISTORIETAS LTDA", referencia a un grupo de dibujantes —entre los que se encontraba Pepo con su personaje Viborita—, quienes se agruparon legalmente en una sociedad para la promoción de sus trabajos al estilo de los sindicatos estadounidenses. De ahí que desde 1955 Viborita se publicara también en el principal diario del país como la figura en cuestión, experiencia que duraría hasta la década de 1960 cuando los dibujantes de diarios regresaron a la modalidad de contrato individual (Rojas Flores 2016, p. 106).

Ser portadista y colaborador de variadas publicaciones, dibujar en páginas centrales de revistas, tener sus propios personajes, fundar y dirigir revistas, además de haber sido maestro de varios y tratar de organizarse como colectivo contribuye a poner de manifiesto la preponderancia de Pepo en la escena de los humoristas gráficos de la época en Chile (Stern 2025, pp. 402-403).

De regreso al dibujo, además de las limitaciones de ellas al volante, el humor de Pepo también deslizaba que las mujeres eran despilfarradoras. Publicada en *El Mercurio* el 13 de junio de 1955, la viñeta de Viborita en diálogo con una de sus amigas transcurría así: "—¡Humberto tiene tanto dinero, que no sabe qué hacer con él!", a lo que la despiadada Viborita respondía: "—¡Por supuesto tú sabrás solucionarle el problema! ..." (figura 11). En este cuadro, se expresaba de manera indirecta la relevancia que adquiría el dinero, no solo para el consumo moderno y su derroche asociado —mención merece el vilipendio de Pepo hacia la conducta de los nuevos ricos (Stern 2021, pp. 344-346; Stern 2025, p. 333)—, sino como un bien social que era digno de ser destacado.

Cabe señalar que el buen pasar era un atributo que las muchachas reclamaban expresamente en las secciones de correo sentimental de las revistas femeninas de la época. Total, en pedir no había engaño, el humor de Pepo en más de alguna oportunidad recalca, a su vez, lo alejadas que estaban las aspiraciones de la realidad (Stern 2025, pp. 103-104).

Junto con el despilfarro, otra constante en el humor de Pepo serían las mujeres cazafortunas en las variadas maneras que se presentaban los casamientos por interés en su humor; como la afición de ciertas mujeres por los uniformados, dada su asociación a canales tradicionales de presunta movilidad social ascendente por la jerarquía asociada a los militares, a los navales, a los aviadores (Stern 2021, pp. 108-109; Stern 2025, p. 175), o bien a hombres adinerados como el cuadro anterior.



Figura 11. Viborita en *El Mercurio* el 13 de junio de 1955. Dibujo original de Pepo. Fuente: gentileza familia Ríos Boettiger.



Figura 12. *Condorito* n°7, Santiago: Editora Zig-Zag, 1961. Fuente: gentileza World Editors.

El hombre proveedor como padre de familia y marido, era presentado de una manera burda por Pepo, en un diálogo entre Condorito y Yayita, ella, aspiraba a casarse para pasar de ser mantenida por su padre a mantenida por su marido. Además de ser incapaz de encender bien un cigarro, ella hablaba inclusive de que un futuro primogénito varón —porque tanto en el humor del dibujante, como en la realidad de la época y en el caso específico de Pepo el hijo varón era el deseo por norma (Stern 2025, pp. 233-237)—, al niño, se le enseñaría primero a decir papá, para que Yayita quedaría eximida de las labores más desgastantes del rol conferido primordialmente a ellas como madres. Como personaje, Yayita, la novia eterna de Condorito era presentada como una muchacha interesada en la buena vida, los regalos y la moda, además de su sensualidad (Rojas Flores 2016, p. 128), un personaje que entonces era muy distinta de la de Viborita según las y los lectores pueden observar acá. Por supuesto que Yayita sufrió cambios en los cincuenta años en los cuales Pepo la dibujó y los 75 años que se publicó la historieta, como el largo y color de su cabello, entre otros aspectos.

Sumado a lo anterior y poniendo en el centro a la mujer como alguien a quien debían pagársele las cuentas de la modista, porque andar a la moda y bien vestida tenía su precio, Yayita, le insistía a Condorito que era un buen momento para pedirle la mano a su padre, porque enfurecido por la cuenta recibida, aceptaría gustoso el casamiento con tal de liberarse de futuros pagos. Desde esa perspectiva, la figura 12 contribuye a contextualizar el valor del humor gráfico en cuanto reflejo de la construcción de las relaciones de género y la centralidad del género como productor de significado para los sexos (Massey 2004, p. 2; Scott 2011, p. 100), a partir de una expresión apegada a lo superfluo en cuanto a la pasión de Pepo se refiere.

Por último y como cierre de sección, en 1964 un dibujo a cuatro cuadros dibujado por Pepo en *Condorito* (figura 13), un diálogo entre Condorito y su profesora aparece, tal vez, la que sea la referencia

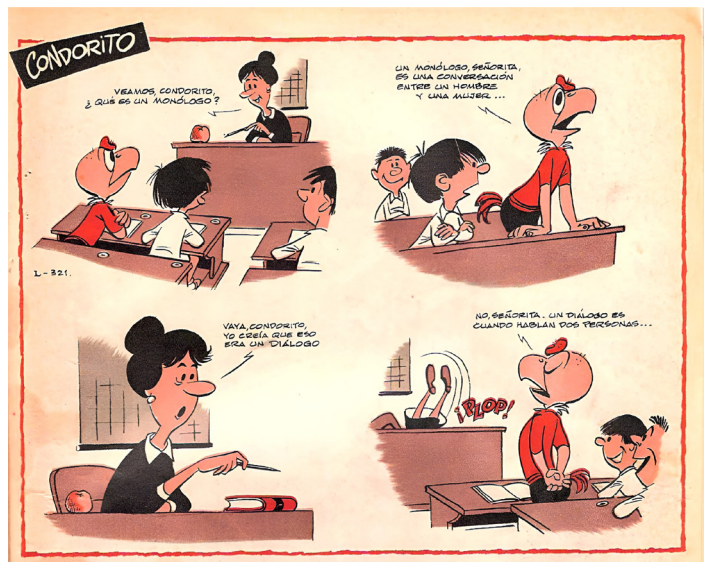


Figura 13. *Condorito* n°13, Santiago: Editora Zig-Zag, 1964. Fuente: gentileza World Editors.

más representativa del desmedro hacia la mujer que a la fecha he encontrado en el humor de Pepo. En este, Condorito señala la diferencia entre el monólogo y el diálogo aludiendo –contrario a lo que señalaba la maestra–, que el monólogo ocurría entre un hombre y una mujer, mientras el diálogo ocurría entre dos personas. Sin más, se presentaba al hombre como la humanidad toda, como una figura de poder que significaba las relaciones sociales desde un aspecto común a la manera en la cual se percibían a sí mismos los varones de la época (Massey 2004, p. 3).

En ese sentido, la figura 13 permite poner de relieve la concepción del género tanto como estructura social, así como proceso histórico. De manera tal que la relación con el tiempo y el espacio, inherente a la revisión de esta obra, manifiesta la articulación de las relaciones sociales en una temporalidad específica (Connell 2020, p. 238; Massey 2004, p. 5), que con la perspectiva del tiempo permite contemplar sus continuidades y transformaciones.

## CONCLUSIÓN

Si bien la manera en la que queda expuesto Pepo a través de su arte en este estudio, acentúa en extremo el imaginario cultural androcéntrico por medio de un humor que en la actualidad resultaría criticable o incluso censurable, mi intención acá es recalcar que este estudio responde a una selección temática específica de 13 de sus creaciones que incorporaron diferentes registros y personajes de su obra, que tienen como común denominador estereotipadas concepciones de la belleza femenina, una estética propia de Pepo que responde más bien a la expresión de una pasión, desde la visión propia a un hombre de su época.

Cabe enfatizar que este estudio no se enfoca en su agencia, donde sí despliega una defensa férrea hacia otro tipo de voluptuosas y bellas mujeres que él dibuja con esmero, como las vedettes y las *pin-up* en *Pobre Diablo*, o bien su temprano repudio hacia el acoso a la mujer sin condenarla en absoluto por su vestimenta u ocupación, sino todo lo contrario.

En ese sentido y de regreso a la selección de portadas de *Pobre Diablo*, *El Pingüino*, y dibujos de *Viboritas* y *Condorito* examinadas en este estudio, el objetivo adicional era poner de relieve el icónico y acabado arte de Pepo con sus reconocidas portadas en acuarela y sus detallados dibujos en reflejo de un agudo registro de la realidad cotidiana enfatizando, de esa manera, que la obra de Pepo actúa como registro histórico y puede gustar (o no), mas no resulta indiferente. La calidad del dibujo en estos originales es indiscutible.

Desde esa perspectiva, visitar el pasado a través de la producción de humor gráfico para las masas en sus décadas de mayor prestigio como parte de una industria cultural boyante, bajo un protagonismo indiscutido de la prensa escrita, son atingentes como fuentes históricas para examinar la sociedad chilena desde fines de 1940 hasta mediados de la década de 1960, un período de profundo cambio político y social que aquí se despliega desde una mirada

masculina tradicional, mas de avances en los derechos para la mujer, como el sufragio ejercido en las elecciones presidenciales de 1952.

Por lo tanto, la especificidad de este estudio que se centra como bien señala su título en lo icónico y lo censurable en lo que respecta a la obra de Pepo, destaca desde un paralelismo la confluencia entre ambas categorías. De esa manera, una de las formas en las que remataban las tiras de *Condorito* resulta adecuada como cierre a este estudio: ¡REFLAUTA!

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bridges, T., Pascoe, C.J (2018). "On the Elasticity of Gender Hegemony. Why Hybrid Masculinities Fail to Undermine Gender and Sexual Inequality" *Gender reckonings New Social Theory and Research* Edited by James W. Messerschmidt, Patricia Yancey Martin, Michael A. Messner, and Raewyn Connell. New York University Press. 164-176.
- Burke, P. (2001). *Visto no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Connell, R. (2020) *Masculinities* 2ª ed. Routledge.
- Gaete, T. (2018). *Produciendo Condorito: Génesis y desarrollo del trabajo artístico en la revista*. Ocho Libros.
- Massey, D. (2004). *Space, Place, and Gender*. University of Minnesota Press
- Massey, D. (2008) *For Space*. Sage.
- Michaud, Y. (2006). "Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales" *Historial del Cuerpo Vol. 3. Las mutaciones de la mirada, el siglo XX*, dirigido por Jean-Jacques Courtine. Taurus. 401-419.
- Montealegre, J. (2008). *Historia del humor gráfico en Chile*. Milenio.
- Morin, E. (2022). *Sobre la estética*. Prometeo.
- Perrot, M. (2008). *Mi historia de las mujeres*. Fondo de Cultura Económica.
- Robles Parada, A. (2016): "Encanto desde Hollywood: Glamour y feminidad en la revista Ecran (Chile 1930-1931)". *Aisthesis*, n.º 60: 191-215.
- Rojas Flores, J. (2016) *Las historietas en Chile 1962-1982*. LOM Ediciones.
- Saa Espinoza, M. (2014) "Jóvenes delgadas, bellas y blancas: La producción del cuerpo juvenil en la publicidad. El caso de la revista Margarita (1930-1940)". *Última Década*, n.º 41: 71-87
- Stern, C. (2021). *Entre el cielo y el suelo: Las identidades elásticas de las clases medias (Santiago de Chile, 1932-1962)*. RiL editores.
- Stern, C. (2024) "'Acabo de recibir tu cartita': Subjetividades de clase y género en el intercambio epistolar de Pepo Chile, década de 1930" en *Senderos de los Estudios Feministas del Género en América Latina* editado por Nathaly Rodríguez. Universidad Iberoamericana Puebla – Sistema Universitario Jesuita (SUJ). 323-349.
- Stern, C. (2025) *Cartas para Pepo: intimidad, género y clase (Chile, s. XX)*. Emociones y espacio en la vida del dibujante René Ríos Boettiger. Editorial Universidad del Rosario; Editorial Universidad de Guadalajara.
- Yáñez, L. (2020) *Pepo es de Conce: Una biografía de René Ríos Boettiger, creador de Condorito*. Trama.


## FUENTES DOCUMENTALES CITADAS

- Colección de originales de Pepo (gentileza de familia Ríos Boettiger).  
*Condorito* nº54, Santiago: Editora Carrousel, 1975.  
*Condorito* nº6, Santiago: Editora Zig-Zag, 1960.  
*Condorito* nº13, Santiago: Editora Zig-Zag, 1964.  
*Condorito* nº7, Santiago: Editora Zig-Zag, 1961.  
*Condorito* nº13, Santiago: Editora Zig-Zag, 1964.  
*Condorito* nº7, Santiago: Editora Zig-Zag, 1961.  
*Condorito* nº13, Santiago: Editora Zig-Zag, 1964.



3

.3



## El humor gráfico durante la Dictadura franquista en Canarias: *Cho Juaá* y la construcción de la 'canariedad'.

**Jorge Guillén Santana**

Investigador independiente

**Nuria Félez Castañé**

Universidad Europea de Canarias

### INTRODUCCIÓN

Si hablamos de humor gráfico y franquismo, sin remedio, nos acordamos de *La Codorniz* (1941-1978). Mihura recordaba su nacimiento, en los años del hambre, como "una pieza musical, como una canción, como un disco de música de baile, que se escucha para pasar el rato y nunca para aprender álgebra y trigonometría" (Mihura, 1998, 305). Lejos de ser algo banal, con el tiempo, el pajarillo viraría de rumbo, para volverse un poco más ácida. En ella dieron sus primeros pasos autores que con el tiempo se convertirían en los grandes maestros del humor gráfico español, como Forges o Summers, entre otros. Sin embargo, la nómina de caricaturistas y dibujantes del franquismo excede con mucho los límites de las páginas de *La Codorniz*, sobre todo si a los años setenta nos referimos, década en la que aparecieron otras publicaciones como *Hermano Lobo*, *El Papus*, *Muchas gracias* o *Por Favor*. Estas revistas abandonaron el humor "blanco" del anterior semanario y viraron del tebeo al cómic para adultos, que experimentó un boom sin parangón en la historia previa de la grafosfera española (Lladó, 2001).

En esta línea, el auge de la historia cultural, y con ella de los estudios sobre cómic, viñetas y novela gráfica, han aportado nuevas visiones sobre el franquismo y la Transición, y la producción cultural de mediados y finales del s. XX en España. Contamos hoy en día con trabajos sobre el humor gráfico acerca de publicaciones concretas como *La Codorniz* (García, 2013) o *Hermano Lobo* (Garrido, 2015), u otros más centrados en los tebeos (Martín, 2000; VV.AA., 2016), el cómic *underground* español (Dopico, 2005), en el humor gráfico durante la Dictadura (Tubau, 1987; Vázquez de Parga, 1980) o en la Transición (Segado, 2009; Lladó, 2001), ambas (Bayona, 2018; Vílchez, 2016), u obras más generales (Altarriba, 2001; Conde, 2005;), pero siempre con la viñeta, el cómic o el humor gráfico como objeto de estudio central enmarcado en la segunda mitad del s. XX español.

El archipiélago canario no fue una excepción al boom (Lladó, 2001), aunque fuera de él pocos recuerdan a *Cho Juaá*, que se presentó al público canario en un suplemento periódico de *El Diario de Las Palmas* llamado *El Conduto* (1968-1980), a medio camino entre ese nuevo aire de *La Codorniz* y lo que unos años después estaría por llegar con los fanzines y revistas satíricas del tardofranquismo y la transición. Eduardo Millares Sall, caricaturista polifacético natural de Las Palmas de Gran Canaria, publicó sendas viñetas e historietas en distintos medios a lo largo de la Dictadura. Su obra establece un retrato caricaturesco de la sociedad canaria del momento y sitúa a su personaje principal, *Cho Juaá*, como seña de identidad de las particularidades de las islas y los tópicos que durante el franquismo sobre ellas se (re)construyeron. El objetivo de este estudio, por tanto, es recuperar a este autor y su producción para analizar algunos aspectos acerca de cómo construyó ese reflejo de la sociedad en la que habitaba, de esa "canariedad" o "ser canario"; y, a la vez, enriquecer la historia del humor gráfico español en el s. XX.

Sería imposible analizar toda su obra en este contexto, por lo que para lograr nuestro objetivo hemos centrado el análisis en el citado *El Conduto*, que se publicó semanalmente entre 1968 y 1980. Hemos elegido analizar la construcción de esa "nueva canariedad" en este medio por el potencial de difusión que tenía la prensa diaria en comparación a otro tipo de eventos culturales, tales como muestras o exposiciones, cuyo público sería mucho más reducido. A ello se suma la mayor eficacia persuasiva al añadirse el componente gráfico (Israel y Pou, 2011). Las imágenes son muy poderosas para convencer, "su percepción es inmediata y no exige ningún esfuerzo. Si se la acompaña con una breve leyenda, reemplaza ventajosamente a cualquier texto o discurso" (Domenach, 1955, 50). Y, también, por el carácter notoriamente crítico de este tipo de publicaciones que, por tanto, constituyen una excepción por realizar esa crítica "desde dentro de espacios que no conforman una oposición clara al sistema dominante, sino que lo integran" (Suárez, 2015).

Respecto a la construcción de la "canariedad" que elabora Millares Sall, en el prólogo del catálogo de la exposición celebrada con motivo del veinte aniversario de su muerte, se argumenta que "el gran acierto de Eduardo Millares fue el de captar el alma del sentir canario, y destilarla hasta su esencia para, luego, manifestarla y devolvérsela, transmutada, a través de su propio y singular lenguaje, tanto en el léxico como en la novedosa representación gráfica" (AGS, 2012). Pero también a tenor de las palabras de uno de los contemporáneos de Eduardo Millares Sall, quien opinaba, hablando precisamente de este suplemento, que "indefectiblemente la lectura cotidiana de un medio de difusión acaba perfilando algún o algunos rasgos de nuestra personalidad" (Bethencourt, 1993, 7).

Concretamente, se han analizado los ejemplares digitalizados por el archivo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, disponibles en abierto, entre 1968 y 1974. Por tanto, los correspondientes al tardofranquismo. Sobre ellos se ha realizado una clasificación de las diferentes secciones, examinando su trayectoria en el suplemento. Se han analizado aquellas en las que se incide especialmente en los rasgos a los que comúnmente se apela para definir identidades culturales y que, además, tienen mayor continuidad y, por tanto,

mayor poder de creación/transmisión de esa construcción de lo canario. Así, esta primera aproximación al suplemento se detiene en el análisis del lenguaje, de la imagen, de las referencias a la toponimia o a rasgos culturales propios de las islas Canarias en la sección fija "Isas y Folías". Entre las secciones intermitentes, esto es, que no tienen una periodicidad fija en el suplemento, nos detenemos en: *Apellidos canarios*, *Frases y refranes canarios ilustrados* y *El Comistraje* (aparecen solo en algunos de los números publicados entre 1968-1980). En ellas el autor desarrolla una amplia variedad de temáticas, desde la polémica acerca del poblamiento de Canarias y la relevancia del patrimonio arqueológico para el archipiélago, hasta cuestiones más actuales, relativas al boom turístico de Canarias o el choque cultural que se produjo con la llegada de las turistas procedentes del norte de Europa.

### EDUARDO MILLARES SALL: BREVE BIOGRAFÍA Y OBRA

La biografía de Eduardo Millares Sall (Las Palmas de Gran Canaria, 1924-1992) es de difícil reconstrucción. Como se ha mencionado, se trata de un personaje prácticamente desconocido en la actualidad fuera del archipiélago canario e, incluso, dentro del mismo. Los datos que se pueden recopilar proceden de breves notas biográficas recogidas en distintos trabajos especializados en cultura canaria, en cómic y novela gráfica, o en aquellas webs, como la del archivo digital de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, que alberga buena parte de sus publicaciones en *El Diario de Las Palmas* (Jable, 2025).

Sabemos que es natural de Las Palmas de Gran Canaria, donde nació en 1924, sólo un año después del inicio de la dictadura primorriverista. Lo hizo en las medianías de una extensa familia compuesta por nueve hermanas y hermanos, hijos de Dolores Sall Bravo de Laguna y de Juan Millares Carló. De su carácter sabemos a través de su hija, Malena Millares, quien afirmó que su padre fue "un hombre tímido, socarrón y un gran trabajador" (cit. en Suárez, 15 de diciembre de 2011).

Su abuelo, Agustín Millares Cubas, fue un conocido escritor, autor de *Cómo hablan los canarios. Refundición del léxico de Gran Canaria* (1932). Este, junto a su hermano, publicaron unos años antes, en 1924, el trabajo *De la tierra canaria*, un conjunto de relatos populares. Dos años después, en 1926, veía la luz su volumen *Canariadas de antaño*. Su bisabuelo, Agustín Millares Torres, junto a Antonio Fleitas, fue el historiador que escribió la clásica *Historia General de las Islas Canarias* (1945). Nuestro autor, por tanto, procede de una larga saga de escritores, novelistas e historiadores, cuyo material podría haber servido como base de su obra.

Pero el gusto por lo gráfico lo heredó de su padre, Juan Millares Carló que, además de ejercer como profesor de Segunda Enseñanza para sustentar a su familia, se convirtió en un célebre escritor, poeta y también dibujante, integrado en la Generación de Oro de las letras canarias, que se desarrolló en las primeras décadas del s. XX. Su

nombre compartió páginas en la revista madrileña *España* con personajes como Federico García Lorca, Antonio Machado o Miguel de Unamuno, entre otros. Formó parte de la llamada “generación de los intelectuales”, junto a Pedro Perdomo, Josefina de la Torre, Luis Benítez Inglott y otros.

A lo largo de su vida, Eduardo todavía debía conocer un breve periodo progresista, en el que la libertad de expresión quedó sancionada constitucionalmente. La II República para Canarias supuso la emigración del campo a la ciudad. En la isla de Gran Canaria se desarrollaba una nueva clase social, la ciudad de Las Palmas cobraba nueva vida y significado a través del desarrollo de su puerto. Por otro lado, una generación de literatos realistas abanderada por Benito Pérez Galdós —entre los que se encuentran la saga de los Millares—, situaba en el radar de la “alta cultura” lo popular canario, reivindicando la especificidad del habla isleña. Opuestos al lirismo, idealismo y subjetivismo del romanticismo, estos autores decidieron plasmar las situaciones más crudas y desgarradoras, dotando a sus personajes de gran profundidad y dando espacio a lo común entre las letras.

El estallido de la Guerra Civil, rompería estas dinámicas. El Golpe de Estado triunfó en Canarias, salvo por algunos núcleos de resistencia que se formaron en la zona norte de Gran Canaria, precisamente, cerca de la capital. Para la familia, el triunfo del bando nacional tendría aciagas consecuencias. Los años de la contienda los pasaron en la isla de Lanzarote, donde el cabeza de familia entró a trabajar como docente. En 1939, Juan Millares Carló fue el único profesor depurado del Instituto de Enseñanzas Medias de Arrecife, junto a otros seis docentes del otro Instituto, el Pérez Galdós, de Las Palmas de Gran Canaria (Negrín, 2004, 924).

Tras este revés para la familia, solo cinco años después, en 1944, nuestro autor realizó su primera exposición con caricaturas de corte costumbrista en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Se celebró en el Club Pala de la playa de Las Canteras, siendo la Primera Exposición de Humoristas de Canarias, donde debió conocer a Pancho Guerra, creador del también mítico personaje Pepe Monagas. En cierto modo, seguía los pasos de su padre quien, en 1919, ya expuso sus caricaturas junto a Alberto Manrique, Tomás Gómez o Juan Carló en una exposición colectiva celebrada en el Gabinete Literario. Desde entonces, su obra comenzó a ser conocida para el gran público, iniciando una carrera meteórica que le llevaría a participar y/u organizar más de 80 exposiciones, tanto individuales como colectivas, entre este año y 1988.

Junto con otros célebres humoristas canarios como Henry Beuster —con el que realizaría distintas exposiciones conjuntas en la isla de Tenerife—, Paco Martínez, Manolo Padrón y Rafael Bethencourt, fundaron la Agrupación Vanguardista Canaria de Caricaturistas Personales en 1957. Gracias a esta agrupación, el humor canario viajó hasta los Salones del Humor que celebraba el círculo de Bellas Artes de Madrid. Por otro lado, en 1957 se sumó a las filas de la Agrupación Vanguardista Hispana de Caricaturistas Personales. Bajo su paraguas, participó en sendas exposiciones alrededor del mundo. Entre otros, sus viñetas se mostraron en el Salón Internacional de la Caricatura de Montreal y en exposiciones en Caracas, Manila, Tokio o San Francisco, entre otras.

En 1965, en un acto de estas agrupaciones, le fue concedido el Baifo de Oro, premio que distinguía al mejor caricaturista canario del año. Este galardón se había creado en 1964, siendo concedido en la primera ocasión a su compañero tinerfeño Paco Martínez. Desde que se le concediera a Eduardo Millares, hubo que esperar hasta 1968, para que se le volviera a otorgar a alguien. En concreto, aquel año lo ganó *Rafaely*, a quien le fue entregado de las manos del propio Eduardo Millares. Fueron compañeros y colaboradores, trabajando juntos durante, al menos, los primeros años de la publicación de *El Conduto*. Fue en estos años cuando publicó *Humor Isleño*, primero en 1961 y después en 1969, como recopilatorios de sus viñetas. En 1979, a través de esta asociación, participó en el Primer Encuentro de Humoristas Gráficos celebrado en Granada, donde tuvo contacto con otros célebres asistentes como *Forges* y *Mingote*, entre otros.

Sus colaboraciones con *El Diario de Las Palmas* comenzaron en 1953 con la viñeta diaria *Humor isleño*, que cosechó numerosos adeptos — de hecho, su publicación se prolongó hasta 1986. A partir de aquellos momentos se inició también otra sección de humor titulada *Golpitos deportivos* también en este diario. Elaboró viñetas para el semanario *Sansofé*, para *Faicán*, o *Canarias 80*, entre otros. En la década de los sesenta, publicó colaboraciones en la revista sueca *Canarias Revy* y en la británica *The Canary Islands Sun*. No obstante, colaboró con otras muchas publicaciones.

De forma póstuma, ha sido objeto de distintas exposiciones e iniciativas para tratar de recuperar su figura y su obra, si bien parecen no haber permeado más allá de las fronteras insulares. En 2012 se conmemoró el veinteavo aniversario de su fallecimiento con una muestra en el CICCA. En 2024, se celebró el centenario de su nacimiento en la misma institución, con una nueva exposición. Por otro lado, a inicios del nuevo milenio, se publicaron algunos números de una revista titulada *Cho Juaá*, dedicada a divulgar su trabajo y, con ello, evitar que cayese en el olvido ese retrato de costumbres, muchas, hoy, perdidas.

## EL CONDUTO Y SUS SECCIONES

Nuestro objeto de análisis, *El Conduto*, fue el único semanario de humor permitido durante la Dictadura en las Islas Canarias. Comenzó a publicarse en el *Diario de Las Palmas* como suplemento coleccionable, en 1968, extendiéndose hasta 1980. Por tanto, resistió dos años más que su hermana mayor *La Codorniz*, desaparecida en 1978, el envite que representaron la explosión de fanzines y otras revistas satíricas de carácter más político en la década de los setenta y ochenta. No obstante, con menor entidad, tuvo un periodo de publicación previo en la revista *Roque Nublo* entre 1942 y 1943.

El Conduto se presentó en el *Diario de Las Palmas* como un espacio excepcional, apartado, el refugio donde el lector podía huir de los pesares de la vida cotidiana. En el primer número, en la presentación del nuevo suplemento, Millares le hizo un guiño a su hermana mayor. Como parte de la declaración de intenciones de lo que pretendía ser el

suplemento, añadía: "Ni siquiera me olvidaré de esa pizca de pimienta que tanto te agrada por la alegría que produce el escozor que esconde dentro; esa pimienta que se sirve con 'codorniz'" (El Conduto, 24 de agosto de 1968).

El propio término "conduto" hace referencia a la "salsa", al "complemento" de un plato principal: "esto es, el adorno, la nota delicada y ligera del yantar, pueden ser el queso o las aceitunas", según figura en la ya mencionada recopilación del léxico de Canarias elaborada por su abuelo junto a su tío abuelo. Éstos, explican que "en el campo y en el pueblo es de uso constante este vocablo para designar un comestible que sirve de adyuvante, de condimento y de accesorio al que pudiéramos llamar plato fuerte o fundamental de la panzada" (Millares, 1932, 38).

Aparecía en la parte final del diario, con una extensión de seis a ocho páginas. Contenía secciones fijas y otras intermitentes, además de multitud de colaboraciones, pero siempre centradas en Canarias y "lo canario" como hilo conductor. Todos estuvieron dirigidos y en su mayoría ilustrados por Eduardo Millares Sall, aunque la nómina de colaboradores fue también extensa. Entre ellos, como ya se ha mencionado, estuvo *Rafaely*, pero también otros como Mario Yáñez, *Manolito Guinguada*, *Oskar*, *Pancho Doramas*, *Chanito el del Carrisa*, *Pepito el de Tafira*, *Juanito Alonso "el de pa fuera"*. E incluso, su propio abuelo, Agustín Millares Cubas, al menos en 1971.

Sus protagonistas eran *Cho Juaá*, alter ego de Millares Sall, y su mujer, *Casildita*. Su contexto, o al menos el que retrata, son las migraciones del campo a la ciudad tras el inicio de la fase del desarrollismo, el choque cultural que se producía entre los oriundos y las visitantes extranjeras, y el inicio de unos problemas que aún hoy en día marcan la cotidianidad de los isleños —el turismo, la escasez de agua o el declive de la agricultura, entre otros.

### La sección "Apellidos Canarios"

La sección "Apellidos Canarios", pertenece al grupo de las que, por su periodicidad, hemos denominado como secciones intermitentes. Desde el punto de vista del contenido conviene mencionar que trata de manera específica y explícita el tema de la genealogía del archipiélago, mediante la exposición y explicación del origen de numerosos apellidos de gran significado histórico para las Islas Canarias. La referencia a la genealogía, ocasionalmente ligada a la toponimia, a elementos paisajísticos significativos e incluso referida a cualidades particulares de ciertos individuos es una constante a lo largo de las situaciones y representaciones que componen *El Conduto*, y aun siendo prudentes puede rastrearse la historicidad de esta práctica retratada irónicamente hasta el presente. "Apellidos canarios" amerita un apartado de análisis propio, dado que el propio autor se refiere a ella como el "Rincón serio del Conduto" (Guanapay, 26 de julio de 1969). Así pues, la sección no se configura como un apartado monotemático, pues en ella es posible encontrar la totalidad de los elementos de análisis que exponemos en este trabajo.

Más allá de esto, los linajes que configuran la realidad sociocultural del archipiélago tienen una importancia notable en lo referente a

la construcción o representación del acervo común y de las islas. De manera general y en este caso en particular son una parte fundamental de la construcción de una identidad común capaz de perdurar en el tiempo. Una muestra de esto es el ya referido y distinguido colaborador del suplemento, que porta un apellido tan ilustrativo y sujeto a interpretación como es el de Rafael Bethencourt.

En este sentido, conviene dar cuenta de que, con respecto a este rico y complejo ideario genealógico de la población canaria, en las publicaciones de *El Conduto* analizadas, el autor articula esta temática desde la crítica humorística a lo largo de las diferentes secciones, de tal forma que resultaría injusto reducir la presencia en esta obra, así como de los otros elementos de análisis en base a los cuales se fundamenta nuestra propuesta de recuperación de este semanario de humor.

El primer elemento de relevancia indiscutible que permite articular un análisis de esta sección en particular tiene que ver con el aparato terminológico, el registro lingüístico, y la propia adecuación a los estándares normativos del inexistente "castellano genérico", que permiten constatar el carácter formal y legitimador que reviste esta sección. La manera más sencilla de advertir este aspecto y sus consecuencias es por medio de la comparación con el lenguaje cotidiano, coloquial, e incluso vulgarmente construido del resto de secciones fijas e intermitentes. Existe una diferencia fundamental entre las situaciones críticamente cómicas, en las que se representaba la particularidad lingüística campesina o rural, inmersa en la diversidad cultural del archipiélago, resaltando por ejemplo el abismo de incompreensión que ofendía a *Pancho el de Tirajana* frente al *Inglés*, y la estructura y contenido de "Apellidos canarios". Aquí ya no hay representación de lo cotidiano, sino una legitimación histórica de apellidos que en la mayoría de ocasiones están asociados a personajes "ilustres" de la realidad canaria. Así es que la adecuación a las normas de la gramática castellana y el tono "serio" busca una legitimación en la que el registro lingüístico se convierte en un aspecto fundamental.

En relación con lo anterior, conviene hacer referencia a otra de las diferencias que más sencillamente pueden advertirse en "Apellidos canarios" con respecto a las otras secciones de *El Conduto*. Resulta evidente que, en el contexto del humor gráfico, la conjunción entre lo dicho y lo ilustrado debe ser coherente para llevar a cabo la representación. La sutileza de esta sección con respecto a esta articulación entre texto e imagen es otro de los elementos que resultan claves para el análisis. En este sentido, será suficiente con mencionar algún ejemplo de las genealogías que configuran la sección en sus distintas apariciones. En "Apellidos canarios" se asocia de manera irónica una heráldica canaria de numerosos apellidos ampliamente conocidos en el contexto insular, al lenguaje característico de esta sección previamente analizado. El autor comienza a introducir elementos representativos de la herencia norteafricana del archipiélago, como puede ser la tan manida pintadera (registro material limitado a la isla de Gran Canaria pero que desde ciertas miradas han terminado por asociarse a la herencia cultural del archipiélago en su totalidad), a la vez que ejemplifica la legitimación por medio de la apropiación europea de aquellos nombres asociados

a un cierto pasado indígena de las Islas Canarias. Un ejemplo claro de esto es la exposición del origen del apellido Herrera que encontramos en esta sección (Guanapay, 10 de enero de 1970).

Así como en otras secciones la reivindicación cultural de lo cotidiano resulta evidente, en "Apellidos Canarios" nos encontramos claramente con un propósito divulgativo para con aquellos lectores que justamente han quedado fuera del reducido grupo de apellidos relevantes para la historia de las islas, ya sean estos de origen europeo o deliberadamente norteafricanos como en el caso anteriormente expuesto. Ahí está la dimensión crítica de esta sección, en la divulgación histórica del privilegio social que llega hasta la onomástica.

Tomaremos nuevamente como ejemplo a la presentación realizada en la sección del origen del apellido Oramas para evidenciar otro de los elementos fundamentales que articulan el análisis de esta sección. Como se ha mencionado ya en varias ocasiones, estos elementos, a pesar de resultar útiles para el análisis, no se agotan en la representación de una única sección, sino que ellos aparecen en mayor o menor medida en la práctica totalidad de las publicaciones, constituyendo así buena parte del trasfondo de interés histórico que tiene *El Conduto*.

Es el caso de la relación comunitaria con el territorio, algo que estará presente en la exposición del contenido genealógico del resto de secciones analizadas pero que en "Apellidos Canarios" se muestra desde la perspectiva de la asociación directa al lugar de nacimiento o a los dominios de una familia en particular. Esto puede advertirse claramente en la publicación dedicada al apellido Oramas (Guanapay, 26 de julio de 1969).

La recuperación de apellidos canarios va más allá del "rincón serio" de *El Conduto*. La genealogía aparece en otras secciones y viñetas de forma recurrente a lo largo de los ejemplares correspondientes al periodo analizado. Sin embargo, en estas otras apariciones, los apellidos que se recuperan corresponden a los ligados a la toponimia, aquellos que corresponden a las clases populares, a los "sin nombre". Por tanto, dentro de esta obra se puede apreciar una clara jerarquización de la genealogía, con la sección seria dedicada a los apellidos con más solera y poder en las islas, y el resto de la obra salpicada intermitentemente con los apellidos del vulgo. Algo que, incluso, se aprecia en los seudónimos escogidos por algunos de los más estrechos colaboradores de Eduardo Millares Sall en la edición de este suplemento.

### La sección "Frasas y refranes canarios ilustrados"

La sección intermitente "Frasas y refranes canarios ilustrados", configura una colección de expresiones propias y únicas de las islas. En el caso de los refranes canarios, sin embargo, encontramos algunos propios y otros contruidos por analogía con el refranero español. Además de esto, la sección explora de manera consciente el habla y el conocimiento del entorno cotidiano de los retratados anónimos, lo que permitirá contraponer lo esbozado a partir de la forma y el contenido de "Apellidos Canarios" con otra de las facetas

de *El Conduto*, la de la representación de la realidad cotidiana desde la perspectiva crítica del humor gráfico.

De manera análoga a lo que ocurre con las temáticas que se presentan en la sección previamente analizada, la cuestión de la particularidad lingüística del archipiélago interpretada en su faceta popular es una constante. Esto puede advertirse desde los primeros números publicados del suplemento humorístico. Más allá de esto, Millares Sall retoma de alguna manera en esta sección, la empresa que conjuntamente y en tono desenfadado, comenzaron algunos señalados antepasados del autor con *Cómo hablan los canarios. Refundición del léxico de Gran Canaria* (1932). Aquí trata de exponer, mediante la conjunción de imagen y texto, una representación de numerosas expresiones que pretenden recoger buena parte de los saberes tradicionales propios de la cultura canaria, aunque en ocasiones, como ya hemos mencionado, toma sus referencias también del refranero español. Cabe destacar que muchas de estas expresiones populares siguen presentes en el habla cotidiana de nuestro presente en las Islas Canarias.

En primer lugar, es indispensable destacar la dimensión estrictamente lingüística que reviste esta sección del suplemento. Como ya hemos mencionado, resulta evidente el afán de preservar y divulgar el contenido y los colores de las expresiones populares canarias —en concreto de la isla de Gran Canaria. Podemos advertir cómo tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido, “Frasas y Refranes canarios” supone un contrapunto fundamental al tono y contenido expuesto en la genealogía del rincón serio en *El Conduto*. Por medio de la referencia al lenguaje cotidiano es posible advertir los distintos matices de construcción de la identidad colectiva que conforman las temáticas principales del suplemento humorístico. Como ejemplo evidente de esto baste mencionar cómo a través de expresiones como “quedarse albiando” (*Cho Juaá*, 26 de octubre de 1968), se establece un paralelismo directo con construcciones de la sabiduría popular “metropolitana” del refranero español, en este caso el autor realiza directamente una traducción de la expresión estar “en la luna de valencia” (*Cho-Juaá*, 26 de octubre de 1968) o el conocido “no se puede estar en misa y repicando” por “no se puede silbar y polvear gofio” (*Cho-Juaá*, 8 de marzo de 1969). Millares Sall, más allá de estos dos casos concretos seleccionados por su potencial explicativo, construye precisamente sobre los cimientos del trabajo desenfadado y con cierto tono humorístico de lo elaborado por su abuelo en la *Refundición del léxico de Gran Canaria* ya citado.

En comparación con “Apellidos Canarios”, se aprecia una diferencia notable en cuanto a la articulación de los elementos que vertebran nuestro análisis. La relación entre la imagen y lo escrito para la representación toma en esta sección una forma mucho más ortodoxa en lo que tiene que ver con el formato del humor gráfico. En “Frasas y refranes canarios ilustrados”, a pesar de no hacerse tan evidente el estilo gráfico característico de la ilustración de *El Conduto*, lo gráfico cobra mucha mayor importancia que en la sección anterior, donde apenas tiene presencia. A forma de ayuda visual, las ilustraciones buscan facilitar la comprensión de la frase o refrán ligando su significado a la representación de la vida cotidiana, más allá del mero folklore —véase el ya citado “quedarse albiando” (*Cho Juaá*, 26 de

octubre de 1968). Es ahí donde el humor gráfico de Millares Sall toma su forma paradigmática y aterriza como crítica a la realidad canaria en un sentido amplio.

Más allá de la difusión y el uso de estas frases como representativas de una identidad colectiva, resulta fundamental la relación establecida entre dos dinámicas diferentes; por un lado, la propia divulgación de estos dichos y refranes; y, por otro lado, la crítica a la más inmediata realidad social de la época. La representación del significado de frases y refranes se enmarca constantemente en referencias a la precaria situación de la población autóctona, la crítica al boom turístico que desde los años sesenta había situado a Canarias en el centro del mapa del conocido como turismo de sol y playa, la delicada situación económica, la propia transformación de la economía de las islas hacia la terciarización y los servicios, o, entre otras muchas cuestiones, el problema del uso del agua, bien escaso en las islas.

Un buen ejemplo de esto lo encontramos en la epístola del migrante venezolano (*El Mago de Juncalillo*, 28 de septiembre de 1968). En ella, el tema del hambre resulta central, con el ya citado refrán referido al gofio, así como la traducción del "tener jilorio" —tener hambre—, así como el uso de términos muy representativos de la gastronomía canaria como "millo", "papas", "guineo" o "tupia" (*El Mago de Juncalillo*, 28 septiembre de 1968). El tema del hambre y la precariedad de la vida cotidiana se presenta en el suplemento humorístico constantemente, como en este ejemplo que trata de la precaria situación económica de muchos de los habitantes del archipiélago. Lo interesante es que, incluso en "Frases y refranes canarios ilustrados", sección en la que a priori la protagonista es la lengua, la referencia al uso de alimentos, así como a la ausencia de ellos en la vida diaria, es constante. Por tanto, lenguaje y crítica social comparten espacio en esta sección.

### La sección "Isas y Folías"

Para el lector no canario, "Isas y Folías" puede resultar un título caprichoso. Sin embargo, para esta sección, Millares Sall eligió emplear la música tradicional de sus islas. Isas y Folías corresponden a sendas canciones típicas de cada una de las islas, que adoptan distintas nomenclaturas según su lugar de procedencia. Resulta relevante destacar como Millares Sall, por tanto, se sirve de un elemento cultural preexistente y arraigado entre la población para vehicular la crítica social a través de una cantinela de cadencia integrada por la población. No obstante, es gracias a esta arraigada significación, así como a la permanencia de esta sección desde el punto de vista de la periodicidad, que Millares Sall puede articular desde la forma y el contenido, una sección en la que pueden advertirse el uso de lenguaje, recursos y temáticas presentes en las secciones previamente analizadas.

Esta sección permanente, logra a través de su dilatada presencia en el suplemento, combinar la representación de múltiples y muy diversas situaciones apegadas a la cotidianidad canaria, con la consistencia constituida a partir de la coherencia en la ilustración, y las múltiples significaciones recogidas en sus sencillos versos. Una de las particularidades de esta sección es que el texto se presenta

en verso. Por un lado, dota al habla vernácula de un estatus poético, convierte la cotidianeidad en arte. Por otro, dada esa familiaridad con la canción popular, el mensaje podía ser aprendido con mayor facilidad por la población, funcionando como un poderoso elemento para la transmisión de la crítica enmarcada, de nuevo, en situaciones cotidianas para los personajes. Los tintes nostálgicos de este tipo de canción, finalmente, le añaden un componente sentimental, ligándolo así a la memoria, a las estampas y mensajes representados en *Isas y Folias*.

Es preciso considerar el tratamiento del elemento lingüístico en "Isas y Folias". En primer lugar, conviene resaltar la presentación en verso de los textos de esta sección. Más allá de facilitar su memorización y difusión, entronca de alguna manera con el anhelo de, cómo en "Frasas y refranes canarios ilustrados", dotar de legitimidad cultural al contenido de las experiencias y referencias cotidianas, apelando en este caso a la forma del folklore isleño. Ahora bien, el interés de la particularidad lingüística, tal y como se nos presenta en esta sección, no se agota en la mera forma, sino que como en el resto del suplemento, el uso de modismos o la integración de expresiones populares convierte a la tradición en "la autoridad que se ha hecho anónima" (Gadamer, 2017, 348) y que a su vez se emplea como mecanismo para la configuración de nuevas redes de significado e identificación comunitaria en el contexto específico de lo canario.

En el caso de esta sección en particular, la complejidad y diversidad del contenido recogido en verso se conjuga con una ilustración congruente con el estilo de dibujo del propio *Cho Juaá*, aunque los protagonistas de las experiencias recogidas en isas y folias son en muchos casos anónimos. Ellos representan, más allá del reduccionismo folklórico, al canario y su situación cotidiana. Es en esta sección donde podemos rastrear el estilo de Sall, desde el punto de vista de la ilustración, y donde encontramos a lo largo del periodo de *Isas y Folias* representación prototípica del canario anónimo por medio de la imagen y el verso.

Si esta representación desde el punto de vista de la ilustración no resultara lo suficientemente sustantiva por sí misma, puede justificarse su interés con respecto a la identidad y la memoria justamente a partir de la evidente contextualización de el canario anónimo, sin linaje, inmerso en las condiciones socioeconómicas, políticas e internacionales a las que tan solo puede responder con la suspicacia del indígena, que en ciertos momentos se muestra ingenuo.

En la ilustración esto es particularmente notable. Hay una continuidad durante el desarrollo de "Isas y Folias" en el suplemento, donde se advierte el abismo insondable que supone la diferencia entre la representación del moreno, desdentado, descalzo y enano canario, en ese estilo cubista tan característico de Sall, y la imagen extraña e incomprensible del alto y pálido extranjero europeo, cuyas ostentosas costumbres y su desarraigo e inconsciente prejuicio frente al "otro" al que encuentra por su paso transitorio por el trópico español, resultan insondables para el autóctono. Esto se desarrolla hasta el punto de que, incluso desde el punto de vista de la ilustración, no hay identificación posible entre el turista extranjero y el campesino canario. Como ejemplo de esto, podemos citar el pintoresco encuentro connotado de folklore entre un nostálgico guitarrista

anónimo con su correspondiente atuendo identificatorio y su asombro ante la presencia del uso de trajes de baño por parte de las turistas del norte de Europa (Vate López, 1 de abril de 1972).

Por último, es indispensable hacer referencia a la relevancia que toma "Isas y Folías" a lo largo de toda la publicación, desde la perspectiva de la construcción de significados culturales e identitarios compartidos. Así como en "Frasas y refranes canarios ilustrados" se proponía un intento de traducción y reivindicación lingüística implícita, el recurso a la nomenclatura folklórica de "Isas y Folías", así como la ubicua presencia del elemento musical popular apuntan hacia esa dirección legitimadora que ya hemos examinado en "Frasas y refranes canarios ilustrados". Como ejemplo de esto, podemos remitirnos, por lo ilustrativo que resulta, a la entrega en la que directamente se establece un paralelismo entre la Isa en Canarias y la Jota en Aragón (Vate López, 30 de diciembre de 1972).

Otro de los elementos de análisis en los que hemos hecho énfasis son las diferentes relaciones que se representan en relación con el significado del territorio. En este sentido, pueden rastrearse la presencia y reivindicación de la toponimia de origen norteafricano, así como la presencia en los versos que conforman Isas y Folías de elementos destacados del territorio que constituyen, más allá de esta interpretación, auténticos hitos de la cosmovisión paisajística de la isla de Gran Canaria.

### La sección del "Comistraje canario".

La gastronomía es otro de los rasgos que con mayor asiduidad suele emplearse para definir una comunidad concreta. En "Comistraje Canario" primero, después rebautizado, tras un breve periodo de ausencia, como "Culinaria Canaria", Sall deleita los paladares de los lectores con las viandas más típicamente isleñas. En esta sección, queda definido lo que es y, por tanto, lo que no es la comida tradicional canaria, además de reivindicar la herencia gastronómica de las islas.

Por otra parte, para la representación de aquellos elementos subjetivos que constituyen lo canario en la cotidianidad, las ilustraciones, directrices y contextualizaciones con respecto a la comida como elemento de cohesión cultural comunitaria constituyen un rico material que permite remitir al análisis de múltiples aspectos de la cultura contemporánea de Canarias.

El hambre. análogamente a lo que ocurre con las secciones previamente analizadas, la cuestión de las prácticas gastronómicas como elemento definitorio de una comunidad cultural no se circunscribe al recetario nombrado con los distintos títulos que se han mencionado en las líneas anteriores. El primer aspecto a partir del cual se puede reivindicar el interés de *El Conduto* y de esta sección culinaria en particular, por su arraigo histórico cultural, así como por su apego crítico con la realidad cotidiana, es la reivindicación del aprovechamiento del alimento tamizado por la creatividad y la significación común de la comida.

Esto resulta interesante por lo que subyace a las sugerencias gastronómicas de *El Conduto*, que no es otra cosa que el hambre, fruto de las contradicciones del particular modelo productivo ligado al monocultivo y el tránsito hacia una economía terciarizada en la forma de boom turístico que el propio Millares Sall se encarga de retratar. Lo interesante de *El Conduto* es que, en la conjunción entre imagen y texto, logra plasmar esta realidad desde su propio tiempo histórico, y esto pasado por la afilada sutileza del humor gráfico acaba por representar numerosos aspectos que configuran de nuevo una crítica respecto a la realidad económica del archipiélago. Desde esta perspectiva, la explicación de la expresión "tener jilorio" cobra un sentido aún más significativo.

La receta publicada el 28 de septiembre de 1968 nos propone un pescado en escabeche con "papas y batatas sancochadas", una de las formas tradicionales para la conservación de alimentos. Junto a ella, aparece una guía sobre los distintos usos y aprovechamientos del gofio, uno de los alimentos más versátiles y extendidos por todo el archipiélago a lo largo de su historia, de tradición norteafricana. Ambas, por tanto, recetas enfocadas a una cocina de aprovechamiento para tiempos de hambre en la que con cuatro ingredientes se podían cocinar muy diversos platos. No podemos interpretar esta presentación de la variedad de usos del gofio únicamente como una reivindicación de la creatividad del pueblo canario. También evidencia como la versatilidad de este grano tostado y molido supone la posibilidad de satisfacer una necesidad fisiológica como es el comer, manteniendo la ilusión de una dieta más variada de lo que en realidad era.

Lo que evidencia también esta recomendación de *El Conduto* es, por un lado, la vinculación con América, dado que el escabeche debía servirse con "papas sancochadas", alimento procedente de aquel continente cocinado con la técnica canaria y, por otro lado, esa vinculación a lo norteafricano a través del gofio. Esto nos conduce a la realidad atlántica que acabará por ligar indisolublemente la identidad canaria al mar desde la particular situación tricontinental del archipiélago (Garí, 2019).

Desde esta óptica la vinculación incluso de las recetas a la historia de las islas y la crítica social representada en el semanario, los ejemplos son muchos: desde la ya mencionada Carta del Migrante desde Venezuela, hasta la narración del viaje hacia las Américas por parte de Cristóbal Colón, en la sección "El archivo de El Conduto". Allí, el colaborador de Millares Sall, *Pastino*, contaba que "Colón, a la vez que las Yndias, fuese a descubrir Venesuela, para que sus hijos, más adelante emigraran, e la poblaran e ansi pudieran comer caliente" (*Pastino*, 12 de octubre de 1968). De nuevo, el hambre se hace presente.

Otro de los elementos previamente analizados y que toma una notable relevancia en la sección gastronómica del suplemento humorístico es el de la articulación de la particularidad lingüística asociada a las prácticas y tradiciones de los modos de alimentación de la población del archipiélago. A este respecto, cabe destacar, descartando en este punto la insinuación de una identidad norteafricana excluyente, el uso reiterado de nomenclaturas características del contexto insular para referirse a ciertos alimentos que resultan muy interesantes por medio

de la comparación con su equivalente peninsular, que en muchas ocasiones el autor menciona explícitamente.

Como ejemplo de esto podemos citar la receta de la "Albacora al Almogarén", con su correspondiente traducción al castellano, cuando aclara que se trata del "atún". Por otro lado, el elemento norteafricano en este ejemplo se resalta con la referencia al espacio sagrado de los indígenas de la isla de Gran Canaria. En este mismo sentido apunta el uso reiterado del término "cochino" en varias recetas, por ejemplo, la de "pata de cochino" (*Juanito Potaje*, 22 de febrero de 1969). Conviene mencionar también el uso de verbos que en ocasiones se sustantivan, asociados a modismos canarios del ámbito gastronómico, como el "embarre" —adobo— de la icónica receta "Albacora al Almogarén" (*Chanito el del Carrisá*, 6 de mayo de 1972).

Por otro lado, resulta muy interesante atender la dimensión religiosa de la comida. Las recetas que se presentan en fechas señaladas, como Semana Santa, atienden a los preceptos religiosos del cristianismo, importado desde la península. Por tanto, con ello se muestra también la herencia castellana, mediante la adaptación de la sección a las necesidades simbólicas de unas fechas señaladas que forman parte del acervo común de la festividad en su repetición (Gadamer). Esto da cuenta de la diversidad cultural cuya herencia puede rastrearse en las prácticas alimenticias, ya sea por medio de una investigación arqueológica, como de hecho ha ocurrido en el contexto de la arqueología canaria (Delgado et al., 2002; Henríquez, et al. 2019), o mediante el análisis del humor gráfico considerado como fuente antropológica. Sin embargo, otras tradiciones de carácter secular-pagano tienen también su espacio en "El Comistraje". A modo de contrapartida podemos señalar la publicación dedicada a las tortillas de carnaval y el carácter popular y de aprovechamiento de estas (*Juanito Potaje*, 8 de febrero de 1969).

En cuanto a la representación del territorio y las relaciones vinculantes de significación colectiva identitaria, la sección culinaria del suplemento humorístico contribuye de manera implícita, sobre todo a partir del origen histórico y modo de preparación, a reflejar la realidad tricontinental que ha configurado las bases históricas de la identidad canaria desde el punto de vista de la relación con el territorio (Gari-Montllor, D. 2019).

Así, entre las materias primas transformadas por la tradición gastronómica encontramos frecuentemente, más allá del mencionado gofio, como ya señalaba el migrante en su epístola ficticia, las "papas", el "millo" (*El Mago de Juncalillo*, 28 de septiembre de 1968) o la recurrente referencia al "ron". Otro ejemplo más evidente aparece en la primera entrega de esta sección, en la que el autor presenta un elemento identitario clave en la herencia cultural del archipiélago, la toponimia. En esta entrega, el autor de la receta nos recomienda explícitamente consumir el pescado en escabeche con pan de Agüimes, topónimo ligado al actual municipio de la isla de Gran Canaria en cuya sonoridad puede advertirse claramente la raíz norteafricana del nombre (*Juanito Potaje*, 26 de octubre de 1968).

## CONCLUSIONES

Responder a la pregunta de si *Cho Juaá* (re-)construye la "canariedad" o el nacionalismo canario, de regreso del exilio, se lo apropia como símbolo, requeriría de una mayor profundización en ambos fenómenos y el examen de toda su obra. Esto, por tanto, excede los límites de este trabajo, aunque sin duda es de gran interés. Lo que no se puede discutir es el valor de Eduardo Millares Sall y, en general, de toda la saga familiar, en lo que a sus aportaciones a la cultura canaria se refiere y, con ello, a la cultura española. Bisnieto, nieto, hijo y hermano de algunas de las más ilustres figuras de la cultura canaria contemporánea, nuestro autor supo ganarse un lugar entre la nómina de caricaturistas del franquismo.

Y, entre toda su obra, por su aparición en un medio tan cotidiano en aquella época como la prensa escrita, *Cho Juaá* se convirtió en esa esencia de lo canario, en ese miembro más de la familia que sirvió para vehicular tanto la crítica social o los problemas económicos y ambientales, como la estupefacción de una población fundamentalmente rural ante la llegada del turismo internacional a partir de los años 60. Como se ha evidenciado, la crítica está presente en todo el suplemento, acompaña a cada una de las secciones y viñetas y aborda los más variados temas, pero siempre en relación con la historia de Canarias y todos aquellos rasgos culturales y lingüísticos que le son propios. En este abordaje, resulta fundamental el trabajo que hace con el lenguaje. El empleo de una variedad que refiere más a la oralidad discursiva que a un lenguaje estandarizado es constante a lo largo de todas las secciones, convirtiéndose en una de las señas de identidad del suplemento. El castellano estándar se emplea para las cuestiones serias, esto es, para la genealogía o las explicaciones y aclaraciones hechas al margen para explicar el léxico propio de la variedad canaria. A su vez logra, con esta exposición constante del léxico propio canario, elevarlo a algo más allá del mero folklore.

Lo gráfico cobra especial relevancia en *El Conduto*. Mientras que *Cho Juaá* y su esposa, así como el resto de los personajes canarios guardan una estética modernista que nos recuerda vagamente al movimiento cubista iniciado por Pablo Picasso, los extranjeros son representados en sus formas en un estilo más cercano al surrealismo de Joan Miró. Esto, sirve de separación gráfica entre el "nosotros" y los "otros". Los paisajes, las referencias visuales, la forma de representar a los personajes requerirían de un análisis más profundo.

Concretamente en *El Conduto*, Sall da voz pública a aquellos aspectos que por populares, habían permanecido fuera de los círculos de la "Alta Cultura" en Canarias, a la vez que incide en la recuperación de la historia de Canarias, presentando en ocasiones a los castellanos como los conquistadores que rompieron la dinámica de los pobladores indígenas de las islas, conocidos genéricamente como Guanches, sin dejar de lado una sutil crítica a las visiones fetichistas y reduccionistas atribuidas a los primeros pobladores del archipiélago. La historia va a ser en *El Conduto* uno de los elementos más presentes y críticos a lo largo de la publicación. Este elemento que acabamos de mencionar se relaciona de manera directa con otro de los aspectos que consideramos indispensable destacar, y que es una parte esencial del humor gráfico en el franquismo es su dimensión

crítica con la realidad presente. En este sentido *El Conduto* es un ejemplo magistral de divulgación de la historia remota para la crítica a la actualidad cotidiana.

Aunque separadas, todas las secciones analizadas reivindican la herencia en las islas de los tres continentes de los que tienen influencia. La herencia que más se reivindica es la africana, tanto a través de la reivindicación de lo Guanche como de la gastronomía o en la toponimia tanto del contenido como aquella presente en las firmas de los colaboradores del suplemento. La americana está presente, pero en menor medida y con un carácter distinto, a veces presentándose como un lugar de mayores oportunidades ante las paupérrimas condiciones de vida de algunos isleños en la época. La herencia Castellana se hace notar también, pero en menor medida y muchas veces relacionada con el "trauma fundacional" de las islas a tenor de la conquista de estas o, por otro lado, con las festividades religiosas propias de la religión católica.

Irreverente, ácido y socarrón, *Cho Juaá* y su retrato de lo social, lo urbano frente a lo rural, en definitiva, de ese "otro" otro, desde la crítica que no tendría cabida en otro tipo de publicaciones, es fundamental para completar el panorama sobre la historia de la cultura gráfica española y la grafosfera en este ámbito territorial. Pero también, para comprender la complejidad de la memoria de Canarias desde la representación de situaciones cotidianas en las que confluyen diferentes culturas y diferentes memorias.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

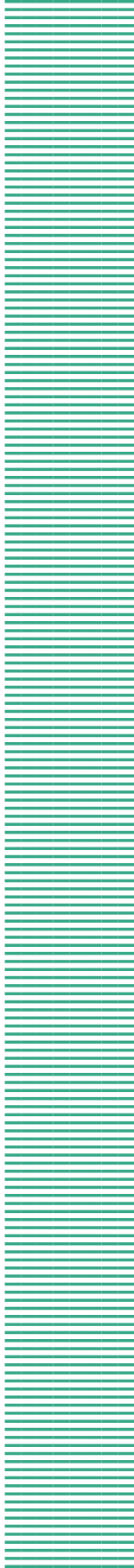
- AGS. (11 de enero de 2012). Millares y Cho Juaá en el Cicca. *La Provincia. Diario de Las Palmas*. <https://www.laprovincia.es/cultura/2012/01/11/millares-cho-juaa-cicca-10613319.html>
- Altarriba, A. (2001). *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Espasa Calpe.
- Bayona, B. (2018). La política vista por los caricaturistas del final del franquismo e inicios de la democracia española. *Anuario del Centro de la UNED de Calatayud*, (24), 57-68.
- Bethencourt, A. (1993). Prólogo en Laforet, J.J. *Los primeros años de Diario de Las Palmas*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas.
- Chanito del del "Carrisá". (6 de mayo de 1972) *Culinaria Canaria. El Conduto*.
- Cho-Juaá. (26 de octubre de 1968) Frases y refranes canarios ilustrados. *El Conduto*.
- Cho- Juaá. (8 de marzo de 1969) Frases y refranes canarios ilustrados. *El Conduto*.
- Cola, J. (1978). Las islas Canarias y los acuerdos de la OUA. *Revista de Política Internacional*, (156), 45-66.
- Conde, L. (2005). *El humor gráfico en España. La distorsión internacional*. Asociación de la Prensa Gráfica.
- De la Milla, J. (16 de noviembre de 1968). Yus pitingles. *El Conduto*.
- Delgado, T. et al. (2002). Pequeñas huellas del pasado: análisis del modelo de microestratificación dentaria de la población prehistórica de Gran Canaria. *El Museo Canario*, (57), 9-28.
- Dopico, P. (2005). *El cómic underground español, 1970-1980*. Cátedra.
- El Conduto. (24 de agosto de 1968). Presentación. *El Conduto*, (1).
- El Mago de Juncalillo. (28 septiembre de 1968). Carta de Venezuela. *El Conduto*.
- Gadamer, H. G. (2017). *Verdad y Método*. Ediciones Sigueme.
- García, A. (2013). La Codorniz: la sátira en el primer franquismo (1941-1966). *Aportes*, 82(2), 35-64.
- Gari-Montllor, D. (2019). África en el imaginario del Nacionalismo canario. *Historia Actual Online*, (48), 35-48.
- Gari-Montllor, D. (2014). Canarias: nacionalistas y comunistas contra la dictadura franquista (1959-1963). La visión de los protagonistas. *Historia Actual Online*, (33).
- Garrido, C. (2015). La construcción de la imagen de la mujer en el humor gráfico del semanario Hermano Lobo (1972-1976). *Revista de comunicación de la SEECI*, (36), 20-30.
- Guanapay. (26 de julio de 1969). Apellidos Canarios. *El Conduto*.
- Guanapay. (10 de enero de 1970). Apellidos Canarios. *El Conduto*.
- Guanapay. (26 de julio de 1969). Apellidos Canarios. *El Conduto*.
- Henríquez, P. et al. (2019). Arqueoentomología y arqueobotánica de los espacios de almacenamiento a largo plazo: el granero de Risco Pintado, Temisas (Gran Canaria). *Trabajos de Prehistoria*, 76, (1), 120-137.
- Hernández, J. (2004). El nacionalismo y el regionalismo canarios en torno al siglo XX. *Cuadernos del Ateneo*, (18), 13-24.
- Juanito Potaje. (22 de febrero de 1969). El Comistraje de El Conduto. *El Conduto*.
- Juanito Potaje. (8 de febrero de 1969). El Comistraje de El Conduto. *El Conduto*.
- Juanito Potaje. (26 de octubre de 1968). El Comistraje de El Conduto. *El Conduto*.
- Lladó, F. (2001). *Los cómics de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*. Glénat.
- Lladó, F. (2018). Imagen y texto en las revistas de humor satírico. Una aproximación al underground en España durante el tardofranquismo. *Boletín de Arte-UMA*, (39), 139-154
- Martín, A. (2000). *Apuntes para una historia de los tebeos*. Glénat.
- Millares Carlo, A. y Fleitas, A. (1945). *Historia General de las Islas Canarias*. Editorial Selecta.
- Millares Cubas, A. y L. (1932). *Cómo hablan los canarios. Refundición del léxico de Gran Canaria*. Tipográfica de El Diario de Las Palmas.
- Negrín-Fajardo, D. (2004). La depuración franquista del profesorado de los Institutos de segunda enseñanza de la provincia de Santa Cruz de Tenerife en VV.AA. *XV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Casa de Colón, 923-939.
- Pastino. (12 de octubre de 1968). Del Archivo de "El Conduto". *El Conduto*.
- Platero, C. (1988). Los apellidos en las islas Canarias. *Aguayro*, (179), 12-16.
- Segado, F. (2009). Un tópico perpetuado. La imagen de la mujer y el feminismo en el humor gráfico de la prensa diaria durante la Transición (1974-1977). *Zer*, (27), 203-224.
- Suárez, M. (2015). El humor gráfico como herramienta de crítica: los líderes políticos internacionales en las viñetas de El País. *Revista Científica de Información y Comunicación*, (12), 227-255.



# 4

ARTE Y ARTISTAS  
A TRAVÉS DEL CÓMIC

4.1



## Maestros de la pintura en cómic: a partir de la Historia del Arte de Pedro Cifuentes.<sup>1</sup>

Virginie Giuliana

Université Clermont Auvergne

### INTRODUCCIÓN

El uso del cómic como herramienta docente y de divulgación científica ha aumentado de manera exponencial en las últimas décadas, llevando así a transformaciones profundas en los modos de narrar, enseñar y transmitir saberes humanísticos. En la encrucijada entre cultura visual, pedagogía y ciencias sociales, la narración gráfica ha demostrado su habilidad para articular conceptos complejos en formatos accesibles, que apelan tanto a la dimensión estética como al bagaje cultural de cada lector. Este fenómeno se inscribe en un movimiento más amplio de transmediación del conocimiento (Christin, 2021), en el que los relatos reservados a soportes académicos o institucionales se dirigen hacia lenguajes híbridos. El cómic como medio predilecto resulta ser dispositivo cognitivo y didáctico que lleva a nuevas formas de lectura y de interpretación del pasado artístico. Particularmente fructífero en el campo de la Historia del Arte, esta mediación visual favorece la actualización de figuras históricas, su inserción en el imaginario contemporáneo, así como una lectura crítica de los cánones. En este contexto, la Historia del Arte, debido a la complejidad de su contenido y de su tejido contextual, y jalonada por una plétora de personajes célebres, se convierte en una asignatura ardua de asimilar para el alumnado. Este fue precisamente el punto de partida de Pedro Cifuentes, profesor de Ciencias Sociales y dibujante.<sup>2</sup> A través de la tetralogía publicada hasta la fecha —que el autor se propuso desarrollar en seis volúmenes—,<sup>3</sup> el docente y autor de cómic aborda *El Mundo Clásico* (2019), *la Edad Media* (2020), *El Renacimiento* (2021) y *el Arte barroco* (2023), agrupados en una colección bajo el título de *Historia del Arte en cómic* desde una perspectiva muy personal, en la que, según declaró en una entrevista; “en realidad, [ha] tratado de traducir en viñetas el espíritu de lo que [hace] en clase” (Sánchez & Cifuentes, 2021).

Al tener entre manos un cómic sobre la Historia del Arte, la primera pregunta que surge es: ¿cuál es el interés de recuperar estas figuras artísticas del pasado y sus obras? Si bien se puede abordar esta reflexión desde diferentes puntos de vista, la meta resulta clara: representar figuras de la pintura y otras artes en formato cómic no

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic (CREMEC)*, financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040).

<sup>2</sup> Véase una biografía del autor en la página web de la editorial Desperta Ferro: <https://www.despertaferro-ediciones.com/autor/pedro-cifuentes/>

<sup>3</sup> Seguirán los siguientes sobre “el Siglo de las Revoluciones” y “un recorrido por el Arte contemporáneo” (López, 2019).

solo favorece el diálogo entre distintas disciplinas artísticas, sino que también crea un vínculo entre el arte canónico y la cultura popular. Este enfoque permite una reapropiación del pasado desde una mirada didáctica que propicia actualidad tanto a los artistas como a sus obras, haciéndolos relevantes para las nuevas generaciones de lectores. De igual manera, facilita la modernización de las obras y de sus creadores. Este proceso también permite rectificar errores y olvidos, poniendo en primer plano a las artistas, quienes han sido tradicionalmente invisibilizadas en obras fundacionales del ámbito, como *La Historia del arte* de Ernst Gombrich. Por lo tanto, como bien señala Trabado Cabado: “se convierte el cómic en un intermediario de naturaleza pedagógica por cuanto que intenta activar lecturas más actuales del acervo artístico” (Trabado Cabado, 2024, p. 154).

Este estudio se propone analizar la serie *Historia del Arte en cómic* de Pedro Cifuentes, con especial atención a los volúmenes *Renacimiento* y *Arte Barroco*, con el objetivo de preguntarse acerca de este proceso de actualización de los maestros de los siglos XV al XVII a través del prisma del cómic. Propongo así explorar de qué manera la mediación gráfica permite reconfigurar el patrimonio artístico desde una perspectiva inclusiva, intertextual e intergeneracional, mientras que moviliza un ecosistema transmedial donde convergen historia, educación y entretenimiento. Por tanto, se abordarán los recursos narrativos y visuales, como el sistema actancial, la estructura espaciotemporal y los juegos inter y transmediales, que facilitan una transmisión didáctica y accesible del conocimiento histórico. Además, se explorará la dimensión inclusiva e intertextual de la serie de cómic, desde una perspectiva derivada de los estudios sobre cómic, la Historia del Arte y la didáctica. Finalmente, se reflexionará sobre el papel del noveno arte como medio de divulgación científica, y su rol como puente entre pasado y presente.

## EL ELENCO DE AGENTES DE LA HISTORIA

En sus andanzas por la Historia del Arte, “el Profe” –*alter ego* de Pedro Cifuentes, tal y como se puede observar en otros trabajos suyos<sup>4</sup> –, con su espada láser –en cuanto aficionado al universo de *La Guerra de las Galaxias*–, y Lómper, su fiel acompañante y perro sabio, que se describe como un “chucho callejero con carácter” –sin dejar de recordar, por una parte, al tándem formado por Tintín y Milú, y, por otra parte, a Canelo, el perro callejero de Mortadelo– proponen guiar en esta aventura a un grupo de alumnas y alumnos tan variopintos como entrañables, apodados “los agentes de la historieta”, que conforman un sólido esquema actancial (Balderrama, 2008).

Como de si una obra de teatro se tratara, y como empieza cada lección, cada volumen empieza con la *dramatis personæ* y la presentación de los personajes que forman parte de la expedición: las hermanas gemelas Andrea –“deportista y valiente”– y María –“empollona, gruñona, materialista, mandona y cotilla”–, la excéntrica y soñadora Isadora, el “chulito, vago, perezoso y brillante” Tomás. Viene, finalmente, el introvertido genio informático CPU. Son personajes recurrentes en todos los volúmenes de la *Historia de Arte*

<sup>4</sup> Remito a su blog: <http://pizarracongarabatos.blogspot.com/p/sobre-el-autor-de-todo-esto.html>, así como a su cuenta de X @krisppamparo.

—e incluso en otras publicaciones de Cifuentes— que favorecen la continuidad narrativa e intertextual, ya que seguimos sus pasos por diferentes etapas de la Historia. En este sentido, la línea narrativa muestra de la voluntad de fomentar la interacción entre el docente, el alumnado y su público, en una forma de teatro-cómic<sup>5</sup> (Blanco Martínez & Carro Vieites, 2015).

De esta forma, se van cruzando dos sistemas de personajes: los agentes de la historieta del presente y el elenco de figuras del pasado con los que se encuentran en sus andanzas y con los que llegan a interactuar. El encuentro entre estos dos planos actanciales facilita un acercamiento a la Historia del arte, al transformar a las figuras clásicas en interlocutores accesibles y en parte integrante del proceso gráfico-narrativo. A lo largo de la serie, aparecen figuras célebres de múltiples ámbitos: críticos como Vasari o Stendhal; artistas renacentistas y barrocos como Masaccio, Leonardo da Vinci, Botticelli, Miguel Ángel, Rafael, Durerer, Tiziano, El Greco; y, de forma destacada, pintoras históricamente poco reconocidas con respecto a las figuras masculinas como Sofonisba Anguissola o Artemisia Gentileschi. También cobran vida modelos icónicos, como Giovanna degli Albizzi o Lisa Gherardini, junto a personajes inmortalizados por Vermeer o Velázquez. Esta galería se amplía incluso con artistas del siglo XX —Dalí, Picasso, Tamara de Lempicka—, que aparecen para subrayar la pervivencia y el legado del Renacimiento en el arte contemporáneo. Incluso elementos secundarios, como el armíño del cuadro de Leonardo o el perro de Rubens, se integran al relato con un carácter lúdico y referencial. En *Arte barroco*, Cifuentes prolonga esta estrategia, en el que los personajes ficticios se confunden con las figuras pictóricas y sus creadores. El autor aprovecha cada oportunidad para crear puntos de referencias visuales que se convierten en herramientas mnemotécnicas, mediante asociaciones tanto visuales como textuales, que facilitan la retención de informaciones de naturaleza histórica y artística por parte del alumnado y del público.

Cada elemento tanto del contenido como de la forma se pone al servicio del aprendizaje. Siguiendo esta trayectoria, se establece desde la portada la intencionalidad de los volúmenes de *Historia del Arte en cómic. Renacimiento. La Escuela de Atenas* del pintor renacentista Raffaello Sanzio (1509-1511). Reproducida en la cubierta del tercer volumen, oda a los filósofos y artistas de la época, luce casi de manera idéntica a la pintura, doblada del estilo en línea clara de Cifuentes. La identificación de la época y de sus protagonistas resulta inmediata. No obstante, el guiño al lector se halla en la inserción, casi camuflada, del Profe y su grupo de alumnos dentro de la escena pictórica, en un ejercicio de metaficción. Esta fusión de los personajes ficticios con los protagonistas del fresco original instaura un juego con el lector, que debe afinar la mirada para descubrirlos entre la multitud. Como en una suerte de *Buscando a Wally*, esta invitación a la búsqueda crea una forma de lectura participativa que interpela al espectador, alentándolo a sumergirse en la pintura y, por ende, en la propia Historia del Arte.

El mismo cuadro vuelve a aparecer en la página 24 del volumen, en la que se disuelven los colores de la pintura para poner de relieve algunos de los personajes emblemáticos, destacándolos de manera

<sup>5</sup> Al respecto, véase la entrada de Neuvième Art 2.0 titulada "Théâtre" por Thierry Groensteen (2015). <https://www.citebd.org/neuvieme-art/theatre>.

esquemática con un código de colores llamativos sobre fondo sepia, además de añadir números correspondientes que facilitan la comprensión y la identificación por medio de la leyenda, desde Platón y Aristóteles hasta Rafael (Cifuentes, 2021, p. 24). Sin embargo, el Profe anuncia una reiteración voluntaria de la pintura, a modo de respuesta a Isadora, que preguntaba acerca de los efectos de la idealización del mundo clásico. Responde lo siguiente: "Bueno... Puedes verla en la portada del libro... ¿Quieres saber cómo imaginó Raffaello Sanzio la Antigua Atenas?" (Cifuentes, 2021, p. 23). Además de anunciar, de manera deliberada, un metacómic, por medio de un proceso de reflexividad sobre la creación, El Profe no solo se convierte en el jefe de orquesta, sino que también propone un ejercicio de referencias cuya función es la de hilar la narración gráfica. De este modo, si bien guía a sus agentes, distraídos en algunas ocasiones, y les ayuda a reanudar con el propósito del relato, también sirve de mediador entre los datos históricos y los lectores.

Concretamente, en esta viñeta-cuadro esquemática de *La Escuela de Atenas*, el alumnado y Lómper desaparecen, a excepción de Isadora que acompaña a El Profe. En cambio, el que fue considerado como "el primer historiador de arte moderno" (Antoine, 2005), Giorgio Vasari, se convierte en otro guía. Todos los presentes expresan una gran admiración por la pintura, a partir de diferentes perspectivas: desde la expresión personal y subjetiva —"Oh my god!" se exclama Isadora—, el filtro profesional en el caso del docente —"Adoro esta pintura con toda mi alma de profesor"—, y del artista y crítico —"Todos... ¡Todos los sabios de la Antigüedad en el mejor escenario!" (Cifuentes, 2021, p. 24). La aportación de Vasari, autor de *Las vidas*, no solo hace hincapié en la intertextualidad, sino que también las explicaciones se combinan con una mirada subjetiva del lector-espectador, para que, tal y como afirmaba Néraudau en su *Dictionnaire d'Histoire de l'art* al explicar un cuadro, se trate de "preservar la emoción y subjetividad [del visitante de museo] anclándolas en el conocimiento, de modo que, a su vez, el conocimiento se convierta en emoción" (1985, p. IX). Un proceso que repite en la portada de *Arte barroco*, esta vez con *Las lanzas* o *La rendición de Breda* de Velázquez, un cuadro histórico que entroncaba con necesidades editoriales —tal y como señaló el propio autor.<sup>6</sup>

La narración que desarrolla Cifuentes es un relato factual de los acontecimientos históricos. No se trata de un manual escolar,<sup>7</sup> sino de una extensión de su docencia. En este sentido, declara en una entrevista que: "se di[o] cuenta de que la pizarra era una enorme viñeta, y empecé a trabajar sobre esta premisa: cuando escuché hablar de etiquetas como *visual thinking*, *storytelling* o *gamification* se di[o] cuenta de que eran cosas que yo estaba practicando" (Sánchez & Cifuentes, 2021). Lo que Cifuentes articula es un dispositivo de enseñanza basado en el pensamiento visual y en las estrategias propias del medio gráfico. Según señala Domínguez Rigo, el pensamiento visual se apoya en varias pautas perceptibles en la *Historia del arte en cómic*, como la "ironía y humor, las nuevas combinaciones y asociaciones creadas a partir de la descomposición de los elementos visuales tradiciones, las variaciones del tamaño, la forma, el punto de vista, analogías y metáforas visuales, la dramatización, las hipérbolos visuales", y, por último, "la fantasía y la imaginación" (2019, p. 423).

<sup>6</sup> En esta ocasión, Cifuentes señala también que dudaba entre los *Reyes Magos* de Rubens o *La ronda de Noche* de Rembrandt.

<sup>7</sup> Sin embargo, Pedro Cifuentes ofrece la posibilidad de utilizar diferentes materiales didácticos que pone de manera gratuita a disposición del público en la página web de la editorial Desperta Ferro (<https://www.despertaferro-ediciones.com/recursos-educativos-gratuitos-historia-arte-espana-comic-pedro-cifuentes/>).

De esta forma, la obra de Cifuentes se presenta como un artefacto multimodal y transmedial, en el que convergen distintos niveles de lectura, referencias interdiscursivas y saltos de registro. El cómic, como medio, refuerza esta lógica de desplazamiento y relectura, según lo describe Philippe Marion, al comparar su lectura con un “juego de la oca gráfico”<sup>8</sup> (1993, p. 84), donde la linealidad se sustituye por una navegación rítmica y subjetiva. Así, el lector no es solo receptor, sino también actor de una experiencia.

Los volúmenes de Cifuentes son materiales que no solo mezclan diferentes universos paralelos, sino que incluyen un vaivén constante entre diferentes soportes explicativos. El cómic, en formato italiano apaisado, se convierte en el terreno de experimentación, valiéndose de las posibilidades que le ofrece el amplio espacio de la página. Deudor del dibujo-trayecto teorizado por Sergio García (2000), también se observa este recurso en el volumen *Arte barroco*. Este enfoque, que alterna entre una perspectiva global y un detallismo minucioso, otorga una lectura no lineal en la que el lector se convierte en explorador de la imagen pictórica. Así, los artistas canónicos del período —Velázquez, Murillo, Vermeer, Rembrandt, entre otros— no son simplemente mencionados o retratados, sino integrados en una estructura de navegación visual que articula diferentes posibilidades de recorridos, asociaciones y capas superpuestas de sentido. Esta estrategia favorece una lectura activa, en la cual el cómic se convierte en un objeto manipulable que invita a detenerse, retroceder o enfocar la mirada. La espacialización dinamiza la lectura para llegar a una percepción de la obra total y, de igual forma, reactiva el potencial pedagógico del medio. Otro ejemplo de este juego con el formato se encuentra en las páginas 84-85 durante la visita a Toledo y el encuentro con El Greco, cuyas figuras alargadas se despliegan de manera vertical.

El doble enfoque, global y detallado a la vez, multiplica los puntos de vista. En *Renacimiento*, estos juegos culminan con el desplegable del volumen en el que Cifuentes reproduce un cuadrático de la Capilla Sixtina,<sup>9</sup> mientras que en el *Arte barroco*, ocupa una doble página la explicación de las *Meninas* de Velázquez. El cómic se articula como un dispositivo en el que se integran niveles de lectura diversos: el narrativo, el informativo, el explicativo y el metadiscursivo coexisten en la página sin jerarquías fijas. La multiplicación de recursos visuales y textuales, los diversos niveles de lectura, y el entrelazamiento de viñetas de índole diferente pasan también por la integración de una gran variedad de soportes: los libros integran esquemas —como la explicación de la perspectiva y de las proporciones por Masaccio (pp. 45 y ss.)—, mapas (p. 26), planos de edificios —los más frecuentes— y cronologías —por ejemplo, en la página 16, en la que se recapitula en una línea del tiempo los grandes periodos—. Estos elementos funcionan como anclajes y marcadores que favorecen la interiorización de contenidos abstractos mediante asociaciones gráficas, y que fomentan una comprensión integrada de la Historia del arte en su dimensión espacial, temporal y conceptual.

<sup>8</sup> “Lire une bande dessinée, c’est donc parcourir une sorte de jeu de l’oie graphique, rythmé subjectivement par l’acte spectral de franchissement des cadres” (Marion, 1993, p. 84).

<sup>9</sup> Al respecto, véase la entrevista a Pedro Cifuentes a Iria Ros Piñeiro (2021) en el que resuelve las dudas en cuanto a la realización de la Capilla Sixtina y evoca la influencia del dibujante Sergio García.

Así lo refleja la doble página de *Renacimiento* (Cifuentes, 2021, pp. 32-33). Si bien podemos ver que todos los alumnos se encuentran en el mismo lugar —aunque este cambie a menudo, llevándonos a una cartografía pictórica —así lo demuestran los ejemplos de Manila y

Madrid en *Arte barroco*—, no todos viven la misma historia, puesto que se desarrollan digresiones. María y Tomás buscan cada oportunidad para escaparse, Isadora se funde dentro del ambiente, mientras que Andrea y CPU son los alumnos más atentos, desde miradas distintas. A modo de ejemplo, en una doble página (Cifuentes, 2021, pp. 32-33), se trata de una conversación entre CPU, el alumno introvertido, y Stendhal, el escritor y crítico de arte francés. Este último lleva al muchacho por el camino de la ciencia y de las proporciones, que se van plasmando de manera geométrica, mientras que los retratos pintados por Piero della Francesca enmarcan la doble página —como aquellos que volverán a servir de marco en las páginas siguientes, como es el caso del *Retrato de Julio II* de Sanzio y de *Carlos V sentado* de Tiziano (Cifuentes, 2021, pp. 64-65). Se asiste a una descomposición de los elementos visuales con las figuras sacadas de los cuadros, que, una vez yuxtapuestos, proporcionan coherencia y continuidad de la trama.

Efectivamente, la acumulación de datos podría producir un efecto abrumador. Sin embargo, se vuelve fácilmente asimilable no solo gracias a la pluralidad de recursos, sino también gracias a la integración de ingredientes humorísticos sobre la personalidad de los famosos: en el caso de Stendhal, llega a desmayarse varias veces —lo que dará su nombre al síndrome—; o en el de Leonardo Da Vinci, quien se duerme constantemente. Por lo tanto, Cifuentes invita a una lectura atenta, al superponer diferentes capas de informaciones biográficas y culturales, sin despojarlas de su importancia para entender la lección: el elenco artístico del pasado se junta con “los agentes de la historieta”, la Historia del siglo XVI y XVII se fusiona con la visión actual de los alumnos, y las obras de arte que ocupan cada hoja pasan por la reapropiación a través del cómic, estableciendo un vaivén constante entre las épocas.

## UNA ESTRUCTURA ESPACIOTEMPORAL QUE SUPERA LAS VIÑETAS

Las diferentes temporalidades se solapan hasta formar un conjunto cuya extensión resulta difícil de evaluar, ya que tanto podría ser el viaje de varias horas de clase como de varios días. Como explicaba Marion: “con la yuxtaposición y encadenamiento de sus viñetas, el cómic utiliza el espacio para hacer que el tiempo parezca real. Se funde con la progresión temporal de la lectura, y el tiempo no está intradeterminado”<sup>10</sup> (1993, p. 84).

El presente diegético se desarrolla de manera simultánea a la progresión cronológica de la Historia del Arte que El Profe está contando, que contribuye a crear el vínculo entre las épocas, en el que el humor es imprescindible. Así lo muestra en la página 5 de la obra, en el que Andrea comparte su entusiasmo por la pintura renacentista, afirmando que: “La verdad es que el arte de esta época es súper bonito... ¿Has visto esta imagen?” a lo que el perro Lómper contesta: “Estupendo... Pero mejor haz como que te aburres para que quien tú ya sabes no se venga arriba” (Cifuentes, 2021, p. 5). El cuadro evocado es *La Anunciación*, de Leonardo da Vinci, cuya leyenda aparece claramente recalcada en una tipografía diferente

<sup>10</sup> “Avec la juxtaposition et la mise en chaîne de ses images-vignettes, la BD utilise l'espace pour faire croire au temps. S'il y a durée, elle ne peut être que subjective. Elle se confond avec le cheminement temporel de la lecture, et le temps n'y est pas intradéterminé” (Marion, 1993, p. 84).

y enfatizada en rojo. En este caso, el autor pone en un mismo escenario las fuentes iconográficas renacentistas con los personajes de su cómic, estableciendo un juego de deixis y correferencia entre expresiones artísticas y estéticas propias de cada medio, que permite acercar al lector a la fuente original por medio de los personajes que desempeñan un papel de mediadores no solamente desde el punto espacial sino también temporal puesto que “es la contigüidad temporal y espacial, y, por tanto, causal, la que sutura una imagen con la otra” (Bartual, 2020, p. 41), y fortalece los puentes entre la pintura, el cómic y su público. En este proceso de unificación del tiempo pasado y presente, el cómic es una herramienta clave en la recepción contemporánea del arte de los siglos pasados, para comprender la circulación de las obras y de sus formas hasta nuestros días. Otro ejemplo de ello se encuentra en la doble página (Cifuentes, 2021, pp. 80-81) donde la tropa de agentes de la historieta conoce al personaje de Tiziano, que se presenta como “Community manager” del emperador Carlos V, cargo eminentemente relacionado con la actualidad y el desarrollo de las redes sociales.

Siguiendo la analogía con la época contemporánea, los cuadros del pintor aparecen plasmados en la interfaz de Instagram como marco de viñetas bautizado “Austriagram” para la ocasión, con diferentes posts que permiten aclarar su labor como pintor de corte. Nuevamente, la intermedialidad y la transmedialidad, así como el humor se ponen al servicio de la transmisión del conocimiento. A modo de ejemplo, veamos el tratamiento del cuadro *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, de Tiziano, que conmemora la victoria de Carlos V sobre la Liga de Smalkalda, y, en consecuencia, sobre los príncipes protestantes. El lienzo adquiere una relevancia particular debido a su iconografía, sobre todo por el papel que desempeña en la configuración de la imagen que tanto el monarca como los Austrias deseaban proyectar al mundo. En el cómic, se cambia el nombre de usuario, “Karl, Carlos entre nosotros”, remitiendo al Sacro Imperio Romano Germánico y a España. La dimensión histórica, además de las informaciones que transmite la pintura, también se ve reflejada en la leyenda del post, en la que se entrelazan referencias históricas con lenguaje actual e informático con los hashtags: “A punto de empezar el espectáculo en #Mühlberg #Luteronomola #Stopprincipes #NOALAS95”. Así pues, la mediación, lograda mediante la reescritura tanto de los cuadros como de los eventos pasados y haciendo uso de las nuevas tecnologías como herramienta de comprensión, facilita el vínculo con el público, sintonizándose con su propio lenguaje.

## JUEGOS INTERMEDIALES Y MULTIMODALES

Los cómics enfocados en una temática histórica “ofrecen una doble vía de adquisición de la información: son obras multimodales, que combinan la estructura visual mediante la parte gráfica y la estructura verbal por la parte narrativa” (Martínez Lasala, 2021, p. 375). Añade que:

"En una generación de estudiantes como la actual, muy receptiva a estímulos visuales, la conjugación de dibujos y textos puede servir, en un primer momento para captar su atención; pero también como una metodología para obtener un conocimiento histórico profundo. [...] Por otro lado, existe un marco teórico sobre la utilidad de comics y novelas graficas para la didáctica de Historia que hace referencia al ámbito motivacional y también a la consecución de una formación histórica basada en un pensamiento crítico, que debe conjugarse con el pensamiento creativo, un concepto que se puede potenciar con la utilización de estas obras como herramientas auxiliares en el aula. Por último, con su uso de forma crítica se puede lograr que los alumnos adquieran [...] habilidades o recursos prácticos propios de historiadores [...]" (p. 375).

Aunque los agentes de la historieta establecen el vínculo para lograr el acercamiento con el público, las verdaderas protagonistas son las obras de arte. Elementos centrales de los libros, se despliegan bajo distintas formas, y el autor no escatima en recursos para desvelar sus sutilezas, en un proceso de adaptación transmedial de los cuadros. De este modo, se explotan las posibilidades que el arte secuencial brinda bajo distintas formas.

Primero, los cuadros pueden figurar a modo de *raccord total* – “de manera sincopada, con pequeñas pausas; de modo que no solo sirve para fragmentar el espacio sino también para fragmentar el tiempo” (Bartual, 2020, p. 134)–. Es el caso de la página acerca de *El combate entre don Carnal y doña Cuaresma*, de Pieter Brueghel el Viejo (1559) (Cifuentes, 2021, p. 29), que funciona como ilustración del contexto histórico de la Europa renacentista. En esta ocasión, CPU y Stendhal pasean por el cuadro que reviste tonalidades oscuras, en una época convulsa, hasta desembocar en la doble página siguiente se abre sobre una vista panorámica de la obra del pintor como reflejo del periodo. Cada viñeta horizontal representa un fragmento selecto de cuadros como *La cosecha* o *El triunfo de la muerte*, vinculadas por el céntrico detalle de la *Torre de Babel*, como elemento arquitectónico e icónico sacado de la pintura de Brueghel. Las maneras fragmentadas de plasmar los cuadros no solo permiten poner el acento en las interpretaciones iconográficas y conceptuales, sino que posibilitan la inmersión completa en la pintura, yendo de la parte al todo, y reduciendo la distancia espaciotemporal para facilitar su comprensión de conjunto, y explorando, en este sentido, los límites del cómic.

El *raccord parcial*, por su parte, aparece ejemplificado en el caso del “fragmento de la *cappella dei magi* en el Palacio Medici Riccardi” (Cifuentes, 2021, p. 40), explicado por Giovanna degli Albizzi. En esta ocasión, se reproduce el fresco para explicar el concepto de mecenazgo. Aunque las viñetas están separadas por un ligero espacio intericónico, el movimiento sigue con el flujo de los personajes que invaden la mitad de la página, llevando consigo al lector, cuya trayectoria desemboca en la definición de la palabra “mecenazgos”.

El juego de perspectivas también contribuye a la organización del espacio, estableciendo una estructura dividida en viñetas implícitas. Es otro de los recursos que Cifuentes explora. Un ejemplo de ello es la representación de *La caza en el bosque* de Paolo Uccello (pp. 38-39). La pintura, desprovista de los agentes de la historieta, se

extiende en dos páginas, ocupando dos tercios de cada una. En esta ocasión, la pintura se convierte en tira de cómic por la creación de varios espacios en uno. Al respecto, Bartual recuerda que: "En las tiras del Renacimiento se utilizaba la perspectiva para crear espacios donde tenían lugar varias acciones" (2020, p. 127), favoreciendo la creación de "un cierto sentido de progresión narrativa", y que, por lo tanto, "era utilizada con fines retóricos y narrativos" (2020, p. 128). El posicionamiento vertical de los árboles, a los que se añade la marcada isocefalia, contribuye al efecto de secuencialidad.

Por último, la inmersión se hace completa en cuadros como *El lavatorio* de Tintoretto (Cifuentes, 2021, pp. 82-83) –haciendo eco a la portada–, donde desaparece el marco de la página para sumergir a los lectores y a los agentes de la historieta en el cuadro, dando lugar a que María asocie a "una especie de resumen" del Renacimiento, para anunciar el próximo volumen sobre el Barroco.

## CONCLUSIONES

A través del volumen *Renacimiento* y de algunos ejemplos de *Arte barroco* de la serie *Historia del Arte en cómic*, Cifuentes nos demuestra hasta qué punto se pueden establecer puentes para facilitar la transmisión del conocimiento, desde la multiplicación de los personajes, la atribución de personalidades propias, el humor, los vaivenes entre pasado y presente, hasta los juegos intermediales y transmediales entre el cómic y la pintura. Esta hibridez propia del cómic permite una fusión homogénea entre datos históricos, análisis pictóricos y elementos de ficción, sin perder de vista la esencia iconográfica y narratológica de las obras.

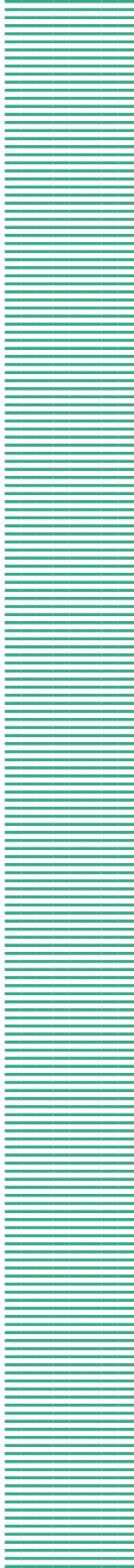
Estas estrategias permiten reconfigurar el patrimonio artístico desde una perspectiva inclusiva, intermedial e intergeneracional, que facilita, de esta manera, una conexión con el público. La combinación entre la riqueza histórica y pictórica, el humor, y la participación activa del lector lleva al desarrollo de un ecosistema transmedial que, sin limitarse a la divulgación, lleva a la creación de un espacio lúdico y crítico. De este modo, la serie de Cifuentes no solo facilita la comprensión histórica y el acercamiento didáctico, sino que también pone en valor el cómic como medio plural para la renovación del acceso al conocimiento artístico. Este proceso no solo despierta la curiosidad, sino que también redefine la relación entre el lector y la obra, al fomentar una experiencia que supera los límites de la viñeta, además de plantear una reflexión acerca del medio y de su reivindicación en el ámbito artístico. Por lo tanto, el cómic desempeña plenamente su papel de mediación, de la pintura en particular, en un ejercicio de divulgación científica y didáctica en el que la *Historia del Arte* cobra todo su sentido.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antoine, J. (2005). Les Vies de Vasari, l'histoire de l'art et la "science sans nom" des cas. En Passeron, J., & Revel, J. (Eds.), *Penser par cas*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. doi :10.4000/books.editionsehess.19981
- Balderrama, L. S. (2008). El esquema actancial explicado. *Punto Cero. Universidad Católica Boliviana*, 13(16), 91-97.
- Bartual, R. (2020). *La secuencia gráfica. El cómic y la evolución de su lenguaje*. Marmotilla.
- Blanco Martínez, A., & Carro Vieites, S. (2015). Enseñar y motivar al alumnado a través del teatro-cómic. *Revista de estudios e investigación en psicología y educación, Extra 4*, 1-4.
- Christin, F. (2021). *La transmediación del discurso científico: Un abordaje del conocimiento histórico-social y la memoria de Malvinas*. <https://hdl.handle.net/2133/27108>
- Cifuentes, P. (2019). *Historia del arte en cómic. El mundo clásico* (Vol. 1). Desperta Ferro.
- Cifuentes, P. (2020). *Historia del arte en cómic. La Edad Media* (Vol. 2). Desperta Ferro.
- Cifuentes, P. (2021). *Historia del arte en cómic. Renacimiento* (Vol. 3). Madrid: Desperta Ferro.
- Cifuentes, P. (2024). *Historia del arte en cómic. Arte barroco* (Vol. 4). Madrid: Desperta Ferro.
- Cifuentes, P. URL: <http://pizarracongarabatos.blogspot.com/p/sobre-el-autor-de-todo-esto.html>
- Desperta Ferro. URL: <https://www.despertaferro-ediciones.com/autor/pedro-cifuentes/>
- Diéguez, J. L. R. (1988). *El comic y su utilización didáctica: Los tebeos en la enseñanza*. Gustavo Gili.
- Domínguez Rigo, M. (2019). Visual thinking y creatividad. *Educación y transformación social y cultural*, 421-426.
- García, S. (2000). *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*. Glénat.
- Groensteen, T. (2015). Théâtre. *Neuvième Art 2.0*. <https://www.citebd.org/neuvieme-art/theatre>
- López, F. (2019). Historia del Arte en cómic. *Tebeosfera*. [https://www.tebeosfera.com/colecciones/historia\\_del\\_arte\\_en\\_comic\\_2019\\_cifuentes.html](https://www.tebeosfera.com/colecciones/historia_del_arte_en_comic_2019_cifuentes.html)
- Marion, P. (1993). Scénario de bande dessinée. La Différence par le média. *Études littéraires*, 26(2), 77-89. <https://doi.org/10.7202/501047ar>
- Martínez Lasala, J. (2021). Viñetas sobre República y Guerra Civil: Perspectivas y utilidad del cómic y la novela gráfica en la didáctica de la Historia. En *Dibujando historias: el cómic más allá de la imagen*, 373-380.
- Néraudau, J.-P. (1985). *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Paris: Presses universitaires de France.
- Nieto Bedoya, M., & Diago Egaña, E. M. (1989). El cómic como recurso didáctico: Una reflexión coeducativa. *Tabanque: Revista pedagógica*, 5, 53-66.
- Presas, M. P., Fernández, J. S., & Barrigüete, C. del M. (2023). Estrategias de ficcionalización en las biografías de mujeres destinadas al público infantil y juvenil. *TEJUELO. Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, 37, 7-38. <https://doi.org/10.17398/1988-8430.37.7>
- Ros Piñeiro, I. (2021). Pedro Cifuentes: "Haber colocado al bueno de Jack Kirby tomándose un pisolabis con Van Gogh y compañía es mi forma de reivindicar el cómic como arte." *Sala de peligro*. <https://vandal.espanol.com/saladepeligro/12480/pedro-cifuentes-haber-colocado-al-bueno-de-jack-kirby-tomandose-un-pisolabis-con-van-gogh-y-companias-es-mi-forma-de-reivindicar-el-comic-como-arte/>
- Roy, L. (2019). La transmédialité ou l'aventure du cadre. En Deprêtre, É., Duarte, G. A. (dir.), *Transmédialité, bande dessinée & adaptation* (pp. 57-68). Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Sánchez, E. M.-S., & Cifuentes, P. (2021). Entrevista a Pedro Cifuentes: "La innovación pasa por cambiar la mirada, enseñar a ser creativos mediante el uso de cómics, narrativa gráfica e imaginación". *Aularia: Revista Digital de Comunicación*, 10(1), 65-70.



4.2



# La construcción del genio velazqueño en el cómic: una lectura en clave de género de *Las Meninas* (2014) de Santiago García y Javier Olivares.<sup>1</sup>

Rocío Soto Delgado<sup>2</sup>  
Universidad de Málaga

## INTRODUCCIÓN

### El pintor en viñetas: Diego Velázquez y su representación en la historieta

Tal y como exploran Gasca y Mensuro en *La pintura en el cómic* (2014), el noveno arte se beneficia de un sólido vínculo con dicha disciplina pictórica. En particular, esta connivencia se traduce en la "comificación" de artistas, fenómeno que se consolida como un recurso intencional y creativo para la génesis de viñetas, cómics y novelas gráficas. A través de este procedimiento, el público contemporáneo establece un diálogo fecundo y polifónico con una pléyade de personalidades heterogéneas de la Historia del Arte. En este contexto, el ámbito de la historieta se despliega en una rica pluralidad de títulos que exploran y reinterpretan tanto la vida como la obra de diferentes artistas, proponiendo relecturas modernas y resignificaciones de sus legados. Algunos ejemplos que ilustran este fenómeno son *Miguel Ángel* (1983, Bruguera), *Vicent et Van Gogh* (2003,2010, Delcourt), *Rembrandt* (2008, Norma Editorial), *Gauguin. Dos viajes a Tahití* (2010, Glénat), *Caravaggio. El pincel y la espada* (2015, Norma Editorial), *La vida: una historia de Carles Casagemas y Pablo Picasso* (2016, Norma Editorial), *Monet. Nómada de la luz* (2017, Norma Editorial), *Balthus y el conde de Rola* (2019, Astiberri) *Leonard2vinci* (2021, Dolmen Editorial), *Georgia O'Keeffe* (2021, Astiberri) o *Goya. Saturnalia* (2022, Cascaborra Ediciones).

Asimismo, el mundo del cómic también ha dirigido su atención hacia los Siglos de Oro y el arte del Barroco, fagocitando a sus protagonistas y explorando, en definitiva, las inagotables posibilidades de dicho universo histórico-artístico. De este modo, el monarca vallisoletano retratado por Sofonisba Anguissola protagoniza la obra titulada *El rey prudente. Biografía y anecdotario de Felipe II* (1999, Pandora); el pintor valenciano José de Ribera, "El Españolito", se erige en piedra angular en torno a la que gira *El perdón y la furia* (2017, Norma Editorial); la obra más célebre de Calderón de la Barca se transforma en cómic en *La vida es sueño* (2018, Panini); el poeta conceptista madrileño, acérrimo rival de Luis

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic (CREMEC)*, financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040).

<sup>2</sup> Algunos de los contenidos aquí expuestos forman parte de la Tesis Doctoral de la autora. La autora expresa su agradecimiento al Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga por la concesión de la ayuda A.3.1 "Contratos Puente" en el marco del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica, la cual permitió la finalización de dicha Tesis Doctoral y la elaboración del presente capítulo.



de Góngora, se convierte en protagonista indiscutible de *Quevedo* (2023, Cascaborra Ediciones); y creadores tan dispares como Pedro de Mena, Bartolomé Esteban Murillo o Johannes Vermeer jalonan las páginas de *Historia del arte en cómic. Vol. 4. Arte barroco* (2023, Desperta Ferro).

En puridad, cuando se trata de confeccionar un acopio nominal de los artistas más célebres del Barroco español o, si se prefiere, de aquellos elevados al rango de grandes "genios" del periodo, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599–Madrid, 1660) emerge como figura absolutamente insoslayable para la historiografía artística. La omnipotencia inmarcesible de quien fuera definido por Édouard Manet como "el pintor más grande que haya habido jamás" (Álvarez Lopera, s.f), se impone en el relato canónico de la Historia del Arte sin admitir réplica; tampoco el lugar que el pintor sevillano ocupa, desde mediados del siglo pasado, en el ámbito del cómic nacional e internacional.

Así las cosas, el pintor de *Las Meninas* ha inspirado obras de naturaleza biográfica como *Velázquez* (¿1949?, Coñac CasaJuana), incluida en la colección "Artistas Famosos. Serie 'C'", y *Velázquez. Pintor de Reyes* (1965, Novaro), perteneciente a la serie "Vidas Ilustres". Otras veces, el artífice toma un rol secundario dentro de la trama, como ocurre en *El capitán Alatríste y la España del Siglo de Oro* (2002, El País/Aguilar), donde Velázquez toma como modelo al propio Alatríste para encarnar a Marte, dios de la guerra, en su lienzo realizado en torno a 1638 y custodiado en el Museo del Prado. De igual manera, y no en pocas ocasiones, es el corpus pictórico velazqueño el que influye, con mayor o menor incidencia, en la diégesis narrativa de las historietas en cuestión. En *MISIÓN: MURILLO/MISIÓN: VELÁZQUEZ* (2024, Unrated Comics), la enigmática desaparición de los huevos en *Vieja friendo huevos* (1618) desencadena una trepidante búsqueda especialmente deleitable y sugestiva para un público joven [Fig. 1]; en *Astonishing X-Men* (2013, Marvel), un androide extraterrestre dotado de talento para la pintura recrea *El niño de Vallecas* (1635-1645); y en *Historia del arte en*

Figura 1. (izda.) Portada de *MISIÓN: VELÁZQUEZ* (2024, Unrated Comics), por Rafael Jiménez, Manuel Díaz y Verónica R. López.

Figura 2. (dcha.) Portada de *Historia del arte en cómic. Vol. 4. Arte barroco* (2023, Desperta Ferro), por Pedro Cifuentes.

cómic. Vol. 4. *Arte barroco* (2023, Desperta Ferro), Pedro Cifuentes no solo reversiona *Las lanzas* o *La rendición de Breda* (h. 1635) en la portada, sino que emplea la producción artística de Velázquez como recurso didáctico para enseñar al público lector las características principales del arte barroco [Fig. 2].

### *Las Meninas* de Santiago García y Javier Olivares. Un caso de estudio en la narrativa gráfica contemporánea.



Figura 3. Portada de *Las Meninas* (2014, Astiberri), por Santiago García y Javier Olivares.

No obstante, de entre las múltiples —y de seguro, fértiles y sugerentes— posibilidades de análisis que ofrecen las obras aludidas, *Las Meninas* (2014, Astiberri) [Fig. 3], de Santiago García (guion) y Javier Olivares (dibujo),<sup>3</sup> emerge como una novela gráfica especialmente susceptible de ser examinada, explorada e interpretada a la luz de la perspectiva de género y la crítica feminista. Galardonada en 2015 con el Premio Nacional de Cómic —por tratarse de “una obra que asume un riesgo en la estructura narrativa” (La Moncloa, 2015)—, *Las Meninas* también recibió el Premio a la mejor obra española en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona 2015. Además, fue nominada en los Premios Eisner 2018 en la categoría de Mejor material internacional por su edición en inglés, *Ladies in Waiting*, publicada por Fantagraphics. En ella, los autores se documentan y se inspiran en hechos reales de la vida de “uno de los pintores más misteriosos de su época” para narrar el pulso de una historia —en esencia, ficcional— que anhela desentrañar el proceso mediante el cual su “obra maestra” acabó por erigirse en un auténtico “símbolo” (Astiberri Ediciones, 2014).

Como sostiene Pérez:

*“El tema principal del libro, pues, es la construcción del mito sobre el cuadro, que aún continuamos nosotros y, por supuesto, los propios autores del cómic, pero también la historia como un relato que se construye desde cada presente, un relato nunca exento de ficción” (2015).*

Para materializar su intención narrativa, los autores pergeñan una estructura cuya “arquitectura” se caracteriza por la fragmentación, a saber, la introducción de elipsis, saltos temporales —prolepsis y analepsis—, así como la intercalación de relatos gráficos y la superposición de diferentes niveles diegéticos. Con todo, el núcleo central de la trama aborda la indagación emprendida por un funcionario encargado de recabar evidencias que certifiquen la hidalguía de Diego Velázquez, con el fin de autorizar su ingreso en la Orden de Santiago. Las entrevistas, llevadas a cabo tanto con el propio pintor como con diversas figuras de su entorno, desencadenan una sucesión de relatos analépticos que iluminan y enriquecen diferentes episodios del periplo personal y profesional del afamado creador sevillano. Dichas evocaciones retrospectivas —*flashbacks*— ilustran pasajes relativos a la etapa formativa de Velázquez bajo la égida de Francisco Pacheco, su entrada en la corte de Felipe IV, sus estancias en Italia, la realización de *Las Meninas* —considerada su obra magna—, su ennoblecimiento como caballero de la Orden de Santiago y, por último, su fallecimiento. No en vano, dichas escenas se ramifican en una red de relatos que abordan eventos singulares en las biografías de otros personajes de relieve. Destacan entre

<sup>3</sup> Cabe resaltar que Javier Olivares se desempeña como productor y guionista de renombradas ficciones españolas, entre las que destaca *El Ministerio del Tiempo* (2015-2020), en la que el componente artístico adquiere una relevancia manifiesta. De hecho, Olivares integra en la trama de dicha producción a Diego Velázquez, interpretado por Julián Villagrán (Longui Heredia & Forteza Martínez, 2021).

ellos la liberación de Juan de Pareja, quien fuera esclavo del propio Velázquez; la semblanza de Rafael trazada por Giorgio Vasari; y las leyendas asociadas a la figura de Juan de Tassis y Peralta, poeta y conde de Villamediana. Además, García y Olivares introducen hasta una decena de incursiones anacrónicas que persiguen, de manera explícita y deliberada, evidenciar la impronta trascendental y perdurable que *Las Meninas* —y, por extensión, su autor— han ejercido en diversos momentos de la Historia y de la Historia del Arte, evidenciando la resonancia inagotable de esta obra en el imaginario cultural colectivo. En el transcurso de estas digresiones desfilaron personalidades como Pablo Picasso, Salvador Dalí, William Merritt Chase, Michel Foucault y Antonio Buero Vallejo, así como episodios históricos de singular relevancia, como el incendio del Real Alcázar madrileño durante el reinado de Felipe V, o la reflexión en torno a la denominación del lienzo velazqueño en el contexto de la renovación acometida en el Museo del Prado bajo la dirección de José de Madrazo (García & Olivares, 2014; Corti, 2017, p. 387). Merced a la significación que tales figuras y acontecimientos confieren tanto a la obra como a su artífice, este proceso culmina, en la novela gráfica publicada por Astiberri, en una suerte de cuasi sacralización y virtual "canonización" que la consagra como "la obra cumbre de la pintura barroca española" (García & Olivares, 2014), o, si se prefiere, como la "obra maestra" por antonomasia del periodo referido.

### Anatomía del "genio". Aproximaciones y reflexiones teóricas en torno al concepto de genialidad.

Habiendo esbozado de manera sucinta la novela gráfica *Las Meninas*, y, a su vez, introducido la noción de la obra que le da título como "obra maestra", resulta imperativo, a efectos de fundamentar teóricamente el presente artículo, proceder en primer término a la definición conceptual de dicha expresión. Según el Diccionario de la Lengua Española, la palabra "maestra" se emplea para designar a una "persona" u "obra", la cual es "de mérito relevante entre las de su clase" (2025a). Con rigor, la noción de "obra maestra" se halla inmersa en una dialéctica indisoluble con el concepto de "genio", es decir, con la figura encargada de su creación. Según Patricia Mayayo, ambos elementos constituyen categorías centrales en la construcción narrativa de la Historia del Arte (2003, p. 62), entendida esta —en su acepción anglosajona de "*history of art*"— como una disciplina cuyo campo de saber analiza la "historia de las artes" y que, lejos de ser neutral, se halla atravesada por una impronta ideológica androcéntrica y patriarcal (Parker & Pollock, 2021, p. 8). Dicha ideología se cristaliza en una concepción de la Historia del Arte articulada como una genealogía sucesiva de grandes maestros: individuos extraordinarios y sin parangón cuyas creaciones son leídas como testimonios, vestigios y reflejos elocuentes de la evolución del Arte con mayúsculas. Sus obras son consideradas dignas de toda suerte de honores, merecedoras de exhaustivos estudios monográficos y de la elaboración de catálogos razonados que atestiguan su supuesta relevancia y trascendencia (Mayayo, 2003, p. 62). Tal perspectiva coloca a estos artistas en la cúspide del relato histórico-artístico, relegando sistemáticamente a una pléyade de artífices —en su mayoría mujeres— a posiciones subalternas dentro de la jerarquía artística. Dicha jerarquía es precisamente

lo que la crítica feminista ha denominado "canon" (Pollock, 1999). Según el Diccionario de la Lengua Española (2025b), el canon es el "catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenido por modélicos". A todas luces, tal definición halla pleno acomodo en la Historia del Arte. De su aplicación se desprende una paradoja, o si se prefiere, un silogismo de resolución compleja: si los creadores y las obras que integran el canon histórico-artístico son considerados "modélicos" y ejemplares, quienes no se inscriben en él quedan relegados a la periferia, la marginalidad y la exclusión, generándose así una relación dialéctica de oposición respecto de lo normativo y hegemónico (Pollock, 2002, p. 25). Para Nanette Salomon, el canon de la Historia del Arte se distingue por su naturaleza marcadamente excluyente, patriarcal y, en sus propias palabras, "virilenta", una configuración consolidada por la impronta incontestable de Giorgio Vasari (1511-1574). En esencia, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori* (*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*), publicada entre 1550 y 1568, destaca como referencia insoslayable y piedra angular sobre la que se ha cimentado la tradición historiográfica artística occidental. En síntesis, Vasari estableció que el gran arte —definido por criterios de innovación e influencia— no era sino aquel capaz de incidir de modo determinante en el devenir del arte, reorientando y transformando profundamente su curso. Además, constituía la manifestación incontrovertible del verdadero "genio", cuya verdadera dimensión solo podía comprenderse mediante la consideración de sus circunstancias vitales (Salomon, 1991, pp. 344-349). En este hecho se cifra, asimismo, uno de los fundamentos que explican y perpetúan la naturaleza jerárquica, selectiva y elitista del canon: sus miembros deben detentar una condición revelada, extraordinaria y escogida. Esta pertenencia, a su vez, se legitima por la ininterrumpida consideración de su relevancia a lo largo del tiempo y por la existencia de una tradición selectiva y longeva; un proceso que se consolida y refuerza progresivamente, dificultando así cualquier revisión crítica de su naturaleza excluyente y discriminatoria (Pollock, 2002, p. 25; Pollock, 2005, p. 17).

En este punto, emerge un interrogante medular: ¿cuáles son las características que definen y articulan el concepto de "genio"? Abundante literatura, tanto inscrita en la perspectiva de género —Pollock (1980, 2005), Battersby (1989), López Fernández-Cao (2000), Mayayo (2003), Barcenilla (2014) y Nochlin (2007)— como en otras líneas de análisis —Phillips (1957) y Wittkower & Wittkower (1982)— se ha ocupado de analizar esta cuestión de forma no excluyente. Si bien no existe una definición unívoca ni exhaustiva que esclarezca por completo la "esencia" idiosincrática del genio, el carácter eminentemente construido de esta figura y el corpus teórico generado en torno a ella posibilitan, siquiera, dilucidar una serie de elementos constitutivos que la caracterizan, y que, en base a la hipótesis propuesta en este texto, son proyectados sobre la representación de Diego Velázquez articulada en la referida novela gráfica, objeto de del presente análisis.

En primer término, la figura del genio ha sido históricamente entendida como una construcción social atribuida al género masculino (Sau, 2000, pp. 138-139). Si bien el Diccionario de la Lengua Española (2025c) lo define, en una de sus acepciones, como "persona dotada

de genio", resulta significativo observar que el término "genia" carece de existencia en el léxico español. Del mismo modo, tampoco se halla un término equivalente en la lengua inglesa. En otra acepción, se describe el genio como la "capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables" (2025c). De lo anterior también se infiere que la capacidad intelectual y especulativa constituye un requisito *sine qua non* para la consideración de alguien como genio y, asimismo, que subyace la noción de una esencia, un "no sé qué" extraordinario e innato que lo atraviesa. Esta idiosincrasia insigne, reconocible en el "gran artista", fue conceptualizada y metaforizada en 1971 por la teórica e historiadora del arte feminista Linda Nochlin como la "pepita de oro": una aptitud inmarcesible, inefable e insondable, presuntamente consustancial a todos aquellos dignos del epíteto de "genios" y que, al margen de las circunstancias más hostiles, improbables o desmoralizadoras, está destinada a manifestarse ante el mundo (2007, p. 24).

Esta "pepita de oro", emblema de la genialidad precoz, suele hacerse patente en la niñez del artista, otorgándole el apelativo de "niño prodigio". No pocas veces, este talento es descubierto en un acto de absoluta serendipia por un maestro experimentado, llamado a desempeñar el papel de mentor. Así fue descubierto el joven Giotto (h. 1267-1337) por Cimabue (1240-1302), según relata Giorgio Vasari en un episodio con resonancias de fábula o de mito:

[...] Y sucedió que yendo un día Cimabue a sus negocios, de Florencia a Vespignano, halló a Giotto que, mientras pacían sus ovejas, sobre una losa llana y pulida, con una piedra algo afilada retrataba una oveja del natural, sin haber aprendido modo ninguno de hacer, sino enseñado por la Naturaleza; por cual deteniéndose Cimabue todo maravillado, le preguntó si quería irse a estar con él (Vasario, 1957, p. 128).

Otro aspecto que interviene en la conceptualización del "genio" es la de su sufrimiento, el cual se erige como un elemento axial en la mitificación de su figura. Ejemplos emblemáticos de esta condición son Vincent van Gogh, quien siguió pintando a pesar de su epilepsia y la precariedad económica, o Henri de Toulouse-Lautrec, cuya vida estuvo atravesada por el alcoholismo. Así las cosas, el creador deviene en una suerte de mártir en la narrativa histórico-artística y cultural, elevado a la categoría de héroe secular, cuya existencia se halla signada por una adversidad emanada de su propia genialidad. Además, el "genio" se ve conminado a lidiar con la animadversión de su entorno social y, en ocasiones, del propio ámbito familiar, sorteando toda suerte de vicisitudes y penurias (Nochlin, 2007, p. 26). Atrapado en la tensión entre su vocación artística, el oprobio social, y asumiendo el papel de mártir de la cultura occidental, acaba por pagar con su sacrificio el precio de su contribución artística y su relevancia cultural para la humanidad (Pollock, 2005, pp. 197-198), reconocimiento que, paradójicamente, suele sobrevenirle de manera póstuma.

Por añadidura, la "obra maestra" y su creador se encuentran atrapados en una dinámica inseparable: la obra permite comprender la subjetividad del artista —con todo su dolor y gloria— y este erige como el origen y único responsable del significado que transmite su creación (Pollock, 1980, pp. 58-59). Así, mediante la contemplación del lienzo —en el caso particular que nos ocupa—, se

penetra directamente en el mundo interior del "genio" y es posible comprender, en esencia, su vida.

En su afán por vencer las adversidades y alcanzar la gloria, el "genio", elevado por el Romanticismo a la categoría de semidiós (Battersby, 1989: 5-6), se ve comúnmente inmerso en un aislamiento total y es preso de una obsesión incesante. En consecuencia, es preciso subrayar que esta perspectiva margina y silencia la relevancia del trabajo colectivo en la Historia del Arte (Barcenilla, 2014, p. 128), dinámica que constituye una constante en los talleres artesanales, en particular durante el periodo barroco, en los que las diferentes tareas se asignan entre los componentes —hombres y mujeres— del obrador (Gardonio Foat, 2010, p. 23). En virtud de la concepción de "genio" que se viene abordando, este se desenvuelve en un ámbito estrictamente individual y lleva a cabo su actividad creativa en solitario.

Asimismo, el "genio" suele caracterizarse por su fecundidad sexual y su energía masculina, atributos que se asocian de forma directa con su potencia creadora y capacidad creativa excepcional y desbordante (López Fernández-Cao, 2000, p. 23). De acuerdo con Patricia Mayayo, los tratadistas del Renacimiento aconsejaban a los artistas practicar la continencia sexual, a fin de preservar su vigor viril y canalizarlo hacia el ámbito de la creación artística. La persistencia de este planteamiento, de facto, se mantuvo incluso en el contexto de las vanguardias artísticas. Resulta revelador observar cómo Van Gogh, en su correspondencia, recomendaba a un colega cuidar su alimentación, mantener el ejercicio físico y moderar su actividad sexual, sosteniendo que tales prácticas contribuirían a dotar a sus pinturas de una vitalidad y energía especialmente intensas, llegando incluso a sugerir que sus lienzos serían así más "espermáticos" (Mayayo, 2003, pp. 66-67).

Conviene también señalar que, en el imaginario colectivo, la figura del creador genial ha sido tradicionalmente asociada a rasgos como la posición liminal respecto a la sociedad, la melancolía, la manifestación de conductas disruptivas o la inclinación hacia actitudes consideradas próximas a la locura o a la excentricidad extrema. En este contexto, resulta pertinente considerar la afirmación de Séneca, filósofo nacido en la Córdoba romana: "*Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*"<sup>4</sup> (citado en Romero, 1995, p. 123). Por su parte, Aristóteles relacionó la predisposición melancólica con la excelencia en el ámbito artístico, describiendo al sujeto melancólico como un individuo capaz de alcanzar logros sobresalientes, aunque susceptible de manifestar estados próximos a la desestabilización mental y psicológica (citado en Wittkower & Wittkower, 1982, p. 104). Por otro lado, en *Art and Psychoanalysis* (1957), Phillips postuló que la vinculación del artista con la insania o la neurosis trasciende el mero análisis clínico, pues contribuye a forjar una imagen del creador como figura inspirada, contestataria, rebelde y absorbida por su labor, situándose al margen de los cánones sociales. Sea como fuere, el estereotipo del "artista loco" continúa vigente en la cultura contemporánea, ejemplificando de manera arquetípica la idea androcéntrica y socialmente construida sobre la inspiración, la inventiva y la genialidad masculina (Pollock, 1980).

<sup>4</sup> "No existe gran talento sin un cierto componente de locura". Traducción propia.

## HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

A partir de lo expuesto en la introducción y considerando la indisolubilidad del vínculo entre obra —"maestra"—y creador —"genio"— en la novela gráfica *Las Meninas*, la presentación del célebre cuadro como obra maestra conlleva, necesaria e inexcusablemente, la construcción de Velázquez como figura genial en la Historia del Arte. En este sentido, la hipótesis del presente capítulo postula que la referida novela no solo exalta el valor singular de la obra homónima, sino que, a través de su narrativa, construye la figura de Velázquez como un artista central en el desarrollo de la historia de la pintura y del pensamiento artístico occidental, dotado de un carácter genial susceptible de ser analizado mediante una lectura profunda y un análisis detallado de la misma. Asimismo, se postula que el empleo de herramientas teóricas y conceptuales provenientes de los estudios de género —tal como se han introducido—, contribuye a sustentar la hipótesis planteada y permite la extracción de conclusiones pertinentes en torno a la representación del pintor en medios gráficos como el cómic.

A tenor de lo planteado, y con el propósito principal de elaborar una lectura en clave de género de la novela gráfica concebida por Santiago García y Javier Olivares, se formulan una serie de objetivos: Analizar cómo se articula la noción de "genio" en torno a la figura de Diego Velázquez en *Las Meninas* y explorar la forma en que la representación de este contribuye a la consolidación de su imagen como "genio", identificando y examinando los mecanismos narrativos y/o visuales que se emplean a tal efecto; determinar qué recursos refuerzan la centralidad de Velázquez en el canon histórico-artístico; y valorar en qué medida una lectura en clave de género de *Las Meninas* puede matizar o cuestionar la narrativa tradicional sobre el "genio".

## METODOLOGÍA

La metodología de este artículo es de carácter cualitativo y se centra en una lectura detenida y un análisis crítico de la novela gráfica *Las Meninas* (2014). Este análisis se enriquece con aportes teóricos feministas y otras perspectivas diversas, lo que proporciona herramientas conceptuales para definir, revisar y problematizar la noción tradicional de "genio". En tal sentido, la perspectiva de género ha constituido un posicionamiento metodológico central, permitiendo cuestionar cómo se construye la figura del "genio" y analizar de qué manera la novela gráfica reproduce o desafía los estereotipos de género asociados a la figura del artista. Para ello, se han seleccionado aquellas escenas clave, secuencias visuales y momentos narrativos especialmente relevantes para el análisis de la figura de Velázquez y la construcción de su carácter genial, priorizando aquellos pasajes que permiten un análisis más profundo según los planteamientos expuestos en la introducción. Las principales categorías analíticas empleadas han sido la de "genio" y sus atributos, así como la de "obra maestra" y la representación del proceso creativo. Desde esta base teórica, se ha abordado la construcción de la figura de Diego Velázquez en la obra gráfica, analizando en qué medida los rasgos y/o vivencias habitualmente

asociadas al "genio" resultan atribuibles a la caracterización que Santiago García y Javier Olivares realizan del pintor. Finalmente, se ha elaborado un conjunto de conclusiones que sintetizan los hallazgos del análisis.

## ANÁLISIS

En el inicio de la novela gráfica, los lectores encuentran a un Velázquez en su taller, sumido en el aislamiento y consumido por la intranquilidad, la insatisfacción y la sensación de fracaso. Próximo al final de su existencia, a sus cincuenta y siete años, el pintor se halla en una crisis de carácter existencial: aun siendo considerado la mano más diestra de toda Europa y habiendo plasmado en sus lienzos "todo lo que se puede pintar", no ha logrado materializar aún su "obra maestra" (García & Olivares, 2014, pp. 16-17). Tal suerte de tribulación creativa lo precipita a una honda introspección, desvelando a un creador que, a pesar de su renombre, aún aspira a la consumación definitiva de su arte y, en definitiva, a su elevación a la categoría de "genio". En última instancia, la historieta exhibe a un Velázquez consciente de que, sin su obra catedralicia, no podrá alcanzar tal distinción [Fig. 4].



Figura 4. Página 17 de *Las Meninas* (2014, Astiberri), por Santiago García y Javier Olivares.

A tenor de lo anterior, la novela plasma con sutileza y habilidad la pretensión de Velázquez hacia la genialidad, vinculándola con la histórica reivindicación de los pintores de los Siglos de Oro, quienes pugnaban por el reconocimiento de la pintura como disciplina liberal e intelectual, en detrimento de su percepción como labor manual y servil. En este contexto, tal como ya se ha señalado, las páginas narran el proceso por el cual un funcionario reúne pruebas para acreditar la nobleza del sevillano y demostrar que no ha ejercido la pintura como medio de sustento, condición en parte indispensable para la concesión del hábito de la Orden de Santiago. En puridad, las declaraciones reales recogidas entre artistas que conocieron a Velázquez, como Alonso Cano y Francisco de Zurbarán, exhiben una alteración deliberada de los datos profesionales de su colega, con la intención manifiesta de allanar el camino del pintor hacia los círculos nobiliarios (Furió, 2000, p. 226; Pérez Sánchez, 1990, p. 54). En calidad de estrategia narrativa en la historieta de García y Olivares, la obtención de dicho hábito no solo ratifica su nobleza, sino que, de forma tácita y subrepticia, lo identifica como un criado pintor del rey impulsado por el "amor al arte", encuadrando su actividad dentro del ámbito de los oficios liberales e intelectuales, dignos de un verdadero "genio". No resulta trivial, en consecuencia, atender a diversos momentos de la novela que contribuyen a sostener esta hipótesis o interpretación. Así, los lectores contemplan a Velázquez atormentado por no haber realizado su "obra maestra", repitiéndose a sí mismo que la pintura "no es un oficio, es un arte" (García & Olivares, 2014, p. 17); Alonso Cano miente al funcionario afirmando que Velázquez ha practicado el arte de la pintura pero nunca el oficio (p. 27); Bartolomé Esteban Murillo declara que Velázquez jamás fue un pintor profesional (p. 74); y Gaspar de Fuensalida, en su declaración, señala que Velázquez viajó a Italia bajo los auspicios del rey, no para buscar trabajo, sino "arte" (p. 53).

No obstante, en su anhelo de alcanzar la genialidad, el periplo vital de Velázquez aparece atravesado, naturalmente, por el sufrimiento y la angustia. Su padecimiento halla razón de ser, justamente, tras la obtención del hábito de Santiago, ya que, si bien obtiene tal distinción, el funcionario le interpela de forma implacable: "Nunca serás uno de nosotros" (García & Olivares, 2014, p. 159). En consecuencia, el pintor experimenta una profunda soledad, expresando su desasosiego ante el monarca, quien le recuerda que no está solo, puesto que figuras señeras de la pintura, como Tiziano, Durero o Tintoretto, le acompañan (p. 163). El rey, de este modo, lo integra en una genealogía artística que lo vincula con los grandes nombres de la Historia del Arte, anticipando de manera casi profética la trascendencia que Velázquez alcanzaría tras su muerte. Ciertamente, Velázquez muere en la historieta con la amarga certeza de su propio fracaso. Sin embargo, una vez fallecido el artista, el monarca, en compañía de Juan de Pareja, se sitúa frente a *Las meninas* y declara que se trata de una "obra maestra". Posteriormente, en un gesto simbólico, pinta la cruz de la Orden de Santiago sobre el hábito del pintor autorretratado en la obra (pp. 171-173). Es entonces, en cierto sentido, cuando la novela gráfica registra el inicio de la canonización póstuma de Velázquez como "genio" de la Historia del Arte.

Atendiendo a los planteamientos desarrollados en la introducción, tras su fallecimiento, Velázquez se erige en auténtica víctima sacrificial, cuya herencia más trascendente para la humanidad es



Figura 5. Viñeta de *Las Meninas* (2014, Astiberri), por Santiago García y Javier Olivares.

su legado artístico. El pintor deja tras de sí una "obra maestra", cuyo reconocimiento como tal no alcanzó a experimentar en vida, y que será objeto de veneración, imitación y envidia por toda una pléyade de intelectuales y artistas, tal como se ilustra en una de las últimas viñetas (García & Olivares, 2014, p. 181) [Fig. 5].

A mayor abundamiento, dicha pieza catedralicia del corpus operístico de Velázquez funciona como una ventana abierta a su mundo interior, permitiendo descifrar y comprender sus aspiraciones, anhelos y sufrimiento en vida, al tiempo que se erige en testimonio directo de sus luchas internas y de la tensión entre el reconocimiento público y la búsqueda de identidad artística.

Como se ha señalado con anterioridad, la excepcionalidad y la originalidad constituyen atributos esenciales del "genio". Estos aspectos se ponen de relieve en diferentes momentos de la narración gráfica. En un diálogo, Rubens subraya que el mero talento resulta insuficiente, y exhorta a Velázquez con la sentencia: "Velázquez tiene que pintar cuadros de Velázquez" (García & Olivares, 2014, p. 57), insinuando que la auténtica grandeza artística no reside en la imitación de otros grandes maestros, como Caravaggio, sino en la capacidad de forjar una identidad artística propia, insustituible e irrepetible. Con todo, si Velázquez puede aprender algo de otros artistas insignes, tal como le sugiere José Ribera, "el Españolito", es la vehemencia y la intensidad de su furor creativo, ese hálito de impulso creador cuasi divino que solo existe en quienes han alcanzado la genuina genialidad y que únicamente germina en aquellos que están llamados a convertirse en "genios". Ribera, quien se juzga a sí mismo "mejor que todos los viejos maestros", insta a Velázquez a mirarle a los ojos, a percibir "su fuego" y a permitir que este le penetre, en un acto que parece simbolizar la transmisión de la esencia primordial de la genialidad artística (p. 71). Ciertamente, esa misma preocupación parece obsesionar al propio Velázquez en páginas subsiguientes. En una escena que transcurre en el obrador del pintor, este exhorta a Juan Bautista Martínez del Marzo, casado con su hija Francisca, a que lo mire a los ojos y le revele si percibe

en ellos el fuego del que hablaba Ribera, o, si por el contrario, solo percibe advierte melancolía (p. 89). Este intercambio dialógico parece poner de manifiesto el afán de Velázquez por trascender los límites de la técnica y alcanzar a la esencia misma del arte, circunscrita a quienes son portadores del fulgor creador propio de los auténticos "genios". De este modo, el maestro indaga en la mirada de su discípulo, procurando hallar en ella el reflejo de su grandeza o la insatisfacción inherente de quienes aspiran a la perfección y a la genialidad y no lo consiguen.

Asimismo, la novela gráfica aborda la conexión entre la potencia sexual asociada al "genio" y la vida privada de Velázquez, quien, durante su estancia en Italia, mantiene una relación extramarital que desemboca en el embarazo de su amante, aun estando unido en matrimonio con Juana, hija de su maestro Pacheco (García & Olivares, 2014, pp. 122-123). Dicha dimensión mostrada del pintor acentúa la imagen del gran artista dotado de una vigorosa energía masculina y entregado, de manera aparentemente irrevocable, a las pasiones mundanas y artísticas. No resulta casual que la narración intercale, entre la escena en la que Velázquez conoce a su futura amante y aquella en la que ella se halla embarazada, un pasaje que muestra una especie de epifanía creativa del pintor. A la edad de cincuenta años, el artista experimenta ante el lienzo una intensa revelación artística, lo cual sugiere que la pasión vivida en su vida íntima y afectiva en Italia bien podría ser un factor determinante de su frenesí artístico y, a su vez, una fuerza motriz que nutre y potencia su genialidad (p. 121). Así lo confiesa el propio pintor: "Después de toda mi vida pintando...es como si aquí hubiera descubierto la pintura por vez primera. Nunca había sentido nada igual" (p. 121). En sintonía con lo anterior, los autores introducen una digresión en torno a Rafael, a quien Giorgio Vasari describe como un "amante virtuoso", planteando que su predilección por las mujeres, lejos de entorpecer su creatividad, pareció potenciarla (p. 115).

Adicionalmente, una serie de viñetas explora la figura del "genio" como ese individuo de naturaleza saturnina (Wittkower & Wittkower, 1982), proclive a la melancolía, la locura y, en ocasiones, a la violencia. De esta manera, Alonso Cano, compañero de Velázquez en el obrador de Francisco Pacheco y reconocido como uno de los grandes nombres de los Siglos de Oro en España, es retratado como un artista de carácter conflictivo, presuntamente vinculado al homicidio de su esposa, a pesar de su virtuosismo pictórico. Es precisamente esta maestría la que inspira en el soberano una admiración tan profunda que, durante el proceso de tortura, solicita expresamente que se preserve la integridad de la mano derecha del escultor (García & Olivares, 2014, pp. 23-26). De forma análoga, la historieta describe el ingreso de un jovencísimo y ya precoz Velázquez en el taller de Pacheco, quien califica a Francisco de Herrera el Viejo, su anterior maestro, como un "gran artista", aunque de "mal carácter" (p. 29). Esta coexistencia entre genialidad artística e intrincada naturaleza anímica se reitera con la figura de Ribera, descrito como un "gran pintor" pero asimismo "arrogante, temperamental y peligroso" (p. 66).

Por otro lado, a lo largo del relato, la genialidad de Velázquez también se manifiesta mediante las voces de quienes lo conocieron personalmente. Gaspar de Fuensalida sostiene, por ejemplo, que

"ningún otro pintor ha existido como él" y destaca que incluso Rubens reconoció que en Europa no hubo "pintor mayor que Velázquez" (García & Olivares, 2014, p. 44). Paralelamente, Murillo, contemporáneo suyo en la corte madrileña, lo reconoce como "maestro", "ideal" e "inspiración" (p. 74). En su conjunto, estas afirmaciones no hacen sino subrayar, dentro de la propia historieta, la naturaleza excepcional, genial e influyente de Velázquez.

No obstante, las digresiones anacrónicas, hábilmente entrelazadas a lo largo de la narración, constituyen el medio mediante el cual se expone con mayor nitidez y explicitud la figura de Velázquez como "genio" en el imaginario cultural. A través de estas se revela con claridad meridiana el modo en que el pintor se alza como referente inspirador para una amplia gama de artistas, autores y pensadores que configuran una suerte de canon en el que el pintor sevillano se posiciona como la máxima autoridad en la cima de su tradición. Destacan homenajes explícitos como el del filósofo francés Michel Foucault (García & Olivares, 2014, pp. 14-15), la absoluta veneración manifestada por el pintor surrealista Salvador Dalí, quien lo distingue como "el único gran pintor de la historia" (pp. 60-61), y el tributo del pintor norteamericano William Merritt Chase, que otorgó a su hija el nombre de Helen Velázquez Chase, en homenaje al "pintor más grande que haya existido jamás", y la retrató en diversas ocasiones ataviada como infanta (p. 125). La impronta indeleble de Velázquez también se refleja en la dramaturgia contemporánea, particularmente en la trayectoria de Antonio Buero Vallejo, reconocido autor de la Generación del 36, quien, encarcelado tras la Guerra Civil española, confesó que "solo podía pensar en Velázquez" y, en 1960 llevó a escena su obra *Las Meninas* (pp. 140-143).

Asimismo, los lectores contemplan a Pablo Picasso y Francisco de Goya, quienes se muestran obsesionados y empeñados en superar al "gran maestro", entablado una suerte de pugna póstuma por arrebatarle el lugar de privilegio en la Historia del Arte. Por un lado, una serie de viñetas exhiben una secuencia en la que un Picasso adolescente visita el Museo del Prado junto a su padre. En este contexto, su progenitor lo insta a inspirarse en los "grandes maestros" y a emular a los "mejores pintores de la historia". Sin embargo, el niño revela su indiferencia y declara que solo le interesa "el verdadero genio", que percibe al contemplar un cuadro cuya cartela reza "obra culminante de la pintura universal" y que, según el contexto, se presupone se trata de *Las Meninas* (García & Olivares, 2014, pp. 38-39). Esta no será la última vez que la novela gráfica permita constatar la intensa obsesión del pintor malagueño. Posteriormente, la narración conduce al París de 1907, luego de realización de su celeberrimo lienzo *Las señoritas de Avignon*, obra que Picasso describe como "la victoria en una batalla a lo largo de siglos", y que más tarde califica como "obra culminante de la pintura universal" (pp. 90-91). Sin embargo, medio siglo después, el cómic retrata a un Picasso profundamente emocionado al rememorar la última vez que vio *Las Meninas* durante la evacuación de las obras del Museo del Prado hacia Ginebra, para protegerlas de la Guerra Civil Española. Desde entonces, el pintor confiesa que la imagen del cuadro lo acompaña constantemente, realizando una serie de hasta cincuenta y ocho variaciones de *Las Meninas* en 1957 (pp. 92-94).

Finalmente, Picasso no fue el único artista que entabló una confrontación personal con aquel a quien se ha denominado el "pintor de pintores". En el caso de Francisco de Goya, el cómic lo muestra en el año 1800, cuando se dispone a realizar el retrato colectivo de Carlos IV y su familia, obra que se inspira explícitamente en la composición de *Las Meninas* de Velázquez. En esta escena, Goya, al igual que el maestro sevillano, se autorretrataría en la penumbra del fondo, frente a un enorme caballete situado tras los personajes reales. Antes de tomar el pincel, la viñeta lo muestra afirmando con determinación: "Velázquez no me vencerá. Su maldito cuadro no me vencerá" (García & Olivares, 2014, p. 73), evidenciando así la intensa pugna artística que lo impulsa a desafiar la supremacía del sevillano.

## CONCLUSIONES

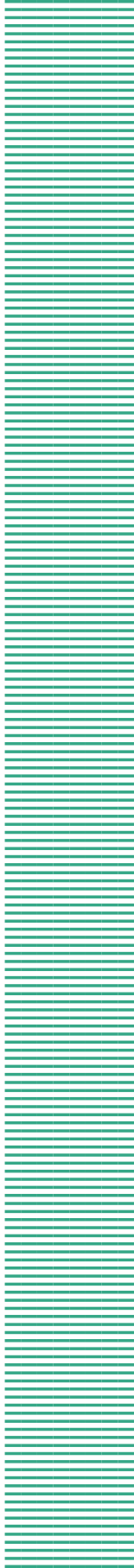
Después de efectuar el análisis de *Las Meninas* (2014), es posible apreciar que las diferentes herramientas conceptuales y postulados teóricos empleados —especialmente aquellos provenientes de las teorías feministas y los estudios de género— posibilitan reconocer los rasgos vinculados a la genialidad artística en la caracterización de Velázquez en la mencionada novela. Como ha podido observarse, la construcción del pintor sevillano como artista genial está vinculada a atributos como la excepcionalidad, la originalidad, la angustia existencial, la pasión creativa, el sacrificio y el reconocimiento póstumo. Si la historieta enfatiza la lucha del pintor por ser reconocido como artista intelectual y su obsesión por realizar una "obra maestra", el relato también parece reforzar la idea de que la genialidad es un atributo reservado a varones excepcionales. Por otro lado, la novela gráfica aborda el vínculo entre genialidad y psique compleja y saturnina, mostrando a Velázquez y a otros artistas como figuras melancólicas, temperamentales y, a veces, violentas. Por último, el retrato de la vida amorosa y sexual del pintor, vinculada a su creatividad, refuerza el mito del "genio" cuya masculinidad y pasión actúan como motores de inspiración.

En síntesis, las perspectivas feminista y de género revelan cómo *Las Meninas* reproduce mecanismos narrativos tradicionales que perpetúan y privilegian la imagen y el ideal de hombre-genio. Esta representación refuerza su posición central en el imaginario colectivo y en el canon de la Historia del Arte y consolida su pertenencia a una genealogía de grandes maestros varones, prolongada no solo a través de la admiración de otros autores, pensadores o artistas, sino también a través de la propia producción cultural contemporánea, como la creación de cómics y novelas gráficas que "comifican" a pintores como, en este caso, Diego Velázquez. Así, *Las Meninas*, además de homenajear al artista, también participa en la construcción y transmisión de los mitos y valores que han definido tradicionalmente la figura del "genio", invitando a repensar críticamente el canon y a abrir la Historia del Arte a perspectivas más inclusivas y diversas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Lopera, J. (s.f.). Manet, Édouard. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/manet-edouard/96436dba-ef0d-4f39-929a-4ea72d2fa16b>
- Astiberri Ediciones. (2014). *Las meninas*. <https://www.astiberri.com/products/las-meninas>
- Barcenilla, H. (2014). Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas. *Boletín De Arte*, 35, 117–129. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2014.v0i35.3372>.
- Battersby, C. (1989). *Gender and genius: Towards a feminist aesthetics*. Indiana University Press.
- Corti, A. (2017). Metabiografía ficcional y motivos biográficos en la novela gráfica "Las meninas". *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, 5(2), 383–403. <https://doi.org/10.37536/preh.2017.5.2.847>.
- Furió, V. (2000). *Sociología del arte*. Cátedra.
- García, S., & Olivares, J. (2014). *Las Meninas*. Astiberri.
- Gardonio-Foat, C. (2010). Daughters of Seville. Workshops and women in Early Modern Andalucía. *Woman's Art Journal*, 37(1), 21–27.
- Gasca, L., & Mensuro, A. (2024). *La pintura en el cómic* (2ª edición). Madrid, Cátedra.
- La Moncloa. (2015, 22 de octubre). Santiago García y Javier Olivares ganan el Premio Nacional del Cómic 2015. Gobierno de España. [Prensa/Actualidad]. <https://www.lamoncloa.gob.es/prensa/actualidad/Paginas/2015/221015comic.aspx>.
- Longhi Heredia, S. A., & Forteza Martínez, A. (2021). Cuando la historia y el patrimonio invaden la pantalla. Diálogo con Javier Olivares. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (22), 498–512. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.vi22.11779>
- López Fernández-Cao, M. L. F. (2000). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Narcea.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman & I. Sáenz (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17–43). Universidad Iberoamericana - Biblioteca Francisco Xavier Clavijero.
- Parker, R., & Pollock, G. (2021). *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología*. Ediciones Akal.
- Pérez Sánchez, A. E. (1990). Velázquez y su arte. En A. Domínguez Ortiz, A. E. Pérez Sánchez, & J. Gállego (Coords.), *Velázquez* [Catálogo de exposición: 23 enero–31 marzo, 1990] (pp. 21–56). Museo del Prado.
- Pérez, P. (2015, 27 de febrero). El enigma de Las Meninas en viñetas. *Revista de Libros*. <https://www.revistadelibros.com/el-enigma-de-las-meninas-en-vinetas/>
- Phillips, W. (1957). *Art and psychoanalysis*. Criterion Books.
- Pollock, G. (1980). Artists mythologies and media genius, madness and art history. *Screen*, 21(3), 57–96. <https://doi.org/10.1093/screen/21.3.57>
- Pollock, G. (1999). *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. Routledge.
- Pollock, G. (2005). Feminist dilemmas with the art/life problem. En Bal, M. *The Artemisia files. Artemisia Gentileschi for feminists and other thinking people* (169–206). The University of Chicago Press.
- Real Academia Española. (2025a). Maestro, tra. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://dle.rae.es/maestro>
- Real Academia Española. (2025b). Canon. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://dle.rae.es/canon>
- Real Academia Española. (2025c). Genio. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://dle.rae.es/genio>
- Romero, J. (1995). *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*: El mito del genio y la locura. *Ars Longa*, 10(1), 123–143. Recuperado a partir de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9595110123A/6013>
- Sau, V. (2000). *Diccionario ideológico feminista*. Icaria.
- Vasario, J. (1957). *Vida de artistas ilustres* (Vol. I). Editorial Iberia.
- Wittkower, R., & Wittkower, M. (1982). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Cátedra.

4.3



## El arte de matar: *Yo, asesino* (2014), de Antonio Altarriba, el intelectual posmoderno y el terrorismo de ETA.

Alberto Villamandos

University of Missouri-Kansas City

### INTRODUCCIÓN

Antonio Altarriba, muy conocido como guionista de novelas gráficas sobre la Guerra Civil española y la dictadura como *El arte de volar* (2009) y *El ala rota* (2016), se ha hecho un lugar de honor en la literatura gráfica en español presentando el tema de la memoria histórica, el legado transferido a sus descendientes y la responsabilidad moral del narrador años después.<sup>1</sup> Con ello se unía a un nutrido número de obras de ficción y autoficción, en novela y novela gráfica que desde comienzos de la década del 2000 sacó a relucir testimonios reales de la Guerra Civil y la posguerra que habían sido olvidados hasta entonces. Pese a la importancia de la serie *Paracuellos* (1975) de Carlos Giménez, no es hasta bastante tiempo después, en coincidencia con un debate político y social sobre el lugar de la memoria histórica y su recuperación, cuando obras como *Un largo silencio* (1997), de Miguel Gallardo, y la monumental *Los surcos del azar* (2013), de Paco Roca, cuando se materializa un corpus de esa magnitud.<sup>2</sup> Esta tendencia se enmarca en la discusión sobre el concepto de la postmemoria, acuñado por Marianne Hirsch (2012), en el trauma familiar y generacional, además de los límites de la representación y el lugar de esa memoria como mercancía cultural y objeto de debate e incluso disputa política en la actualidad.<sup>3</sup>

Cinco años después, con un salto temporal y de género, *Yo, asesino* (2014), presenta otro motivo moral. Enmarcada en la narrativa criminal, la novela gráfica aporta el punto de vista de un profesor de historia del arte de la Universidad del País Vasco, Enrique Rodríguez Ramírez, quien, dedicado a la investigación del tema del dolor en el arte, vive en secreto una existencia como asesino en serie. Más allá del tema de la banalización de la violencia y de la evolución del asesino en nuestra sociedad de criminal a héroe en la cultura popular, esta obra de Altarriba propone una lectura crítica del papel del sujeto letrado en la sociedad actual. Específicamente, la obra se centra en el del *homo academicus* (Bourdieu, 1990) sometido a la lógica capitalista de la producción y el impacto de su producción investigadora, en la sociedad actual, en una realidad líquida (Bauman, 1987). Este trabajo se propone leer *Yo, asesino* y su violencia en serie como una revisión

<sup>1</sup> *El arte de volar* (Altarriba, 2009), con dibujos de Kim, se basa en la biografía real del padre del autor, anarquista que luchó en la Guerra Civil y regresó a España en los años 50. El origen de la novela gráfica se encuentra en el suicidio del padre en su residencia de tercera edad en 2001. Se trata por tanto de un exorcismo de la memoria y una manera de desentrañar el trauma de forma narrativa. En 2011 se publicó con gran éxito la edición francesa.

<sup>2</sup> Entre la multitud de títulos sobre la Guerra Civil destacan Alfonso Zapico Fernández, *La balada del norte* (2015); Jorge García y Fidel Martín, *Cuerda de presas* (2005); Mikel Begoña e Iñaket, *Tristísima ceniza* (2011); Alfonso López, Pepe Gálvez y Joan Mundet, *Miguel Núñez. Mil vidas más* (2010); Eduard Torrents y Denis Lapière, *El convoy* (2015); o Laura Martel y Antonia Santolaya, *Winnipeg, el barco de Neruda* (2014). La tendencia continúa hasta hoy, con exitosas biografías como la de Federico García Lorca de Ilu Ros (2021), aunque también ha dado lugar a la parodia del subgénero. Véase mi trabajo "¡Ya veréis, España es una pasada!" (Villamandos, 2018).

<sup>3</sup> Véanse Lluch-Prats, Martínez Rubio & Souto, 2016 y Touton, Alonso Carballés, Sanz-Gavillon, Jareño Gila, 2021.

del arquetipo del dandi decimonónico y un intento de recuperar el aura de la obra de arte—y del papel del artista/poeta demiurgo—perdido por la mecanización (Benjamin). Tal proceso se llevará a cabo a través de la identificación más o menos consciente con el modelo prestigioso del intelectual espectacular y comprometido de los 70 que se materializa en Michel Foucault, autor por su parte fascinado con el crimen y la violencia. Para esta lectura crítica de un texto marcado por el humor negro—que hace que el mismo protagonista asesino tenga los rasgos físicos del propio Altarriba, profesor de francés en la Universidad del País Vasco—no solo deseo establecer un vínculo entre dandismo y asesinato en la cultura popular, sino que también quiero exponer las limitaciones de un modelo de sujeto letrado en el contexto español, con unos ejes de nación y género muy particulares.

## ANÁLISIS

### Del asesinato como una de las bellas artes

La novela comienza con el asesinato de un transeúnte anónimo por parte del protagonista en las calles del centro de Madrid, de camino a la conferencia plenaria que dará sobre la representación del cuerpo doliente. "Matar no es un crimen. Matar es un arte" (Altarriba, 2021, p. 7). Como si de una clave musical se tratara, así comienza el relato en el que se define a sí mismo como artista (Fig. 1).

ERR intenta trascender su función de mero comunicador o analista de una obra ajena para convertirse en productor y creador. Limitado por las leyes internas de la academia y de los protocolos de productividad e impacto de investigación, el protagonista explora puestas en práctica o performances—las llama "intervenciones" (Altarriba, 2021, p. 11)—que requieren de un público. Este último se trataría en realidad de la víctima que cae en su trampa y, de manera secundaria, la misma policía, con la que mantiene un pulso o reto de naturaleza intelectual. Para lograr este plan debe someterse a una disciplina autoimpuesta: no puede repetirse en el *modus operandi*; no puede matar a un conocido; y especialmente a alguien cuya muerte le beneficie (Altarriba, 2021, p. 13). Aduce con ello que estas reglas para no ser identificado por la policía le obligan a la originalidad en sus "intervenciones". Sin embargo, este argumento no resulta sino una estrategia de legitimación de sus aspiraciones como artista y genio. La carrera criminal de ERR responde, en realidad, a la búsqueda y restitución de un aura perdida de naturaleza decimonónica. Walter Benjamin, en su famoso ensayo sobre la obra de arte en la época de la reproducción mecánica, describe ese valor de la autenticidad como propio de la obra única. La irrupción de la fotografía y especialmente el cine provocan un cambio de paradigma en la manera de acercarse al arte y de consumirlo sin distancia, de una manera generalizada y democrática. La autenticidad, su naturaleza irreplicable, implica por una parte su sentido de permanencia (Benjamin, 1968, p. 233) y de ahí de trascendencia. Por otra, el aura se hace eco de un principio de originalidad, heredero de la poética del Romanticismo, que nos sigue marcando siglos después, donde el sujeto artístico y letrado se afirma como creador absoluto.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> "The authenticity of a thing is the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony the history which it has experience." (Benjamin, 1968, p. 221).

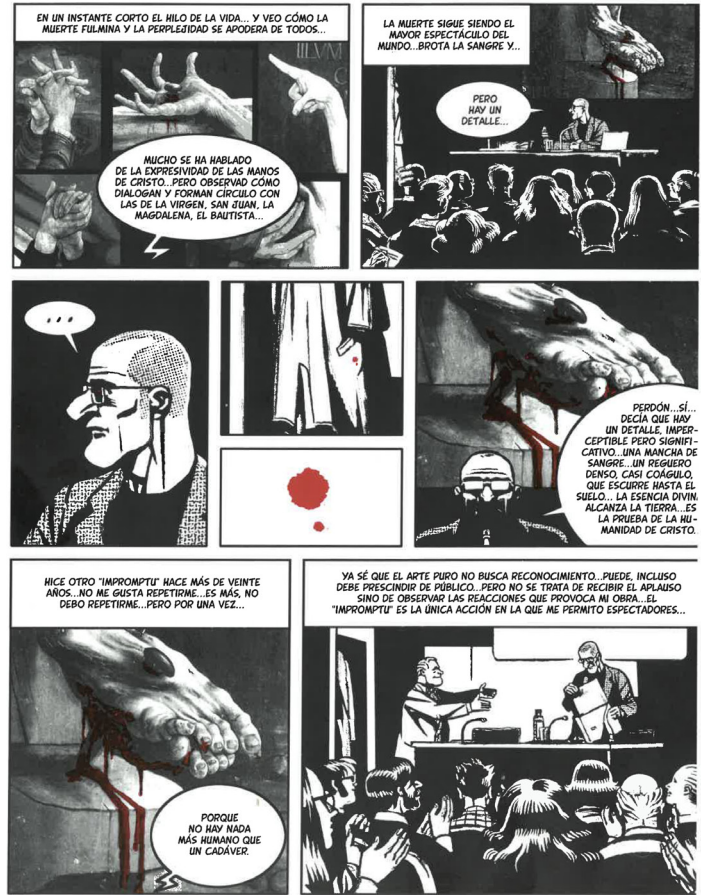


Figura 1. El protagonista, en su charla plenaria, reflexiona sobre muerte, dolor y estética justo después de haber realizado uno de sus asesinatos aleatorios, esta vez por las calles de Madrid. Esa gota de sangre significará sin embargo su fin. © Éditions Denoël 2014. © 2025, Norma Editorial por la edición en castellano.

## Del intelectual público al homo academicus

A lo largo del tiempo, tales nociones se ven adaptadas en la figura del intelectual público, forjador de conciencias colectivas, miembro de una élite cultural que adquiere especial relevancia en ciertos ciclos históricos: fines del XIX con la articulación de los movimientos obreros y el nacionalismo (el "j'accuse" de Zola; los años 30 y el auge del fascismo y la toma de posición de la clase letrada; y los alrededores del 68. En esa última época de politización generalizada, movilización estudiantil, anticolonial y antiautoritaria, una serie de eventos marcan una geografía intelectual y emocional: la Primavera de Praga, la matanza de Tlatelolco, las luchas por los derechos civiles en EEUU, el mayo parisino. En ese contexto, el intelectual, figura académica ya volcada en lo mediático a partir de los 70, se convierte en ese "aprendiz de brujo" que concentra en su figura un poder sobre la teoría política y la lucha contra el sistema. Foucault sería un paradigma de este homo academicus entre el aula y el ágora pública, no tanto por su participación activa en movilizaciones sino más bien por la sintonía con sus escritos sobre el poder y la biopolítica sobre sujetos marginales—el loco, el delincuente, el homosexual. Foucault presenta un ejemplo de lo que Bourdieu llama un "herético

consagrado" dentro de ese espacio tan jerarquizado como es la educación superior francesa.<sup>5</sup> Especialmente tras la publicación de *El nacimiento de la clínica* (1963) y la reacción airada de psiquiatras e historiadores de la medicina, Foucault supo combinar los signos del académico tradicional legitimado y la marginalidad y novedad de sus enfoques (Kauppi, 1996, p. 27), en un momento en que la figura del intelectual en la sociedad postindustrial se espectaculariza a través de los medios hasta el punto del consumo.<sup>6</sup>

En el protagonista de *Yo, asesino* vemos un afán de emulación de ese intelectual postestructuralista a través de un enfoque poco ortodoxo—arte y dolor, estética de la crueldad—que se plasma en sus publicaciones, charlas, lecturas, en las tesis doctorales que dirige. No obstante, ERR no es Foucault ni ha acumulado ese capital cultural ni se encuentra en el Collège de France. Su heterodoxia consagrada se va a encontrar amenazada, dentro de su departamento académico, por el grupo *abertzale* que, a pesar del alto el fuego definitivo de 2011—la novela gráfica se sitúa un año después—sigue manteniendo la hegemonía ideológica en la Universidad del País Vasco. Con ello la realidad política vasca y española alteran el campo académico donde los ejes se multiplican. Y más allá del departamento, la evaluación de méritos académicos centralizada en el Ministerio de Educación va a suponer otro eje de poder foucaultiano que en la novela gráfica llegará al extremo de violencia con un final grotesco, final que se anuncia en la cena de clausura del congreso en la que, al comienzo, ERR es el conferenciante plenario (14-15). De esta forma, *Yo, asesino* se puede leer como una narrativa de campus en clave de humor negro, en la que la frustración ante un sistema que limita la capacidad creativa y el afán de trascendencia de un intelectual convertido a su pesar en funcionario da como resultado un asesino en serie.<sup>7</sup>

El primer asesinato, como afirma, "ya tuvo carácter artístico" (Altarriba, 2021, p. 22). Aquel se da cuando, como estudiante de doctorado, conoce a un pintor, Gustavo Flores, para hacerle una entrevista. A pesar de su supuesto carácter improvisado, ya se encontraba en el primero la pulsión criminal. Esta escena se convierte en un irónico comentario sobre el arte contemporáneo y sus servidumbres. Como señala ERR, "Gustavo Flores era un pintor mediocre que, con la transición democrática, quiso hacerse moderno" (Altarriba, 2021, p. 23), y de un folclorismo taurino durante el régimen pasa a imitar a Pollock: "Ya no copio la realidad... dejo que el cuerpo se exprese... mis cuadros son el resultado de una acción... lo llaman 'action painting'" (Altarriba, 2021, p. 23). Cuando se dispone a terminar una de sus obras abstractas, ERR, de manera impulsiva, le golpea con una estatua de un toro (Fig. 2).

"No sé qué fuerza me impulsó... quizá en su origen fuera un afán vengador... o purificador" (Altarriba, 2021, p. 24). A la ironía del artista sacrificado por un símbolo de lo nacional más castizo se añade la justificación de una reacción justiciera para el esteta, esto es, "liberar al mundo del arte de un estafador" (Altarriba, 2021, p. 25) y hacerlo de la manera más violenta y grotesca posible: el pintor, desvanecido, es colgado boca abajo y degollado hasta desangrarse sobre su lienzo en el suelo, último acto en su "action painting". Con ello, el simbolismo de la estatua se traspasa al cuerpo de Flores, pintor oportunista durante el franquismo, sacrificado como una res en un último espectáculo

<sup>5</sup> Bourdieu señala cómo esa *rara avis*, propia de una institución tan particular como la del Collège de France, lleva aparejado a menudo el enfrentamiento o la animadversión automática por parte del poder establecido y mucho más tradicional de la Sorbona (Bourdieu, 1990, p. 108). El protagonista de *Yo, asesino* se encuentra muy lejos de tales alturas académicas, y debe someterse al final al poder y la disciplina impuesta por la corriente *abertzale* en su departamento.

<sup>6</sup> Jean Baudrillard en su obra de 1970 *La sociedad del consumo* señala cómo en ese cambio de paradigma hacia la sociedad posmoderna, se produce un fenómeno de simbiosis entre publicidad, mercancía y cultura, donde la primera deviene en acontecimiento y la última en objeto de consumo prestigiado por la clase social (Baudrillard, 1998, p. 125).

<sup>7</sup> El subgénero de novela de campus, con mucha menos tradición en España que Estados Unidos—como la clásica *Stoner* (1965) de John Williams—originalmente se inició con la mirada extrañada del campus norteamericano a través del profesor visitante español—*Una ciudad llamada Eugenio* (1992), de Paloma Díaz-Mas, *La velocidad de la luz* (2005), de Javier Cercas, o *Un momento de descanso* (2011), de Antonio Orejudo (Gil-Albarellos Pérez, 2017; Gómez de Maya, 2022).



Figura 2. La puesta en escena del pintor ahora abstracto lo hace víctima inesperada de una "venganza estética". © Éditions Denoël 2014. © 2025, Norma Editorial por la edición en castellano.

artístico-nacional. El efecto justiciero, la motivación reivindicativa con la que en principio actúa, pasa a una intervención artística política que recuerda a las escenas de los *Desastres de la guerra* de Goya. ERR la denomina "una auténtica, radical y muy castiza 'sangría painting'" (Altarriba 2021, p. 27), con la que pone de manifiesto no sólo su búsqueda de un aura recuperada—"mi impulso creativo por fin tomó cuerpo" (Altarriba, 2021, p. 22)—sino también un diálogo del intelectual español, formado en la una noción de modernidad heredera de la Ilustración europea, con lo nacional.

Antonio Gómez López-Quiñones recoge en *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea* una idea de Jo Labanyi sobre cómo esa diferencia cultural que hizo a España un país netamente romántico de exceso emocional, peligro y aventura, y que el franquismo aprovechó y mercantilizó, se va perdiendo progresivamente con la democracia, como un efecto inesperado de la crisis de las grandes narrativas.<sup>8</sup> La reacción violenta de ERR en su primer asesinato, que ocurre precisamente en los ochenta, se puede interpretar como un rechazo de ese exceso emocional de esa noción heredada de lo nacional. Tal rechazo, ejerciendo una violencia frente a la violencia telúrica, se ejecuta

<sup>8</sup> "En los márgenes de la modernidad y su proyecto racionalizador, España es vista e inventada como un espacio simbólico de grandeza irracional, inmune a la categorización sistematizante de las muchas instituciones de la Razón moderna." (Gómez López-Quiñones, 2011, p. 60).

irónicamente por medio del símbolo tradicional de lo español, el animal totémico. Con ello, al "salirse de sí", cae también en un exceso histórico que racionaliza y controla a través de la autorreferencialidad irónica del texto artístico: la víctima acaba volviendo a sus orígenes folclóricos a través de una referencia visual a Goya, figura entre lo nacional irracional y lo ilustrado europeo. Con esta primera intervención de intención estética en la que el protagonista todavía muestra escrúpulos de caer en el asesinato, emprende el camino del intelectual dandi.

## El regreso del dandi

El final del siglo XX ha consagrado sin duda a la figura del asesino en serie en la cultura popular, especialmente en el cine, como el mismo ERR reconoce en un momento de reflexión en el calabozo, una vez que ha sido detenido por la policía (Altarriba, 2021, p. 84). Una sociedad posmoderna donde el cuerpo, en particular el femenino, se convierte en mercancía otorga al asesino de ficción el título de héroe perverso, consumidor refinado cuya psique presenta un enigma a resolver por el espectador. Su ejemplo más célebre seguramente sea Hannibal Lecter, psiquiatra de gran cultura devenido en caníbal que degusta a sus víctimas acompañándolas con una botella de Chianti. Lecter representa una variación posmoderna de la figura del dandi decimonónico, ya en un capitalismo avanzado, donde la alta cultura pasa a ser una confirmación de su perversidad inútil. Perversos aceptados, nos dice Elisabeth Roudinesco en su libro *Nuestro lado oscuro*, fueron Oscar Wilde o Marcel Proust, decadentes, invertidos, *queer* definitivamente cuya rareza los aislaba de la sociedad, conjurando por tanto la infección. Sin embargo, eran pálidos reflejos de personajes literarios de la época como Des Esseintes, el protagonista de *A rebours* (1884), de J.K. Huysmans, la novela biblia del decadentismo decimonónico. Des Esseintes, como Raskolnikoff, recurre al asesinato para demostrar su superioridad moral, pero en el primero no hay arrepentimiento, tan solo la constancia del hastío.

Según el DRAE, un dandi es "hombre que se distingue por su extremada elegancia y buenos modales", término que ya aparece en español en 1852, con cierto sentido despectivo de lo ridículo o afeminado, lo que ya adelanta su potencial codificación *queer*. De origen británico, con George Brummel a finales del XVIII hasta el mismo Oscar Wilde, pasando después por la Francia de entre Segundo Imperio y la Belle Époque, como el conde Robert de Montesquiou, transfigurado en el Barón de Charlus de *En busca del tiempo perdido*, en España uno de los primeros ejemplos notables lo representó el francófilo Mariano José de Larra. Como tantas cosas, le debemos a Baudelaire parte de la fama de este arquetipo, sujeto—masculino—de la modernidad urbana, de la masa sobre la que se yergue, diferente, distante, como un aristócrata del ingenio. El dandi, como figura crepuscular en el comienzo de la época de reproducción mecánica e industrial, al igual que el *flâneur*, representa un intento nostálgico de recuperar el aura de lo elitista más allá de la acumulación del capital. De la misma forma, el protagonista de *Yo, asesino* retoma el rol del artista llevado al extremo con el espíritu místico de la consecución de una obra radical, donde la sociedad es desechable: "Mataré para denunciar el incesante holocausto en que se ha convertido la convivencia" (Altarriba, 2021, p. 136).<sup>9</sup> Su carácter

<sup>9</sup> En *Historia de la locura*, Foucault señala la estrecha relación entre insania y arte, especialmente desde la llegada de la modernidad, una relación simbiótica y aniquiladora (Foucault, 1998, p. 287). Y llega así a lenguaje de tono casi místico: "La locura en la que se encuentra inmersa la obra de arte es el espacio de nuestra empresa, es el camino sin fin a nuestra realización, nuestra vocación de apóstol y exegeta. (Foucault, 1998, p. 288). Este es el mismo tono con el que señala que "la locura es contemporánea a la obra de arte porque inaugura el tiempo de su verdad" (Foucault, 1998, p. 289).

de dandi no viene sólo de cómo vincula asesinato a alta cultura—arte antiguo, museos, espacios prestigiosos como la Plaza de los Vosgos en París, sus lecturas—y su atención al detalle y su resultado visual final. También influye un elemento de gratuidad—no matar a alguien cuya muerte le beneficie—que lo convierte en un sujeto amoral, una vez que se elimina cualquier justificación, de nuevo en consonancia con el principio de distancia del aura antipositivista: “Un crimen sólo es artístico si es gratuito... como en toda obra de arte... la utilidad es el mayor lastre de la creatividad” (Altarriba, 2021, p. 14).

La crítica ha llegado a ver en Foucault un filósofo dandi, que encuentra en Baudelaire un modelo de práctica moral vinculado a una idea de cierto ascetismo y rebeldía contra la moral burguesa (Miller, 1998, p. 878).<sup>10</sup> Foucault, influido por el irracionalista Nietzsche e interesado por establecer una genealogía de naturaleza histórica, no presta gran atención a la cuestión moral, que veía más como el “ejercicio del ser” (Miller, 1998, p. 880), mientras que para él la existencia humana debía demostrar un sentido estético.<sup>11</sup> Este principio lo lleva el protagonista de *Yo, asesino* a sus últimas consecuencias, haciendo no de la vida sino de la muerte y su escenografía única una obra de arte en la que él es juez. A partir de ese primer asesinato, el protagonista se va a legitimar a sí mismo argumentando una búsqueda de trascendencia—“matar es el acto trascendente por excelencia” (8)—que no oculta una tendencia narcisista y de superioridad moral: “Una hoja afilada, un movimiento veloz, un corte preciso... y el pobre desgraciado no siquiera se da cuenta de que ya está muerto (...); en un instante corto el hilo de la vida... y veo cómo la muerte fulmina y la perplejidad se apodera de todos” (Altarriba, 2021, p. 11-12).

### Del dandi al superhombre

El tema del crimen y el criminal forman parte de la obra de Foucault desde muy temprano. Otras obras menores como *Yo, Pierre Rivière* y sus conferencias en el Collège de France dan cuenta de esta constante. Para Lisa Downing, el asesino aparece en la producción del pensador francés como “uno de los definitorios sujetos modernos de las disciplinas legales y psicológicas, junto al homosexual y el perverso” (Downing, 2018, p. 2), figuras que adquieren un aire atrayente de glamur y grandeza durante el siglo XIX. Foucault señala el auge de la literatura criminal desde fines del XVIII en la literatura europea (Quincey, Walpole, Baudelaire) cuando toman un carácter ya no solo artístico sino incluso de genialidad.<sup>12</sup> Dice Foucault en su ensayo dentro de *Yo, Pierre Rivière*:

*murder is the supreme event (...) Murder (...) frequents power, sometimes against and sometimes with it. The narrative of murder settles into this dangerous area; it provides the communication between interdict and subjection, anonymity and heroism; through it, infamy attains immortality. (Foucault, 1978, p. 206)*

A partir de esas palabras, en las que Philippe Lejeune vio una justificación del crimen (Roudinesco, 2008, p.167), podemos ver a Foucault como un observador/*voyeur* del crimen, un ejecutor a través de la experiencia vicaria de la disección analítica y de la genealogía. Siguiendo esa estela, ERR lleva el modelo del intelectual nietzscheano como *übermensch* a su propia biopolítica, bajo la voluntad de poder

<sup>10</sup> Miller señala cómo en uno de sus últimos ensayos, “¿Qué es la Ilustración?”, ve en el ascetismo de Baudelaire la relación obsesiva de nuestra era con respecto a la muerte (Miller, 1998, p. 878).

<sup>11</sup> En una de sus últimas entrevistas (1984) se preguntaba por qué nuestra vida no puede convertirse en una obra de arte (Foucault, 1984, p. 350).

<sup>12</sup> “Because it can be the work only of exceptional natures, because it reveals the monstrousness of the strong and powerful, because villainy is yet another mode of privilege. (...) In appearance, it is the discovery of the beauty and greatness of crime; in fact, it is the affirmation that greatness too has a right to crime and that it even becomes the exclusive privilege of those who are really great” (Foucault, 1976, pp. 62-3).

y saber. Así, recuerda uno de sus asesinatos, en un balneario de Budapest, en una estancia universitaria. La experiencia estética en ese espacio exclusivamente masculino le empujaba a completarla con una "intervención": "la intimidad carnal y sudorosa me relanzaba el desafío del asesinato a corta distancia" (Altarriba, 2021, p. 55). Desde su nacimiento a fines del XVIII, la figura del dandi codificaba lo queer al salirse de la norma. Sin embargo, el protagonista niega cualquier pulsión sexual por medio de un esforzado ejercicio de racionalización: "nunca he podido matar en esa máxima cercanía del acto sexual... dicen que dolor y placer circulan por un mismo circuito y que, enredados en una espiral de intensidad, permiten pasar por imperceptible deslizamiento de la cópula al asesinato" (Altarriba, 2021, p. 57). En su esfuerzo por negar el elemento del deseo—"no puedo desconectar del deseo para caer en la furia... para mí no forman parte del mismo arrebató" (Altarriba, 2021, p. 57), sus intervenciones se dirigen sobre todo contra hombres, muchas veces investidos de algún poder (juventud, fuerza física, capital cultural), donde el deseo es sustituido por el castigo. Decía Jean Baudrillard en su crítica o ajuste de cuentas *Olvidar a Foucault* que en la obra de este último el poder había sustituido al deseo, el cual era inencontrable en su pensamiento (Baudrillard, 2007, p. 35). De la misma forma, en *Yo, asesino*, el poder se acerca de manera peligrosa al deseo, para permitir o quitar la vida.

No obstante, frente a la violencia de ETA, el intelectual-dandi reacciona de manera muy diferente. Para él "matar por nada es revolucionario" (Altarriba, 2021, p. 37), incluso "una acción pacifista" y "mucho más honesta que matar por la patria" (Altarriba, 2021, p. 38). Al sujeto letrado que encuentra su modelo en el intelectual europeísta que habita el espacio de la elucubración teórica, las reivindicaciones nacionales o nacionalistas suponen una intromisión de lo local frente a su aura universalista. La violencia política, que responde a lo colectivo, choca con su violencia individual y sin embargo artística y trascendente, ya que la primera "pone en evidencia las interesadas razones que la política, la religión, la filosofía o la psicología han encontrado para que sigamos asesinandonos... para que parezca que tiene sentido hacerlo" (Altarriba, 2021, p. 37). Llega incluso a mostrar, en público, un sentimiento humanista que tiene en cuenta la relevancia de la memoria personal y colectiva: "Antes de pasar página, hay que escribirla... Hacer un relato de los hechos... no me gusta la idea de que existen razones para cometer un atentado... o cualquier otra forma de asesinato" (Altarriba, 2021, p. 33), le dice a su estudiante de doctorado. Más allá de la máscara de respetabilidad que aleje la sospecha de su doble vida, permea en él el rechazo visceral a ese exceso, esa diferencia nacional que Goya representa con la pelea a garrotazos. Tal diferencia, en este caso, se escapa a su control, como se demuestra en las luchas por la hegemonía en su departamento con el sector *abertzale*. Esa violencia política de naturaleza nacionalista se opone a la del caso del pintor "taurino", convertida en una escena de carga estética cercana a lo sublime.

De la misma forma, su reacción visceral cuando asesina a una de las vigilantes del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, a mediados de los noventa, responde a un estímulo de lo nacional.<sup>13</sup> En este último caso, su ojo racional observa con desdén ese "museo más doliente del mundo", que materializa la "cultura de la culpa, la penitencia y el sacrificio redentor" sublimados por siglos de oscurantismo, control

<sup>13</sup> ERR conoce perfectamente la obra de Edmund Burke sobre lo sublime (1757), que recomienda a su estudiante de doctorado. Para Burke lo sublime surge como reacción humana ante cualquier estímulo sensorial, donde se desgarran lo subjetivo ante algo que lo supera (Gómez López-Quiñones, 2011, pp. 70-1)..

religioso y político. Como consecuencia, “eso nos condena a una historia de integrismo, dictadura y guerra civil” (Altarriba, 2021, p. 99). Así pues, transfiere ese rechazo a la acción criminal cuando se encuentra con una trabajadora del museo cuyo carácter sobrio, contenido, falta de vitalidad le fascina y repele. Fantasea con el hecho de que “la expresividad torturada de las esculturas la había impregnado” (Altarriba, 2021, p. 100), y como tal venía a encarnar esa España histórica que se disfraza de piadosa modestia. Vuelca por tanto sobre ella la noción de la mujer histérica, ser antirracional. Y ante esa “patológica voluntad de anulación que la afectaba” (Altarriba, 2021, p. 101), decide asesinarla, castigando de manera vicaria a la cultura hispánica contrarreformista y tradicionalista que dio la espalda a la modernidad europea: la pregunta “¿Quién soy?”, escrita con la sangre de la víctima en la entrada de su piso no es sino una llamada al discurso cartesiano que se queda sin respuesta. Finalmente, en su recuerdo, no sólo justifica el asesinato como un acto de caridad—“en esta performance convertí a nadie en alguien... Privada de cuerpo, Consuelo se puso a tener alma”—sino incluso como una *performance* que le otorga una vida trascendente—“fue, más que acción artística, auténtico milagro... porque, al matarla, la inmortalicé” (Altarriba, 2021, p. 108). Muerto Dios, en palabras de Nietzsche, este superhombre toma su lugar y su poder de dar y quitar vida.

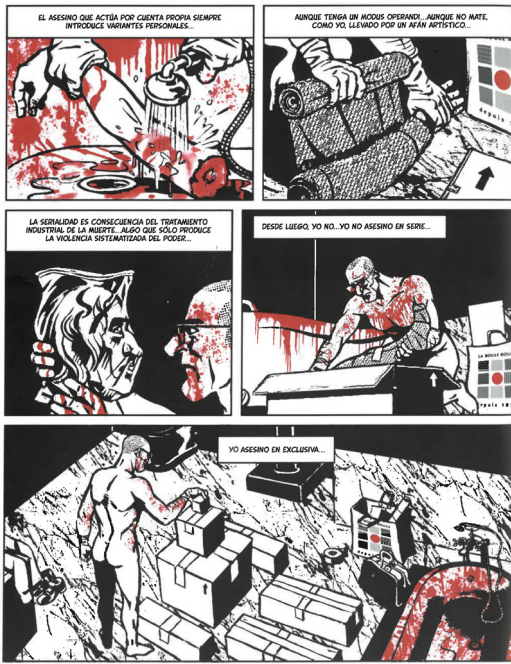
### Género y el principio del fin

Este último caso revela la relación que este dandi intelectual y asesino establece con las mujeres. Por una parte, atrae a aquellas de personalidad fuerte que buscan hombres fuertes. En palabras de su colega Carmen, con la que tienen un escarceo durante el congreso del comienzo, “me gusta nutrirme de los hombres que destacan... me dais fuerza” (Altarriba 2021, p. 17). Como su estudiante de doctorado Edurne, con la que mantiene una relación, se tratan de variaciones sobre el tema de la *femme fatale*, de la mujer fálica del decadentismo, mujer vampiro que amenaza al hombre indefenso. Edurne, interesada en las formas más extremas de *body art*, ya sea coqueteando en el despacho en el campus—“vaya... el señor catedrático se pone nervios... un director de tesis no debería perder el control” (Altarriba, 2021, p. 32)—o en su apartamento con reproducciones de arte o lecturas decadentes supone una presencia inquietante por su agencia y control para el profesor, que se ve incapaz sexualmente en alguna ocasión cuando cree ver una manzana. La manzana, el único elemento en color rojo de este cómic en blanco y negro junto a la sangre, es símbolo de paso a la pubertad en los cuentos de hadas, como le explica su esposa a ERR a propósito de su nueva versión de Blancanieves.<sup>14</sup> Se trata pues de un símbolo de la sexualidad de la mujer y de un deseo físico que el protagonista no puede satisfacer con ella. Esa manzana roja se convierte en presencia latente que intentará acallar con sangre.

La ruptura de su disciplina va a suponer el principio del fin. Viaja a París para colaborar en una exposición del Victor Hugo más oscuro y su colaboración con el ilustrador vasco Vicente Urrabieta.<sup>15</sup> En ese proyecto se produce de manera significativa una confluencia entre el arte y el consumo. Se da por una parte una estética del horror espectacular, que atraiga al mayor número de público, y por otra una contra ética del consumo, donde se recurre a la violencia y lo grotesco como reclamo, cuando el mismo cuerpo humano se

<sup>14</sup> A pesar de su conocimiento teórico, el protagonista empieza a descifrar el sentido oculto del libro que escribe su mujer sobre Blancanieves cuando encuentra en su mesilla de noche el clásico *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, de Bruno Bettelheim (Altarriba, 2021, p. 51). Para entonces ya es tarde: su esposa lo ha abandonado y el mundo ordenado y disciplinado del protagonista se resquebraja. La manzana roja pasará a las retinas de Edurne que lo observan como una acusación o control.

<sup>15</sup> Vicente Urrabieta (1823-1879) fue un exponente principal de la ilustración y la litografía del Romanticismo y Costumbrismo, publicando en novelas y revistas como el *Semanario Pintoresco Español*, *La Ilustración*, *Álbum Pintoresco* y otros.



convierte en susceptible de transformarse en mercancía. Baudrillard ya señalaba este consumo de la imagen del cuerpo en 1970, pero resulta interesante su traducción en términos del campo académico, en especial con respecto a la "cultura de la evaluación" (Martínez Nicolás 2020) y de los índices de impacto que ha provocado la mercantilización de la investigación.<sup>16</sup> El escenógrafo del proyecto, Fabrice Fugain, petulante y engreído, se va a convertir en su víctima de una escenografía de asesinato en "rompecabezas", en el cual el desmembramiento busca provocar horror por su crueldad y confundir a la policía. Con ello, ERR rompe su regla de no matar a un conocido, además de caer en sus emociones: Fugain representa un sucedáneo de esos académicos ortodoxos que mantienen su poder sobre el protagonista a través del control de la evaluación de méritos. Partidario del clasicismo ortogonal simbolizado por la Plaza de los Vosgos en la que vive y por la que pasean—"yo mismo dependo de la cohesión... sin ella me disgrego... hace dos años me separé de mi mujer... me siento un fragmento sin sentido... necesito conjunción, a ser posible copulativa... jajaja..." (Altarriba, 2021, p. 44)—Fugain será castigado con el caos de su cuerpo degollado y dividido en fragmentos que enviará a diferentes partes del planeta con las que el escenógrafo tenía vínculos. Su "intervención" tiene lugar a medida que el propio caos entra en su vida: su esposa lo abandona mientras el jefe del departamento de historia del arte trama para que los no *abertzales* no reciban complementos; mientras, la Agencia Nacional de Evaluación elimina su subvención de su revista *Trémula* y su grupo de investigación sobre arte y crueldad va a dejar de ser financiado (Altarriba, 2021, pp. 60-2). El resultado es el ensañamiento "artístico" en la muerte del francés, mientras ERR se desvincula de la muerte seriada o mecanizada:

*Fusilamientos, ahorcamientos, electrocuciones, ajusticiamientos en general... Esos sí son asesinatos en serie (...). Idénticos los unos a los otros, siguiendo un protocolo que pretende escenificar la inmutable imparcialidad de la justicia (...). La serialidad es consecuencia del tratamiento industrial de la muerte... Algo que sólo produce la violencia sistematizada del poder* (Altarriba, 2021, pp. 69-70) (Fig. 3).

Figura 3 (zda.). Una última actuación supone en cierta forma el propio sacrificio. © Éditions Denoël 2014. © 2025, Norma Editorial por la edición en castellano.

Figura 4 (dcha.). El mayor drama del intelectual en busca del aura: la copia e imitación de uno mismo. © Éditions Denoël 2014. © 2025, Norma Editorial por la edición en castellano.

<sup>16</sup> En un artículo referido a la disciplina de la comunicación pero que se puede extender a otras, las consecuencias serían "the hypertrophy of papers (...), most of which lack sought-after levels of quality and have had a low or negligible impact on the international scientific community" (Marí Sáenz y Martins de Nascimento, 2021, p. 308).

Su exclusividad y puesta en escena persigue con ello la recuperación de un aura artística que su carrera y el sistema que la determina no permiten. No parece casualidad que Urrabieta, como Goya, se encuentren en esa región transicional entre el clasicismo y el Romanticismo, en una muy precaria sociedad industrial: el carácter autónomo del artista, como pequeño dios creador, choca con la necesidad de vivir de su trabajo a través de la escritura periodística, serializada o la ilustración para un público más amplio y democrático. Esa va a ser la conexión que establezca la policía cuando detengan al protagonista como sospechoso del asesinato de académico Carlos Alarcón, quien ha sido desmembrado a la manera de uno de los *Desastres de la guerra* (Fig. 4).

Su rivalidad académica y el dictamen contrario de la ANECA de la revista *Trémula* incriminan a ERR. Se produce en el interrogatorio policial un irónico contraste de maneras de leer un texto cultural: los policías señalan las similitudes de los grabados y la disposición del cadáver y buscan la literalidad de las ideas de ERR en su artículo "Desmembramiento y anulación de la identidad en los *Desastres de la guerra* de Goya". Este último dice que ese tipo de muerte "surge de una voluntad de aniquilación total. A menor integridad física, menor identidad ideológica. Corta en pedazos al enemigo y desaparecerá su imponente amenaza" (Altarriba, 2021, p. 81). Lo que la policía ve como una descripción incriminatoria y una preceptiva, el protagonista lo define como elaboración teórica, dejando como "papel mojado" el papel del intelectual postestructuralista enfrentado al poder y los aparatos del estado: "Una cosa es lo que uno escribe y otra lo que hace" (Altarriba, 2021, p. 81). Qué gran derrota para el *homo academicus*.

Cuando Foucault y Gilles Deleuze se interrogan sobre su papel en la sociedad una vez pasado el mayo del 68 y el final de una época, el primero reconoce que las masas ya no los necesitan para adquirir conocimiento o conciencia (Foucault & Deleuze, 1977, p. 207). Sin embargo, deben proseguir en su travesía filosófica, ya que la teoría sigue siendo una caja de herramientas, dice Deleuze (Foucault & Deleuze, 1977, p. 208). Sólo hay acción, dice éste, pero la teoría también es acción (Foucault & Deleuze, 1977, p. 207). En este dilema entre el pensamiento como llamamiento al cambio y la acción, el protagonista de *Yo, asesino* se ha propuesto erigirse en artista orgulloso de su autonomía en una sociedad que en el fondo desdigna. Y aun así, esta escena irónicamente muestra a ese intelectual sofisticado en lo teórico que, ante la materialidad del poder y los aparatos de control, se queda sin discurso.

Más aún, en sus palabras se confirma una paradoja: "El parecido (del asesinato con los *Desastres de la guerra*) es evidente... Pero se trata de uno de los grabados más famosos de Goya... Todo el mundo lo conoce... El asesino no tiene por qué ser un experto" (Altarriba, 2021, p. 80). El ansia de autenticidad y de creatividad que lo distinga se enfrenta a la reproducibilidad de la época no mecánica sino digital. Ya no sólo la imagen de Goya va a sufrir un proceso de banalización con la "lógica cultural del capitalismo avanzado", siguiendo la denominación acuñada por Fredric Jameson, sino que el mismo *modus operandi* o estilo del asesinato que pone en escena ERR puede ser reproducido o imitado por alguien diferente. Ese artista tardío que va a hacer del cuerpo su lienzo, el intelectual homicida, se encuentra

con su doble, que hace del aura en términos decimonónicos una imposibilidad. El verdadero culpable, su colega Eduardo Marín, opta por el humor negro: antes de reconocer su autoría "posmoderna" en cuanto copia y pastiche, señala al protagonista el poco afecto que la víctima suscitaba en el mundo académico en general, "al fin y al cabo era un pedante y hasta le habría gustado una muerte tan goyesca... Pero tú, con todas esas sospechas pesando sobre ti, debes de estar destrozado. No tanto como Alarcón, claro" (Altarriba, 2021, p. 93). Volviendo al asesinato del comienzo de la novela en esa concurrida calle de Madrid, la gota de sangre acusadora en su gabardina es la que provoca su final, una vez que Marín la conecta con el delito (Fig.1). La gota de sangre se convertirá no sólo en un simbólico pecado original, sino también en la plasmación del estado "líquido" de ese intelectual que deviene en crítico y analista, abandonando cualquier rol político.<sup>17</sup> Marín, rival también de ERR, adopta una perspectiva pragmática y cínica, anulando a su contrincante y haciéndoselo saber al final. Como *homo academicus* asimilado y tradicional, huye de una máscara intelectual subversiva o antisistema y cuando al final da una charla plenaria en un congreso al que ERR asiste como público expulsado de la autoridad legitimada, apela a una noción de la estética trascendente y tradicional, en contacto con la espiritualidad. Son nuevos tiempos de rearme ideológico una vez llegada la normalidad post-ETA.

## CONCLUSIONES

*Yo, asesino* termina con una conclusión pesimista para el intelectual público heredero de la tradición francesa que se enfrenta a la burocratización del campo académico, y en general con la figura del sujeto letrado en nuestra época. El protagonista lleva a cabo su propia biopolítica, sublimando su venganza contra una posición de hegemonía desplazada que justifica como acto racional en tanto que desvinculado de las pasiones. Sin embargo, sus acciones lo desdican. El texto de Altarriba se puede ver como un comentario sobre la banalización y comercialización de la violencia llevadas a su extremo grotesco en la cultura popular, al que se une la crítica la homogeneización y desarme político de la universidad española. Como hemos expuesto, en este cruce de postmodernidad y burocratización, se presenta al sujeto letrado el deseo tardío de recuperar la épica romántica del creador pequeño-dios, y en última medida de medirse las fuerzas con una sociedad que desdeña. Si en *Yo, Pierre Rivière*, Foucault equiparaba la escritura de la confesión del reo con el acto de matar (Foucault, 1978, p. 200), en *Yo, asesino*, el protagonista desea desempeñar a la vez el rol de Rivière y el de Foucault, como figura liminar que se desempeña como crítico de la obra de arte, reescribiéndola y actualizándola en el presente, al mismo tiempo que se distancia de ella como frío observador. Su ímpetu "creador" que lo lleva al asesinato se va a encontrar sin embargo con la imposibilidad de esa aura de la autenticidad original. El resultado no le será sin embargo halagüeño, una vez que se descubre el verdadero lugar del *homo academicus* en la sociedad española y occidental en general de principios del XXI sometido a la presión de la evaluación y el requisito del impacto. En términos de parodia y humor negro, *Yo, asesino*, tan alejado de su anterior obra centrada en la memoria histórica, refleja las tribulaciones para aplicar un concepto universalista-occidental del intelectual público a la realidad no sólo de

<sup>17</sup> "Having subordinated validation of culture to the practical judgement of quantifiable demand, the market reduced the cultural elite to one of the many 'taste interest groups' vying with each other for the benevolent attention of the consumer." (Bauman, 1987, p. 58).

una sociedad postindustrial, sino también sometida a los discursos de la nación tradicional, los nacionalismos periféricos, el terrorismo de ETA y del género y una masculinidad en crisis.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altarriba, A. & Keko (2021). *Yo, asesino*. Norma.
- Baudrillard, J. (1970). *The Consumer Society. Myths and Structures* (C. T. Londres Trad.). Sage.
- Baudrillard, J. (2007). *Forget Foucault* (N. Dufresne Trad.). Semiotext(e).
- Bauman, Z. (1987). *Legislators and interpreters: On Modernity, Post-Modernity, Intellectuals*. Cornell University Press.
- Benjamin, W. (1968). "The work of art in the age of mechanical reproduction". En *Illuminations* (pp. 217-252) (Harry Zohn Trad.). Schocken.
- Bourdieu, P. (1990). *Homo Academicus* (P. Collier Trad.). Polity.
- Downing, L. (2018). "Foucault and true crime". En *After Foucault: Culture, Theory and Criticism in the 21st century* (pp. 185-200). Cambridge University Press.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punishment* (A. Sheridan Trad.). Random House.
- Foucault, M. (1978). "Tales of Murder". En M. Foucault Ed. *I, Pierre Rivière, having slaughtered my mother, my sister, and my brother...: A case of parricide in the 19th century* (pp. 199-211). Random House.
- Foucault, M. (1984). "On the Genealogy of Ethics"- En P. Rabinow Ed. *The Foucault Reader* (pp. 340-372.). Pantheon.
- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality* (R. Hurley Trad.) Vintage.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica* (J. J. Utrilla Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. & Deleuze, G. (1977). "Intellectuals and Power". En D. F. Bouchard ed. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (pp. 205-217). Cornell University Press.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, S. (2017). "La novela de campus en España 2000-2015". *Cuadernos de investigación filológica*, 43: 191-207.
- Gómez de Maya, J. (2022). "Muestreo de la novela de campus española". *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 27: 179-200.
- Gómez López-Quiñones, A. (2011). *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*. Javier Tomeo, Enrique Vila-Matas, Albert Sánchez Piñol y Arturo Pérez-Reverte. Biblioteca Nueva.
- Hirsh, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Kauppi, N. (1996). *French intellectual nobility. Institutional and Symbolic Transformations in the post-Sartrean era*. State University of New York Press.
- Kayser, W. (1963). *The Grottesque in Art and Literature*. Indiana University Press.
- Lluch-Prats, J; Martínez Rubio, J., Souto, L. Eds. (2016). *Las batallas del cómic: Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. Universitat de València Colección Anejos de Diablotexto Digital, 1.
- Marí Sáez, V. M. & Martins do Nascimento, C. (2021). "Communication Research, the Geopolitics of Knowledge and Publishing in High-Impact Journals: The Chronicle of a Commodification Process Foretold", *tripleC* 19 (2): 307-324.
- Martínez-Nicolás, M. (2020). "Communication Research in Spain (1985-2015). Institutional Context, Academic Community and Scientific Production". *Revista Latina de Comunicación Social*, 75, 383-414.
- Miller, J. (1998). "The Prophet and the Dandy: Philosophy as a Way of Life in Nietzsche and Foucault". *Social Research* 65 (4), 871-896.
- Roudinesco, E. (2008) *Philosophy in turbulent times. Canguilhem, Sartre, Foucault, Althusser, Deleuze, Derrida* (W. McCuaig Trad.). Columbia University Press.
- Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama.
- Touton, I., Alonso Carballés, J., Sanz-Gavillon, A.-C. & Jareño Gila, C. Eds. (2021). *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*. Ediciones Marmotilla.
- Villamandos, A. (2018). "¡Ya veréis, España es una pasada!: Parodia y memoria histórica en *Nuevas hazañas bélicas*". *Bulletin of Spanish Visual Studies* 2 (1), 83-103.



CÓMIC Y  
ESTUDIOS  
DE GÉNERO



5

5.1



# El cómic: del machismo al feminismo. Una revolución de nuestro tiempo.

**Cristian Cerón Torreblanca**

Universidad de Málaga

## INTRODUCCIÓN

El cómic se ha convertido en una fuente más para el estudio de la Historia contemporánea, área que tiene la posibilidad de incorporar a las investigaciones nuevas fuentes históricas para comprender mejor el pasado.<sup>1</sup> En este caso, las viñetas contribuyen al conocimiento, porque en sus páginas queda reflejada la sociedad que las creó. De esta forma, los comportamientos sociales, los roles de género, los discursos dominantes de cada época tienen su reflejo en unas imágenes secuenciales que, destinadas al principio a un público infantil, muy pronto demostraron que sus lectores eran también los adultos; no obstante, al ser un producto que era destinado a la infancia, los estados permanecían vigilantes para garantizar que los contenidos se ajustaban al modelo de sociedad establecido, así como evitar que apareciesen comportamientos poco edificantes para la moral de la época. En consecuencia, se presenta al historiador la oportunidad de analizar a esa sociedad a través de estas representaciones, que varían según la zona geográfica en la que se editaron y que, además, el paso del tiempo también pone en un compromiso, al dejar al descubierto una forma de hacer las viñetas que evidencian una intencionalidad del propio mercado para transmitir un mensaje muy concreto.

En este trabajo nos vamos a centrar en el papel desempeñado por las mujeres en las viñetas durante la segunda mitad del siglo XX. Concretamente, analizaremos los cómics editados en Estados Unidos, lugar donde estos alcanzarían una mayor difusión y servirían de modelo a esta industria de papel en otras partes del mundo. Así, paralelamente analizaremos lo que sucede en la España de esa época con el rol desempeñado por las protagonistas femeninas. Todo ello, en un mundo en el que el feminismo va ganando cada vez más audiencia y las sociedades comienzan a escuchar estas reivindicaciones que cuestionan el papel subordinado de las mujeres a los hombres. Una revolución que se llevó a todos los terrenos y en las que las viñetas no fueron ajenas a ella, pasando de defender un machismo tradicional a un feminismo que empoderaba a las mujeres. A continuación, vamos a analizar todo ello.

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic (CREMEC), financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040), así como también del Grupo Permanente de Innovación Educativa en Estudios de H.ª Contemporánea en género, igualdad, y LGBTIQ+, PIE 22-029, Universidad de Málaga, y del Grupo PAIDI de la Junta de Andalucía HUM- 333 Crisol Malaguide (Grupo de investigación de la Historia en Andalucía).

## MÉTODO Y OBJETIVOS

La investigación utiliza como fuente primaria los cómics publicados durante la época, tanto en Estados Unidos como en España. Si bien no existe específicamente un archivo o centro documental físico donde poder consultar ejemplares, exceptuando las hemerotecas que albergan estos documentos entre sus fondos, existen en la red, Webs, que, a modo de repositorio, facilitan la consulta de determinadas series.<sup>2</sup> Por otra parte, en el siglo XXI las editoriales del género vienen sacado al mercado recopilatorios que, aunque son una selección de colecciones o revistas, permiten disponer de facsímiles para su estudio.<sup>3</sup> De esta manera, este trabajo se ha servido de ello, además de las fuentes secundarias, para intentar explicar cómo los comportamientos machistas de la segunda mitad del siglo XX se fueron transformando en una defensa de los valores feministas y de igualdad de género en Estados Unidos y España.

El análisis y metodología seguida en esta investigación parte de la premisa de que en el cómic no podemos limitarnos a describir lo que uno lee, sino que se debe ir más allá: hay que relacionar la viñeta con el tiempo histórico en el que se creó, las corrientes artísticas del momento, así como identificar las cualidades específicas de las imágenes secuenciales que nos encontramos ante nuestros ojos. Es preciso desarrollar una semiótica que nos permita dar sentido a nuestro objeto de estudio, para poder explicarlo y encuadrarlo en una epistemología del cómic. En definitiva, una metodología que analiza el cómic o los tebeos (como se conocían en España) atendiendo a los factores que constituyen el lenguaje específico de este medio de comunicación, que presta atención al inherente componente narrativo de las viñetas y realiza una interpretación ideológica, temática, estilística... de la obra en el tiempo que fue creada, así como se estudia el espacio y época que pretende representar.<sup>4</sup>

En consecuencia, los objetivos principales de esta investigación son los siguientes:

- Realizar un estudio comparativo entre dos sociedades que coinciden en el tiempo, pero que ideológicamente son opuestas: la democracia norteamericana posterior a la Segunda Guerra Mundial y la dictadura de Franco en España; sin embargo, ambas pondrán límites a la libertad de expresión en los cómics.
- Destacar las características de los límites de la libertad de expresión en Estado Unidos y de la censura en España, así como establecer posibles coincidencias en ambos países cuando se tratan temas de género.
- Analizar cómo un medio de comunicación de masas y la industria que lo sostiene van modificando su discurso machista hasta llegar a posiciones feministas.
- Explicar que el cómic, como una revolución de nuestro tiempo, contribuye a generar una conciencia de igualdad de género.

<sup>2</sup> De entre las webs, destacamos estas tres consultadas para el presente trabajo. Especialmente la primera, dedicada a los cómics estadounidenses de los años 40 y 50. (26 de noviembre de 2024) <http://www.crimeboss.com>; <https://www.comics.org>; <https://www.Comiccartfans.com>.

<sup>3</sup> Así, por ejemplo, destacamos las ediciones especiales que va editando cada cierto tiempo Ediciones B (Guirala, 2017; Sabatés, 2017).

<sup>4</sup> Un medio de comunicación de masas que requiere de una metodología distinta al cine o la literatura, como se afirma en la mayoría de las obras que han tratado este tema (Dorfman y Mattelart, 1975; Ramírez, 1975; Eco, 1977; Rodríguez Diéguez, 1988; Alary, 2002; Muro Munilla, 2004; Gual Boronat, 2013).

## DISCUSIÓN

El análisis del trabajo se ha dividido en dos epígrafes. En el primero, estudiaremos el desarrollo del cómic en el Estados Unidos posterior a 1945 hasta la actualidad, mientras que en la segunda parte nos centraremos en España, del franquismo a nuestro tiempo. Comencemos con esta primera parte.

## Mujeres en el cómic de Estados Unidos. De policías y ladronas a las superheroínas

El esfuerzo de guerra de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial cambió el rol tradicional de género. Mientras los hombres eran movilizados para combatir al Eje en los teatros de operaciones, europeo y pacífico, las mujeres eran llamadas a ocupar el vacío dejado por estos en los puestos de trabajo. Fábricas, departamentos de la administración, servicios de todo tipo, fueron cubiertos por personal femenino, con la finalidad de llevar al mayor número de hombres a la primera línea de batalla. No solo eran la típicas *pin-ups* que animaban la moral de las tropas que luchaban lejos de casa, sino que eran las encargadas de sacar adelante a las familias, siendo una parte muy importante de la economía de guerra estadounidense. De esta manera, la cartelería de guerra americana no dudará en hacer llamamientos a sus ciudadanas para que se mantengan, como las heroínas que eran, firmes y fuertes durante el conflicto. Sin embargo, una vez acabado este en 1945, paulatinamente una ola conservadora intentará volver al mundo anterior a 1939 y relegar a las mujeres a los roles tradicionales.<sup>5</sup>

El cómic de aquellos años no fue ajeno a todo esto. Como medio de comunicación sabrá captar la atención de los sectores populares, como venía haciendo desde su creación en el siglo XIX. Referente de lo que se llamará *cultura pulp* o *pulps*, tendrá una gran difusión en la sociedad norteamericana, con un público muy amplio con el que comparte sus referentes, al estar influenciado por la radio, el cine y más tarde por la televisión. Por otra parte, la industria norteamericana supo adaptarse a la demanda de este producto, trasladando a las viñetas el modelo de subcontratas de talleres textiles con el que se abastecía este sector, con la creación de estudios de cómics encargados de crear el material que posteriormente sería vendido a los editores. Lo importante era satisfacer la gran demanda de un público que deseaba entretenerse, ya con historias de la biblia en viñetas, como ocurría con los sectores católicos o las historias de crímenes, de policías y ladrones, que eran de lejos los más leídos.

Fue este último género, por ser el más consumido y, en consecuencia, al que se le supuso que ejercía una mayor influencia sobre sus lectores, sobre los que las autoridades estatales prestaron una mayor atención. En ellos, la mujer era, generalmente, la víctima de las actividades delictivas de sus malvados protagonistas y, en no pocas ocasiones, el personaje sobre el que se ejercía una violencia de género, que se irá haciendo más cruel a medida que pasen los años.<sup>6</sup> De hecho, algunas de estas portadas de los populares cuadernillos fueron expuestas en las comisiones de investigación estadounidenses como ejemplos de la influencia negativa que ejercían sobre sus potenciales lectores.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Un cambio que también se aprecia en las viñetas de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra (Bryant, 2008; Fandiño, 2016).

<sup>6</sup> Así, una de las violencias más comunes que se ejercían contra las mujeres eran las lesiones oculares, en las que el villano se ensañaba con grandes dosis de sadismo con los ojos de su víctima. Como en la historia "Murder, Morphine, and Me", en *True Crime Comics*, número 2 (mayo de 1947) de Jack Cole, donde aparece una viñeta de gran violencia, hasta el punto de que fue investigada por las autoridades del estado de Nueva York.

<sup>7</sup> Las portadas de *Crime Does Not Pay*, nº 24 (noviembre de 1942), por Charles Biro y *Crime SuspensStories*, nº 22 (abril de 1954), por Johnny Craig son muy conocidas por la crueldad de las imágenes. Así, en la primera, un delincuente quema el rostro de una chica en el fuego de la cocina; en la segunda, se muestra la cabeza decapitada de una mujer y el hacha ensangrentada sostenida por su asesino, mientras tirada en el suelo se observa lo que queda de la víctima. Unas ilustraciones de un gran sadismo que servían a las autoridades para mostrar la deriva de extrema violencia que habían adoptado estas publicaciones. Evidentemente, no se consideraba un triunfo de la libertad de expresión que una portada de esas características hubiese sido aprobada por un editor y expuesta en los quioscos como reclamo para vender ese número.

Lo que en principio comenzó a ser considerado como un problema ético de la sociedad de la época, a lo largo de los años cuarenta pasó a percibirse como un delito y, como tal, debía ser perseguido. Las crecientes tasas de delincuencia juvenil que se apreciaban tras 1945 eran, para una parte de la ciudadanía, consecuencia directa de la lectura de estas publicaciones y de la mala influencia que ejercían sobre unos jóvenes que reproducían en la vida real lo que sus "héroes delincuentes" hacían en las viñetas. Una admiración hacia comportamientos incívicos que tampoco era nada nuevo y que la sociedad norteamericana tenía muy reciente por la depresión económica de los años 30, cuando algunos delincuentes y asesinos fueron considerados auténticos héroes por enfrentarse a un poder establecido que empobrecía a buena parte de la sociedad. Una mitificación que llevó a atracadores de bancos como John Dillinger a unos niveles de popularidad preocupantes para las autoridades del momento. De esta manera, fue Detroit la que se convirtió en la primera ciudad estadounidense en perseguir este tipo de publicaciones, actualizando para el siglo XX leyes del siglo pasado, como la Ley Estatal de Michigan de 1885, que restringía este tipo de publicaciones. Estados democráticos o dictaduras, intentaron de acotar o influir sobre lo que aparecían en sus páginas.<sup>8</sup>

Por otra parte, las mujeres comenzaron a tener un mayor protagonismo en los cómics. No solo eran las chicas guapas a rescatar de las garras de los villanos, sino que ellas mismas iban a convertirse en protagonistas de algunas series de viñetas. En junio de 1948, Fox Features editó la serie *Crimes By Women*: la versión femenina de *Crime Does Not Pay*. Editada por Victor Fox, los cuadernillos daban todo el protagonismo a unas mujeres que rompían los roles de género, y, al igual, que en el cine negro de la época nos las encontramos como seductoras, conspiradoras, psicópatas y asesinas tan crueles como sus homólogos de las viñetas masculinas. Si bien el público había visto estos roles de género en otros medios como las películas, lo que hacía diferente a esta serie *Crimes By Women* era que ellas eran ahora las que dirigían las acciones, las que estaban al frente de todo. Así, en el número siete (junio de 1947), la protagonista, "Madame Muscle", dice: "Desde ahora soy tu nueva jefa, ¿ves?". Mostrando una fuerza sobrehumana, pero vestida con bikini y una minifalda, es ella la que planea asaltar la Cámara del Tesoro al frente de su propia banda de malhechores. También fue muy conocida "Frisco Mary", *Crime Must Pay the Penalty*, nº 37 (marzo, 1954), una delincuente al frente de una banda en California, que bajo su liderazgo dan una serie de golpes caracterizados por la crueldad y violencia desatada en las viñetas. Concretamente, fue puesta de ejemplo una de las imágenes de ese nº 37, donde la villana no duda en asesinar a sangre fría a un policía, que se encuentra caído en el suelo e indefenso. En esta ocasión, lo que llamó la atención de las autoridades no era que vistiese de forma atractiva, sino su apariencia de chica normal estadounidense. Y es que precisamente es esa posible identificación con el personaje malvado, esa simpatía con la villana lo que inquieta a la sociedad de la época. Por ello, no fue extraño que cuando se regulen estas publicaciones y a los personajes femeninos se les aplique en 1954 el *Comics Code Authority*, las normas que debían seguir las editoriales para conseguir el ansiado sello en la portada de sus publicaciones, fuese especialmente dañino para las heroínas de viñetas, pues tuvieron que ser dibujadas

<sup>8</sup> La polémica de la prohibición de Detroit en 1948 llegó hasta el Tribunal Supremo, pues la delincuencia juvenil se relacionaba directamente con la lectura de estas viñetas (Hadju, 2018, pp. 107-111).

de manera que los lectores no sintiesen ningún tipo de empatía, lo que significó que ellas perdiesen ese glamour y erotismo que caracterizaban a estos personajes.<sup>9</sup>

Pese a todo ello, la regulación no fue suficiente para una parte de la sociedad que veía alarmada cómo la juventud podía quedar atrapada por estas malas influencias. En consecuencia, en los Estados Unidos la autoridad del adulto se reflejó en unos actos públicos en los que se organizaron la quema pública de los cómics. Los niños acudían a las hogueras a depositar sus ejemplares en un ritual que recordaba algunas de las imágenes más conocidas del nazismo en la Alemania de los años treinta. Paralelamente, la ola conservadora que recorría al país al calor de estas piras y en el marco de enfrentamiento internacional con los países socialistas por el desarrollo de la Guerra Fría, también fomentará que se restableciesen los roles de género anteriores a la Segunda Guerra Mundial, con el fomento de aquellas historias donde el romance tradicional era considerado la forma más adecuada para llegar tanto a las chicas como a los chicos. Por otra parte, esta regulación estadounidense hacia el mundo del cómic ponía en cuestión los derechos fundamentales y abría el debate sobre la libertad de expresión.<sup>10</sup> Sin embargo, el reloj de la historia no se atrasa tan fácilmente y al cómic también habían llegado esos aires de cambio en las relaciones entre hombres y mujeres: las superheroínas hacen también su entrada en estos años.

Una de las primeras fue Wonder Woman, conocida en el mundo de habla hispana como la mujer maravilla. Creada en 1941, durante la Segunda Guerra Mundial, por el psicólogo William Moulton Marton y dibujada por el artista H.G. Peter, era la representación de un nuevo tipo de mujer que se presentaba como modelo para gobernar al mundo. Representante de la chica liberal de la época e inspirada en los dos amores de su vida, su esposa Elisabet y su amante Olivia Byrne, la presenta como una actualización contemporánea de la leyenda de las Amazonas, en la que la princesa Diana de Temiscira adopta el papel de Diana Prince, enfermera del ejército de los Estados Unidos. Un icono del feminismo que paulatinamente irá haciéndose un hueco en el cada vez más lucrativo negocio de los superhéroes, aunque no sin dificultad, pues hasta la década de 1960, ella era la que ejercía las labores de secretaria en la llamada Liga de la Justicia, donde se agrupaban los principales héroes de la Editorial DC: Superman, Batman, Flash, entre otros. De esta manera, no es de extrañar que el personaje necesitase de una modernización si se quería relanzar durante unas décadas en la que otra ola feminista reivindicaba un nuevo papel de la mujer en la sociedad. Será a partir de los años ochenta cuando de la mano de artistas como George Pérez, Phil Jiménez o Greg Ruckma, "la mujer maravilla" comience a destacar, hasta que, en el siglo XXI, la propia Editorial DC apostase por relanzar al personaje no solo en papel, sino también en la gran pantalla, aprovechando el éxito en taquilla del género de superhéroes; no obstante, todos estos cambios hicieron que la protagonista tuviese una personalidad variable, donde en ocasiones aparecía representada como una fiera guerrera, mientras que en otras se optaba por un perfil más compasivo, que la llevaría a ser nombrada Embajadora honoraria de buena voluntad ante la ONU para el empoderamiento de las mujeres y las niñas en el mundo, bajo la presidencia del secretario general Ban Ki-moon, el 21 de octubre de 2016. Una superheroína de leyenda que a la vez representa valores de sumisión y feminismo.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> También les afectaría a ellos, pues con la *Comics Code Authority* se aprovecharía también para redefinir y actualizar el concepto de superhéroe, en algunos casos presentándolos como seres humanos imperfectos (Vilches, 2014, pp. 99-102).

<sup>10</sup> Una regulación que salía de las fronteras de Estados Unidos para llegar a países de habla inglesa, como Canadá y Reino Unido, donde el cómic recibía también serias críticas (Fernández Sarasola, 2011; 2016).

<sup>11</sup> Para un análisis de los distintos perfiles de Wonder Woman, ver Berlatsky (2018).

No sería la única en ser protagonista de las historias. La otra gran editorial estadounidense de cómics, Marvel, también las llevaría a su universo. Así, con guion de Roy Thomas y dibujada por el artista Gene Colan, transformarían en 1968 a la oficial de la fuerza aérea de Estados Unidos, Carol Danvers, en la Capitana Marvel. O lo que es lo mismo, en la gran heroína de Marvel o la Vengadora más poderosa, pues aparecerá en los equipos de superhéroes de la editorial: los Vengadores y los X-Men (Corvington, 2022).

Su historia es la de ser la hija de un ex-oficial de un militar estadounidense y una campeona de los Kree, por lo que lleva sangre alienígena en sus venas, aunque es terrícola, al nacer y crecer en el planeta de su padre. Una infancia difícil la lleva a seguir los pasos paternos y a alistarse en el ejército estadounidense, donde hará carrera en las Fuerzas Aéreas, Operaciones Especiales e incluso la NASA. En una misión estuvo en un "Kree Psyche-Magnitron" dañado, es decir, un dispositivo que puede convertir la imaginación en realidad, con lo que se alteró su estructura genética y se desbloquearon sus poderes latentes heredados de su madre.

Sin duda, Capitana Marvel es un símbolo del empoderamiento femenino con el que la editorial se alineaba con una década de los setenta en el que las mujeres iban adquiriendo un mayor protagonismo en todos los ámbitos, que se reflejaba también en el peso de las heroínas en las viñetas. Hasta treinta y seis superheroínas y supervillanas formarán parte del universo Marvel (CevagrafComics, 2022): Black Widow, Scarlett Witch, Gamora, Jessica Jones, X-23, Phoenix, Storm, Shuri, Wasp, Shadowcat, Jubilee, Rogue, La mujer invisible, Ms. Marvel, Squirrel Girl, She-Hulk, Spider-Woman, Silk, Spider-Gwen, Moon-Girl, PsyLocke, Magik, Pixie, Angela, Gwenpool, Thor, Rescue, Domino, Elektra, Black Cat, Emma Frost, Deathbird, Typhoid Mary, Mystique, The Death... una lista que no es completa, pero que recoge a las principales protagonistas femeninas de este universo, algunas con serie y película propias,<sup>12</sup> y otras que acompañan a las diferentes historias. En cualquier caso, perfiles y profesiones diferentes, edades variadas, desde jóvenes a mujeres jóvenes, extractos sociales y variedades con las que se pueden identificar las minorías estadounidenses, afroamericanas, hispanas, musulmanas... reflejando en las viñetas la complejidad de la realidad social estadounidense, así como el peso que siempre ha tenido la inmigración en el país.

Evidentemente, la gran competidora editorial de Marvel, DC, no se quedó de brazos cruzados y a Wonder Woman le acompañarían otras superheroínas y supervillanas (CevagrafComics, 2023): Catwoman, Supergirl, Batwoman, Batgirl, Black Canary, Starfire, Raven, Huntress, Donna Troy, Harley Quinn, Poison Ivy, Zatanna, Cassandra Cain, Katana, Vixen, Mera, Hawkgirl, Big Barda, Killer Frost.

Al igual que en la anterior lista de Marvel, hay más personajes femeninos reivindicando su papel en las historias de ficción. La diversidad de perfiles, orígenes, orientación sexual o edades, consigue también que haya una identificación con los personajes, incluso con las supervillanas, como Harley Quinn: la Doctora Harleen Quinzel, psicóloga en el Arkham Asylum de Gotham. Tras conocer al Joker, se enamoró obsesivamente de él hasta el punto de ayudarlo a

<sup>12</sup> Es muy importante destacar el papel jugado por el cine en la segunda década del siglo XXI, en la que se vivió un boom de películas de superhéroes con gran éxito de público, y en las que las superheroínas compartieron también este medio de comunicación de masas. Además, este auge del género de superhéroes también significó para ellas una renovación, un rediseño y adaptación, con el que poder conectar con las nuevas generaciones, pues al igual que sus homólogos masculinos, algunas habían quedado anticuadas y se notaba el paso del tiempo desde su creación. Una actualización que podía sorprender a los lectores más tradicionales, en estilo y costumbres. En consecuencia, Alex Alonso, editor jefe de Marvel, para explicar relaciones no heterosexuales de algunos de sus personajes en 2012, sacaría una nota de prensa en la que afirmaba: "El universo de Marvel siempre ha reflejado el mundo que se ve a través de la ventana y eso se muestra a través de sus personajes" (Embuid, 2018).

escapar. Adoptó una nueva identidad: Harley Quinn y se convirtió en la ayudante del Joker, aunque este siempre la trató como a una subordinada y no una aliada. Lo que no impidió que se convirtiese en una supervillana muy popular, logrando la simpatía de los lectores (y espectadores al participar en taquillazos cinematográficos) en sus diferentes aventuras por su carisma, su visión loca de la vida y su adaptabilidad a diferentes situaciones de violencia o humor.

Por otra parte, hay que destacar como DC promovió que estas heroínas creasen sus propias alianzas femeninas. Así destacamos las siguientes: *Birds of Prey*. Alianza entre las superheroínas para detener a los delincuentes de la ciudad de Gotham. Originariamente estaba formada por Black Canary, Batgirl y Huntress, a las que se fueron sumando muchas más, como Harley Quinn, Cassandra Cain, Catwoman, Poison Ivy, entre otras; la muy interesante *Gotham City Sirens*, formada tanto por heroínas como villanas, como Harley Quinn, Catwoman y Poison Ivy, entre otras, pero que tienen algo en común: quieren tomar el control de sus vidas y volar solas sin la tutela del superhéroe o villano con el que se relacionan. Finalmente destacar, *Gotham Academy*: una prestigiosa escuela de adolescentes ubicadas muy cerca del Arkham Asylum de Gotham. Tiene como protagonista a Olive Silverlock, una adolescente que junto a sus amigas intentan resolver los misterios que le salen al paso. Y es que el público adolescente tiene donde elegir con los Teen Titans, Justice League y sus variantes, así como las respectivas series de televisión protagonizadas por mujeres, como Supergirl o Batwoman. Se confirma así que el cómic de superhéroes ha dejado de ser un entretenimiento infantil y puede ofrecer un contenido adecuado para adultos, porque se trata cualquier tema que interese a la sociedad (Vilches, 2016, pp. 251-255), y el feminismo lo es en nuestro tiempo.

En definitiva, desde la segunda mitad del siglo XX hasta el primer cuarto de siglo del XXI, hemos visto como el cómic ha ido evolucionando desde la ola conservadora posterior a la Segunda Guerra Mundial que quiso restablecer unos valores conservadores, donde el machismo estaba muy presente, hasta un defensa del feminismo. Editores, escritores, guionistas, artistas y dibujantes no pudieron hacer oídos sordos a unos cambios sociales que eran irreversibles, pese a las posteriores olas conservadoras de la década de los ochenta o la posterior a 2015, de tal forma, que las mujeres ocuparon el lugar que les correspondía en las viñetas. Sin bien todo esto ocurría en una democracia consolidada, a continuación, analizaremos lo que ocurre en un país como España que durante este mismo periodo cronológico pasó de una dictadura, en la segunda mitad del siglo XX, a una democracia en el último tercio del siglo.

### Las mujeres en el cómic de España: de los años 40 al siglo XXI

A diferencia de lo que hemos visto en los Estados Unidos, donde la ola conservadora comenzó a tomar fuerza después de la Segunda Guerra Mundial, en España, ya existía con anterioridad, porque el triunfo en la Guerra Civil Española (1936-1939) fue del bando sublevado y la coalición reaccionaria que lo sustentaba. Dirigida por el militar Francisco Franco, se impuso un régimen dictatorial en el que las diferentes facciones tomaron acomodo bajo el arbitraje de Franco. Pese a las diferencias de diverso tipo que había entre monárquicos,

falangistas, católicos, franquistas... todos coincidían en el papel de las mujeres en la sociedad: la esfera privada y tradicional que habían tenido a lo largo de la historia. Si durante los años veinte y treinta del siglo XX las españolas habían ido consiguiendo más derechos, la parte conservadora de la sociedad consideraba todo ello un error, que debía ser rectificado por un gobierno fuerte como el representado por el franquismo. Así que los valores que la dictadura defendía y promocionaba fueron los conservadores, muy cercanos a la moral católica de esa época. Sin embargo, ¿qué ocurría en las viñetas con los personajes femeninos? Al fin y al cabo, los cómics eran también una industria y se necesitaba del respaldo del público, además, el franquismo contaba con la ayuda de la censura, que decidía lo que se podía publicar o lo que había que "mutilar".<sup>13</sup>

Será también tras la Segunda Guerra Mundial, cuando nos encontremos un protagonismo femenino en las tiras españolas. En 1948, el artista *Jorge* (pseudónimo de Miguel Bernet Toledano), creó para la revista *Pulgarcito*, de la editorial Bruguera, a un personaje icónico de la época: *Doña Urraca*. De edad incierta, vestida de negro, como tantas mujeres en los años 40, gafas redondas, escaso pelo recogido en un ordenado moño y acompañada siempre de un paraguas, que no en pocas ocasiones le servirá como arma para golpear a sus víctimas. Es, por tanto, una mujer de aspecto desagradable, que se dedica, además, en cuerpo y alma a hacer el mal.<sup>14</sup> Un personaje maligno con un humor negro que encajaba perfectamente en unos años oscuros, donde la represión política, el hambre y las cartillas de racionamiento formaban parte de la vida cotidiana. Sin embargo, precisamente por ello, resultaba ser un personaje simpático que rompía el rol de género y protagonizaba aventuras que en las viñetas de la época correspondían a los hombres.<sup>15</sup> Sin embargo, en los años cincuenta, cuando el país seguía en dictadura, pero la situación económica comenzaba a mejorar tras dejar atrás el racionamiento en 1952, la censura, por la que debía pasar toda obra que se publicase o se difundiese por la radio o el cine, ordenó a su creador que suavizase a su personaje, pues los tiempos había cambiado y lo que antes formaba parte de la vida cotidiana, ahora se veía como excesivo y crítica de una época que quedaba atrás. Pese a todo, el personaje seguiría su aparición en las viñetas durante las siguientes décadas. Su popularidad fue reconocida por la Sociedad Estatal de Correos y Telégrafos, cuando le dedicó uno de sus sellos el 11 de junio de 1999, dentro de la serie *Comics Personajes del Tebeo* (Correos, 1999).

Un año más tarde, en 1949, nos encontramos con otros personajes femeninos: *Las hermanas Gilda*, del artista *Vázquez* (pseudónimo de Manuel Vázquez Gallego). Encarnan uno de los modelos de mujer de aquellos años: las solteronas. Con referencias cinematográficas, como la película *Gilda* (estrenada en 1946 con gran escándalo de la autoridad eclesiástica) o el duelo en las pantallas de dos grandes actrices: Joan Crawford y Bette Davies, así como otras más castizas, los nombres de pila de los personajes: Leovigilda y Hermenegilda. Hacían referencia a la mala relación de estos reyes godos (El rey Leovigildo y su primogénito Hermenegildo); de esta manera, *Las hermanas Gilda* se convirtieron en uno de los grandes éxitos de este dibujante (Guiral, 2010). Desde 1949 hasta 1955, la obsesión de estas dos hermanas es encontrar marido, para lo cual

<sup>13</sup> El control sobre estas publicaciones comienza con la creación del Ministerio de Información y Turismo el 19 de junio de 1951, pues a partir de ese momento los tebeos pasaron a depender de la Dirección General de Prensa; sin embargo, cuando se constituyó la Junta Asesora de la Prensa Infantil, el 21 de enero de 1952, los contenidos de las viñetas comenzaron a notar un mayor control sobre ellas, pues como establecía el decreto de 24 de junio de 1955, había que: "orientar las publicaciones infantiles en un sentido positivo y marcar caminos de constante perfeccionamiento". Una censura que se mantuvo hasta el final de la dictadura. Para ver cómo afectó a Bruguera, una de las grandes editoriales de cómic españolas, ver Sanchis (2010).

<sup>14</sup> Según se decía, Miguel Bernet, se inspiró en un personaje de carne y hueso: M.<sup>a</sup> Rosa Urraca Pastor. Una famosa franquista de la época, que como militante carlista representaba los valores de virtud y decencia de la época, pero también de venganza contra los perdedores de la guerra. Desde luego, no era la única española del bando sublevado que pensaba así (Cerón Torreblanca, 2021).

<sup>15</sup> Doña Urraca es también una degradación del mito de la vieja mala, y, como apuntó Juan Antonio Ramírez, una degradación provocada por la censura, pero también por la sociedad de aquella época de posguerra (Ramírez, 1975).

no dudan en perseguir a los posibles candidatos, lo que motivó que la censura tomara cartas en el asunto: a partir de 1955 desaparecía la persecución de novios en la prensa infantil y juvenil. Pese a ello, como era habitual en Bruguera, la convivencia entre ambas era una fuente de conflictos que sustentaban las diferentes historias entre estas dos hermanas tan distintas. Leovilgilda (alta, delgada, rubia) y Hermenegilda (bajita, rellenita, morena), siendo esta última la más ingenua de las dos y la que sueña conseguir un esposo, que su hermana de carácter más seco siempre consigue frustrar. Son, en definitiva, una crítica a las relaciones familiares de la España de esa época, así como un modelo común de mujer, representantes de la frustración y represión en todos los ámbitos que significó el primer franquismo. Con unos estereotipos femeninos con los que había que tener cuidado al dibujarlos, para no tener problemas con la censura y con la Iglesia.<sup>16</sup> Un rol de género del que la sociedad machista de la época se reía en las viñetas, al igual que ocurría en el género musical de la copla, también muy en boga durante aquellos años.

En la década de los cincuenta, aparece otro personaje icónico femenino: *Petra, criada para todo*, del artista *Escobar* (pseudónimo de José Escobar Saliente). Representa a tantas españolas que durante aquellos años tuvieron que abandonar sus localidades rurales para emigrar a las ciudades, en busca de una vida mejor y un trabajo, que, en buena parte, era para servir en las casas de la pujante burguesía que se ha ido beneficiando de la apertura económica de la dictadura. Petra, morena, delgada, con una gran nariz, y con uniforme clásico del servicio doméstico (vestido negro, delantal y cofia) está al servicio de Doña Patro, rubia, gruesa, y representante de esa nueva clase social que dispone de ingresos para tener servicio doméstico. Así, el conflicto entre ama y criada será el origen de una parte de las historias, así como la ingenuidad campesina de Petra, que no termina de adaptarse a la vida urbana y sus costumbres, lo que lleva a malentendidos... todo en una época donde una de las obras de teatro que triunfa por toda España es *La ciudad no es para mí* (escrita por Fernando Lázaro Carreter en 1962), que fue llevada al cine con enorme éxito de público en 1966. Y es que lo que denominamos en nuestro tiempo como "la España vaciada", no es otra cosa que el éxodo rural a las ciudades que España vivió en estos años. Petra es un reflejo de todas esas españolas que tuvieron que abandonar sus hogares campesinos para establecerse en el mundo urbano, añorando en su vida cotidiana el mundo rural que dejaron atrás.

También de este mismo artista, *Escobar*, tenemos otro personaje femenino que vive en la frontera entre un mundo y otro, el del primer y segundo franquismo: *Doña Tomasa, con fruición, va y alquila su mansión*. Personaje creado en 1959 y que representa a las mujeres de la tercera edad, que viudas y con pocos ingresos, deciden completarlos realquilando las habitaciones de su hogar, convertido ahora en pensión. Por ella, pasarán multitud de personajes en una España en las que hay un problema habitacional, debido al crecimiento de las ciudades, por el éxodo rural y la transformación industrial que se vivió durante los llamados años del desarrollismo. Así, estas ancianas tienen que hacerse con el timón de su vida para sobrevivir, trabajando en las tareas del hogar, limpieza, preparación de comidas y recepción de visitas, en ocasiones de familias enteras que viven en una misma habitación, como el matrimonio alicantino de

<sup>16</sup> Una Iglesia que velaba porque la institución familiar no se viese atacada de ninguna forma. Así, contaba Escobar los siguientes sobre uno de sus personajes, La Tía Tula: "El censor era un cura de cuyo nombre no quiero acordarme... y dijo que las peleas entre Tula y su hijo político hacían peligrar la institución familiar. Y eso que yo con toda la picardía, procuraba que el matrimonio nunca discutiese porque sabía que eso podía traerme consecuencia" (Canysà, 2012).

Abelardo, Eloísa y Rosauero. En definitiva, un fresco de las españolas y de las condiciones de vida de los años sesenta y setenta, así como del problema de la vivienda en el país, donde se realquilaban los espacios más insospechados.<sup>17</sup>

En esa España que empieza a dejar atrás las penurias de la posguerra y se desarrolla una nueva clase media urbana en los años cincuenta, se hacía necesario que las chicas de ese mundo pudiesen consumir unas viñetas más acordes a su nuevo estatus. Pues las populares *Colección Azucena*, el tebeo femenino de mayor longevidad de la historia del cómic español, con sus historias tradicionales del folklore popular, en las que se hacía hincapié en los valores tradicionales femeninos de subordinación al hombre, abnegación y vocación matrimonial, resultaban insuficientes ante los cambios que se producían en el país.

En consecuencia, para cubrir esa necesidad, a partir de 1949, nació el tebeo que tuvo mayor popularidad en la década de los cincuenta: *Florita*. El personaje principal de *Florita* fue creado en 1947 por el artista Vicente Roso, para la popular revista *El Coyote*. Sin embargo, el personaje de *Florita* tuvo tanta aceptación que al poco tiempo consiguió su propia revista. Y es que *Florita* encarnaba los valores de esa naciente clase media: gustos refinados, interesada por la moda, amante de los viajes... un personaje moderno, tanto en estética como en actitudes, que incluía a sus lectoras patrones de los vestidos con los que aparecía en la revista. En definitiva, un modelo nuevo del gusto de los nuevos tiempos.

Junto a ella, aparecerán otras publicaciones a lo largo de los años siguientes que consolidan estos cambios en el rol femenino. Así, durante la década de los sesenta, se publica *Mary noticias*, con los guionistas Roy Mark (pseudónimo de Ricardo Acedo), Flores Lázaro y los dibujos de la artista Carmen Barbará. Su protagonista es Mary Cuper Fernández, una reportera televisiva, que se dedica a investigar y resolver los delitos que salen a su encuentro. De esta manera, se presenta a una chica con estudios y moderna, pero hasta cierto punto, pues tiene un novio formal abogado, lo que no evita que hubiese una relación de flirteo con Bruma, el misterioso acompañante masculino que resuelve los casos, pues al final es el hombre quien resulta decisivo a la hora de desvelar los misterios;<sup>18</sup> no obstante, representa ese carácter mesocrático que se quería fomentar en esta época y donde las mujeres podían tener profesiones como azafatas, periodistas, mecanógrafas... una heroína pop que tuvo tanto éxito que se exportó a otros países, como Francia.<sup>19</sup> Por otra parte, mencionar, aunque sea brevemente, la importancia de editoriales iberoamericanas que, como la mexicana Novaro, tuvieron mucha importancia a la hora de difundir cómics de diferentes y variadas temáticas en el mundo de habla hispano, incluida la que daba protagonismo a las mujeres. De esta manera, Novaro editaría toda una colección dedicada a ellas a partir de 1961 con el título de *Mujeres célebres*. En ella tendrían cabida perfiles muy distintos, desde Concepción Arenal y Madame Curie a Elizabeth Taylor, y donde se comprobaba que la ciencia, el arte o la aventura no era solo cosa de hombres.<sup>20</sup>

Con una España en democracia en los años 80, tenemos el boom del cómic entre 1981-1983, que se convierte en un producto muy

<sup>17</sup> Una crítica con la que había que tener mucho cuidado, pues la censura estaba vigilante y era como una espada de Damocles sobre los artistas, como se refería a ella Escobar (Guiral, 2010, p. 55).

<sup>18</sup> En realidad, el misterioso Bruma es su novio Max disfrazado, pero la inteligente periodista nunca se da cuenta de ello (Altarriba, 2001).

<sup>19</sup> Al fin y al cabo, las editoriales estaban haciendo todo lo posible por incorporar a las lectoras de 14 años y este cambio de perfil de heroínas era atractivo también para otros países (Moix, 2007).

<sup>20</sup> La gran editorial Novaro abarcaba géneros muy diversos: desde la aventura, el infantil o la adaptación al cómic de obras de la literatura universal (Gard, 2016).

deseado para los mercados artísticos y editoriales, con aumento del número de publicaciones, celebración de salones y exposiciones o el desarrollo de una crítica especializada (Lladó, 2001, pp. 11-17). En ese contexto, tenemos a *Emma es encantadora*. Con guion de Andreu Martín y Francisco Pérez Navarro, y dibujos de la artista Trini Tinturé. Publicada en 1981, la heroína es una joven bruja moderna, con ese toque femenino que le dio la propia Trini Tinturé y que la convirtió en un cómic de éxito no solo en España, sino también en otros países donde se exportó, como Grecia. Un personaje fresco que representaba a las mujeres jóvenes e independientes que tomaban las riendas de su vida en un país que tenía por delante un futuro democrático.

El siglo XXI y la recuperación de la memoria histórica<sup>21</sup> planteó también nuevas formas de personificación de la mujer en el cómic;<sup>22</sup> no obstante, la representación gráfica como testimonio documental, tampoco era algo nueva, pues enlazaba con los *Desastres de la guerra* de Goya: la necesidad de plasmar en grabados lo que este genio de la pintura pudo ver durante la Guerra de Independencia del siglo XIX (Pérez García, 2016). Así, una de las novelas gráficas que causó más impacto fue *El Arte de volar*, con guion de Antonio Altarriba e ilustraciones de Kim (pseudónimo de Joaquín Aubert). En ella, Antonio Altarriba intentó explicarse la vida de su padre, tras el suicidio de este en 2001. Durante ocho años estuvo dando forma en las viñetas a su biografía, así como también reivindicaba una parte de nuestro pasado, la memoria de los vencidos, que perdieron la Guerra Civil y tuvieron que sobrevivir a la dictadura. Su publicación en 2009 fue un éxito sorprendente de público y crítica, que le hizo merecedor al año siguiente, en 2010, del 10º Premio Nacional del Cómic. Sin embargo, los personajes femeninos que aparecen en las viñetas son dependientes de los hombres, que son los que emprenden las acciones. Por ello, cuando en las entrevistas, durante la presentación del libro, se preguntaba sobre la figura de su madre, los autores comenzaron a plantearse el rol de las mujeres en nuestro pasado más reciente. En consecuencia, emprendieron una nueva novela gráfica que publicaron en 2016: *El ala rota*. El protagonismo sería ahora de las mujeres, concretamente de la madre de Antonio Altarriba, la cual, cuando falleció, se descubrió que tenía una discapacidad que le impedía mover el brazo y que ella había ocultado a su familia. De esta manera, la obra se convierte en una reivindicación del papel que han jugado las mujeres en nuestro pasado, además de ser una mirada distinta y complementaria a ese periodo, pues en las viñetas se reflejaba esa vida cotidiana de la posguerra y la dictadura, en la que ellas eran unas auténticas heroínas que se desvivían para sacar adelante a sus familias.<sup>23</sup>

Una reivindicación que se va repitiendo en los cómics que tratan el tema de la memoria histórica. En uno de los últimos de 2023, *El abismo del olvido*, de Paco Roca y Rodrigo Terrasa, los personajes femeninos que aparecen en sus páginas, ya sea en tiempos de dictadura o en los más actuales, son mujeres que actúan de forma independiente y toman sus propias decisiones, con las consecuencias que conllevan. Ya sean las hijas de los represaliados por el franquismo o las nuevas generaciones, con estudios y profesionales en distintos campos, todas ellas son modelos de mujeres que rompen con el machismo de años anteriores.

<sup>21</sup> La recuperación por los nietos, de la Guerra Civil Española, de los restos de sus abuelos marcará el inicio de este movimiento (Silva y Macías, 2003).

<sup>22</sup> Con novelas gráfica en las que ellas eran las protagonistas, así como el colectivo LGTBQ+ también ocupaba su espacio en la Historia y en las viñetas (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 2012; Pernía, 2011); Martín, 2018; García y Martínez, 2019; Cochet y Sepúlveda, 2019; Durán y Giner Bou, 2023; Castañeda, 2024).

<sup>23</sup> Antonio Altarriba comentaba en una entrevista que ambas obras eran un díptico y que al preparar el guion reforzó esa complementariedad, al ser dos perspectivas que se iluminan mutuamente (VV.AA, 2017).

Finalmente, mencionar el Premio Nacional de Cómic 2024: *El cuerpo de Cristo*, de la artista Bea Lema (2023). En este caso, es una ilustradora femenina la que nos plantea el rol de las mujeres en la sociedad, concretamente el de madre e hija, así como se destaca que las mujeres pasan por diferentes roles a lo largo de su vida: hija, madre, esposa... Concretamente se denuncia el papel subordinado al que relegó a las mujeres el franquismo, así como se reivindica una cultura de los cuidados, que todavía en el siglo XXI es mayoritariamente cosa de mujeres. Precisamente, esta obra generó una agria polémica, por la ilustración de la portada y parte del contenido de la obra, lo que abrió un debate sobre la libertad de expresión y la representación de la mujer en nuestra historia. Por otra parte, el estilo de la obra está inspirado estéticamente en los bordados hechos a mano, enlazando estas historias españolas con las arpilleras chilenas. Un grupo de mujeres que, bajo el manto protector de la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia católica del país andino, plasmaban este estilo en sus obras para comunicarse, dar voz a las familias de desaparecidos, retratar temas sociales y denunciar la violencia de la dictadura de Augusto Pinochet. Y es que el arte ha sido siempre una herramienta para retratar un tiempo histórico, pero, además, ha servido para denunciar injusticias, y el cómic en nuestro tiempo, una revolución con la que llegar a un público más amplio.

## CONCLUSIONES

Los cómics no solo forman parte de nuestra educación sentimental, sino que también son "lugares de memoria", sin los cuales no se forjaría nuestra identidad. Así, Bruno Racine —escritor francés y director de la Biblioteca Nacional de Francia entre 2007 y 2016— llegaría a decir de la serie *Astérix y Obélix* que, sin lugar a dudas, eran uno de los "lugares de la memoria de la identidad francesa" (Bibliothèque National de France, 2015). Su influencia como medio de comunicación es incuestionable y así lo entendieron los estados en el siglo XX. Ya sea en la democracia estadounidense como en la dictadura franquista, cada sociedad ejerció su poder para imponer unos valores que deseaba transmitir. La Segunda Guerra Mundial significó una mayor presencia de la mujer en todos los ámbitos, que tras el conflicto se intentó revertir publicitando los valores tradicionales. Una ola conservadora que llegó también a los cómics, pues su influencia sobre la juventud se sobredimensionó en el contexto de la Guerra Fría y se les acusó de estar detrás del aumento de la delincuencia juvenil en los años cuarenta. Así, las mujeres líderes e independientes, que aparecían en las viñetas de las series de policías y ladrones no eran los roles de género que se querían promocionar; sin embargo, la sociedad norteamericana, pese a la regulación del *Comics Code Authority*, seguía avanzando en derechos civiles y en las viñetas aparecerán otra vez como protagonistas de historias, donde la ciudadana de a pie se convierte en una superheroína de las viñetas. Una transformación que supieron ver los artistas y las editoriales, que harían afirmarse los valores del feminismo en sus personajes e historias.

En la España de la dictadura franquista, la situación era, evidentemente, mucho peor. Se reprime la disidencia y se ensalzan

los valores de la coalición reaccionaria que sostiene al dictador. Sin embargo, en las viñetas, los artistas usan toda su inventiva para reflejar en sus páginas a la España real, tan distinta a la de la propaganda. Así, pese a que la dictadura consideraba a las mujeres como ciudadanas tuteladas por un varón, las españolas serán protagonistas de series de cómics o tebeos, como se decía en aquellos años. Unas protagonistas e historietas que irán cambiando a lo largo de los años, como reflejo de la sociedad para acabar reivindicando, ya en democracia, el papel de las mujeres en nuestra historia, así como de los valores feministas. En consecuencia, esos cuadernillos o comic books se convierten así en un lugar de memoria para entender y explicar los cambios en la Historia, como del machismo al feminismo en nuestras sociedades contemporáneas. Así, el cómic es una revolución de nuestro tiempo, como apuntó Scott McCloud, uno de los grandes artistas y teóricos de este medio,<sup>24</sup> sin el cual, se hace más complicado entender nuestra Historia.

<sup>24</sup> En realidad, no sería una revolución, sino doce revoluciones con las que cambió este medio desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, transformando nuestro tiempo con su arte (McCloud, 2001).

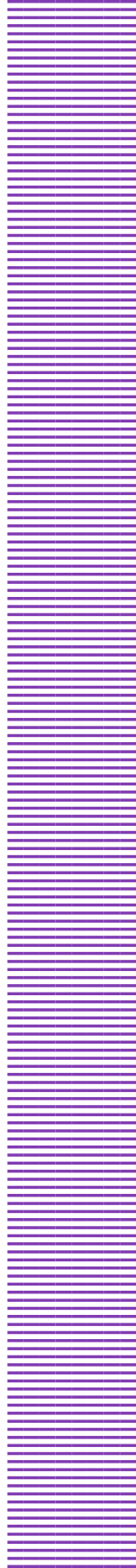
## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alary, V. (2002). *Historietas, comics y tebeos españoles*. Presses Universitaires du Mirail.
- Altarriba, A. (2001). *La España del Tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Espasa.
- Altarriba, A. y Kim. (2018). *El arte de volar*. (4ª ed.). Norma Editorial.
- Altarriba, A. y Kim. (2018). *El ala rota*. (4ª ed.). Norma Editorial.
- Berlatsky, N. (2018). *Wonder Woman: bondage y feminismo*. Editores GasmMask.
- Bibliothèque National de France (2015). *Astérix de la A a la Z*. Lunweg editores.
- Bryant, M. (2008). *La II Guerra Mundial en Cómic*. Libsa.
- Canysà, J. (2012). La presencia de la mujer en las historietas de Bruguera. De Pulgarcito a Can-Can. *Historietas*, 2, 47-65.
- Castañeda, J. (2024). *Migas*. Kadnos.
- Cerón Torreblanca, C.M. (Coord.). (2021). *Españolas. Biografías femeninas y recursos didácticos para una Historia de España Contemporánea*. Trabe.
- CevagrafComics (13 de septiembre de 2023). *20 Superheroínas y Supervillanas del Universo DC*. CEVAGRAF. <https://www.cevagraf.coop/comics/superheroínas-supervillanas-universo-dc/>
- CevagrafComics. (10 de mayo 2024). *36 Heroínas y Superheroínas Marvel*. CEVAGRAF. <https://www.cevagraf.coop/comics/heroínas-y-superheroínas-marvel/?srsltid=AfmBOooQJHsnmduTjYHDHqB9MreNNtiifdQyIC9r6B1zE99IVeE-qfiNL>
- Cochet, M y Sepúlveda, J. (2019). *El violeta*. (2ª ed.). Drakul.

- Correos (11 de junio 1999). *Cómics*. <https://www.correos.es/es/particulares/filatelia/productos-filatelicos/sellos/espana/1999/comics>
- Corvington, J. (22 de mayo de 2022). *10 most overpowered superheroes in the Marvel Universe, ranked*. Sportskeeda. <https://www.sportskeeda.com/comics/10-overpowered-superheroes-marvel-universe-ranked>
- Cuesta, J. (2008). *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Alianza.
- Dorfman, A y Mattelart, A. (1975). Para leer al pato Donald, Comunicación de masa y colonialismo. (14ªed.). Siglo XXI.
- Durán, C. y Giner Bou, M. (2023). *María la jabalina*. (2ª ed.). Astiberri.
- Eco, U. (1977). *Apocalípticos e integrados*. (5ª ed.). Lumen.
- Embid, J. (2018). *Con capa y antifaz. La ideología de los superhéroes*. La Catarata.
- Fandiño, R. (2016). *50 Viñetas que cambiaron el mundo*. Ariel.
- Fernández Sarasola, I. (2011). ¿Héroes o villanos? Cómic y derechos fundamentales en Estados Unidos. *Belphegor. Popular Literature and Media Culture (Journal of the Dalhousie University, Canada)*, 2 (10), 1-43.
- Fernández Sarasola, I. (2016). La campaña social anticómic en la Gran Bretaña de Postguerra. *Belphegor. Popular Literature and Media Culture (Journal of the Dalhousie University, Canada)*, 14 (10), 1-16.
- García, J. y Martínez, F. (2019). *Cuerda de presas*. (2ªed.). Astiberri.
- Gard, J. (2016). *Cuando Bruce Wayne se llamaba Bruno Díaz. Un viaje por Novaro*. Ediciones Diábolo.
- Gallardo Sarmiento, F. y Gallardo, M. (2012). *Un largo silencio*. (2ª ed.). Astiberri.
- Gual Boronat, O. (2013). *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*. Universitat de Valencia.
- Guiral, A. (2010). *100 años de Bruguera. Del gato negro a Ediciones B*. Ediciones B.
- Guiral, A. (2017). *100 años de TBO. La revista que dio nombres a los Tebeos*. Ediciones B.
- Hadju, D. (2018). *La plaga de los cómics. Como el pánico de los cómics cambió la cultura norteamericana*. Pop ediciones.
- Lema, B. (2023). *El cuerpo de Cristo*. Astiberri.
- Lladó, F. (2001). *Los cómics de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*. Glenat.
- Martín, J. (2018). *Jamás tendré 20 años*. (4ªed.). Norma Editorial.
- Moix, T. (2007). *Historia social del cómic*. Ediciones B.
- McCloud, S. (2001). *La revolución de los cómics*. Norma Editorial.
- McCloud, S. (2005). *Entender el cómic. El arte invisible*. Astiberri.
- Muro Munilla, M.A. (2004). *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. Universidad de la Rioja.
- Pérez García, J.C. (1618 de noviembre de 2016). *La representación en el cómic de la memoria traumática sobre la Guerra Civil Española*. [Comunicación]. Congreso internacional Guerre civile espagnole et bande dessinée, Angoulême, Francia.
- Pernía, L. (2017). *Gertrudis la recupera*. Atrapasueños.
- Ramírez, J.A. (1975). *La historieta cómica de postguerra*. Cuadernos para el Diálogo.
- Rodríguez Diéguez, J.L. (1988). *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*. Editorial Gustavo Gil.
- Sanchis, V. (2010). *Tebeos mutilados. La censura franquista contra la Editorial Bruguera*. Ediciones B/Grupo Z.
- Silva, E. y Macías, S. (2003). *Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Temas de hoy.
- Sabatés, R. (2017). *Los grandes inventos de TBO*. Ediciones B.
- VV.AA. (2017). *Premio Nacional de cómic: 10 años*. Una editorial.
- Vilches, G. (2014). *Breve historia del cómic*. (2ª ed.). Nowtilus.



5.2



## El valor de una mujer de cómic. María Pita y la defensa de La Coruña (1589).<sup>1</sup>

Milagros León Vegas

Universidad de Málaga  
IGIUMA

### APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA E HISTORIOGRÁFICA

El cómic *María Pita*, editado por Cascaborra en 2020, constituye el objeto de reflexión de esta propuesta por su contribución a la representación del papel de las mujeres en momentos históricos clave y al conocimiento del pasado desde hechos muy concretos desempeñados por personas anónimas, fuera de los círculos de poder del momento. Así, los objetivos de estas líneas son, en primer lugar, evidenciar el valor divulgativo de esta obra, al facilitar el acceso al pasado, no solo a través de los eventos bélicos, sino desde el papel protagónico del pueblo de La Coruña frente a una potencia extranjera. Esta perspectiva de “lo local” ayuda a revalorizar a los actores históricos menos conocidos y a fomentar una conciencia crítica sobre la importancia de los acontecimientos particulares protagonizados por quienes no suelen aparecer en los libros académicos. En segundo lugar, este cómic juega un papel esencial para visibilizar a las mujeres en el relato histórico, recuperando la figura de María Pita, una heroína gallega cuya aportación ha sido históricamente subestimada. Sin duda, su representación como una líder valiente desafía los roles de género tradicionales y ofrece una visión accesible, contemporánea e inspiradora para las nuevas generaciones.

Pero, ¿quién fue María Pita? Su nombre completo era María Mayor Fernández de Cámara y Pita, conocida por encarnar la resistencia de La Coruña en 1589 durante el asalto de la Invencible Inglesa, capitaneada por Francis Drake al servicio de la reina de Inglaterra, Isabel I, de la dinastía Tudor.<sup>2</sup> En el catálogo de biografías de la Real Academia de la Historia aparece como alférez y heroína (Saavedra Vázquez, 2022). Poco sabemos de su infancia, salvo que nació en una familia humilde entre 1556 y 1562. Su vida adulta sí está documentada gracias a los numerosos pleitos judiciales que libró, a lo largo de los años, tras su célebre intervención durante el ataque de la flota inglesa a las costas coruñesas en 1589, pues arma en mano y empujada por la furia de haber perdido a su segundo marido en combate, se le atribuye haber abatido al abanderado inglés impulsando, con dicha gesta, la resistencia del pueblo coruñés y la expulsión de los invasores

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic (CREMEC)*, financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040).

<sup>2</sup> En la actualidad, la efeméride de la hazaña es recordada aún por la prensa internacional (CE, 2022).

al grito de "quien tenga honra que me siga", pese a la superioridad numérica y militar de estos últimos. A raíz de su heroica participación en la defensa de la ciudad, solicitó al Consejo de Guerra y a la Corona, durante los reinados de Felipe II y Felipe III, una recompensa por sus servicios, logrando provechosas concesiones, como empleo de alférez con grado y sueldo, más pensión extraordinaria y licencias para la exportación de mulas (García Oro, 1997).

Al altercado por intento de asesinato de un capitán alojado en su propiedad —que le llevó a ser encarcelada y desterrada temporalmente de su tierra—, se suman litigios con sus descendientes por la gestión de sus bienes. La determinación ante la adversidad y su capacidad de acción hacen que los trabajos dedicados a esta gallega, se refieran a ella con la expresión popular de una "mujer de armas tomar" (Ares, 2007 y Moriche & Cebrián, 2018). Falleció en 1643 en Cambre, cerca de La Coruña. Pidió ser enterrada en el convento de Santo Domingo junto a su cuarto y último marido Gil de Figueroa, escudero de la Real Audiencia de Galicia, aunque se desconoce donde descansan sus restos. Su figura, sin embargo, ha trascendido como un símbolo de resistencia en la historia de Galicia y una imponente estatua de ella en bronce, de más de tres metros sobre pedestal, puede hoy contemplarse frente al ayuntamiento coruñense, en la plaza que lleva su nombre (Bonet Correa y Carballo Calero, 2005).

Estas pinceladas biográficas son a penas unas breves notas de la copiosa y abundante información disponible gracias a los profusos estudios de María del Carmen Saavedra Vázquez, catedrática de Historia Moderna de la Universidad de Santiago de Compostela, compilados en tres importantes monografías. La primera, editada bajo el título *María Pita y la defensa de la Coruña en 1589*, es ampliada con otros dos libros que vieron la luz a principios de los años dos mil, en los cuales aporta una visión rigurosa y documentada de su figura, alejándola de la imagen meramente legendaria (Saavedra Vázquez, 1989, 2003 y 2011). A la minuciosa contextualización histórica sobre la sociedad de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, se suma una exhaustiva revisión de fuentes, diferenciando los hechos históricos de las construcciones mitificadas posteriores. En consecuencia, sus estudios desmontan algunas narrativas tradicionales y presentan una María Pita más realista, sin restarle importancia a su contribución en la defensa de la ciudad. Además, más allá del heroísmo individual, Saavedra Vázquez estudia la participación femenina en la resistencia contra la invasión inglesa de 1589, aportando una visión más inclusiva del episodio, poniendo en valor la contribución de las mujeres en la construcción de la historia de Galicia.

Pese a este marco de investigaciones académicas, el componente de leyenda que envuelve a esta heroína y su encarnación del arrojo de todo un pueblo la han convertido en protagonista de piezas teatrales (Briante Benítez, 2020), poesías (García, 2005) y, también, de novelas históricas que ensalzan los elementos más épicos su vida. Dentro de estas últimas destacamos *Días de infierno y gloria. María Pita y la defensa de la Coruña*, escrita por Héctor J. Castro, en 2019, quien confiesa en sus páginas realizar un homenaje no solo a la María Pita, también a otras figuras importantes, reales y olvidadas en el capítulo del asedio a La Coruña, como el soldado Juan Varela, los hermanos Brisaboa o Inés de Ben, entre otras.

Un reconocimiento coral es también el cómic editado por Cascaborra en 2020 y reeditado en 2023, objeto de nuestro análisis, si bien el peso argumentativo de la historia recae en María Pita (Herce, Cobain y Suárez, 2023). El guion de esta historieta está a cargo de César Herce, mientras que el dibujo y el coloreado son de Meik Cobain y Angie Suárez, respectivamente. El álbum (27 x 20,5 cm) está encuadrado en cartóné y cuenta con cincuenta y seis páginas en color más cubiertas. A esta publicación dedicaremos la presente propuesta, aunque no es la primera materialización en viñetas de las vivencias de la heroína coruñesa. En 2008, la Voz de Galicia lanzó dos números dedicados a ella dentro de la serie de cómic titulada *A Coruña 800 años de Historia* (Álvarez y Sobrino, 2012). Son dos cuadernos a todo color, de dieciséis páginas cada uno, con guion de Enrique Vázquez y dibujos de Norberto Fernández. Llevar un personaje histórico al cómic, lleva implícito una serie de requisitos, entre ellos el interés de la historia contada por su carácter épico y singular, capaz de trascender su carácter pretérito y conectar con el público lector actual con interés por las biografías de personajes ilustres. María Pita lo cumple.

## EL CÓMIC AL SERVICIO DE LA BIOGRAFÍA RECUPERATIVA DE MUJERES

La historieta *María Pita*, de Cascaborra Ediciones (2020), nos aproxima a la historia de la Monarquía Hispánica de finales del siglo XVI, no solo como un relato de hechos bélicos, sino a un contexto de resistencia local frente a una potencia extranjera e invasora. De esta manera, la obra se convierte en un vehículo promotor de la comprensión del pasado desde una perspectiva amplia y a la vez microhistórica, incorporando aspectos más allá del relato tradicional centrado en quienes están dentro de la esfera de poder.

Los hechos protagonizados por María Pita ofrecen una oportunidad para replantear la narrativa histórica, alejándose de la visión heroica monopolizada por grandes figuras ajenas a los contextos cotidianos. Esta representación permite visibilizar a personas cuya importancia ha sido secularmente reducida, enriqueciendo así el panorama de la memoria colectiva. Historiográficamente, cabe señalar, cómo los años setenta del siglo XX experimentan una emergencia por la biografía como género con vocación social, por su capacidad de validar modelos explicativos generales y, a la vez, conectar con un público amplio. La historia de las mujeres asumió la necesidad de dar a conocer esas vidas y experiencias femeninas desde el enfoque biográfico y, a partir de ellas, abordar temas y problemáticas históricas más universales (Bolufer Peruga, 2014, 87). En su propio tiempo y con posterioridad, varias mujeres han sido reducidas a mitos con existencia propia, en muchos casos por una excepcionalidad que las colocan en espacios considerados masculinos. Así ocurre con María Pita y su triunfo en el campo de batalla, un lugar donde la mujer solo participaba en caso de necesidad extrema. La mujer como sujeto histórico no llega a trascender lo particular o lo privado, de ahí que la biografía femenina haya gozado de poca credencial académica. No obstante, el intenso trabajo realizado por la llamada "biografía recuperativa" (Bolufer Peruga, 2014, 91) en los últimos tiempos contribuye a rescatar genealogías perdidas y trayectorias de mujeres donde otras pueden

reconocerse, evidenciando la relación compleja entre sujeto y relato y entre hechos y ficción (Bolufer Peruga, 2014, 115).

En particular, María Pita juega un rol destacado en la recuperación de la memoria de las mujeres en la historia, un colectivo tradicionalmente infrarrepresentado en los relatos convencionales contruidos desde la hegemonía patriarcal. Así, una de las heroínas gallegas más reconocidas por los historiadores de la región ha permanecido, sin embargo, desatendida por la historiografía española (Ramil & Ucha, 2020, 57). De este modo, el cómic no solo cumple una función divulgativa, sino que también contribuye a la revalorización del patrimonio cultural local y de la figura femenina en la historia.

Desde estas premisas, el cómic, al ser una forma de expresión accesible y visualmente atractiva, se convierte en un sugestivo vehículo para recuperar la vida de mujeres célebres y cumplir una función crucial en el ámbito de la transferencia del conocimiento y la reflexión histórica, llegando a un público con unos márgenes de edad e intereses amplios.

El personaje de María Pita encarna el arquetipo de una mujer fuerte y decidida, con la osadía necesaria para transgredir los roles de género tradicionales del siglo XVI. A través de la narración de su resistencia, el cómic pone de manifiesto el papel crucial desempeñado por las mujeres en contextos de conflicto, revalorizándolas no solo como víctimas o figuras secundarias, sino como protagonistas capaces de influir decisivamente en el curso de los acontecimientos. La valentía de María Pita en la defensa de su ciudad durante la batalla contra los invasores ingleses ha sido representada en diversas manifestaciones culturales, pero la historieta ofrece una interpretación comprensible y actual de su figura. Este enfoque facilita una mayor apropiación de su legado histórico por parte de las nuevas generaciones, quienes pueden verse inspiradas por sus vivencias y reconocer la importancia de su contribución.

En este sentido, el cómic desempeña un papel crucial en la reivindicación de la agencia histórica de las mujeres, ayudando a visibilizar sus aportaciones en contextos masculinizados. Una heroína que, aunque reconocida a nivel local, ha sido eclipsada por la historia oficial, dominada por narrativas centradas en personajes masculinos. Precisamente, las publicaciones sobre María Pita no solo sirven para recuperar la memoria de una mujer excepcionalmente valiente, sino también para reflexionar sobre la necesidad de reivindicar y visibilizar a tantas mujeres que, a pesar de sus contribuciones, han quedado al margen de la historia (Tuñón, 1991, 62). En un momento en que la discusión sobre las heroínas sigue abierta (González Delgado, 2005, 21), el cómic ofrece una plataforma para su revalorización.

Ciertamente, contra todo pronóstico, la resistencia de La Coruña logró detener el avance de un ejército formidable que, con posterioridad, también se vería derrotado en Lisboa (Rodríguez-Solís, 1898 y Barro Ordovás, 2020). Este triunfo fue, en gran medida, el resultado de la participación activa de las mujeres, cuyo protagonismo fue reconocido en los documentos contemporáneos, como se puede constatar en el siguiente fragmento del diario del capitán Juan Valera, conservado en la Biblioteca Nacional de España (Saavedra Vázquez, 2011):

*(...) las dichas mujeres, armadas con morriones y picas en las manos, demostraron un gran ánimo y valor, ayudando a sus maridos y a los demás que estaban en la muralla, de tal manera que contribuyeron enormemente a la defensa de la ciudad. El día del asalto general, cuando las baterías fueron activadas y las minas explotaron, las mujeres jugaron un papel crucial, muchas de ellas luchando valientemente, animando a los maridos y a los soldados, e incluso algunas fueron asesinadas mientras terraplenaban los cubos y defendían la muralla.*

En este contexto, el episodio relacionado con la Contra Armada inglesa de 1589 revela cómo, la figura de María Pita gana notoriedad frente a otras mujeres, como Inés de Ben, relegadas al olvido en los relatos históricos. Inés de Ben fue parte de ese valiente grupo de mujeres gallegas que no se amedrentaron ante el formidable poder de las tropas isabelinas. Según los documentos históricos, Inés recibió dos disparos de los ingleses durante la defensa de la ciudad, uno en la cabeza y otro en el muslo (Soravilla, 2021). Esta información figura en la certificación médica expedida en Ferrol, el 12 de julio de 1590. Los ingleses, al irrumpir en el barrio de la Pescadería, robaron todos los bienes de su tienda, por lo que Inés solicitó a la ciudad una compensación por la aportación de suministros a la defensa, ajustada en 800 ducados (distribuidos en pólvora, balas y cuerdas). En su solicitud, también indicó la muerte de su marido el primer día de la invasión, quedando ella gravemente herida a los pocos días. A consecuencia de las lesiones sufridas en la cabeza, quedó ciega, condenada a la pobreza y con dos hijos a su cargo. Pese a los múltiples pleitos para obtener una restitución por perder a su marido en combate, además de su salud y patrimonio, Inés de Ben nunca percibió ayuda económica, algo que sí consiguió María Pita. Inés murió en la miseria, años después del conflicto. Enterrada en una fosa común, su nombre es hoy uno de los muchos olvidados en los libros y la memoria colectiva, incluso del pueblo coruñés. Este episodio plantea la reflexión sobre el destino de otras mujeres cuya contribución fue fundamental para la defensa de los territorios que ocupaban sus familias, pero cuyos logros han quedado en la oscuridad de los tiempos. Al menos María Pita encarna, de manera perdurable, el espíritu valiente y admirable de esas mujeres y su figura sigue siendo reconocida en los relatos históricos (Vázquez Ramill y Porto Ucha, 2020, 70).

## MARÍA PITA EN VIÑETAS

### Guion y documentación

El proceso de documentación exhaustiva llevado a cabo por los autores de cómics de temática histórica contribuye, de forma significativa, a localizar al lector en el pasado de manera inmersiva. A diferencia de otros medios narrativos, el cómic es capaz de ofrecer una reconstrucción integral y accesible de una época, abarcando no solo los grandes eventos bélicos, como las batallas navales, sino también los aspectos más cotidianos, como el vestuario, los objetos de uso diario, el urbanismo y los paisajes, proporcionando una visión más completa y detallada de la época representada.

César Herce, guionista de *María Pita*, ha destacado, en diversas entrevistas y en el epílogo de la obra, cómo su investigación incluyó una amplia consulta de fuentes históricas (Mora, 2021). Entre ellas se encuentran libros sobre la historia y la política de Galicia y Felipe II, ensayos sobre la Contra Armada y la Gran Armada (o Armada Invencible), así como tesis doctorales, monografías e incluso artículos de periódicos locales con información específica de gran valor. Esta rigurosa labor de documentación se complementa con la consulta de la obra *María Pita y la defensa de La Coruña* de la doctora María del Carmen Saavedra y el diario personal de don Juan Valera, el soldado de los tercios implicado en la defensa de la ciudad y relator fidedigno de los eventos ocurridos durante aquellos días de asedio.

Uno de los puntos fuertes del cómic *María Pita* es la naturalidad en la recreación de asedio a La Coruña, núcleo central de la historieta. La obra introduce una serie de personajes cuya presencia resulta esencial para el desarrollo de las funciones dramáticas necesarias para el relato, pero sin percibirse como elementos forzados. Incluso si se está familiarizado con los hechos históricos, el cómic logra mantener una sensación de fluidez narrativa bastante sugestiva e históricamente precisa.

César Herce no se limita a realizar un simple homenaje al personaje histórico de María Pita. Realmente, *María Pita* es un cómic que hace honor a su esencia, pues su objetivo principal es entretener. El trabajo previo de Herce como dibujante de cómics y su profundo conocimiento del medio le permiten dominar con destreza aspectos como la composición de viñetas y la transición entre escenas, elementos esenciales para garantizar una experiencia visual-narrativa lógica y atrayente.

La obra también sobresale por enfocarse en la tragedia personal de los personajes y en sus emociones de miedo, rabia y esperanza. Si bien la historia podría haberse tratado desde una perspectiva más objetiva, el relato logra cautivar al gran público al centrarse en los dilemas humanos. Esta estrategia narrativa dota a la historia en un argumento fascinante y accesible. Justamente, las viñetas del asalto están impregnadas de tensión y desasosiego. Era el pueblo coruñés quien defendía sus murallas sin conocimientos militares ni armas. Vemos como a un zapatero le explota la pólvora en la cara por no saber usarla, asistimos a la muerte del marido de María Pita, admiramos a una valiente Inés de Ben en las labores de defensa, para ser luego mal herida. Una de las licencias creativas más destacables desde el punto de vista del guion y su dramatización será la amistad entre María Pita e Inés de Ben, cuando en realidad no llegaron a conocerse o, al menos no ha quedado documentada esta relación. Vincular su trayectorias es darle más veracidad al relato, pues fueron muchas las mujeres y muchos los hombres quienes, desde el anonimato, dieron sus haciendas y sus vidas por defender su territorio del invasor, mereciendo un reconocimiento propio (Saavedra Vázquez, 2001, 339).

Asimismo, si María Pita es la gran protagonista, su historia no habría alcanzado la misma profundidad sin los elementos contextuales que enriquecen su representación. La motivación de velar por la seguridad de su pequeña hija, las implicaciones de su nuevo matrimonio y el contexto social en el que se desarrolla su vida en el pueblo coruñés,

donde la escasez de alimentos y el alojamiento de soldados estaban a la orden del día, son aspectos fundamentales para entender su personalidad y sus decisiones. Estos elementos se presentan de manera efectiva desde las primeras viñetas del cómic, mostrando cómo el entorno y las experiencias personales contribuyen a forjar el carácter y a definir el papel de heroína de María Pita.

El objetivo de la obra es crear un relato interesante y fiel a los hechos, arrojando veracidad a los eventos específicos de aquellos días, mientras se mantiene una representación de la protagonista acorde con su contexto histórico, pero con la iconicidad adquirida a lo largo del tiempo. En palabras de César Herce:

*No se me hubiese perdonado si en esta obra hubiésemos obviado situaciones y circunstancias cruciales que, aunque no fueron exactamente como se relatan, han contribuido con el paso de los años a forjar la leyenda en torno a María Pita (Herce, Cobain y Suárez, 2023, 60).<sup>3</sup>*

En efecto, las páginas cuarenta y ocho y cuarenta y nueve del cómic condensan el momento más legendario de los representados. En la primera de ellas, encontramos lo que en narrativa gráfica se denomina técnica "splash page" o viñetas de gran tamaño. En ellas el dibujo ocupa una o dos páginas completas; hay mucho más espacio para la imagen y, por lo tanto, da una mayor impresión visual. Su objetivo principal es crear impacto en quien lee, evidenciar un momento importante para la historia al exponer a un personaje, acontecimiento o sentimiento. En esta única viñeta aparece María Pita atravesando con una espada el cuello del alférez inglés. En la siguiente página, una secuencia de cuatro viñetas, dibuja el desconcierto en las filas del ejército invasor y el grito de guerra asociado a María Pita: "quien tenga honra que me siga".

### Dibujos e inspiraciones

El trabajo gráfico en *María Pita* recae en las artistas Meik Cobain y Angie Suárez, quienes logran ofrecer una representación visual atractiva y efectiva de los personajes. Cobain consigue, con notable destreza, sumergir al lector en la época donde se sitúa la trama, empleando un estilo gráfico sencillo pero llamativo, con capacidad de recrear con rigor el contexto histórico. Además, su interés por el retrato y características de los personajes hace fácil el reconocimiento inmediato de los mismos, sin interferir en la fluidez de la historia.

Particularmente destacable es la figura de María, cuya representación se aleja del modelo convencional de heroína. Desde el inicio, la protagonista no se ajusta al arquetipo heroico tradicional. A través de un trabajo conjunto con la colorista Angie Suárez, Cobain emplea una paleta visual para potenciar los gestos serios y dramáticos de María Pita, logrando una conexión emocional efectiva. A pesar de ser frecuentemente representada con una expresión severa y un carácter fuerte, su humanidad conecta con el público lector, incluso en las secuencias previas al asedio, cuando su persona aún no ha alcanzado el estatus épico. Este tratamiento gráfico, es esencial para el desarrollo emocional de la historieta.

<sup>3</sup> Este comentario se encuentra en el epílogo del cómic *María Pita*, donde el guionista reflexiona sobre la necesidad de equilibrar la fidelidad histórica con la preservación de la figura mítica que ha perdurado en la memoria colectiva.

El hecho de que María Pita funcione de manera tan real, tanto en el escenario narrativo como gráfico, demuestra estar ante una publicación de gran calidad. Además, el cómic manifiesta una habilidad notable para aprovechar tanto los momentos de gran intensidad dramática como aquellos en los que la fuerza de la narración reside en los diálogos. Un ejemplo de esto último es la escena final, donde se subraya de manera contundente la extraordinaria fortaleza del personaje central, consolidando su protagonismo y relevancia dentro de la trama. Así, en las páginas cincuenta y siete y cincuenta y ocho vemos a María Pita ataviada con el uniforme de Alférez Mayor, en una de las audiencias ante la Corte Real, solicitando su paga vitalicia de soldado. Su indumentaria es copia fidedigna de un retrato de ella realizado por José-Luis de Villalar y Rodríguez (1950), conservado en el Museo del Ejército (Villar y Rodríguez de Castro, 1950).

En efecto, son varios los dibujos donde encontramos inspiraciones evidentes. Cuando el pueblo coruñés se abre paso entre la maltrecha muralla para perseguir al atacante inglés (páginas cincuenta y cincuenta y uno), el protagonismo del componente femenino en esas viñetas nos recuerda a las estampas de Goya incluidas en la serie *Desastres de la guerra*, como la titulada *Y son fieras* (Goya y Lucientes, 1810). Mujeres ataviadas solo con unos palos y con sus hijos en brazos defendiendo sus vidas y sus hogares. Otra referencia clara la identificamos en la propia portada del cómic, donde aparece María Pita enarbolando en alto una espada y encabezando la marcha del pueblo coruñés, una composición muy parecida a *La Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix. María Pita personifica así, con furor y determinación, una libertad ante la cual quien lee y observa se ve impelido a sumarse o dejarse arrastrar por ella.

## CONCLUSIONES

En su conjunto, el cómic *María Pita* constituye una herramienta significativa para la ampliación de la comprensión histórica, al mismo tiempo que promueve un modelo de representación en el cual las mujeres desempeñan un papel activo y esencial en nuestro pasado. Este recurso no solo facilita el acceso a un episodio relevante de nuestra historia, también destaca la importancia de visibilizar las contribuciones femeninas en eventos de gran trascendencia.

Desde un enfoque pedagógico, la obra ofrece un valor particular al tratar un episodio caracterizado por una intensa carga dramática, pero también al ser comprendido como un relato cuidadosamente estructurado basado en hechos reales. Esta aproximación permite al cómic funcionar tanto como una representación fáctica como una narración dinámica con la capacidad de involucrar al público lector en los procesos históricos a través de personajes y acontecimientos.

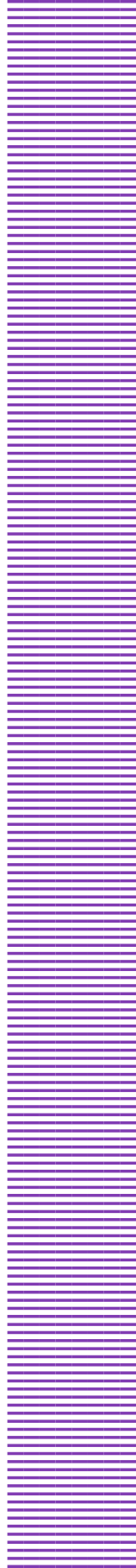
Además, la historieta de *María Pita* sirve para visibilizar el interés historiográfico y divulgativo por los estudios con perspectiva de género. En este sentido, el cómic se suma a otros medios de difusión interesados en incluir a las mujeres en la narrativa histórica de manera activa. Sin embargo, y a pesar de las cada vez más

numerosas y notables aportaciones, aún queda por delante un considerable trabajo para lograr una plena dimensión histórica de lo femenino como agente de cambio político, económico y social.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez A. y Sobrino I. (2012). A Coruña 800 años de historia (2008, LVDG). *Tebeosfera*.  
[https://www.tebeosfera.com/numeros/a\\_coruna\\_800\\_anos\\_de\\_historia\\_2008\\_lvdg\\_3.html](https://www.tebeosfera.com/numeros/a_coruna_800_anos_de_historia_2008_lvdg_3.html)
- Ares, M.ª (2007). María Pita: una gallega de armas tomar. *Clío. Revista de Historia*, 63, 60-65
- Barro Ordovás, A. (2020). La Contra Armada (The English Armada), 1589. *Revista General de Marina*, 279, 495-510.
- Bolufer Pegura, M. (2014). Multitudes del yo. Biografía e historia de las mujeres. *Ayer*, 93, 85-116.
- Bonet Correa, A. y Carballo Calero, M.ª V. (2005). *La plaza de María Pita y la trama urbana de La Coruña*. Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario.
- Briante Benítez, F. J. (2020). María Pita en el teatro, Las obras dramáticas de Antonio Valladares de Sotomayor y Francisco Robello y Vasconi, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 23, 97-120. <http://orcid.org/0000-0002-6302-710X>
- Castro, H.J. (2019). *Días de infierno y gloria. María Pita y la defensa de la Coruña*. HRM Ediciones.
- CE Noticias Financieras (2022). María Pita, the heroine of La Coruña who made Francis Drake and his 180-ship counter navy flee. (2022, May 04). *CE Noticias Financieras*.  
<https://www.proquest.com/wire-feeds/maria-pita-heroine-la-coruña-who-made-francis/docview/2660042378/se-2>.
- Delacroix, E. (1830). *La Libertad guiando al pueblo* [óleo sobre lienzo]. Museo del Louvre, París.  
<https://www.louvre.fr/es/explora/el-palacio/cuando-los-pintores-franceses-pensaban-alo-grande>
- García, C. B. (2005). María Pita e Manuela Sánchez: dúas mulleres fortes na poesía galega de Lorenzo Varela. *Raigame: revista de arte, cultura e tradicións populares*, 21, 64-69.
- García Oro, J. (1997). María Pita vista por sí misma. Memoriales a los reyes Felipe II y Felipe III. *Anuario Brigantino*, 20, 23-34.
- González Delgado, R. (2005). Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína. *Estudios Clásicos*, 128, 7-21.
- Goya y Luyentes, F. (1810-1814). *Y son fieras* (de la serie *Desastres de la Guerra*) [aguafuerte, aguatinta y punta seca]. Museo del Prado, Madrid. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/y-son-fieras/a51fcbd7-c5f9-4c15-8a8a-acfd65f28863>.
- Herce, C., Cobain, M. y Suárez, A. (2023). *María Pita*. Cascaborra.
- Mora, J. (2021). Cesar Herce y "María Pita". *ARGH. Asociación Profesional de Guionistas de Cómic*. <https://www.argh.es/cesar-herce-maria-pita/>
- Moriche, S. C., & Cebrián, J. A. (2018). *El valor es cosa de mujeres: La apasionante historia de quince españolas intrépidas*. Ediciones Martínez Roca.
- Ramil, R. V., & Ucha, A. S. P. (2020). María Pita, de heroína de los libros de historia a imagen de la ciudad de A Coruña. *La construcción del héroe: de la tradición mítica a la cultura popular* (pp. 57-70). Universitas Castellae.
- Rodríguez-Solís, E. (1898). *María Pita (defensa de La Coruña en 1580): narración histórica (1844-1925)*, Oficinas "La última moda".
- Saavedra Vázquez, M.ª C. (1989). *María Pita y la defensa de la Coruña en 1589*. Galicia editorial.
- Saavedra Vázquez, M.ª C. (2001). Guerra, mujeres y movilidad social en la España moderna. En Balboa, Xesús y Pernas, Herminia (eds.), *Entre nós: estudios de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*. Universidad de Santiago de Compostela, 339-358.
- Saavedra Vázquez, M.ª C. (2003). *María Pita: una aproximación a su vida y a su tiempo*. Vía Láctea.
- Saavedra Vázquez, M.ª C. (2011). *María Pita*. Nigra Trea.
- Saavedra Vázquez, M.ª C. (2022). *Mayor Fernández de la Cámara y Pita*. Real Academia de la Historia: <https://dbe.rah.es/biografias/9802/mayor-fernandez-de-la-camara-y-pita>
- Soravilla, L. (2021). *Mujeres de armas tomar. Grandes guerreras de la historia*. Principal de los Libros.
- Tuñón, J. (1991). Porque Clío era mujer: buscando caminos para su historia. *Problemas en torno a la historia de las mujeres*. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/20696>
- Vázquez Ramill y Porto Ucha, A.S. (2020). María Pita, de heroína de los libros de historia a imagen de la ciudad de A Coruña. *La construcción del héroe: de la tradición mítica a la cultura popular*. Universitas Castellae, 57-70.
- Villar y Rodríguez de Castro, J.L. (1950) *María Pita* [retrato al óleo]. Museo del Ejército, Toledo. [https://ejercito.defensa.gob.es/museo/en/HECHOS\\_HISTORICOS/HECHOS\\_HISTORICOS/05.14\\_mayo\\_MARIA\\_PITA\\_Y\\_LA\\_DEFENSA\\_DE\\_LA\\_CORUNA.html](https://ejercito.defensa.gob.es/museo/en/HECHOS_HISTORICOS/HECHOS_HISTORICOS/05.14_mayo_MARIA_PITA_Y_LA_DEFENSA_DE_LA_CORUNA.html)

5.3



# Felina metamorfosis: la evolución de Catwoman como paradigma de la transformación del arquetipo femenino en el cómic estadounidense.

María Vázquez Alba  
Universidad de Málaga

## INTRODUCCIÓN

La evolución de la representación femenina en el mundo del cómic y de la narrativa gráfica ha experimentado con el paso del tiempo una transformación que podemos considerar sustancial desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Sin embargo, esta progresión no ha sido lineal, en cambio que se ha caracterizado por una lucha constante entre esos arquetipos tradicionales y las nociones más contemporáneas de la feminidad. Desde un punto de vista analítico, el personaje de Catwoman se erige entonces como un ejemplo perfecto de estas metamorfosis y contradicciones que generan las representaciones femeninas. Uno de los principales problemas que enmarcan esta investigación es, el estudio de los cambios progresivos que se han visto influenciados de alguna manera por los factores socioculturales, como los distintos movimientos feministas y las transformaciones de la propia industria del cómic, cómo está se ha visto obligada a adaptarse a esa situación de metamorfosis. Con este problema se plantea mostrar la figura de Catwoman y su evolución a lo largo de los años cómo un ejemplo perfecto de estas dinámicas, que pueden llegar a ser tan amplias, dando la oportunidad de realizar un examen detallado de cómo estos personajes femeninos han ido navegando a través de estas expectativas tan cambiantes.

En definitiva, es acertado decir que el núcleo de esta investigación se centra en el desarrollo de la condición en la que la transformación de Catwoman nos puede servir como un reflejo de esas transformaciones socioculturales vinculadas a la plasmación de las figuras femeninas en los medios de entretenimiento y los distintos medios de masas, más concretamente en los medios visuales y gráficos.

### Estado de la Cuestión

Pese a estar frente a unas cuestiones divulgativas que puede resultar "extravagantes" debido a la propia temática y marco en el se pueden englobar, son muy variadas las investigaciones que podemos encontrar en la actualidad sobre el personaje de Catwoman y otros personajes femeninos dentro del mundo del cómic. Algunos artículos y estudios

han profundizado en mayor o menor medida en el desarrollo de personajes como el de Catwoman dentro del propio mundo de la creación gráfica, su construcción como figura ficticia y como esta ha traspasado, incluso, en más de una ocasión las páginas del arte impreso hacia la gran pantalla. En *Treacherous, deviant, and submissive: Female sexuality represented in the character Catwoman* de Michael Lecker de 2007 se plantea cómo evolucionó y desarrolló la popularidad a lo largo de los años de figuras como las de Catwoman, Cheetah y BlackCat, explorando sus relaciones con otros personajes, además de las propias narrativas de los mismo dentro de sus propios marcos sociales y políticos. En otras investigaciones como *El contexto histórico de un cómic: Batman* de Salvador Domínguez Palomo, donde se estudia la historia del "murciélago", vemos incluida a Catwoman dentro del estudio como uno de los personajes principales y más icónicos que envuelven el mundo de Batman, ejecutándola como la mujer más relevante de la vida del antihéroe. En el trabajo de José Joaquín Rodríguez Moreno, *Peligrosamente bella: el mensaje en las aventuras de Catwoman durante la edad de oro del cómic estadounidense (1940–1954)* de 2014, se nos plantea cuales fueron los orígenes de las aventuras de Catwoman y qué se suponía que estas debían transmitir a los lectores, analizando esos estereotipos de género tan arraigados en los relatos protagonizados por mujeres. Tim Hanley con su libro *The Many Lives of Catwoman. The Felonious History of a Feline Fatale*, profundiza en la vida de Catwoman como villana y como el propio personaje puede servir como el ejemplo perfecto de la evolución a la que están sometidos los personajes femeninos en el mundo del cómic y en las otras facetas que se pueden abarcar dentro de la cultura popular. Otros ejemplos de investigaciones sobre este personaje es *Empire of a wicked woman: Catwoman, royalty, and the making of a comics icon* de Genevieve Valentine, publicado en 2018. Este va un paso más allá y profundiza en la iconografía que enmarcar la narrativa en torno a Catwoman, "comparándola" o "equiparándola" con personas históricas que alcanzaron un gran poder, como pudo ser Isabel I o Lucrecia Borgia, posicionándola junto con ellas dentro de ese legado de mujeres ficticias y/o reales que eran movidas por su ambición.

## Metodología

A la hora de contemplar esta investigación interesa estudiarlo desde una metodología interdisciplinar y multifacética. Entre estas metodologías multidimensionales se encuentra el análisis de contenido, haciendo un recorrido historiográfico de las novelas gráficas y posteriores adaptaciones del personaje de Catwoman a lo largo de distintas épocas, los que nos da una visión amplia y general de ese recorrido histórico en el que se ha visto envuelto el mundo de los superhéroes y supervillanos; del mismo modo se planteará un estudio desde una metodología sociológica y cultural del pensamiento y la evolución del mismo de aquellos creadores y artistas que generan este marco visual, al mismo tiempo que se dirige la mirada hacia aquellas personas receptoras de dicho medio; y finalmente una de las metodologías más esenciales para este estudio es la de la dimensión social del arte, diseminando esta más concretamente en la exposición de los estudios de género, tanto en cuanto se refieren ese desarrollo temporal y evolutivo de la situación de las mujeres en el mundo del cómic, tomando a Catwoman, como ya se comentaba anteriormente, como ejemplo primordial de esta.

## Objetivos

Los objetivos de esta investigación se pueden exponer de la siguiente manera:

**A\_** Objetivo general: analizar la evolución del personaje de Catwoman como reflejo del cambio en las representaciones de las mujeres en los medios de comunicación, siendo más específico en los medios de entretenimiento centrados en historias sobre superhéroes

**B\_** Objetivos específicos: trazar la trayectoria histórica en torno a la figura de Catwoman desde el momento en el que fue creada hasta los tiempos más recientes, analizando, entre otras cosas, las transformaciones que han podido ocurrirse entorno a su caracterización; estudiar cómo esos cambios se pueden relacionar de alguna manera con las transformaciones culturales y sociales referentes a la percepción de los roles de género; explorar la recepción que tuvo el personaje y sus narrativas por parte del público a lo largo de su historia; estudiar el impacto que tuvo el papel de las mujeres dentro y entorno al mundo del cómic, y cómo esto ha evolucionado de forma paralela a la propia industria.

## LOS ORÍGENES DE LA GATA

Selina Kyle, más conocida como Catwoman —Gatúbela en los países hispanoamericanos— es un personaje de gran importancia en la historia de Batman, probablemente una de las primeras “villanas” que nos viene a la mente cuando pensamos en su universo, creada por Bill Finger y Bob Kane. Se le llama “villana” entre comillas porque no es una antagonista común, sino que representa ambos lados de la moneda, con un código moral ambiguo que la convierte en una especie de antiheroína, siendo además en numerosas ocasiones, especialmente en las últimas entregas, aliada y pareja de Batman/Bruce Wayne (Dominguez, 2010, pp. 9-10).

Una de sus primeras apariciones fue en el cómic nº1 de Batman de 1940, como “The Cat”, una ladrona de joyas rodeada de un halo de misterio y atracción. En otras versiones, escritas por Frank Miller, se narra que Selina trabajaba como dominatrix mientras cuidaba de Holly, una joven prostituta, que también cabe mención es su amiga en muchas otras versiones (Ceballos, 2022). Finalmente decide abandonar la prostitución acompañada de su amiga, y es entonces cuando comienza a robarle a los hombres ricos de Gotham usando su famoso traje de gata (Martínez, 2022). Esas primeras versiones Catwoman ya atraía a Bruce Wayne que, a su vez, en más de una ocasión, solía dejarla escapar, pero esta relación la trataremos más profundamente en otro momento.

En sus inicios, el aspecto de Catwoman era muy diferente al que tenemos en nuestra cabeza actualmente, de hecho, portaba una máscara con cara de gato mostrándola como un felino humanoide y una capa roja que cubría un traje naranja. Todo este diseño generó una reacción general de cierto desagrado porque el simple aspecto de la máscara resultaba terrorífico. Durante un tiempo esta máscara

alterada de la cara de un gato se mantuvo con ciertas variaciones en el traje, hasta 1950 con el comic *Batman #62*, donde se nos presenta con el que podemos considerar su atuendo canónicamente "clásico", un vestido morado, capa verde y una máscara de ojos sencilla que sustituía la anterior, asemejándola más a la que el propio Batman portaba (Sifontes, 2022).

Su aspecto ha evolucionado mucho, como ya aludíamos, con el paso del tiempo hasta llegar al legendario traje de cuero negro, pero algo que se ha tenido como base del personaje desde el principio es esa imagen de la hermosa ladrona de joyas con un enorme dominio del arte del disfraz, que la convertía, como se mencionaba al inicio, en una mujer envuelta en un velo de intrincado misterio. La fórmula inicial del modelo del personaje se mantuvo inalterable hasta 1947, cuando se introdujo un primer cambio, no tanto en la estética sino en la concepción de ella misma como ser que conforma el universo de Batman: seguía cometiendo delitos, pero su creciente relación con el caballero de la noche perdió intensidad. Aunque, a finales del 1950, tras sufrir una ausencia de más de un año, se produjo una de las últimas innovaciones del personaje de Catwoman, al menos dentro del marco de estas primeras décadas de ejecución: se convirtió en una mujer honorable tras mostrar su verdadera identidad, Selina Kyle, que ayudaba en numerosas ocasiones a Batman y Robin a sus cruzadas contra el crimen acontecido en Gotham. Finalmente, en 1955 se retornó al concepto original: la figura de la ladrona y, objeto de atracción y principal interés romántico de Batman, aunque esta reintroducción fue efímera ya que, no mucho después, el personaje se desvaneció de los productos de DC Comics durante al menos una década (Rodríguez Moreno, 2014, pp. 121-123).

Si nos retraemos a sus orígenes, la recepción que dio el público a los diferentes personajes de comics es compleja de discernir, pues la recolección de datos sobre los productos de entretenimiento no había alcanzado el nivel de complejidad que tiene en la actualidad. Por lo que, en ese caso se estudia y analiza observando el número de veces que el personaje aparecía y la extensión de la misma. Podríamos lanzarnos a decir que el personaje de Catwoman no tuvo especial éxito entre los lectores asiduos de comics, acudiendo a esa extensa desaparición. No obstante, este caso desafió la premisa que equiparaba la frecuencia de apariciones con el éxito, ya que paradójicamente, Catwoman se convirtió en la tercera villana más popular dentro de los cómics de Batman. Catwoman sufrió las repercusiones del reglamento que fue conocida como el *Comics Code*. Esto era una especie de código moral al que los comics de la época debían ceñirse y entre el cual una de sus normas indicaba que no se podía crear personajes con una vida criminal y cuyo carácter hiciera al lector empatizar con ellos, dando pie entonces a encumbrar únicamente la figura del héroe. Y del mismo modo, también limitaron las apariciones de personajes femeninos considerados sensuales. Así que la desaparición inesperada de Catwoman probablemente se debió más a las restricciones legales que afectaron el mundo del cómic, en lugar de a una falta de interés por parte de los lectores (Rodríguez Moreno, 2014, p. 125).

Han existido, por lo tanto, numerosas versiones del personaje de la gata, pero la que conocemos como "oficial" o la que más relevancia

ha tenido a lo largo de su historia debido a que es la que acabó por dar forma a la Catwoman que tenemos actualmente, es aquella que ya mencionábamos el principio, creada por Frank Miller para el cómic *Año Uno*, la prostituta dominatrix. ¿Y por qué podemos considerar esta versión como la oficial o canon? Pues podemos abarcarlo por un simple espectro, la apariencia. Toda recubierta por cuero negro y siempre cargando con su icónico látigo. Y, además, aunque pueda parecer extraño, esta versión se ha llegado a considerar la pareja perfecta de Batman, salvo, claro está, si no acudimos a la que se nos ha ofrecido más recientemente. (Menéndez, 2020).

Con el paso de las décadas, ciertos personajes como el de la propia Catwoman ha ido evolucionando en la propia concepción que se tiene de los mismos. Al principio, podíamos considerarla una villana, pero con esa evolución temporal y creativa, se ha convertido en lo que hoy conocemos como antihéroe. Para entender este cambio hay que tener en cuenta la diferencia entre un villano y un antihéroe. Un villano, por norma general, hace el mal porque sí, siempre buscando un momento y la forma para hacer cualquier tipo de maldades. Un ejemplo de esto podría ser el mismísimo Joker. Pero un antihéroe busca realizar actos buenos, quiere hacer lo que considera correcto a mediante actos que se pueden considerar inmorales, piensa que aquello que está haciendo está bien y está justificando entonces los medios seas cuales sean. De hecho, si lo analizamos desde esta perspectiva, hasta el mismísimo Batman se le puede considerar un antihéroe. Puede ser un tanto complejo considerar a Catwoman una antiheroína, al menos si la observamos de una forma superficial. Pero si nos dirigimos a aquellas historietas creadas a partir de los 90's o los 2000's, seremos capaces de vislumbrar actos realizamos por este misterioso personaje que se puede asemejar, incluso, a aquellos realizados por el famoso personaje popular Robin Hood. En estos cómics (que cabe mencionar ya no eran sub-historias dentro de aquellos centrados en Batman, sino propios de la propia Catwoman, donde ella ocupaba el papel protagonista), Selina robaba a los ricos de la ciudad de Gotham para después regalar esas ganancias a las personas más pobres de los "bajos fondos" de la ciudad. Narrativamente muchos autores han visto una evolución muy grande en la construcción de este tipo de personaje con el mismo desarrollo y mejora de los procesos de creación de los mismos, los antagonistas han adoptado características más arquetípicas, mientras que los antihéroes han evolucionado más allá de los patrones tradicionales (Vidal-Mestre, 2022, pp. 69-71).

Con todos esos cambios que se fueron sucediendo, el personaje de Catwoman evolucionó hasta el modelo que conocemos en la actualidad, utilizando como base esa idea de la antiheroína, cubierta por completo de cuero y blandiendo su icónico látigo, una simbología evocadora al brillo y la dominancia, exaltando esos rasgos erotizados del personaje. El cuero amplifica esa idea, una serie juegos de luces que pueden aumentar unas propiedades sensuales (que se ha visto con anterioridad en muchos otros personajes de la ficción), y que pueden llegar a tener un origen en el fetichismo. Esta misma idea es la que se fue utilizando con el paso de los años para dar forma a las representaciones del personaje dentro de los productos audiovisuales, los cuales, cada vez, la han ido incorporando con más entusiasmo y recurrencia en sus creaciones (Vaughan, 2021, pp. 118-123).

## Las "mil" caras de la gata

La representación cinematográfica y televisiva de Catwoman ha experimentado una evolución significativa desde su primera aparición en la serie *Batman*, emitida por primera vez en 1960. Esta adaptación inicial, protagonizada por Adam West, introdujo a la actriz Julie Newmar como la primera encarnación del personaje felino en la pequeña pantalla. Posteriormente, para la adaptación, en este caso cinematográfica, de la misma serie realizada en este caso en 1966, se realizó un cambio y fue Lee Meriwether quien asumió el papel. Estas primeras interpretaciones mantenían una estética que recuerdas o mantiene ciertas reminiscencias de las representaciones gráficas originales del personaje en el cómic, aunque ya se podían observar ciertos indicios de la evolución conceptual que este tuvo tras el periodo de censura de finales de la década de 1950 (Cardona, 2020).

La tercera actriz en dar vida a Catwoman fue Eartha Kitt, reconocida intérprete de jazz, quien se incorporó al elenco en la tercera temporada de la serie televisiva anteriormente mencionada. Es pertinente señalar que la inclusión de Kitt en el reparto generó cierta controversia entre algunos seguidores de la serie. Muchos indican que esta reacción adversa se fundamentaba principalmente en la discrepancia entre la representación racial de la actriz y la caracterización tradicionalmente no racializada del personaje en los cómics. Pero lo cierto es, que, en cuestión de probabilidades, es más que posible que estuviese cimentada en el profundo racismo que rodeaba la cultura y la sociedad norteamericana. Aunque bien es cierto que, pese a todo el revuelo mediático, fue una adaptación que sirvió para abrir un camino más amplio de oportunidades en cuanto a igualdad se refiere, muy distinto a la versión anterior y posterior, las cuales basaron más sus respectivas versiones en la concepción de Catwoman como un personaje sexualizado (Whaley, 2010, pp. 10-12).

La siguiente versión y la que posiblemente alcanzó como representación cinematográfica un hito significativo, fue la interpretación de Michelle Pfeiffer en la película del director Tim Burton, *Batman Returns* de 1992. Esta encarnación del personaje se caracterizó por un diseño visual bastante distintivo, ese icónico traje de cuero con motivos que evocaban cicatrices, estableciendo un paradigma estético que, si bien se diferenció en cierta medida de las representaciones contemporáneas en los cómics, ejerció una influencia notable en adaptaciones subsecuentes, como la serie animada *Batman: The Animated Series*. Esta versión destaca enormemente entre todas las demás no solo por su impacto en el plano de lo visual, sino también por su fidelidad a la esencia del personaje tal como se había desarrollado en los cómics hasta ese momento. Se estableció además un referente para futuras adaptaciones, capturando con esta interpretación la complejidad de Catwoman como personaje y su dinámica con Batman.

En 2004, se realizó un intento de llevar a Catwoman al frente de una película protagonista, pero esta adaptación protagonizada por Halle Berry se alejó significativamente de la representación canónica del personaje, de algún modo llegando a ser incluso aún más sexualizada y cargada que en los otros formatos, lo que resultó en una recepción popular, comercial y crítica desfavorable para

toda la producción (Cummings, 2019, p. 23). La siguiente versión cinematográfica relevante del personaje se materializó en 2012 con *El Caballero Oscuro: La leyenda renace*, la tercera película y conclusión de la trilogía dirigida por Christopher Nolan, donde fue la actriz Anne Hathaway quien asumió el papel (Ceballos, 2022). Pese a que esta versión no alcanzó el mismo nivel de impacto cultural que la de Michelle Pfeiffer, destacó por su fidelidad a ciertos aspectos narrativos de los cómics, particularmente en su adaptación del aclamado arco *Trail of Catwoman* del escritor Ed Brubaker (Cardona, 2020). Todo esto es un reflejo de la evolución y adaptabilidad del personaje a lo largo de las décadas, reflejando tanto los desafíos como los éxitos en la traslación de personajes icónicos del mundo del cómic al medio cinematográfico (Gallego Guzmán, 2022).

En el contexto de las adaptaciones audiovisuales de este personaje podemos destacar por su singularidad la interpretación de Camren Bicondova en la serie televisiva *Gotham*. Esta producción es distintiva por su enfoque en la génesis de los icónicos personajes del universo de Batman, ofreciendo unas nuevas perspectivas sobre los orígenes de estos y de su temprano desarrollo. La representación más reciente se materializa en la actuación de Zoë Kravitz en la película de 2022 *The Batman*, donde comporta protagonismo con el actor Robert Pattinson. Esta adaptación explora en profundidad, más que ninguna de todas las anteriores, la compleja dinámica entre Batman y Catwoman, haciendo hincapié en la tensión erótica latente entre ambos personajes, un elemento que es bastante recurrente en las fuentes originales. La narrativa culmina con la colaboración de estos dos personajes aparentemente antagónicos, reflejando la ambigüedad moral y lo complejo de la relación que caracteriza sus interacciones en el canon actual. Estas interpretaciones representan todos esos puntos de inflexión que nos pueden resultar significativos en la evolución del personaje de la gata en los medios audiovisuales, cada una aportando matices únicos y distintivos (Saloz, 2019).

Las representaciones televisivas y cinematográficas de Catwoman, a excepción de las primeras adaptaciones, han demostrado una consistencia estética bastante reseñable, una adherencia reseñable a los conceptos que se desarrollaron sobre el personaje a partir de las décadas de 1980 y 1990. Entonces, si lo miramos detalladamente podemos revelar sin atisbo de duda que las interpretaciones de Michelle Pfeiffer y Zoë Kravitz destacaron por su fidelidad de esta iconografía contemporánea. La personificación de Pfeiffer, en particular, ofrece una interpretación reveladora de determinadas y particulares facetas del personaje, más concretamente en lo que concierne a su sexualidad, caracterizada por tonos sombríos y góticos que reflejas, primero, esa estética tan distintiva del directos del film Tim Burton, y segundo, que también se arraiga en elementos fundamentales del personaje que podemos encontrar en los cómics originales. Es significativo observar cómo estos atributos esenciales del personaje han perdurado a través del tiempo, aunque su manifestación ha sido adaptada en función de los contextos narrativos.

Existen muchas otras versiones, tanto en el plano del mundo de la animación como en el de los videojuegos. He aquí una lista de los más destacables, para que los tengamos en cuenta:

- \_ *Batman: Arkham Series* (saga de videojuegos).
- \_ *Batman: The Animated Series* (1992).
- \_ *Batman: The Brave and The Bold* (2008).
- \_ *DC Showcase: Catwoman* (corto de 2011).
- \_ *Batman: Gotham by Gaslight* (2018).
- \_ *Batman Ninja* (2018).
- \_ *Batman: Hush* (2019).
- \_ *Catwoman: Hunted* (2022).
- \_ *Batman: el cruzado enmascarado* (2024).

En la década de los 90, la narrativa de los cómics experimentó una evolución que podemos considerar significativa en cuanto a la integración de Selina en el entorno de la comúnmente conocida como "Bat-familia". No obstante, la incorporación de Catwoman a este entorno no fue absoluta ni inmediata, pues era "necesario" mantener la esencia independiente que siempre ha caracterizado al personaje. Además, sus métodos operativos, propios de su condición de antiheroína, frecuentemente la hacían entrar en conflicto con los principios éticos de los Robins especialmente, a quienes ella solía referirse como "boy-scouts". Cabe mencionar, brevemente, que, en el ámbito de la evolución estética del personaje, este periodo marcó la introducción de uno de sus diseños emblemáticos: el traje morado, adornado con elementos felinos como cola y bigotes. Esta indumentaria posteriormente evolucionó hacia el que podemos considerar su traje más icónico, el que se ha establecido como el actual canon y una de las representaciones visuales más reconocibles del personaje, vestiduras negras de cuero.

A partir de este punto, se puede afirmar que Selina Kyle se ha consolidado como una presencia constante en los cómics de Batman a lo largo de los años, pese a no pertenecer como parte oficial de la previamente referenciada "Bat-familia". Este hecho resulta evidente al analizar obras clave que se han encargado de revisar las principales historias que envuelven la vida del Caballero Oscuro, como *Batman: un largo Halloween*. Esta obra creada por Jeph Loeb y Tim Sale, consta de una serie de trece números que narran eventos ocurridos durante los primeros años de Bruce Wayne como el hombre murciélago. La trama se centra en la investigación de un asesino en serie mientras que, de forma paralela, los villanos de Gotham evolucionan de simples figuras del crimen organizado a los "supervillanos" más característicos del universo DC. En este contexto, Catwoman se posiciona dentro de ese grupo, junto a personajes como Poison Ivy, Solomon Grundy y El Espantapájaros.

Ya hemos visto de forma general los orígenes y como ha llegado hasta nuestros días, aunque cabe aludir que esta evolución no es la única de la que hablaremos aquí, pero eso ya llegará.

### Cuando la gata dijo "miau". Catwoman y la conceptualización de Femme Fatale

En múltiples oportunidades, las heroínas y superheroínas del mundo del cómic han funcionado como un reflejo de los valores culturales predominantes respecto al papel de la mujer en la sociedad. Durante la cultura de la Guerra Fría en los años 50's, se exaltaba la figura de la mujer como madre y esposa, lo que llevó a que muchas de estas

figuras heroicas fueran representadas dentro del ámbito doméstico, con un ideal de convertirse en amas de casa. Sin embargo, con la llegada de los años 70's y el auge del movimiento feminista, las historias protagonizadas por superheroínas comenzaron a incorporar en sus narrativas los principios asociados a la emancipación femenina. La evolución de las heroínas y personajes femeninos en el cómic ha sido, en muchos sentidos, un reflejo paralelo -aunque con sus particularidades- de la experiencia histórica de las mujeres, en este caso, en el marco del contexto estadounidense. No obstante, el caso de Catwoman rompe con este esquema tradicional. Su desarrollo narrativo se ha caracterizado por alejarse de estos patrones, construyendo una trayectoria propia, un camino propio, marcado por transformaciones constantes. De hecho, se considera que pocos personajes femeninos en la historia del cómic, que hayan sido concebidos inicialmente como villanas, han tenido una evolución tan diversa y compleja como la suya, consolidándose como una figura singular dentro de este medio visual.

En determinadas ocasiones, las representaciones de Catwoman fueron concebidas deliberadamente como un contrapunto significativo a las imágenes predominantes de las mujeres en otros cómics. Dada su concepción original como antagonista, se esperaba que encarnara características opuestas a las consideradas propias de una mujer virtuosa. Sin embargo, estos supuestos atributos negativos resultaron ser más atractivos y entretenidos para el público asiduo a leer los cómics de Batman. Mientras que la representación femenina en los cómics tendía a mostrar personajes vulnerables que anhelaban la asistencia del héroe, Catwoman se distinguió por su independencia e indiferencia. El personaje se desarrolló con soltura en el ambiente corrupto de la ciudad de Gotham, utilizando su atractivo para su propio beneficio, un aspecto fundamental en la construcción de su personalidad y que merece un análisis más profundo. Aunque como ya sabemos es importante señalar que su estatus inicial como villana conllevó la ausencia temporal del personaje durante un periodo determinado. Estos datos sobre su trayectoria nos ilustran cómo un personaje puede trascender más allá de la categorización simplista de villano o héroe, ofreciéndonos una narrativa más rica que aporta matices que pueden desafiar las convenciones establecidas para los personajes femeninos.

Algo a tener en cuenta y que es importante señalar es que a lo largo de su historia Catwoman ha sido representada en ocasiones de manera objetivada y degradante, una tendencia atribuible al hecho de que la mayoría de los creadores de cómics han sido hombres, y al dato de que a lo largo de la historia se ha tendido a pensar que los cómics se dirigían a la visión y mirada del hombre. Esto es algo que tenemos que tener muy presente a la hora de ver este estudio y este tipo de investigaciones, la importancia de la mirada del lector y receptor de este tipo de medios. Estas representaciones seguían patrones que no solían aplicarse a las heroínas o superheroínas del medio ya mencionado. No obstante, su papel como criminal y ladrona le permitió escapar de la evolución convencional reservada a los personajes femeninos a lo largo de la historia. Estos estándares establecidos para las villanas diferían significativamente a los aplicados a las consideradas heroínas, lo que permitió que, durante más de siete décadas, las historias de Catwoman trazaron un camino

complejo que oscilaba entre el empoderamiento y la explotación visual (Valentine, 2018, pp. 596).

Tal recorrido ha consolidado a Catwoman como un personaje destacado en diversos medios no solo por su transición de villana a antiheroína, sino también por encarnar de una forma singular el concepto de la emancipación femenina, y su historia ha ido prometiéndolo con el paso del tiempo una perspectiva terminante en este ámbito narrativo.

De forma paralela a la emergencia de Catwoman en los primeros cómics de Batman, fue surgiendo un arquetipo análogo que se consolidaría como elemento fundamental en el cine estadounidense: "la femme fatale". Este personaje ha arraigado en la tradición literaria, se caracterizaba por su naturaleza enigmática y su capacidad para seducir a hombres de moral intachable conduciéndolos a través de la manipulación hacia situaciones de peligro extremo mediante el uso de sus atractivos sexuales. El cine estadounidense de la década de los 40 popularizó este arquetipo, convirtiendo a la mujer fatal en figura central de numerosas producciones del conocido como "cine negro". El problema era que este tipo de representaciones conllevaban frecuentemente a un desenlace trágico (Ceballos, 2022). En la mayoría de estas narrativas el protagonista masculino conseguía eludir las maquinaciones de estas seductoras, frustrando sus planes y dejando a pocas de ellas salir indemnes. En estos primeros años de representación cinematográfica, la sexualidad es inhibida y la tendencia a la manipulación femenina eran objeto de castigo. La femme fatale encarnaba un modelo de comportamiento considerado reprochable, representaba todo aquello que las mujeres de la época no debían ser, por lo que su eliminación del relato al final de la trama se consideraba un acto necesario reafirmando de este modo la supremacía masculina. Estas figuras, predominantemente concebidas por y para un público masculino, reflejaban, según como explicaba la autora Mary Ann Doane, no era un tema del feminismo, sino un reflejo de los temores masculinos respecto al feminismo (París-Huesca, 2014, p. 77).

El arquetipo de la femme fatale se encargaba de explorar los temores masculinos que se vinculaban con la importancia y el empoderamiento femenino, pero, sin embargo, su función última era la de reafirmar la confianza masculina, subrayando y enfatizando la supuesta incapacidad de las mujeres para desestabilizar a los dictámenes patriarcales. Paradójicamente, al desafiar estas estructuras de poder, la imagen de la femme fatale las acababa por reforzar. Entonces, el personaje de Catwoman se erige como un ejemplo paradigmático de este arquetipo. Su atractivo enigmático se combinaba a la perfección con una vida dedicada a sus inclinaciones criminales, que le permitía, mediante el uso de sus encantos, "manipular" a Batman, sobre todo si nos dirigimos a sus primeros años. Catwoman encarnaba la máxima expresión de la femme fatale, ejerciendo un control enorme sobre el protagonista, mientras transitaba entre sus numerosas actividades criminales, saliendo impune en la mayoría de las ocasiones (Hanley, 2017, pp.4-6).

La evasión de la muerte y el castigo representa una ruptura significativa con el destino trágico tan típico de la imagen de la

femme fatale. Este personaje encarna los aspectos progresistas de dicho arquetipo sin sucumbir a la amarga lección que habitualmente los eliminaba para reafirmar esa ya comentada hegemonía masculina. Muchos autores han identificado en esta ruptura del canon elementos notables e interesantes, que trascienden las representaciones escritas. La interpretación de Michelle Pfeiffer en particular ha sido objeto de análisis por sus múltiples facetas, en la que muchos han visto de forma positiva la naturaleza que encarna a través del personaje. Aquí Catwoman se presenta de forma simultánea como figura sexual e inviolable, seductora pero dominante, habiendo trascendido de su condición de víctima para erigirse como una vengadora de otras mujeres y de su propia narrativa. Esta representación de la mujer violenta y vengativa no debe ser vista como una señal de que las mujeres estén adoptando procedimientos que siempre han sido considerados o que se han dirigido a lo masculino. Por el contrario, deberían considerarse como una ruptura de estereotipos, qué nos dan la opción de observar un retrato psicológico más completo de la mujer, que acaba por alejarse de la simplista dicotomía en la que se basa la representación femenina (Agirre, 2011, pp. 89-91).

En 1949, en su escrito "El segundo sexo", Simone de Beauvoir articuló un estudio sobre las complejidades inherentes a la búsqueda de la autonomía femenina. De esta forma, ofrece un análisis de las mujeres y su situación en el mundo, desafiando las estructuras puramente sociales. Las mujeres que aspiraban a una participación activa en la esfera pública experimentaban un deseo de libertad sexual comparable al de sus homólogos masculinos. Sin embargo, esta aspiración se ve frustrada por la prevalencia de un pensamiento moral basado en lo patriarcal que les da la exclusividad a los hombres sobre el derecho a observar y deleitar su propia mirada con las mujeres como objetos de deseo. Esta situación generaba una dicotomía paradójica: para satisfacer sus impulsos sexuales la mujer que se consideraba autónoma e intelectual se veía obligada adoptar un rol que su propia conciencia criticaba y rechazaba (Beauvoir, 1949). Lo interesante de esto es que en el contexto del personaje de Catwoman, llegamos a observar una subversión de esta dinámica. A pesar de su hipersexualización inicial, el personaje logra trascender estas limitaciones persiguiendo unos objetivos propios y auto determinados, empujando sus propios fines.

Vemos entonces que, el personaje que estamos estudiando, puede llegar a interpretarse como una encarnación o representación de ese feminismo que fue rechazado por la sociedad patriarcal. Los cómics al igual que otros medios de entretenimiento a lo largo de la historia han funcionado como vehículo para la transmisión de valores dentro de un marco determinado por los medios de las comunicaciones dominantes. Por lo tanto, podemos confirmar que Catwoman surgió o emergió como una figura antagónica en un entorno puramente patriarcal, porque no se ajustaba al rol de la típica ama de casa. Si en muchas ocasiones podemos confirmar que, se ha visto como un objeto fetichista, probablemente debido a su estética, es más que acertado confirmar que el personaje con todo su bagaje encarna los ideales feministas de una forma altamente significativa (Ponce Tarré, 2017, pp. 562-564).

Un dato que es bastante interesante tener en cuenta es que los propios creadores de Catwoman admitieron en varias ocasiones que el objetivo de crear este personaje no era solo el de atraer al público masculino, sino también al femenino. Desconocemos realmente cuál era el número oficial de mujeres que leían cómics en la época en la que se creó el personaje, pero podemos decir que probablemente no eran pocas. La idea de estos autores era que este personaje se convirtiese en un punto u objeto de atracción para las lectoras femeninas. Pero, claro está, esto no era excluyente del hecho de que ella seguía siendo originalmente un producto sexualizado creado para el deleite de la mirada masculina.

Desde sus inicios, Catwoman se erige como una criminal única y singular, no solo por su atractivo físico o por esa dinámica en la que se enreda con el protagonista heroico, sino también por la naturaleza distintiva de sus objetivos como personaje propio. Si la observamos con detenimiento podemos ver que sus acciones y motivaciones diferían mucho de la de otros villanos, ya que podemos distinguir que estas estaban intrínsecamente ligadas a su identidad femenina, lo que al final acaba por darle una capa de complejidad adicional. Particularmente en sus etapas iniciales se observa esa diferencia entre aquello que la impulsa y lo que mueve a los hombres que la rodean. Mientras estos están motivados por el poder o la dominación de la ciudad, Catwoman desafía esos estereotipos instrumentalizando su rol como criminal como medio para destacar dentro de ese espacio y tiempo predominantemente masculino (Rodríguez Moreno, 2014, pp. 124-127).

### La Gata de nuestros días. La expresión de la sexualidad femenina

En la década de 1980, podemos percibir que, histórica y socialmente hablando, el movimiento feminista marcó el punto de inflexión en la lucha por la aceptación de una vida sexual activa y presente para las mujeres. Personajes como el de Catwoman emergen como un medio cultural que refleja las percepciones que han ido evolucionando y cambiando de la sociedad estadounidense sobre la sexualidad femenina. Sin embargo, esta misma mirada puede revelar una inquietante continuidad en ciertas actitudes lo que demuestra que la inquietante realidad es que las cosas no han cambiado tanto. Podemos cerciorarnos de que el género de los superhéroes ha expresado de forma incierta su visión hacia las mujeres, rara vez siendo representadas de una forma positiva. Estas narrativas tendían a retratar a las mujeres de maneras poco favorables, como seres en los que no era conveniente confiar y con sexualidades que podían ser potencialmente peligrosas, a la par que escudriñaban como eje central de las historias las ansiedades masculinas. Catwoman fue un ejemplo claro de esta dualidad, un personaje que se encontraba en perfecta sintonía con su propia sexualidad y sensualidad, pero que al mismo tiempo ha sido enormemente demonizada por ello por muchos de los sectores más arcaicos y conservadores de la sociedad (Lecker, 2007, pp. 57-62).

Esa crítica que sufrieron los personajes femeninos no se centró tanto en su apariencia física o en la forma en la que esta se sexualizaba en menor o mayor medida, sino más bien en la redefinición de

sus roles sexuales. Este cambio se manifestó a medida que las historias y el papel que asumían los personajes femeninos se fueron tornando más complejos, asumiendo situaciones y vivencias con mayor autonomía, dejando de lado ese icono de la típica víctima. Esto mismo hizo que, los dibujantes masculinos que se encargaban de desarrollar estos personajes considerarán por fin el introducir la fuerza física y la autosuficiencia que estos personajes podían llegar a transmitir. Este proceso de transformación alcanzó un punto de inflexión y de gran importancia cuando a principios de la década de 1990 este tipo de historias fueron confiadas a algunas de las escritoras y dibujantes más populares de su tiempo. Esto atrajo consigo una gran ola de mujeres femeninos fuertes y poderosos que el medio del cómic verdaderamente necesitaba. Con la llegada del nuevo milenio este traje consiguió un punto de inflexión en la representación de esos personajes femeninos en el cómic, siendo bastante relevante la evolución que tuvo el personaje de Catwoman. Ella, al igual que muchas otras, obtuvo un proceso de proliferación de narrativas centradas en sus propias historias, convirtiéndose por fin en la protagonista. Sumado a los títulos que obtuvo como personaje principal, también se convirtió en una de las protagonistas de la serie *Las Sirenas de Gotham* siendo acompañada por Harley Quinn y Poison Ivy (Hanley, 2017, p. 198).

Como ya se ha ido comentando, la evolución de Catwoman merece un análisis detallado, es algo a tener en cuenta, especialmente en lo que respecta a la forma en la que es representada. Es importante que pensemos y que tengamos en cuenta que la sexualización de Catwoman no es algo arbitrario. La asociación de la sexualidad de Catwoman con los felinos para muchos autores ha evocado ciertas connotaciones de una sexualidad "desviada" o "bestial". Existe una tradición cultural muy extendida que asocia a las mujeres con los gatos y otros animales de carácter felino, ya en tiempos antiguos existía esa conexión asociada con divinidades vinculadas a la fertilidad, pero ha sido en los tiempos actuales que, desde una perspectiva patriarcal, esta analogía ha derivado en cuestiones que tienden a ser negativas, se ve tanto a estos animales como a las mujeres como seres promiscuos y poco confiables, de nuevo desde esa mirada arcaica (Valentine, 2018, pp. 594-595). Pero un aspecto particularmente interesante de esta asociación, algo de lo que los hombres se han quejado durante siglos de ser un aspecto arraigado en las mujeres es que, al igual que los gatos, no obedecen. Es por esto que, la elección del alter ego de Selina Kyle y su personificación felina no es algo casual, sino que se encomienda de encarnar esos elementos misteriosos, de feminidad y sexualidad independientes que son primordiales para la imagen del personaje, distinguiéndose por querer romper con esos dictámenes y arquetipos dirigidos de forma tradicional al género femenino (Coppes Race, 2007, pp. 24-37).

La representación de la sexualidad de Catwoman y el uso de la misma ha expresado una evolución significativa a lo largo de la historia de los cómics y se ha convertido, sobre todo en sus inicios, en algo que podríamos considerar una espada de doble filo. En sus primeras apariciones y hasta digamos la década de 1990, esa muestra visual de la sexualización del personaje se ha empleado como un mecanismo de representación de su feminidad, pero que paradójicamente también ha servido como una muestra de

vulnerabilidad. Sin embargo, si lo miramos desde una interpretación más contemporánea, muchos pueden pensar que esta faceta del personaje aporta una reconfiguración de esa sexualidad como una fuente de empoderamiento, pues ella hace uso de sus propios encantos con una enorme inteligencia. Además, hay que tener en cuenta que, en la actualidad, ese "uso" no es tan recurrente, pues ya no es necesario que ella dentro de su historia tenga que "autosexualizarse", pues el personaje ya se encuentra en este punto muy asentado, además de que sus objetivos ya no son los mismos que cuando nació en el universo DC. Con el tiempo la caracterización de ese erotismo y sexualidad como fuente de poder ha permitido una interpretación más positiva y menos patriarcal del mismo.

Lo mismo ocurre con la evolución de la relación que tiene con Batman, esta refleja un cambio significativo en esa representación de las dinámicas entre géneros en los cómics. al principio se encontraba profundamente marcada por el patriarcado, donde Batman ejercía un dominio aparente sobre Catwoman. Esto se manifiesta en diversos aspectos como las emociones, el lenguaje y la forma de comunicación entre ambos, así como el trasfondo narrativo que vemos en el origen ya mencionado con anterioridad del personaje de la gata. Pero, con el paso del tiempo y la evolución de ambos personajes, y de la propia mentalidad tanto de escritores como de receptores, podemos llegar a ver una dinámica entre ambos personajes más equitativa, retratados como compañeros, que mantienen una relación sentimental más estable de lo que era en el pasado, llegando esta a ser un eje esencial dentro de las propias narrativas que se plasman en los cómics. (Lecker, 2007, pp. 3-5).

Se pueden identificar entonces dos aspectos o ideas clave en la evolución de la representación de Catwoman: por un lado, su sexualidad ha comenzado a ser percibida como un elemento positivo y empoderante, dejando atrás las connotaciones negativas que anteriormente la acompañaban; por otro lado, los rasgos sexualizados del personaje han perdido protagonismo o han sido relegados a un segundo plano, otorgando mayor relevancia a otros aspectos de su caracterización. Este cambio se hace particularmente evidente a partir del lanzamiento de los conocidos como *New 52* en 2011, momento en el que personajes como el que estamos aquí tratando recibieron un reinicio narrativo (Hanley, 2017, p. 197). Autoras como Amy Reeder o Gail Simone fueron asignadas para desarrollar estas nuevas tramas destacando el trabajo de mujeres talentosas que asumieron la tarea de explorar y enriquecer las historias de alguna de las heroínas, villanas y antiheroínas más icónicas del universo DC. Esto acabó por generar grandes expectativas respecto al futuro de estos personajes. Sin embargo, y como siempre suele ocurrir, estas transformaciones no estuvieron exentas de controversias. Medios de comunicación estadounidenses como Fox News criticaron con fuerza la nueva serie de cómics de Catwoman argumentando que eran excesivamente violentos y sexualizados. Es importante señalar que esas críticas no dirigieron sus esfuerzos en demasía hacia las cuestiones de la violencia; en cambio se centraron en la customización de los personajes y la sexualización de los mismos. Estas objeciones, claro está, se dirigieron específicamente a mujeres representadas como participantes en relaciones sexuales casuales, un tema que parece

seguir siendo un tabú en ciertos sectores de la sociedad, solo cuando está dirigido hacia las mujeres. Un ejemplo destacado es el primer número del reinicio de Catwoman donde esta está manteniendo relaciones íntimas con Batman en una de las últimas escenas del tomo, lo que provocó la indignación entre algunos grupos de padres.

Ese tipo de reacciones ponen de manifiesto la persistencia de un puritanismo latente y una resistencia hacia la libertad sexual femenina. Un caso más reciente que ilustra esta problemática ocurre en la serie animada *Harley Quinn*. Los creadores decidieron eliminar una escena en la que Batman iba a ser representado realizando sexo oral a Catwoman. Esta decisión se argumentó con la excusa de que “los héroes no hacen eso”. Surgieron a raíz de esto numerosas críticas y no fueron pocas las personas que vieron en esta decisión de los autores la expansión de una idea en la que se perpetuaba que los héroes fuesen amantes egoístas. La respuesta de dichos autores fue algo tan simple como excusarse en las cuestiones de marketing y merchandising, pues según ellos no sería correcto comercializar un juguete si Batman se arrodilla ante alguien. Cabe preguntarse si la reacción habría sido diferente si los roles en esa escena se hubieran invertidos.

A pesar del creciente respeto hacia personajes femeninos del mundo del cómic y de la ficción literaria como puede ser Catwoman cuya complejidad y profundidad ha sido cada vez más reconocida, persiste, a pesar de todos los cambios que se han ido dando sociales y culturales, una necesidad de censurar de forma explícita las representaciones en las que se muestran a las mujeres como seres que pueden ser abiertamente sexuales, que no tienen la necesidad de esconder su propia sexualidad. Este fenómeno evidencia las tensiones culturales aún presentes en torno a la representación de la sexualidad y sensualidad femenina en los medios populares.

## CONCLUSIONES

La transformación en la forma de retratar la sexualidad femenina en los medios de masas refleja un cambio intrincado y paulatino de cambio social y cultural. Catwoman como personaje icónico ha desempeñado un papel significativo en este desarrollo encarnando a mujeres que desafiaban las convenciones sociales. Inicialmente concebida como una advertencia contra comportamientos femeninos considerados transgresores Catwoman ha tenido un efecto paradójico en su audiencia. Contrariamente a las que fueron posiblemente las intenciones originales, el personaje de Catwoman ha llegado a simbolizar el epítome de la sensualidad femenina para muchos lectores heterosexuales, mientras que para las lectoras se ha convertido en un modelo de empoderamiento. Esas características que tanto la definen —independencia, ingenio, valentía— han resonado con mujeres que buscan reflejarse en personajes ficticios más complejos y multidimensionales.

En conclusión, es crucial reconocer la reinterpretación contemporánea de su independencia y la evolución de su sexualidad que están abriendo camino a narrativas donde las mujeres pueden ser verdaderas protagonistas de sus propias historias y donde

pueden vivir auténticamente. A pesar de los avances significativos en las representaciones de personajes femeninos complejos es importante reconocer que aún queda un largo camino por recorrer en la de construcción de estereotipos de género en la cultura popular. Es por esto que personajes como el de Catwoman y sus compañeras son tan importantes de estudiar y desarrollar para romper con esas ideas hegemónicas de represión que solo han servido para demonizar la sexualidad femenina. Es esencial que se sigan desarrollando personajes como estos que nos ayudan a reinterpretar y redistribuir las ideas que durante tantos años han sido las dominantes del sector de los medios audiovisuales.

Catwoman como personaje ha sabido desafiar las nociones tradicionales de la feminidad y la moralidad. Esa dualidad entre heroína y villana para acabar derivando en antiheroína, así como su compleja personalidad, rompe con esos arquetipos femeninos simplistas que durante tanto tiempo han sido los predominantes en los medios de entretenimiento. El hecho de que se sigan desarrollando personajes complejos, permite un examen más profundo de esas expectativas que se han ido imponiendo a las mujeres, cómo pueden ser subvertidas y la necesidad de este mismo hecho, para enriquecer sobremanera aquellos medios e historias que se están desarrollando en nuestros tiempos, y que siguen siendo una parte importante de nuestra cultura mediática.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agirre Miguélez, K. (2013). Lolita airada: girl power y venganza en *Hard Candy* (David Slade, 2005). *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, 17(33). <https://doi.org/10.1387/zer.10617>
- Cardona, T. (16 de agosto de 2020). *Catwoman de Ed Brubaker. Cómic Etiqueta Negra (03)*, Zona Negativa. <https://www.zonanequivativa.com/catwoman-de-ed-brubaker-comics-etiqueta-negra-03/>
- Ceballos, N. (4 de marzo de 2022). *Catwoman tiene más de siete vidas*, GQ. <https://www.revistagq.com/noticias/articulo/catwoman-historia-batman>
- Cummings Adier, K. (2019). Same Image, Different Lens: Revisiting the Critical Reception of Two Different Generations of Cinematic Superheroism, *Panic at the Discourse: An Interdisciplinary Journal*, vol. 1 (1), 20-36.
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. KayleighBCN.
- Domínguez Palomo, S. (2010). El contexto histórico de un cómic: Batman. *Revista de Claseshistoria*, 140 (3).
- Gallego Guzmán, C. (31 de octubre de 2022). *Las caras de Catwoman: La chica más sexy de Gotham*. Cinemascomics <https://www.cinemascomics.com/las-caras-de-catwoman-la-chica-mas-sexy-de-gotham/>
- Hanley, T. (2017). *The Many Lives of Catwoman: The Felonious History of a Feline Fatale*. Chicago Review Press Incorporated, Chicago.
- Lecker, M. (2007). *Treacherous, deviant, and submissive: Female sexuality represented in the character Catwoman* [Master's thesis, Bowling Green State University]. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=bgsu1174668318](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1174668318)
- Menéndez, P. (30 de mayo de 2020). *Catwoman: Una felina independiente*. Zona Negativa. <https://www.zonanequivativa.com/catwoman-una-felina-independiente/>
- Ponce Tarré, J. E. (2017). La visión de lo femenino en 3 superheroínas de historieta: Wonder Woman, Catwoman y Black Widow. *Razón y Palabra*, 21(98), 552-573. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199553113028>
- Race, K. C. (2016). *Batwoman and Catwoman: Treatment of women in DC Comics* [Master's thesis, Wright State University]. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=wright1370512348](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=wright1370512348)
- Rodríguez Moreno, J. J. (2014). Peligrosamente bella: el mensaje en las aventuras de Catwoman durante la edad de oro del cómic estadounidense (1940-1954). *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, (26), 115-134. <https://doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14515>
- Saloz, J.C. (24 de abril de 2019). *Batman y Catwoman se dejan ver en el episodio final de 'Gotham'*. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a27257083/gotham-batman-catwoman-final/>
- Sifontes, M. (14 de marzo de 2022). *El diseño original de Catwoman en los cómics era muy diferente al actual y te va a sorprender*. Mundo Deportivo <https://www.mundodeportivo.com/alfabeta/series/el-diseno-original-de-catwoman-en-los-comics-era-muy-diferente-al-actual-y-te-va-a-sorprender>
- Valentine, G. (2018). Empire of a wicked woman: Catwoman, royalty, and the making of a comic icon. *Journal of Graphic novels and comics*, 9 (6), 593-611. <https://doi.org/10.1080/21504857.2018.1540139>
- Vaughan, J. (2021). Ooh, Shiny! From Catwoman and Mrs. Peel to the Latex Submissive. En Hart K. P. y Cutler-Broyles, T. (Eds.), *Kink and Everyday Life: Interdisciplinary reflections on Practice and Portrayal*, Emerald Interdisciplinary Connexions.
- Vidal-Mestre, M. (2022). Los antihéroos no nacen, se forjan. Marco argumental y storytelling en el relato antihéroico. *Questiones Publicitarias*, (30), 69-71. <https://doi.org/10.5565/rev/qp.379>
- Whaley, D. E. (2011). Black cat got your tongue?: Catwoman, blackness, and the alchemy of postracialism, *Journal of Graphic novels and comics*, 2 (1), 3-23. <https://doi.org/10.1080/21504857.2011.577280>

5.4



## El sujeto *queer* como otredad en el cómic americano. De la representación velada al contenido explícito.

Elisa Dávila Arreza  
Universidad de Málaga

### INTRODUCCIÓN

En 1949, en su obra *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir se refirió a la construcción de la mujer como “lo-otro”, en contraposición a “lo-uno”, que englobaba al concepto canónico de hombre blanco heterosexual; estableciendo que él, este hombre, corresponde con lo absoluto, frente a ella, la mujer, que es lo otro (1949, p. 4). Esta dicotomía posiciona al hombre blanco heterosexual como el sujeto universal en contraposición a la mujer que se construye como una identidad dependiente y opuesta a la masculina. Actualmente, el concepto de otredad se ha expandido para incluir diversas identidades —de género, sexualidad o raza— que se oponen a la hegemonía masculina. Estas identidades, a la par que ha ocurrido con las mujeres, han sido marginalizadas por la historiografía y la cultura social dominante y, por ende, también han acabado configurándose como “lo otro”.

En este sentido, el discurso académico y los medios de comunicación de masas tienen una deuda con el colectivo LGBTQI+ al haber perpetuado su invisibilización hasta finales del siglo XX —cuando comienzan a ser estudiados y considerados, en gran medida, gracias a las teorías *queer* formuladas por Teresa de Lauretis a mediados de los años noventa—. La formulación de esta teoría supuso un punto de inflexión en la comprensión de aquellas identidades de género y sexuales que se consideraban no normativas al suponer una ruptura epistemológica respecto a los discursos sobre la identidad y la sexualidad propios de los años setenta (Córdoba García, 2005, p. 39). Bajo este supuesto, el cómic, dada su condición de medio de comunicación de masas y como reflejo directo de la concepción social de época, se hizo eco, hasta finales del siglo XX, de esta visión del citado colectivo como sujeto otro que fue excluido de las publicaciones oficiales y de los discursos y temáticas preponderantes del medio, debido en gran medida al control del llamado *Comics Code* (Nestore, 2015, p. 60).

A esto hemos de sumarle una particularidad propia del cómic y es que la sociedad entendía que su producción estaba enfocada a un público joven que podía verse fácilmente influenciado, por lo que la

situación de exclusión y supresión de personajes con orientaciones sexuales disidentes se acentuó notablemente a raíz, principalmente, de las lecturas dadas por el psiquiatra Fredric Wertham en 1954 (Corin, 2008, p. 61).

Si estudiamos la invisibilización de las representaciones no heteronormativas a lo largo de la historia en la industria del cómic, sin duda, hemos de analizar el contexto específico de los Estados Unidos, cuya censura hacia aquello que se salía de la norma se materializó a través de organismos reguladores como el *Comic Code Authority* —órgano censor operó un control significativo sobre el contenido y temática del cómic estadounidense—. Sin embargo, a partir de los años setenta, y en adelante, afloraron novelas gráficas, viñetas e historietas que se atrevieron a incluir ciertas temáticas que no se ajustaban a las normas heterosexuales dominantes, aunque siempre desde una posición contracultural, gestando, así, una subcultura alternativa que devino de la mano del llamado *comic underground*, como un fenómeno contestatario que se atrevió a desafiar las estructuras institucionales del cómic. Ahora bien, desde los noventa, tanto en Estados Unidos como en Europa, existen diversas manifestaciones que no vacilan en mostrar la existencia de personajes e historias *queer*.

Por tanto, se plantea en este texto un acercamiento a la inclusión de los sujetos ajenos a la heteronorma en el mundo del cómic; sujetos considerados durante largo tiempo un "otro", comenzando nuestra aproximación desde finales de los años veinte y hasta la contemporaneidad. Esta inclusión, como veremos, puede ser directa, a través de personajes abiertamente LGBTQ+ o, como era común hasta entrados los años noventa, a través de los subtextos y lecturas que pueden hacerse de una obra. Todo ello se llevará a cabo a través de una metodología que emplee como base un estudio sociológico de la época y del contexto en el que se crean este tipo de manifestaciones culturales que se complementan con las perspectivas de género y teorías *queer* para poder reflexionar sobre el proceso de inclusión y representación de personajes que forman parte del colectivo en el cómic, tomando como base textos de autores que han analizado la presencia de personajes *queer* en el mundo del cómic de superhéroes, tales como Rob Lendrum, quien en su texto *Queer Super-Manhood: The Gay Superhero in Contemporary Mainstream Comic Books* (2004) plantea un eje cronológico sobre la masculinidad de los superhéroes del cómic americano y cómo ésta se construye y se reconstruye según las diferentes identidades, incluida la homosexual.

La aproximación a las posibles lecturas *queer* del cómic de superhéroes, y la ambigüedad inherente a estas lecturas, ha sido estudiada por Gemma Corin en *From 'Ambiguously gay duos' to homosexual superhéroes: the implications for media fandom practices* (2008), donde profundiza en la capacidad del lector de cómic para interpretar la identidad sexual de los superhéroes, dando así pie a nuevas exégesis que amplían el carácter primario de las viñetas.

En España, Sara Palermo realiza un análisis en torno a las dinámicas de recepción y reapropiación del personaje de *Wonder Woman*, partiendo del arquetipo clásico amazónico, continuando por la creación de la Mujer Maravilla, hasta su relectura lésbica en su

artículo *La recepción lésbica de la amazona: el caso de Wonder Woman* (2020). En una línea similar, aplicado a las adaptaciones audiovisuales de las viñetas de superhéroes, *Superheroines and superstereotypes? Queer postfeminism, intersectionally and female superheroes in Supergirl* (2021), de Maxine De Wulf Helskens, Frederik Dhaenens y Sarah Van Leuven, reflexiona sobre el incremento de representación audiovisual de superheroínas y la necesidad de leer estos textos desde una óptica postfeminista *queer*, a través del estudio del caso de la serie *Supergirl*.

## EL SUJETO QUEER COMO OTREDAD EN EL CÓMIC

### ¿Qué hace que un producto cultural sea *queer*?

El comic es un medio de comunicación de masas, así como un producto cultural donde la presencia de la subjetividad de emisores y receptores permite la expresión y manifestación, más o menos clara, de identidades que puedan apartarse de la norma. Tomando como referencia primaria el estudio de las identidades *queer* en medio cinematográfico —pues no solo es un producto artístico, sino también el resultado de la cultura de masas—, Harry M. Benshoff en su obra *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film* (1997) exploró y diseccionó la representación de la homosexualidad en el cine a través de tres perspectivas que nos sirven para considerar una obra como *queer*. Ahora bien, estos tres postulados, como veremos, son aplicables a otros medios y productos culturales como es el caso del cómic.

El primero de los casos hace referencia a la autoría de una obra. Una obra puede ser considerada como no heteronormativa si su creador se identifica como tal. En este sentido, hemos de retrotraernos a la idea de la importancia de la subjetividad del sujeto creador.

La segunda de las posibilidades corresponde a la inclusión explícita de personajes o temáticas relativas al colectivo LGTBQ+ en la narrativa de la obra. Probablemente este sea el punto más fácil y visible de analizar ya, según Benshoff, que implica que la presencia de personajes abiertamente homosexuales dentro de la trama de, en nuestro caso, un cómic implica la lectura de éste como un producto *queer*.

Para entender el tercero de los postulados que Benshoff propone en su obra, hemos de entender que la homosexualidad en el siglo pasado aparecía, habitualmente, a través de subtextos velados con el fin de poder evitar la censura, siendo fundamental, por tanto, entender el elemento cultural y social de la época. Esta lectura nos indica que, ya sea de forma directa —con la presencia de personajes abiertamente homosexuales, transgénero o bisexuales— o indirecta, la representación *queer* siempre ha estado presente en los productos culturales. Así pues, la tercera de las posibilidades es, precisamente, el subtexto presente en la obra y la interpretación del receptor. Esta recepción pone su foco en cómo el lector interpreta y se apropia de la obra, con independencia del contenido explícito. En este sentido, las experiencias subculturales se integran en el proceso de lectura y visualización otorgando a las viñetas y textos de un potencial de

lectura homosexual. Este subtexto y lectura por parte del receptor es fundamental para entender cómo la otredad ha navegado entre la superficie de un medio de masas como es el cómic y cómo, debido a ella, Fredric Wertham, en 1954, acusó de homoerótica la relación entre Batman y Robin.

### La otredad *queer* en el cómic: los precedentes antes del *Comics Code*

Antes de la implementación del *Comics Code Authority* —abreviado CCA—, la representación de la homosexualidad en los cómics estadounidenses era prácticamente inexistente o, en el mejor de los casos, sutil y velada.

Para hallar un ejemplo significativo del contenido sexual explícito presente en los cómics, debemos indagar en la década de los años veinte y treinta, donde se sitúan las llamadas *Tijuana bible*, publicaciones clandestinas que circularon por Estados Unidos hasta principios de los años sesenta. En paralelo al nacimiento del formato actual con el que conocemos los cómics —el llamado *comic-book*—, las *Tijuana bible* se presentaban como tiras y viñetas cargadas de contenido sexual y pornográfico en formato reducido. En ellas se incluían a personajes populares del mundo del cómic, así como personajes y celebridades del momento, en situaciones sexuales explícitas, tanto heterosexuales como homosexuales.

Ahora bien, en el ámbito de los cómics propiamente dicho, encontrar alusiones a las identidades disidentes es más costoso, aunque no imposible. Así, cabe destacar el caso particular de *Terry and the Pirates* creado por Milton Caniff en 1934. Esta serie es interesante pues, si bien Caniff no tenía un estilo de dibujo especialmente vistoso, lo cierto es que ahondaba de manera más profunda en la narración a través de los mecanismos propios del cómic, influenciando a muchos autores posteriores. Por ponernos en contexto, la serie *Terry and the Pirates* narra las aventuras de dos occidentales que viajan por todo el globo, el joven Terry y su mentor Pat Ryan, alcanzando grandes cotas y difusión durante la Segunda Guerra Mundial (Vilches, 2014). Lo interesante de este cómic es que introdujo un personaje particularmente notable dentro de la representación de la disidencia sexual en una historieta de gran éxito dentro de las narrativas preponderantes de la industria del cómic. Así, en una tira publicada el 12 de febrero de 1939, Caniff presentó a sus lectores a Sanjak, un personaje antagonista que se describía como una mujer francesa andrógina que mostraba un interés de carácter afectivo-sexual hacia la novia del protagonista. Resulta interesante la tipificación que Caniff hace de Sanjak, a quien presenta con el pelo corto, acento francés y un monóculo, de manera que la codificación del personaje como lesbiana se hace evidente. En los años treinta existía en París un bar lésbico situado en la zona de Montmartre denominado *Le Monocle*, ya que este accesorio era un código de vestimenta a través del cual las lesbianas podían identificarse unas a otras. Este tipo de vestimentas representativas eran usadas por personajes tan sonados del París de estos años como Radclyffe Hall o Una, Lady Troubridge (Weiss, 2014, p.154). Esto nos da pie a pensar que Caniff presenta a Sanjak con estos atributos de manera estereotipada y consciente. Pese a ello, este ejemplo resulta fundamental ya que constituye uno de los primeros casos

en la representación *queer*, aun tratándose de una manifestación arquetípica y cifrada, en un cómic de éxito y gran circulación.

Ahora bien, si la representación de identidades sexuales no hegemónicas ya resultaba compleja, la manifestación de identidades de género no normativas resultaba prácticamente inexistente en los cómics estadounidenses de mediados del siglo XX. No obstante, aunque la ausencia de personajes transgénero era notable, el travestismo fue un recurso que en ocasiones los autores y artistas emplearon en sus tramas. Uno de los ejemplos más tempranos de esto lo encontramos en la presentación de Madam Fatal, que aparece en *Crack Comics* #1 (1940), un superhéroe que aparecía disfrazado de una anciana que combatía el crimen y que era el alter ego de Richard Stanton. Este personaje, creado por Art Pinajian, se vestía como una mujer mayor con el fin de infiltrarse en las bandas de delincuentes y si bien no se trata propiamente de una representación trans, es el primer personaje del mundo de los cómics de superhéroes que emplea el travestismo como recurso.

Quizás, el caso más significativo de este tipo de sucesos lo encontramos en la editorial estadounidense Charlton Comics, quienes, en 1953, lanzaron *Space Adventures* #7: *Transformation*. En esta historia el protagonista, el doctor Lars Kranston y su asistente y novia Betty quedan separados durante un accidente al estrellarse en el planeta Marte. Tras el incidente y, gracias a la tecnología marciana, el doctor Kranston se somete a un proceso de reasignación de género, transformándose en mujer. Esta historia resulta paradigmática ya que, un año antes, en 1952 el *New York Daily News* publicó la historia de Christine Jorgensen, la primera mujer transgénero que se sometió a un proceso de reasignación sexual en Dinamarca. Ello quizás pueda explicar el contexto histórico en el que se sitúa la historia, pues en los años cincuenta la representación de identidades de género no normativas era algo fuera de lo común, pese al uso de la ciencia ficción para explorar este tipo de cuestiones.

Con esto vemos que la inclusión de estos personajes y temáticas *queer* era algo relativamente excepcional para la época, si bien se hace de manera encriptada y velada, ya que la propia sociedad y contexto del momento no veía a bien este tipo de representaciones tan a la ligera en un medio entendido para el público joven.

### *La seducción de los Inocentes y el Comics Code Authority (CCA)*

En 1954, el psiquiatra Fredric Wertham publicó *Seduction of the Innocent* (*La seducción de los inocentes*), un ensayo que criticaba a los cómics por la capacidad de estos para influenciar a los más jóvenes. La obra generó una considerable controversia dentro de la industria estadounidense, teniendo un impacto significativo en la opinión pública y las instituciones gubernamentales del momento. En el texto, Wertham no dudaba en afirmar que ciertos personajes icónicos dentro del mundo del cómic, tales como Wonder Woman o Batman y Robin, exhibían comportamientos y conductas consideradas como disidentes por su tendencia a la homosexualidad. El psiquiatra alegaba que esto resultaba perjudicial y no apto para el público joven —que es el que tradicionalmente se vinculaba con

el consumo de las viñetas —pues podía hacer que los lectores se vieran tentados por estas supuestas tendencias homosexuales. Sus teorías hicieron mella en la sociedad y el senado estadounidense se vio obligado a intervenir, creando un código de autocensura como mecanismo de control de la industria del cómic, el ya citado, *Comics Code Authority*, que tiene reminiscencias a la censura hollywoodiense del código Hays. Este organismo, establecido en 1954, regulaba, al igual que su equivalente en la industria cinematográfica, el contenido de los cómics publicados en EE. UU.

La influencia del *Comics Code* en la producción y publicación de comics fue considerable y se extendió de manera duradera en el tiempo, hasta bien entrada la década de los ochenta (Pérez Fernández, 2009), ejerciendo un control significativo sobre las temáticas y el contenido abordados en las historietas durante este período.

Ahora bien, pese a la marcada influencia del CCA y la capacidad de este para controlar la autocensura en la industria, hemos de entender que el código, como tal, no tenía ninguna autoridad. Aunque pueda parecer contradictorio, no se trataba exactamente de una serie de normas que, de manera obligatoria, los cómics tuvieran que cumplir. Es decir, el CCA no ostentaba ninguna autoridad legal. Su poder, entonces, residía en su capacidad de influir en la distribución y venta de cómics, pues los establecimientos dedicados a la difusión de *comicbooks*, por norma general, se negaban a vender publicaciones que no tuvieran el sello correspondiente de aprobación del *Comics Code*. Esto hacía que, consecuentemente, las editoriales se vieran obligadas a seguir las directrices marcadas por él, para así poder tener viabilidad comercial (Nyberg, 1998).

Partiendo de esta situación a la que se veían compelidos los editores de las historietas, debemos entender que el código pautaba restricciones muy estrictas que determinaban el contenido de los cómics, siendo particularmente meticuloso en lo referente a la representación de la sexualidad y las relaciones interpersonales. De esta manera, prohibía cualquier manifestación explícita de contenido sexual fuera del ámbito matrimonial y, por supuesto, excluía representaciones que se alejaran de las identidades de género y sexuales hegemónicas, eliminando, así, la presencia de personajes LGTBIA+ y cualquier insinuación de homosexualidad (Lendrum, 2004). Concretamente, con respecto a las relaciones matrimoniales y sexuales, el código llegaba a considerar cualquier representación no heterosexual como una "anormalidad sexual" que resultaba inaceptable de retratar en las viñetas (Corin, 2008, p. 71). Con todo esto, se pretendía que el tratamiento de las relaciones románticas tuviera como finalidad enfatizar el valor del hogar y la institución matrimonial (Lendrum, 2004). Toda esta promoción de valores tradicionales era un reflejo de las normas sociales conservadoras de la época.

El código también recogía directrices rigurosas sobre la caracterización de los personajes, haciendo especial mención a los antagonistas. Los villanos debían presentarse de manera inequívoca como malvados y poco atractivos, para que el lector no pudiera empatizar con ellos y se evitara ensalzar conductas delictivas. Del mismo modo, el lenguaje debía ser cuidadosamente controlado de manera que se excluían expresiones inapropiadas y vulgares. Todas

estas restricciones, provocaron transformaciones paradigmáticas en la narrativa y contenido de los cómics durante varias décadas, de manera que el medio estuvo condicionado por estos sucesos.

Con respecto a estas normas y protocolos, Rob Lendrum afirma que el código, en realidad, no hizo sino fomentar la posibilidad de las lecturas *queer* de ciertos personajes como, por ejemplo, Batman y Robin. El hecho de que una relación heteronormativa solo pudiera confirmarse a través del matrimonio abrió una vía para la interpretación subjetiva de las relaciones entre personajes del mismo género. Además de esto, para entender el contexto en el que se gestan las interpretaciones de la posible relación homosexual entre Batman y Robin que Wertham pudo atisbar, es crucial reconocer la presencia de elementos entendidos como *queer* que se manifiestan, principalmente, a través del subtexto narrativo y la visión e interpretación del lector (Benshoff & Griffin, 2006). Así, la codificación colorida del disfraz de Robin y la dualidad de identidades —superhéroe y alter ego—, son códigos que pueden ser leídos como *queer* y, según qué contextos, pueden resultar controvertidos en sociedades predominantemente homófobas, como apunta Lendrum.

Ahora bien, los lectores que forman parte del colectivo buscan, en cierta medida, referentes y se proyectan en los personajes que se acogen en mayor o menor medida a estos códigos. Por tanto, la interpretación de la relación entre Batman y Robin es un ejemplo clave de cómo los lectores pueden verse representados y buscar referentes en los cómics, incluso cuando los propios creadores no son conscientes de ello.

#### **Representación y subtexto homoerótico en la relación entre Batman y Robin**

Un año antes de la publicación de *La seducción de los inocentes*, en los cómics de Batman encontramos imágenes que muestran el matiz homosexual existente que Wertham podría haber detectado y al que hizo referencia.

En la portada del cómic *Batman #79: The Bride of Batman* (Kane & Sprang, 1953), pueden apreciarse elementos, tanto en la representación visual como en los diálogos de los personajes, que son de interés vistos desde la óptica de un subtexto homorromántico. Al observar esta portada, vemos como predominan los fondos apagados, en tonos amarillentos y grisáceos, en contraposición con los colores vivos de los característicos trajes de Batman y Robin. Este contraste cromático, que atrae al lector hacia los protagonistas, establece una conexión visual entre ambos. Ciertamente es que las limitaciones técnicas de la época influenciaron en el diseño y la estética de los cómics dada la restricción del uso del color al 50% para los tonos primarios y al 20% para el delineado, destacando a los protagonistas frente a los fondos, sin embargo, si observamos a la novia de Batman que aparece también en la portada, pese a tener el cabello pelirrojo y estar vestida de blanco, no logra desviar la atención del vínculo creado por la paleta cromática del dúo de superhéroes.

A esta composición visual, que enfatiza la relación entre ambos personajes, hay que sumarle el uso de los diálogos presentes en la portada, ya que podrían ser interpretados como una evidencia que

respalda las insinuaciones que, un año más tarde, haría Wertham. Dos mafiosos, matones antagonistas del dúo, declaran *'I never though he'd fall for a girl'* —esto es, "Nunca pensé que se enamoraría de una chica" —. Esta observación sugiere que, incluso en el mundo criminal de los villanos, existe una percepción generalizada de que el caballero oscuro no mostraría interés romántico por las mujeres. Este tipo de líneas de diálogo, que se alinean con las propuestas sugeridas en *La seducción de los inocentes*, pueden considerarse como un refuerzo implícito de los subtextos homoeróticos vinculados a la relación entre Batman y Robin.

Otro ejemplo de este tipo de contenido lo encontramos en 1954, en *Batman #84*, donde puede apreciarse una viñeta en la que Bruce Wayne y Dick Grayson —alter egos de Batman y Robin —aparecen en una situación íntima de dormitorio. La imagen juega con la visión del espectador, haciendo parecer que ambos comparten cama, sugiriendo una relación que trasciende lo paternofiliial (Corin, 2008). Este tipo de viñetas, creadas antes de que Wertham aludiera al subtono homosexual de los personajes, dan cabida a interpretaciones en torno a insinuaciones veladas.

### El cómic a partir de los años setenta: el camino hacia la inclusión explícita

Ocurre que en, en la década de los años setenta, comienzan a aflorar en el cómic *underground* escritores y dibujantes que presentan la diversidad sexual. Así, figuras pioneras como Trina Robbins, Roberta Gregory y Mary Wings abrieron el camino a la identificación explícita de identidades lésbicas. En 1972, Trina Robbins, cofundó *Wimmen's Comix Series*, una antología revolucionaria publicada por Last Gasp, que se distinguió por ser creada exclusivamente por mujeres y que existió hasta 1992. En el primer número de la revista podía encontrarse la historieta *Sandy Comes Out*, que podemos considerar la primera representación, sin ambigüedades, de una mujer lesbiana en el mundo del cómic. Esta obra, aunque fuera un poco simplista, tiene un gran valor histórico y cultural y, además fue un precedente claro y esencial para que, en 1974, la citada Mary Wings autopublicara *Come out Comix*, que se centró a nivel narrativo en las vivencias de la comunidad lésbica. Wings abordó de manera directa la problemática de salir del armario y la exploración de la identidad sáfica. Años después, en 1979, Denis Kitchen, creador de Kitchen Sink Press, creó, en colaboración con Howard Cruse, *Gay Comix*, una revista antológica *underground* que, desde su concepción, y hasta 1998, propició un espacio de libertad creativa para artistas que querían explorar la temática *queer*.

En contraste a esto, encontramos el movimiento *queercore*, encabezado en Estados Unidos por Bruce LaBruce y G.B. Jones, que emplearon el formato *fanzine* para sus creaciones, reapropiándose de los códigos y del lenguaje del medio del cómic desde una perspectiva mucho más contestataria. Esto resulta interesante, ya que, en Europa, artistas como Nazario en España y Ralf König en Alemania, exploraron estrategias similares catalizando en sus obras expresiones mucho más críticas que contribuyeron a la diversificación y expansión de la presencia *queer* en el cómic a nivel internacional. Todos estos creadores utilizaron las viñetas como medio de expresión para desafiar las convenciones hegemónicas y llevar a cabo una obra consciente desde el activismo.

Ya en la década de los años ochenta, la influencia del CCA en Estados Unidos había disminuido notablemente, lo cual permitió que las grandes editoriales pudieran comercializar cómics sin contar con su sello de aprobación, catalogando sus contenidos como "para adultos". Este cambio permitió que las grandes editoriales exploraran temas más maduros y diversos. En este contexto, Eclipse Comics publicó *Detective Inc: A remembrance of threating green* (1980), que representaba personajes lésbicos. En paralelo, en 1983, Alison Bedchel comenzó a publicar su tira *Dykes to watch out for*, en la revista *Womanners*, que se siguió editando y publicando hasta 2008.

A la par que Bedchel publicaba sus viñetas, Marvel Comics lanzaba *Alpha Flight* (1983-1994), un cómic que narra la historia de un equipo de superhéroes canadienses. Entre los protagonistas de la historia, destacaba Northstar, uno de sus miembros fundadores. Jean-Paul Beaubier, más conocido como Northstar, se construyó conforme a las ideas de John Byrne, quien, de manera sutil, aludió a la homosexualidad del personaje. Sin embargo, las políticas editoriales de Marvel de principios de los ochenta se oponían a la inclusión de personajes no heterosexuales en sus cómics. Así, aunque sin sacar del armario al personaje, Northstar se caracterizó por cumplir con algunos de los estereotipos aplicados a los homosexuales en ese momento—esto es, una gran preocupación por su aspecto físico, personalidad vanidosa y presumida, así como con una cierta propensión hacia la propagación de rumores—(Corin, 2008). Esta situación da un giro trascendental cuando Bill Mantlo asume el rol de escritor para *Alpha Flight*, ya que en 1987 insinuó que Northstar padecía una extraña enfermedad, que se correspondía con el virus del VIH. No obstante, esta narrativa no llegó a desarrollarse en su totalidad, dadas las restricciones del CCA (Lendrum, 2004). A pesar de todos estos obstáculos, en *Alpha Flight #106* (1992), el superhéroe pudo revelar abiertamente su homosexualidad, de la mano de John Byrne, que decide dar un nuevo giro al grupo de superhéroes. Esta alusión directa a su identidad sexual en un cómic de un sello editorial de gran calibre como Marvel supuso un giro de inflexión para la inclusión de personajes abiertamente LGTBQ+ en la industria del cómic de superhéroes, como veremos en el siguiente epígrafe.

En paralelo, desde finales de los años ochenta, Marvel comenzó a dejar pistas sobre la relación entre Mística y Destino en *Marvel Fanfare #40* (1988), después de que ambas tuvieran un momento íntimo durante un baile romántico en el citado número. En este caso, la relación se muestra a través del subtexto, que permite dar pie a la interpretación de los lectores, esquivando de esta manera los límites del CCA Destino fue cocreada por Chris Claremont y, de nuevo, John Byrne y se plantea como un personaje muy cercano a Mística, siendo la única persona en la que ésta podía realmente confiar. Pese a que ya desde 1981 se planteó que ambas fueran amantes, no sería hasta *The Uncanny X-Men #265* (1990) donde se revelaría, de manera más evidente, que el personaje de Mística era bisexual (Ingro, 2006).

A la par que ocurría esto, DC Cómics seguía una trayectoria similar, presentando en 1988 a Gregorio Vega, alter ego del superhéroe Extraño, en *Millennium #2*. Al igual que lo que ocurría con Northstar en los años ochenta, Extraño no podía salir del armario de manera explícita, así que se acogía a los estereotipos propios asignados a

los hombres homosexuales y, tal y como ocurrió con el superhéroe de Marvel, el superhéroe debía lidiar con problemas derivados del virus del SIDA. No obstante, quizás, la inclusión más importante de esta época llevada a cabo por la empresa fue la de la policía Maggie Sawyer, quien se convirtió en un personaje muy popular a partir de *Superman* (vol.2) #15, dirigido por, el ya mencionado, John Byrne. Sawyer encarnó el primer personaje abiertamente lesbiano del sello DC que, además, era una madre soltera. Esto resulta esencial pues gracias a personajes como Maggie Sawyer, y al éxito y popularidad que tuvieron, en 1989 la CCA eliminó por completo sus directrices en contra del contenido LGTBIQ+, exigiendo que los colectivos y grupos sociales diversos debían ser representados de manera positiva.

### La evolución de la representación *queer* desde el período finisecular del siglo XX

Todas estas inclusiones previas y alusiones veladas son el caldo de cultivo idóneo para que, a finales de los noventa, DC Comics, bajo el sello editorial adulto Wildstorm, lance *The Authority*, que supuso un hito importante al mostrar la relación abiertamente homosexual entre dos de los protagonistas de las viñetas, Midnighter y Apollo —que, además, encarnaban la versión adulta de Batman y Superman—. Esta relación, que fue revelada en el tomo ocho de la serie, culminó con el matrimonio de ambos personajes en 2002, dando un enfoque directo y sin precedentes a la representación de las identidades no heteronormativas en los cómics de superhéroes.

Por otro lado, gracias a la apertura vivida a partir de principios de los noventa, en 2005, el sello editorial Marvel incluyó en sus filas a Wiccan y Hulkling, una pareja de adolescentes homosexuales, en la narrativa de los *Jóvenes Vengadores*, que trabajaban junto a otros personajes LGTBIQ+ como América Chavez.

Asimismo, personajes ya conocidos del sello Marvel, fueron, poco a poco abriéndose parte como parte de la comunidad *queer*, resultando fundamentales pues, no solo se apostaba por crear personajes nuevos, sino también se les daba trasfondo y salida a personajes ya conocidos por el público. En 2009, gracias a Jeff Loeb, los mutantes Rictor y Shatterstar compartían una viñeta en *X-Factor vol. 2 #45* donde se daban un beso. Esta escena marcó un hito ya que se trató del primer beso abiertamente homosexual en un cómic de Marvel pues, aunque ya en los años noventa se había confirmado la orientación sexual de personajes como Northstar, las relaciones entre personajes del mismo género seguían siendo mostradas, principalmente, a través del subtexto hasta este momento.

Prácticamente en paralelo, en 2006, DC Comic incluía en su serie *New 52* una nueva versión de *Batwoman*, Kate Kane, prima de Bruce Wayne, descendiente de judíos y lesbiana. Resulta interesante, pues en su concepción original, en 1956, se creó para disipar los rumores sobre la posible homosexualidad de Batman, presentándose de manera oficial como su novia.

A partir de la *serie 52*, en su séptimo tomo, se nos revela no solo la orientación sexual del personaje, sino su relación con la detective Renee Montoya, expolicía de la ciudad de Gotham. Esta

representación por parte del sello editorial recibió grandes elogios por parte de organizaciones como la GLAAD (*Gay and Lesbian Alliance Against Defamation*), ya que, al contrario, a lo que había ocurrido en décadas anteriores, la relación se mostraba de manera clara en las viñetas sin necesidad de recurrir al subtexto (Warn, 2006).

El año 2012 supuso, para el mundo de los cómics de superhéroes un giro trascendental en cuanto a mostrar orientaciones sexuales no heteronormativas. En mayo de ese mismo año, Marvel anunció la primera boda homosexual de un superhéroe, que se visibilizó en la colección *Astonishing X-Men*. La unión era el cierre para el personaje de Jean-Paul Beaubier, Northstar, con Kyle Jinadu, su pareja en los cómics desde 2009. Esta acción, una boda por todo lo alto, suponía un hecho de vital importancia pues Northstar se había concebido desde sus orígenes como gay y, si bien resultan esenciales las nuevas miradas a personajes que, inicialmente, no se planteaban como tal, este tipo de representaciones —al igual que la confirmación de la relación de Mística con Destino— muestran de manera clara la evolución de mostrar a los personajes *queer* desde situaciones más veladas, gracias al subtexto, hasta representaciones directas.

Ese mismo año, DC Comics presentaba una nueva versión de *Linterna Verde*, uno de sus superhéroes de primer orden, como abiertamente homosexual. Este personaje, fundamental en su Edad Dorada, no era otro que Alan Scott —el primer Linterna Verde—. En la publicación *Tierra 2*, James Robinson nos presentaba una versión alternativa del personaje que, no solo mostraba su sexualidad abiertamente, sino que tenía además una pareja. La historia que se nos presenta de este Linterna Verde es emotiva, si bien tiene un tinte marcado por la tragedia. En un viaje de pareja, Alan Scott le propone matrimonio a su novio Sam Zhao; desgraciadamente, tras un accidente de tren, la pareja del protagonista fallece, quedando Scott desolado por la pérdida. Tiempo después, será el propio anillo de compromiso el que le use el personaje para convertirse en Linterna Verde, como manera de honrar y recordar a su pareja fallecida (Robinson & Scott, 2012).

Un par de años más tarde, el sello Marvel, reescribía a uno de sus personajes más conocidos de la saga *X-Men*, *Iceman* —El Hombre de hielo—. En 2015, en *Marvel's All-New X-Men* se reveló a los espectadores que Bobby Drake, *alterego* del superhéroe mutante, era homosexual; sin embargo, no sería hasta *Uncanny X-Men #600* donde el propio personaje saldría del armario. El personaje, creado por Stan Lee y Jack Kirby, que había aparecido en numerosas viñetas e historias, tales como los *X-Men*, *Factor-X* o *Fundación Futuro*, exploró más acerca de su sexualidad en una serie en solitario lanada en 2017 y escrita por Sina Grace.

Por otro lado, este mismo año, de nuevo con la serie *New 52*, en *Catwoman #39*, Genevieve Valentine mostraba al personaje homónimo como bisexual. En este caso, la propia autora comentó que, si bien este hecho no se había hecho oficial hasta ese momento, tan solo era la confirmación de algo que siempre se había sobreentendido como parte identitaria del personaje a través, precisamente, de los subtextos. Desde los orígenes del personaje, Selina Kyle —*Catwoman*—, había mostrado ambigüedad con respecto a su sexualidad dando pie a diversas interpretaciones, pese a

presentarse principalmente en la actualidad como el interés amoroso de Batman. A este respecto, La autora del comic dejó clara su postura “*She’s flirted around it for years now; for me, this wasn’t a revelation so much as confirmation*” (Demore, 2015).

Si, en 2012, asistíamos a la primera boda entre personajes del mismo género por parte de Marvel, en 2020, en *Empyre #4* se confirmaba que los jóvenes vengadores Wiccan y Hulkling habían contraído matrimonio. La pareja, creada por el guionista Allan Heinberg, abiertamente homosexual, y diseñada por Jim Cheung, llevaba años desarrollando y evolucionando, no solo independientemente sino también su relación. La boda de los personajes, ideada por Al Ewing tuvo lugar en *Empyre Aftermath: Avengers #1*, publicado ese mismo año.

En junio de 2021, para celebrar el mes del orgullo LGBTQ+, los sellos Marvel y DC lanzaron, por primera vez, antologías dedicadas a personajes íntegramente *queer* —*Marvel’s Voices: Pride* y *DC Pride*—. Si bien, este tipo de iniciativas pueden resultar controvertidas en cuanto a que suponen comercializar y capitalizar, solo en ocasiones señaladas, problemáticas e identidades disidentes, como hemos visto anteriormente ambas editoriales llevaban años incluyendo en sus filas personajes del colectivo.

Estas antologías incluían creadores conocidos y fundamentales en la actualidad en la historia del cómic. En el caso de *Marvel’s Voices: Pride* (2021), contaba con una variante de la portada realizada por Phil Jiménez, quien además es un creador abiertamente homosexual. El número especial contaba con las voces de Luciano Vecchio, Mike O’Sullivan o, el ya mencionado, Allan Heinberg. En la antología se relataban historias sobre Wiccan y Hulkling o Mística y Destino. Estas antologías anuales por parte de DC Comics y Marvel Comics se han mantenido desde el año 2021 hasta la actualidad.

En el año 2021, Tee Franklin publicaba en DC la serie *Harley Quinn: The Eat. Bang! Kill. Tour #1-6* en la cual los personajes de Harley Quinn y Hiedra Venenosa mantienen una relación romántica que se ha consolidado, en parte, gracias a la serie de HBO homónima sobre el personaje. Inicialmente, el personaje de Harley Quinn se presenta como interés romántico del Joker —archienemigo de Batman—, como podemos ver en historias tan paradigmáticas como *Batman: Amor Loco* de Bruce Timm y Paul Dini (1994). No obstante, a medida que ha avanzado su trama, ha pasado de ser un villano secundario a una antiheroína muy popular en las filas de DC Comics.

## CONCLUSIONES

A través de esta disertación, que parte de un acercamiento al contexto social e histórico del cómic americano, se ha podido apreciar que la evolución de la inclusión de las identidades *queer* en la industria del cómic refleja un cambio significativo en la aceptación social de las identidades de género y orientaciones sexuales diversas. Así, este proceso de paulatina inclusión, que partía de la codificación velada y el uso de los subtextos que podía contemplarse desde los años treinta hasta la representación explícita

y multifacética que podemos encontrar desde finales de los noventa, sucede en paralelo a los avances de la teoría de Teresa de Lauretis y los movimientos sociales asociados a la misma. Gracias a las alusiones directas y explícitas de los primeros años de la década de los noventa, en el presente podemos encontrar personajes como Batwoman, abiertamente lesbiana desde 2006; Harley Quinn y Poison Ivy, quienes en los años recientes se han convertido una de las parejas de antiheroínas más queridas por la audiencia de DC Cómics; o el matrimonio formado por Wiccan y Hulking, creados por Allan Heinberg para Marvel en 2005.

Así pues, este recorrido histórico que abarca desde las primeras alusiones indirectas en el cómic americano hasta la creación y configuración de personajes abiertamente LGTBQ+ en cómics de gran difusión demuestra la progresiva ruptura con las estructuras heteronormativas que han dominado tradicionalmente la narrativa en el mundo del cómic, a la par que muestra los mecanismos llevados a cabo por los artistas para incluir identidades diversas a través de las interpretaciones propias, y de los lectores, pese a los códigos sociales y de conducta propios del siglo XX.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adelman, B. (1997). *Tijuana Bibles: Art and Wit in America's Forbidden Funnies, 1930s-1950s*. Simon and Schuster.
- Beauvoir, S. de. (2005). *El Segundo sexo*. Cátedra.
- Benshoff, H. M. (1997). *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester University Press.
- Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2006). *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Rowman & Littlefield.
- Brooker, W. (2000). *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*. Continuum.
- Córdoba García, D., Sáez, J., Vidarte, P. (eds.) (2005). *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Egales.
- Corin, G. (2008). *From "ambiguously gay duos" to homosexual superheroes: The implications for media fandom practices*. The University of Waikato.
- Damore, M. (26 de febrero de 2015). *Catwoman's Bisexuality Confirmed by Genevieve Valentine*. CBR News. <https://www.cbr.com/catwomans-bisexuality-confirmed-by-genevieve-valentine/>
- De Lauretis, T. (1991). Queer theory: Lesbian and gay sexualities. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), iii-xviii.
- Delgado, J. (27 de junio de 2018). *Día del Orgullo: Los 20 mejores personajes LGBTI de los cómics*. Hobbyconsolas. <https://www.hobbyconsolas.com/reportajes/orgullo-gay-17-mejores-personajes-lgtb-comics-101312>
- De Wulf Helskens, M., Dhaenens, F. & Van Leuven, S., (2021) "Superheroines and superstereotypes? Queer postfeminism, intersectionality and female superheroes in Supergirl", *DiGeSt - Journal of Diversity and Gender Studies* 8(1), 91-105.
- Fitzsimons, T. (10 de Agosto de 2021). *Robin comes out as bisexual in new Batman comic*. NBC News. <https://www.nbcnews.com/nbc-out/out-pop-culture/robin-comes-bisexual-new-batman-comic-rcna1582>
- Franklin, T. (2021). *Harley Quinn: The Eat. Bang! Kill. Tour #1-6*. DC Comics.
- Giordano, D. (1953). *Space Adventures #7: Transformation*. Charlton Comics.
- Haggerty, G. (2000). *Gay histories and cultures. An encyclopedia*. Garland.
- Hall, J. (2013). *No straight lines. Four decades of queer comics*. Fantagraphics books.

- Harth, D. (20 de mayo de 2021). *10 Marvel Comics with Healthy LGBT Representation*. CBR News. <https://www.cbr.com/marvel-lgbtq-positive-representation/>
- Heinberg, A. & Cheung, J. (2005). Young Avengers Letter Column. *Young Avengers: Sidekicks #6*. Marvel Comics.
- Ingro, C. (12 de julio de 2006). *The Bisexual Mystique*. AfterEllen. <https://web.archive.org/web/20090705062905/http://www.afterellen.com/Print/2006/7/mystique.html?page=0%2C1>
- Kai, L. (2021). *Good White Queers? Racism and Whiteness in Queer U.S. Comics*. Transcript Verlag.
- Kane, B., & Sprang, D. (1953). *Batman #79: The Bride of Batman*. DC Comics.
- Kane, B., & Sprang, D. (1954). *Batman #84*. DC Comics.
- Lendrum, R. (2004). Queering super-manhood: The gay superhero in contemporary mainstream comic books. *Journal for the Arts, Sciences, and Technology*, 2(2), 69-75.
- Lobdell, S. & Larroca, S. (2001). *Uncanny X-Men #392*. Marvel Comics.
- Lobdell, S. & Pacella, M. (1992). *Alpha Flight #106*. Marvel Comics.
- McAllister, M. (1992). Comic Books and AIDS. *Journal of Popular Culture*, 26.2.
- Medhurst, A. (1991). Batman, Deviance and Camp. En C. Lent (Ed.), *The Comics Worlds of Peter Arno, William Steig, Charles Addams, and Saul Steinberg* (pp. 226-245). University Press of Mississippi.
- Nestore-Ferrante, A. (2015). *Traducir la subversión. Análisis queer de las versiones italiana y española de la novela gráfica Fun Home de Alison Bechdel*. Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.
- Nyberg, A. K. (1998). *Seal of Approval: The History of the Comics Code*. University Press of Mississippi.
- Palermo, S. (2020). La recepción lésbica de la amazona: el caso de Wonder Woman. *Journal of Feminist, Gender and Woman Studies* 9, 11-22.
- Pérez-Fernández, F. (2009). Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Fredric Wertham y la seducción del inocente. *Clio: Revista de historia*, (35), 14-23.
- Pinajian, A. (1940). *Madam Fatal. Crack Comics*, 1. Quality Comics.
- Robinson, J. & Scott, N. (2012). *Tierra-2 #1*. DC Comics.
- Valentine, G. (2015). *Catwoman #39*. DC Comics.
- Valentine, G. (2015). *Catwoman #39: "Better than he does himself"*. Genevieve Valentine. <https://www.genevievevalentine.com/2015/02/catwoman-39-better-than-he-does-himself/>
- Vázquez de Parga, S. (1998). *Los cómics gay*. Biblioteca Dr. Vértigo.
- Vilches, G. (2014). *Breve historia del cómic*. Nowtilus.
- Warn, S. (24 de julio de 2006). *Batwoman's Lesbian Identity is No Secret to Comic Book Fans*. <https://afterellen.com/batwomans-lesbian-identity-is-no-secret-to-comic-book-fans/>
- Weiss, A. (2014). *París era una mujer*. Egales Editorial.
- Wertham, F. (1954). *Seduction of the innocent*. Rinehart & Company.





# 6

EL OTRO  
Y EL CÓMIC

6.1



## De la integración a la expulsión: mudéjares y moriscos en el cómic de los siglos XX y XXI.<sup>1</sup>

Jacobo Hernando Morejón

Universidad de Málaga

Pilar Garrido Clemente

Universidad de Murcia

### INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de los mudéjares y de los moriscos, estamos hablando del Otro en una sociedad donde los gobernantes son de un signo religioso cristiano. Ambas denominaciones no son, sin embargo, sinónimas. Es de hecho llamativo de que incluso si tratásemos de buscar en las fuentes el término de “mudéjar” no encontraríamos nada hasta los documentos del siglo XV (Carrasco, 2012, p.26). Estos son musulmanes que viven bajo dominio cristiano mientras que los moriscos son nuevos cristianos. Si en la Edad Media eran denominados como conversos, en la Edad Moderna lo serán como moriscos, a partir de las conversiones forzosas de 1526.

Si consultamos algunos manuales de historia moderna, como la monografía de John Lynch, reconocido hispanista, al hablar de los moriscos, la hallaremos cargada de cierta convicción de que el peligro que constituían para el reino era muy real y que la integración nunca fue verdaderamente posible. Los moriscos, como minoría, podían ser tolerados en tanto la fuerza del islam fuera insuficiente. El reforzamiento del poder del imperio otomano en el Mediterráneo afectó negativamente a esta comunidad de la cual se sostenía recelo desde el principio. A los motivos de seguridad propiciados por la preocupación, real o imaginaria, de una posible coalición entre la flota del Turco y de los berberiscos, con Granada como cabeza de puente de una hipotética invasión, y de una posible alianza entre Francia y los moriscos aragoneses, se sumaba la amenaza a la religión. Las conversiones forzosas de 1526 bajo Carlos V siempre fueron consideradas nominales y fraudulentas porque la alternativa era el exilio. Por otro lado, la población morisca provocó con su propia prosperidad artesanal y comercial la envidia y resentimiento de aquellos cristianos que veían su suerte disminuida. La realidad era diferente en función de dónde se ubicase una comunidad, pues no todas eran igualmente prósperas (Lynch, 1992, pp. 261-267). La historiografía tradicional, rápidamente tiende a abordar este

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido posible gracias a las Ayudas para la recualificación del sistema universitario español de la modalidad “Ayuda Margarita Salas” financiado por la Unión Europea – NextGenerationEU y al proyecto de investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic (CREMEC)*, financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040).

comportamiento sospechoso y casi dado por verdadero; a veces esta noción podemos ver que es esgrimida de manera indiscriminada, sobredimensionadas las consecuencias de su posible existencia (Bernabé, 2013, pp. 493-494).

Frente a la sospecha y el prejuicio, lo cierto es que únicamente podemos resumir los hechos: la gran invasión turca nunca ocurrió, la ayuda norteafricana nunca fue suficiente y los levantamientos que surgieron nunca llegaron a constituir ninguna cabeza de playa para ningún enemigo cristiano o islámico. Los testimonios basados en torturas a cautivos, que tanta preocupación causaron en la corte, jamás materializaron o vaticinaron de manera efectiva en ningún tipo de amenaza.

En cualquier caso, es de notar que la pérdida de una tercera parte de los habitantes de la península ibérica suele pasar desapercibida. No existe en España una conciencia común acerca de que se haya producido un auténtico genocidio cultural sobre esta minoría en el siglo XVII (La Parra, 2009, pp. 152-153). Esto se puede sentir en la cultura popular, en cómo en el cómic de historia español localizar al personaje o a las comunidades mudéjar y morisca es, en sí mismo, un hallazgo raro y escaso.

El presente trabajo tiene el objeto de exponer y analizar cómo la figura del Otro musulmán y converso ha sido presentada en los cómics de temática histórica de la península ibérica. Por un lado, queremos investigar y localizar aquellos títulos donde se encuentre ejemplos de musulmanes en situación de minoría social en la Edad Media hispana. Por otro, queremos continuar el desarrollo de esta convivencia hasta la expulsión de los moriscos, tras los edictos de conversión forzosa o exilio de 1526 de Carlos V. Con esto, observaremos cómo se intenta integrar a una población conquistada y la relación de convivencia y sospecha que mantuvieron entre cristianos viejos y nuevos.

Al analizar la gran mayoría de los testimonios expresados desde el cómic histórico español, podremos obtener la postura que la cultura popular española alberga hacia el Otro, andalusí primero y cristiano nuevo después. Si es una visión favorable, negativa, apologética o crítica sobre unos hechos que invitan a la reflexión poco más de 500 años desde la rendición de Granada y de 400 años después de la expulsión de los moriscos.

Para ver cumplidos nuestros objetivos, hemos analizado todos los títulos que podrían contener elementos que describiesen o refirieran a las comunidades de mudéjares y moriscos a través de las viñetas desde 1940 hasta 2024. No hemos tenido que realizar ningún tipo de selección debido a que el corpus de estudio es notoriamente reducido y, por ello, podemos exponer cómodamente todos los ejemplos localizados. Con esto, no obstante, no nos arrogamos la plena consecución de hallazgo de todo el contenido en la referida materia que nos ocupa; reconocemos que pueden existir, todavía, otros casos de exposición de ambas comunidades que hayan podido escapar a nuestra búsqueda de datos.

## MUDÉJARES Y MORISCOS

### Mudéjares

Cuando una ciudad andalusí era rendida o conquistada, podía suceder que la población local optase por permanecer en ella; la integración se realizaba en materia jurídica. Los musulmanes no perdían del todo su condición de vencidos, pero eran al mismo tiempo vasallos. Ahora bien, no solo debían obediencia a su señor, también debían acatar las leyes y lo establecido en los pactos, que garantizaban algunos de sus derechos. Por otro lado, todo esto podía variar en función de la región en la que estuvieran los mudéjares de una comunidad asentados. La legislación canónica empezó en el siglo XIII a reforzar su represión sobre los cristianos, pero también la de los sometidos de otros credos imponiendo medidas de segregación entre comunidades, provocando también un endurecimiento de las condiciones de la convivencia. Pese a que los musulmanes pudieron mantener con restricciones sus leyes, según las condiciones de rendición pactadas, también están sometidos a la ley del reino al que se integran y en parte a la legislación eclesiástica. En cualquier caso, como Carrasco Manchado afirma, en ningún caso podemos expresar que en la Edad Media se diese una convivencia igualitaria, sino jerarquizada (Carrasco, 2012, p. 24-27).

Es preciso concretar que la convivencia no carecía de roces y complicaciones. Al fin y al cabo, la inserción de una comunidad mudéjar era un cuerpo extraño dentro de una sociedad cristiana y existía la mutua y recíproca creencia por ambas partes de que unos y otros eran infieles. Esto significa que, pese a que los pactos entablados podían garantizar la pervivencia de ritos y religión, el respeto básico por las creencias de la comunidad ahora sumisa nunca pudo llegar a ser completamente aceptado y sincero. El mejor ejemplo es que, a partir del siglo XIII, la presión sobre los grupos mudéjares por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas fue aumentando (Flores, 2009, pp. 89-90).

Esta presión se ve magníficamente sintetizada, expuesta y representada en el cómic de *Los últimos años de Madinat Mursiya* (Martínez, 2006). Tras la rendición en 1243 de la ciudad de Murcia a Castilla, Alfonso X, entonces el infante heredero, se instala en el Castillo de Monte Agudo y comienza a tomar medidas de gobierno. La más positiva es la creación de una escuela de estudios interconfesional que reuniese a los más sabios entre las tres culturas de la Península: judíos, moros y cristianos. Sorprendentemente, esta institución de enseñanza estaría liderada por uno de los nuevos súbditos musulimes más sabios y sobresalientes del nuevo reino incorporado a la corona de Castilla: Al-Ricotí. Desafortunadamente, la trayectoria de tal centro de estudios no se prolongó demasiado en el tiempo, ya que su fundación probable en 1257 no logró sobrevivir a las consecuencias de los hechos acontecidos por la sublevación mudéjar entre 1264 y 1266 (Gómez, 2017, pp. 26-27). Tras la supresión de la rebelión, las condiciones firmadas en Alcaraz se anulan y, en un ambiente de represión y hostilidad, Alfonso X pide la conversión a Al-Ricotí para mantenerlo en su puesto, cosa que rechaza el sabio murciano, y marcha al exilio en Granada como muchos de sus compatriotas (Jiménez y Martínez, 2006, p. 21 y 24).

Pese a que no se explicita en ningún cómic, la degradación de las relaciones entre Alfonso X y Muhammad I de Granada provocó que el segundo iniciase un plan para defenderse del primero; un plan que conllevaba la petición de ayuda a los benimerines norteafricanos y la confabulación y exaltación de las comunidades de musulmanes del reino de Castilla para que se unieran a su causa.

No fue esta rebelión doméstica causada únicamente por la convocatoria del rey nazarí de Granada. Durante años, los nuevos pobladores cristianos habían estado incumpliendo lo acordado en el Tratado de Alcaraz de 1243 y la población mudéjar, exasperada por la situación, no veía mayor salida que acceder a participar en el complot organizado desde la cancillería granadina (Borrego, 2016, p. 177). Y esto precisamente refleja la historieta de *Los últimos años*: tras un periodo inicial de respeto a lo convenido, la llegada continuada de colonos cristianos promueve el desplazamiento de los andalusíes locales. Empezando por el control del alcázar y de la supresión de la autoridad diplomática del arráez o alcalde de la ciudad (Jiménez y Martínez, 2006, pp. 15 y 20). Si la aljama de Murcia mantenía ciertas prebendas como el mantenimiento de la ley islámica, se necesita también la supervivencia de ciertas autoridades propias como los arráez o alcalde mencionado (Carrasco, 2012, p. 37.). Ante estos motivos para la inquietud, es loable que en estas páginas de la historieta también se denota una voluntad de utilizar los instrumentos legales a su alcance para defender sus derechos pactados y que transmite una imagen e intento de integración en las estructuras de una sociedad cristiana, como es la de apelar a la máxima autoridad de un credo diferente: el Papa de Roma (Jiménez y Martínez, 2006, p. 20). Denunciar el incumplimiento por parte de su rey cristiano desafortunadamente no obtuvo resultados (Borrego, 2016, p. 177).

La fuerza de la revuelta de los mudéjares supuso un verdadero reto para la corona castellana. El rey sabio tuvo que solicitar la ayuda de su suegro, Jaime I de Aragón, para que aplastase a los rebeldes de Murcia. El relato de la participación aragonesa es breve: victoria total sobre los rebeldes (Jiménez y Martínez, 2006, p. 21; Huguet, 2008, pp. 88-89).

Algunas biografías dedicadas al rey conquistador de Aragón muestran su relación con los musulmanes mayormente de benevolencia y comprensión. Esto se ha traducido y explicado desde el cómic como efecto de repulsa ante la carnicería y depredación perpetradas contra la población civil en la conquista de la ciudad de Mallorca, como se ve en *Jaime el conquistador* (Huguet, 2008, p. 59). En la inmensa mayoría de ocasiones, las condiciones de rendición que ofrece el rey aragonés es la de respetar las vidas y permitir la emigración de los musulmanes ocupantes de las plazas rendidas (Martínez y Borrell, 1968, p. 54; Huguet, 2008, p. 67) o también su permanencia para quienes lo desearan, sin entrar en detalles de las condiciones de vida (Tena, 2008, p. 68).

Recientemente, la publicación de la novela gráfica de *Al-Azraq* (Sellés y Olmo, 2022) ha aportado una nueva visión sobre las etapas postreras de la conquista de las estribanías meridionales del reino de Valencia y Murcia, donde el protagonista homónimo del título, Al-Azraq, se ofrece en sumisión a Jaime I. Lo novedoso es que esta rendición pactada es, en realidad, una estratagema para ganar tiempo

y organizar la defensa del territorio ante el imparable avance cristiano (Sellés y Olmo, 2022, pp. 92-94). Al firmar la capitulación, establece una serie de condiciones que se mantienen en tanto en cuanto la población andalusí se mantenga leal y bajo control; al desvelarse las intenciones rebeldes del caudillo, provoca que el rey cristiano tenga la legitimidad legal para tomar todo ese territorio y cualquier medida acordada sea revocada.

No es casualidad que Jaime I de Aragón y, en menor medida, Alfonso X de Castilla, hayan llegado a aparecer en los cómics y, además, hayan tenido escenas donde lidian con el tema de las poblaciones musulmanas sometidas a sus gobiernos. Tanto el rey conquistador de Mallorca y Valencia, como el padre del rey sabio castellano, a la sazón Fernando III, tuvieron reinados donde sus territorios se vieron expandidos notablemente, a diferencia de lo que había ocurrido con monarcas anteriores. Estas vastas conquistas requerían ahora de una gestión y administración en contraste a la figura de reyes guerreros; el sentido de las crónicas virará hacia la idea de la reconquista y nuevas formas para alzar y reforzar la autoridad de la corona sobre la nobleza (Kagan, 2010, pp. 46-49 y 53).

Por último, el siguiente ejemplo de mudejarismo que podríamos encontrar podría ser, acaso, la certeza de que Boabdil, último sultán nazarí de Granada, se convierte en vasallo de los Reyes Católicos obteniendo un feudo en las Alpujarras para su disfrute tras rendir su reino y autoridad (Correia, Lovera y Salguero, 2019, p. 6).

Tras 1492, pese a que las capitulaciones de la toma de Granada declaraban el respeto de la religión islámica, lo cierto es que se emprendió una política de evangelización a cargo de Hernando de Talavera quien ejerció hasta 1499, momento en el cual fue sustituido por Cisneros. Sus métodos empleados provocaron la violación de lo pactado y el alzamiento en armas de una serie de localidades que hubo que suprimir (Barrios, 2008, pp. 74-76). El que aconteció en la Sierra Bermeja, donde muere Ramírez de Madrid aparece fugazmente en la biografía de *Beatriz Galindo* (Cardona, 1966, p. 28) si bien sin explicación de las circunstancias del contexto en el que se desenvuelve.

### Moriscos

La comunidad que se desarrolló a partir de los mudéjares fue la morisca y es propia de la Edad Moderna. En las historietas la primera toma de contacto que tenemos es en la publicación de 1942 titulada como *La rebelión de los moriscos* (Galateo, 1942). Este tebeo trata los eventos de la revuelta de las Alpujarras con bastantes libertades creativas, al punto de que personajes célebres como Juan de Austria no aparecen y todo se soluciona en el transcurso de pocos días. Más aún, se favorece la imagen prejuiciosa de que aquellos que no estuvieron conforme con la rendición de Granada corrieron a esconderse para seguir haciendo la guerra. Con un sentido de la cronología confuso y erróneo, en coordinación con la mezcolanza de muy pocos datos históricos reales y ficticios, esta historieta además sigue proponiendo ante sus lectores un diseño de personajes plenamente arabizados, lo que los vuelve anacrónicos y estereotipados, en línea con la representación que recibían los villanos moros del tebeo de la época.

Tendría que pasar casi toda la dictadura de Franco para que volviéramos a tener en viñetas a moriscos. Desafortunadamente no como protagonistas sino como precedente de un hecho de armas importante en la propaganda del imperio español. En *Lepanto* (Ríos, 1968) tenemos la mejor y más preclara síntesis de la situación en la que se encontraban los moriscos durante todo el siglo XVI que se haya visto hasta la fecha en cómic. En la escalada de acontecimientos que llevaron a la famosa batalla marítima, la rebelión de las Alpujarras aparece como un precedente de la lucha contra la influencia del islam en el mundo Mediterráneo. Por primera vez tenemos una imagen esclarecedora de lo que está aconteciendo: pese a lo prometido de respetar la cultura, propiedades, leyes, trajes, religión y costumbres, la impaciencia de los reyes, que no veían que los mudéjares granadinos se convirtiesen o se fusionasen con la sociedad cristiana gobernante, obligó a la conversión o al exilio. Prefirieron la mayoría bautizarse, convirtiéndose en moriscos, pero manteniendo prácticas criptomusulmanas, esperando que se pudiera restaurar el reino de Granada. El acoso que sufrían para promover su asimilación llegó a su punto álgido cuando perdieron la capacidad de poder vestirse libremente como deseasen, como habían hecho hasta ese momento manteniendo su identidad cultural heredada de sus ancestros. En ese momento es cuando estalla la sublevación, que preocupa a la corte de un Felipe II que, hastiado de los intentos infructuosos de asimilación, teme la ayuda externa que pueden recibir gracias a los contactos que mantienen con el norte de África y Constantinopla (Ríos, 1968, pp. 16-19). Es notable ver cómo, pese a las sospechas, las culpas de la revuelta recaen totalmente del lado cristiano; los moriscos solamente contactan para solicitar ayuda militar tras la elección de Fernando de Valor como rey e iniciar la rebelión (Ríos, 1968, pp. 8-9). Pese a que Selim II accede a apoyarles, los sucesos lo empujan a desdeñarse y a perseguir sus propios objetivos políticos y militares contra Venecia. Otra versión de lo sucedido la tenemos en la biografía de Felipe II (Hernández, 1999), si bien parece achacar la revuelta de las Alpujarras a la prohibición de tener esclavos y llevar armas (Hernández, 1999, p. 11) y, pese a que no hay conexiones con el imperio otomano, sí con el norte de África.

Iniciada la democracia en España, tenemos una nueva visión sobre la toma de Granada, el pacto mudéjar y la amenaza exterior. Será a través de una biografía dedicada a los piratas berberiscos que llevaron el nombre de Barbarroja (Flores-Lázaro, Añaños y Cardona, 1984). La versión que narra sobre los hechos de 1492 es radicalmente diferente: no hubo pacto, Granada se tomó al asalto, la población quedó reducida a la esclavitud y aquellos que escaparon tuvieron que exiliarse al norte de África donde ingresaron a las tripulaciones de los navíos berberiscos (Flores-Lázaro, Añaños y Cardona, 1984, pp. 4-5).

Mejor fortuna deparará a las representaciones de mudéjares y moriscos a partir del siglo XXI. En *De musulmanes, moros y moriscos* (Guill, 2002) se detallan algunos momentos en que la población musulmana de la ciudad de Elda vivió. Así, tanto mudéjares como moriscos viven completamente a merced de sus señores, frente a los cuales no pueden hacer nada. Para cuando el edicto de expulsión llega, las aljamas están repletas de criptomusulmanes (Guill, 2002, pp. 66, 68-69) que ven que no tienen ningún tipo de salida a la situación pero ya no tienen la capacidad de resistirse; la

confrontación contra las autoridades deja una situación dramática que desvela hasta dónde las mentalidades alcanzan: para el conde, la expulsión supone su ruina, pero para los moriscos a su servicio es la pérdida de todo cuanto conocen y la desnaturalización de la tierra donde sus ancestros han vivido (Guill, 2002, p. 71). La marcha hasta el puerto de Alicante es vigilada en todo momento por soldados de la corona, quienes no dudan en llamarlos falsos conversos y aliados de los turcos (Guill, 2002, pp. 74-75). No obstante, la vigilancia también ayuda para evitar actos de bandolerismo, pues los desplazados están obligados a cargar lo que pueden de sus posesiones.

De este título destaca sobre todo un detalle importantísimo de cara a la percepción de esta minoría. Existe un perceptible y sensible cambio en la imagen que se utiliza para presentar al morisco en los cómics y que lo diferenciará del mudéjar en las historietas que se ambientan en los años finales de su presencia en la península ibérica: su vestimenta. Parafraseando a Irigoyen García: "la historiografía canónica sobre los moriscos se basa precisamente en su esencialización indumentaria" (2018, p. 130).

Esto es especialmente cierto a la hora de representar a este Otro. Ciertamente porque los autores de cómic, envueltos por ese halo de la cultura popular, prejuicios e ideas preconcebidas generadas por el imaginario colectivo de la sociedad, piensan e ilustran a los mudéjares, moros y moriscos totalmente immaculados de cualquier influencia externa, y diferenciados étnicamente de los personajes cristianos (Irigoyen, 2018, p. 131). Pero en el caso de los moriscos, a partir de cierta fecha del siglo XVI, abandonan esta fachada para observarse con diseños similares a los propios cristianos viejos. El cambio puede ser brusco en la visión panorámica sobre esta comunidad, pero eso se debe a que su escasa presencia se ha estirado tanto en el tiempo de desarrollo del género histórico en viñetas, que difícilmente podríamos reconstruir una historia de la imagen visual de ellos en este medio. Esta fecha esencial para entender ciertos acontecimientos represivos que llevarán al estallido de la rebelión de las Alpujarras está directamente relacionada con la Pragmática Sanción de 1567 de Felipe II. Este documento que intentaba regular, por un lado, el acceso de los moriscos a prendas y tejidos de lujo para su distinción social como también la prohibición de portar armas, poseer esclavos y una tributación fiscal específica y diferenciada al resto de la sociedad; todos los elementos que hacían ver que dicha minoría no era sino considerados miembros de la sociedad excluidos del pleno derecho (Irigoyen, 2018, p. 143).

Pese a que esta disposición sobre la ropa pudiera pensarse que podría limar las diferencias visuales, lo cierto es que, como Irigoyen afirma, cuanto más se parecía el morisco al cristiano viejo, más se legislaba su propia indumentaria buscando, precisamente, estereotiparlo a modo de distinción y marginación social dentro de la teórica concepción existente sobre la cultura castellana (Irigoyen, 2018, p. 131). La novela gráfica *Alonso de Contreras* es de los pocos ejemplos donde se puede observar sobre estas leyes sobre vestimenta, pues se muestran a un par de mujeres moriscas con estas nuevas ropas (Pérez y Aragón, 2018, p. 43).

En opinión de Carrasco, la expulsión de los moriscos fue una limpieza étnica en todo el sentido de la palabra (2012, p. 86) y el edicto final que puso fin a su presencia en la sociedad peninsular del Siglo de Oro no es sino la conclusión lógica y menos violenta de lo que había sido un continuo acoso articulado desde la legislación de la corona española, con múltiples medidas adoptadas para marginarlos, menguarlos y excluirlos, con pérdida progresiva de libertades y capacidades que buscaban suprimir su relevancia e iniciativa políticas. Quizás el hecho más traumático, la separación de niños de sus familias y entregados como criados a cristianos hasta que alcanzasen la mayoría de edad tras la guerra de Granada y expulsión (Carrasco, 2012, p. 87), no se ve reflejada en el cómic *stricto sensu*, pero sí cómo se entregan a hijos a cristianos por temor a que no sobrevivan al exilio (Guill, 2002 p. 73). Por último, la promulgación de más documentos y pragmáticas que abogaban el permiso de la violencia contra los convertidos y los cristianos que los pudieran ayudar (Carrasco, 2012, p. 88) sí que tienen reflejos en la narrativa de Guill (2002, p. 72). Sobre la visión de si los moriscos eran o no sinceros e integrados en la sociedad que los atosigaba, Guill decide retratarlos practicando sus tradiciones de manera oculta, disimulo que tiene su propio término en árabe *taqiyya*: cristianos en público, criptomusulmanes en privado (Bernabé, 2013, p. 492). Es de resaltar que la biografía de Alonso de Contreras da cuenta de que existían depósitos de armas que los moriscos guardaban (Pérez y Aragón, 2018, p. 44).

En 2014 Miguel Ángel Guill volvió a tratar el tema de los moriscos en *El tesoro de los moriscos*. La base de su narrativa, un fabuloso tesoro enterrado a la espera de ser recuperado, parte de una conspiración morisca en confabulación con el rey de Francia en 1605 (Guill, 2014, pp. 18-20); se preveía una insurrección de las aljamas de todo el reino de Valencia y el apoyo abierto del ejército francés que desembarcaría en la capital del Turia. La trama, descubierta, fue investigada por la inquisición y no dio suficientes pruebas de su verosimilitud, con muchas dudas de que fuera incluso real pero el daño en la opinión pública y las autoridades ya estaba hecho (Benítez, 2020, pp. 258-259). Moriscos y berberiscos aparecerán en esta obra como aliados, donde los primeros facilitarán a los segundos el conocimiento sobre el terreno para poder efectuar sus arreas y tomar botín y cautivos cristianos. Por otro lado, en las viñetas se plasma también que hubo resistencia de la nobleza a la expulsión y el intento de retener el máximo número de siervos. No funcionó y como consecuencia el conde de Elda se arruinó (Guill, 2014, pp. 38 y 42). El exilio en el norte de África provoca que los recién llegados sean presa de tribus bereberes que acechan fuera de las ciudades (Guill, 2014, p. 42). El protagonista, un mancebo morisco, decide volver a la Península y fugarse con su amada pasando desapercibido entre la milicia (Guill, 2014, p. 73).

No todas las salidas de la Península por parte de los moriscos fueron hacia el norte de África. En la biografía de *Saavedra Fajardo y el destino de Europa* (Galvañ y Eme, 2006), se nos cuenta que algunos, conversos auténticos, optaron por emigrar a Italia desde el reino de Murcia (Galvañ y Eme, 2006, pp. 11-12). Otros optaron por marchar al exilio cruzando por los Pirineos.

El traslado o salida al reino de Francia no era algo desconocido para la comunidad morisca del reino de Aragón, que llevaba durante

toda la Edad Moderna realizando tratos y desplazamientos hacia la frontera pirenaica bien para realizar comercio, bien para abandonar la península incluso antes del propio edicto de expulsión. Los destinos finales de las personas que decidieron emigrar no fue el reino galo, sino que serían sus puertos desde los que alcanzar Marruecos, Argelia o Turquía (Ruiz-Bejarano, 2023, pp. 412-415).

Es en la saga de *Capablanca* (Mundet, 2021, pp. 163-169 y 215-216; 2022, pp. 7-25, 37 y 83-85) donde se reproduce la suerte de uno de estos grupos de moriscos que intenta salir por la frontera francesa, pero, desafortunadamente, son rechazados tras la muerte del rey Enrique IV y el bando de prohibición de entrada de María de Médicis (Lomas, 2016, p. 398). Sí que, aunque al final se consiguió la entrada de un buen número de miles de personas, un segundo grupo que llegó demasiado tarde tuvo que deshacer el camino y volver hasta el puerto de Los Alfaques (Lea, 1990, p. 348), padeciendo todo tipo de males tanto por los criminales como por las propias fuerzas que los escoltan.

Este segundo grupo es al que pertenecen los moriscos de *Capablanca*. Ellos exponen su situación de víctimas y manifiestan su dignidad humana ante las burlas de los soldados y su ofrecimiento de comida en forma de estofado de cerdo y vino para demostrar su condición falsa de cristianos (Mundet, 2022, p. 24-25). Desamparados de la protección de las leyes del reino y a merced de lo que cualquier individuo decida hacer con ellos protegido por las medidas de terror adoptadas para exhortar la marcha. Los moriscos aparecen siendo increpados y asesinados por las propias autoridades ante la más mínima muestra de retraso o resistencia en el devenir de la marcha (Mundet, 2022, pp. 9-11). La narrativa toma tintes sumamente dramáticos cuando, tras haber pagado para que un pescador los traslade, este se arroga en la legislación y asesina a sus pasajeros para quedarse con sus pertenencias (Mundet, 2022, 85).

La representación que Mundet hace del grupo de moriscos con el que el protagonista se encuentra y acompaña no deja lugar a dudas de que la intolerancia cultural y religiosa hicieron inviable cualquier tipo de convivencia al producirse una integración parcial en tan poco tiempo.

## CONCLUSIONES

Cuando hablamos de la convivencia en el pasado, no podemos mirar con ojos de nuestro presente. No obstante, la representación que se hace de este tiempo pretérito y de sus diversos elementos sí que ayuda a comprender el contexto en que fueron creados. Lo poco que podemos encontrar acerca de estas minorías en cómic habla de que hay un interés por poner en valor el pasado andalusí y morisco en el levante español. La edición de estas historietas y su mayor desarrollo durante el siglo XXI nos permite ver cómo el género histórico ha evolucionado y cómo la preocupación por la convivencia en una sociedad multicultural lleva siendo importantes en la sociedad española durante décadas.

Más aún, podemos observar varias aproximaciones y posturas desde la historieta histórica. Mientras a los mudéjares se los retrata con un

carácter inocente por creer que sus vidas no se verían transformadas con sus nuevos señores, son los cristianos los primeros que suelen generar la degeneración de la convivencia y conflictos disfrazados de intolerancia religiosa. Por otro lado, los moriscos aparecen como personajes en muchas escalas de grises: desde criptomusulmanes, colaboracionistas y levantiscos a cristianos convencidos, retratando no a cabecillas y grupos rebeldes sino a personas. Y las personas, como cualquier grupo o comunidad bajo presión, explotan violentamente para liberarse de ese yugo. Desgraciadamente estas maquinaciones no tuvieron buen puerto: los mudéjares de la revuelta de 1264 fueron abandonados a su suerte por los nazaries y los turcos y norteafricanos nunca se decidieron a implicarse en la causa de los moriscos quienes lucharon por mantener su propia identidad en una sociedad hostil que no estaba dispuesta a ejercer ningún tipo de tolerancia hacia todo aquello que fuera diferente a ella.

Podemos concluir en que existe una opinión general de que lo ocurrido en 1609 fue lamentable, pero fue la solución que encontraron a una situación sin salida. Pese a que se sigue manteniendo una opinión de que hubo poca o nada de integración verdadera de los moriscos y las consecuencias de su expulsión no son claramente exploradas, su reciente exposición sí que desvela que son un tema de relevancia actual. Mirar hacia el pasado nos puede servir para tratar con nuevos acercamientos a cuestiones como la convivencia, la integración efectiva durante generaciones o el valor que aportan a una sociedad. Todavía queda pendiente una mejor exposición que refleje los avances de los estudios históricos más recientes sobre la existencia del Otro en la historia de España a través del cómic.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrios Aguilera, M. (2008). *La convivencia negada. Historia de los moriscos del Reino de Granada*. Editorial Comares.
- Benítez Sánchez-Blanco, R. (2020). La fabulosa conjura morisca del Jueves Santo de 1605. En R. María Alabrús Iglesias, J. L. Betrán Moya, J. Burgos Rincón, B. Hernández, D. Moreno y M. Peña Díaz (coords.), *Pasados y presente: estudios para el profesor Ricardo García Cárcel* (pp. 247-261). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bernabé-Pons, L. F. (2013). Taqiyya, niyya y el islam de los moriscos, *Al-Qantara*, XXXIV(2), 491-527.
- Borrego Soto, M. Á. (2016). La Revuelta Mudéjar (1264-7). Tres años de guerra entre Castilla y Granada. *Alhadra (Almería)*, 2, 153-200.
- Cardona Peña, A. (1966). *Mujeres celebres 63. Beatriz Galindo*. Editorial Novaro.
- Carrasco Manchado, A. I. (2012). *De la convivencia a la exclusión. Imágenes legislativas de mudéjares y moriscos. Siglos XIII-XVII*. Silex.
- Correia, C., Lovera, E. y Solvera, E. (2019). *Historia de España en viñetas 11. 1492: la toma de Granada*. Cascaborra Ediciones.
- Florencia Mendizábal, M<sup>a</sup>. (2009). Restricciones, privilegios y violencias: algunos aspectos sobre los mudéjares hispánicos (ss. XII-XV). *Estudios de historia de España*, 11(1), 85-108.
- Flores-Lázaro, J., Añaños, P. y Cardona Blasi, M. (1984). *Cómic biografías. Serie histórica 5. Barbarroja*. Editorial Bruguera.
- Galateo, E. (1942). *Selección aventurera 5. La rebelión de los moriscos*. Editorial Valenciana.
- Guill, M. Á. (2002). *De musulmanes, moros y moriscos*. Ayuntamiento de Elda.
- Guill, M. Á. (2014). *El tesoro de los moriscos*. Ayuntamiento de Elda; Ediciones Notivalle.
- Kagan, Richard L. (2010). *Los Cronistas y la Corona*. Marcial Pons.
- Hernández Palacios, A. (1999). Felipe II. Grupo Pandora.
- Huguet, J. (2008). *Jaime el conquistador*. Edicions Camacuc.
- Irigoyen García, J. (2018). "Moros vestidos como moros". *Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII*. Edicions Bellaterra.
- Jiménez, P.; Martínez, M. (2006). *Historietas de la historia. La Murcia islámica 2. Los últimos años de Madinat Mursiya*. Ayuntamiento de Murcia.
- Lea, H. Ch. (1990). *Los moriscos españoles. Su conversión y expulsión*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Diputación de Alicante.
- Lomas Cortés, M. (2016). *El proceso de expulsión de los moriscos de España (1609-1614)*. Universitat de València; Universidad de Granada; Universidad de Zaragoza.
- Lynch, J. (1992). *Historia de España X. Los Austrias (1516-1598)*. Crítica.
- Martínez Fariñas, E. y Borrell, A. (1068). *Hombres famosos 6. Jaime el conquistador*. Ediciones Toray.
- Pérez Rubio, A. y Aragón Carrión, J. (2018). *El Fisgón Histórico 2. Alonso de Contreras. Soldado de los tercios*. Desperta Ferro Ediciones.
- Ríos Aznar, M. de los (1968). *Batallas decisivas 18. Lepanto*. Ediciones Galaor.
- Ruiz-Bejarano, B. (2023). La huida por Francia: los líderes moriscos Zambriel y Calderero, "Caudillo de los moriscos". En *Actas del XV Simposio Internacional de Mudejarismo. Unidad y diversidad en las culturas mudéjar y morisca. Homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis, Teruel, 7-8 de octubre de 2021* (pp. 403-416). Centro de Estudios Mudejares.
- Sellés, J. I. y Olmos, D. (2022). *Al-Azraq. La pesadilla de Jaime I*. Autoedición.
- Tena, S. (2008). *Jaime I*. Generalitat Valenciana.

6.2



## Cuando *el otro* en el cómic es un niño: aproximación didáctica a *El contador de historias* de Teresa Radice y Stefano Turconi y a su mirada hacia la infancia.

Andamana Bautista García

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### INTRODUCCIÓN

No siempre el cómic ha tenido el lugar que merece como medio valioso para trabajar en las aulas, pese a su enorme valor didáctico y a su amplio potencial comunicativo. Los lenguajes que tenemos a nuestro alcance para comunicarnos no representan la realidad, sino que más bien la interpretan. Si, como en el cómic, es más de un lenguaje el que se nos ofrece, sus autores/as nos comparten por más de una vía su interpretación del mundo y de las cosas del mundo. En *El contador de historias* (Radice, T. y Turconi, S., 2024) se tocan muchos temas de interés, entre los que destacamos en este trabajo la total ausencia de edadismo en el tratamiento del niño protagonista. Pedro tiene voz, tiene conciencia crítica, está empoderado, no es más ni menos que los/as adultos/as de la obra y crece fortalecido por su vínculo consigo mismo, con su familia y con su entorno. Esta voz supone la inclusión de la otredad como contrapunto a otras perspectivas adultas de la obra. No es una otredad menor ni una que se acompleje ante otras miradas, sino una que maneja la acción, el espacio y el tiempo en igualdad de condiciones, mano a mano con las otras perspectivas. Con todo ello, no solo se nos ofrece a un personaje del que aprender, sino que también podemos volver la mirada a la creadora y al creador del personaje como generadores de un discurso que necesitamos en las aulas para crecer.

Esta valoración del cómic como una herramienta didáctica relevante no solo implica su reconocimiento como un medio de expresión artística, sino también como un recurso que permite desarrollar competencias lectoras, críticas y emocionales en los/as estudiantes. En este sentido, *El contador de historias* nos ofrece una oportunidad para reflexionar sobre la construcción de la infancia en la narrativa visual y su potencial para la explotación didáctica. Su tratamiento de la infancia con base en el empoderamiento y en su consistente valoración permite repensar los modelos educativos y cuestionar determinados paradigmas fosilizados en el sistema educativo y que condicionan los actos pedagógicos y los procesos de aprendizaje.

El propósito de este artículo es, por tanto, analizar la riqueza del enfoque de Radice y Turconi en su interpretación de la infancia, explorar su potencial como recurso didáctico y proponer estrategias para su activación en el aula. Para ello, se abordarán cuestiones como el valor educativo del cómic y su papel como recurso didáctico, la representación y la interpretación de la infancia en las viñetas y la presencia de edadismo en la literatura. Posteriormente, a partir de *El contador de historias*, se hará hincapié en sus aportes en la construcción de un discurso no edadista sobre la infancia y se presentarán propuestas didácticas para su aplicación en el contexto educativo, con una mirada transversal que trasciende lo meramente académico.

Esta propuesta pone en valor la propia riqueza del enfoque escogido por Radice y Turconi, lo analiza y lo explota didácticamente como respuesta obligada ante los retos que tenemos por delante en educación y como sociedad en general. Con esto en mente, los objetivos específicos que guían este trabajo son los siguientes:

- Explorar el potencial del cómic como herramienta didáctica para favorecer el pensamiento crítico, la alfabetización multimodal, la comprensión.
- Examinar cómo se configura la infancia en *El contador de historias* con especial interés en la ausencia de edadismo y en el empoderamiento del niño protagonista.
- Identificar los elementos narrativos y visuales que contribuyen a la construcción de un relato pedagógicamente valioso.
- Proponer estrategias de explotación didáctica de *El contador de historias* esencialmente transversales.

## DISCUSIÓN

### Valor didáctico del cómic como forma multimodal de narrar

El cómic se configura como una manera de narrar que integra texto e imagen en un discurso híbrido que permite una experiencia de lectura rica y adaptada a distintos estilos de aprendizaje. Es “una forma de expresión específica, un medio de comunicación perfectamente diferenciado, como el cine, la pintura o la literatura” (Altarriba, 2011, p.9). Su combinación de códigos semióticos facilita la comprensión de conceptos complejos, lo que lo convierte en una herramienta valiosa y efectiva en el ámbito educativo (McCloud, 2005).

Desde una perspectiva didáctica, el cómic promueve el desarrollo de competencias relacionadas con la alfabetización visual y verbal porque combina de manera eficiente texto e imagen, lo que facilita la comprensión, al tiempo que se convierte en un recurso más atractivo para los/as lectores/as en la actualidad (Moya, 2025). En esta línea, se ha demostrado que el uso del cómic en el aula incrementa la retención de información y mejora la capacidad de inferencia y de análisis crítico de los/as estudiantes, habilidades estas imprescindibles en todo acto de lectura (Solé, 1998). Es importante

señalar que el componente visual de este recurso facilita el acceso a la lectura para alumnos/as con dificultades en la decodificación textual por la causa que sea (Brozo, 2010) y, por tanto, está en completa sintonía con el Diseño Universal para el Aprendizaje recogido en la LOMLOE como principio esencial que trata de asegurar la eliminación de barreras y el acceso de todos/as los/as estudiantes a una educación significativa.

En el caso de *El contador de historias*, la fusión de ilustración y texto permite una inmersión integral en la psicología del protagonista, y una transmisión de emociones y relaciones interpersonales potentes, realistas y muy enraizadas en la humanidad de los personajes. La expresividad manifestada con códigos que van desde el uso del color hasta la elección de distintos formatos visuales y el cuidado uso del lenguaje contribuyen a crear significados y a establecer un puente consistente entre, por un lado, la comprensión y el estímulo cognitivo y, por otro lado, la experiencia estética (Nikolajeva y Scott, 2006) que tanta fuerza tiene en todo acto pedagógico.

Desde el punto de vista didáctico, la estructura secuencial del cómic permite desarrollar habilidades narrativas en los/as estudiantes, mientras que el análisis de su composición visual refuerza el pensamiento crítico y la citada alfabetización multimodal (Eisner, 2002). En la obra que nos ocupa, esto es especialmente relevante porque Radice y Turconi no solo juegan inteligentemente con la conjunción texto-imagen, sino que también juegan a acompasar distintos recursos visuales con el contenido que quieren transmitir. Como veremos, todo un estímulo para la recepción y la producción de creaciones artísticas enriquecedoras y motivantes.

En definitiva, el cómic, como formato multimodal, estimula el aprendizaje mediante la interacción de códigos comunicativos diversos. Su valor didáctico trasciende la simple lectura superficial y lo coloca como una herramienta integral para el desarrollo del pensamiento crítico, de la comprensión lectora y de la expresión creativa en el aula (Taboada y Guthrie, 2006). La incorporación y la normalización de los cómics en los centros educativos no solo facilita el acceso equitativo al aprendizaje, sino que también potencia una pedagogía de la amabilidad para las nuevas generaciones de estudiantes.

### Representación e interpretación de la infancia en el cómic y su peso en aproximaciones didácticas

La infancia ha sido representada en el cómic de diversas maneras, como en todas las manifestaciones artísticas, que abarcan desde la idealización hasta la marginalización, en función del contexto cultural y de la intencionalidad de sus autores/as. Tradicionalmente, en la viñeta la niñez se ha abordado como un espacio de inocencia, de aprendizaje y de crecimiento, aunque en muchos casos los personajes infantiles han quedado reducidos a figuras dependientes de los adultos con un rol pasivo dentro del relato (Nodelman, 2008). Sin embargo, obras de este tiempo como la que nos ocupa en este trabajo desafían estas convenciones al presentar una infancia autónoma, crítica y activa en la configuración del relato, en el desarrollo de los acontecimientos, en la toma de decisiones, en el devenir de la trama.

El análisis de la infancia en el cómic requiere una aproximación desde distintos ángulos para poder abarcarlo todo desde la literatura, la semiótica y la pedagogía. Como señala Nikolajeva (2010), la representación infantil en la narrativa visual implica tanto la construcción simbólica del niño como su función dentro del relato de la obra. En este sentido, *El contador de historias* presenta a Pedro como un personaje que no es definido prototípicamente solo por su edad, sino que también se define por su capacidad para ser agente y para participar en su entorno. A diferencia de narrativas más edadistas que no ponen en valor las diferentes etapas de la vida, aquí Radice y Turconi regalan al protagonista un papel equitativo y de empoderamiento en la construcción del significado de la obra.

Asimismo, la interpretación de la infancia en el cómic está condicionada, como no podía ser de otra manera, por la interacción entre el texto y la imagen. Como indican McCloud (2005) y Kress y Van Leeuwen (2001), la multimodalidad de la historieta permite representar toda la subjetividad y todas las dimensiones que acompañan al mundo infantil de manera más completa que en la literatura tradicional. En *El contador de historias*, la fuerza de las ilustraciones y el juego con la composición visual ponen de manifiesto la autonomía del protagonista y enfatizan su evolución emocional, sus relaciones con los otros personajes de la obra, su validación como un ser humano con voz propia que actúa con independencia y conciencia crítica.

Desde una perspectiva didáctica, el estudio de la representación infantil en el cómic permite cuestionar estereotipos y fomentar la reflexión crítica dentro y fuera del aula. Al estudiar cómo se elaboran los personajes infantiles en esta literatura, los/as estudiantes pueden reflexionar sobre los constructos socioculturales que influyen en la percepción e interpretación de la infancia. En este sentido, *El contador de historias* se convierte en una herramienta valiosa para promover la equidad y el reconocimiento de la infancia como una etapa de desarrollo con voz propia y legitimidad dentro de la sociedad. Estamos ante un recurso narrativo que es una herramienta didáctica capaz de transmitir valores y de estimular el pensamiento crítico.

### **El edadismo en la viñeta: una oportunidad para la reflexión crítica en contextos educativos**

El edadismo definido como la discriminación basada en la edad no solo puede observarse en contextos sociales variados, sino que también se percibe en múltiples manifestaciones artísticas como la literatura en general y el cómic en particular. Al menos a este lado del mundo, son frecuentes los relatos en los que se representa y se interpreta a la infancia y a la vejez desde una visión condescendiente o limitante, con personajes infantiles simplificados a ser dependientes o ingenuos/as y con personajes mayores mostrados como frágiles o casi invisibles en la trama principal (Gullette, 2004).

En la literatura infantil y juvenil, el edadismo se expresa en la representación de los/as niños/as como sujetos carentes de autonomía, con frecuencia subordinados a la mirada adulta, con roles secundarios o pasivos. Según Nodelman (2008), los textos dirigidos a la infancia tienden a establecer un discurso en el que el

adulto tiene el control narrativo, lo que refuerza la percepción de los/as niños/as como receptores/as pasivos/as de todo lo importante. En el caso del cómic, esta tendencia se evidencia en producciones que presentan personajes infantiles y juveniles directamente como auxiliares de héroes adultos o como figuras estereotipadas. Sin esfuerzo pensamos en el Robin de la serie *Batman*. También traemos al clásico Tintín, personaje del que, a pesar de su marcada inocencia, podemos afirmar que protagoniza en la obra momentos estelares para comprender la sociedad del momento. Hay inocencia, pero también peso en la transmisión de los contenidos de la obra. Así, en referencia a *El Loto Azul*, tenemos que

*"La plancha donde los personajes de Tintín y Tchang Tchong-Jen —un trasunto del propio Hergé y Chongren en quien estaba basado— mutuamente se explican las percepciones acerca de los prejuicios y estereotipos sobre la sociedad occidental y china es memorable. Quizás uno de los primeros ejercicios de visión de la otredad realizado en un tebeo." (Becerra y Jorge, 2014, p.29).*

En el ámbito nacional, personajes como Crispín en *El Capitán Trueno* (1956), creado por Víctor Mora y Miguel Ambrosio Zaragoza, reflejan esta perspectiva edadista tradicional. Crispín, el escudero del Capitán Trueno, representa una figura dependiente, con una función dentro de la narración que está condicionada por su relación de subordinación y aprendizaje respecto al héroe adulto. Se trata de una visión reduccionista que no entra a profundizar en las complejidades de un personaje infantojuvenil como podría haber sido este. Aunque se muestra activo en la acción, su papel dentro del relato depende del protagonista adulto y esta falta de autonomía deriva en que no veamos en él profundidad emocional ni capacidad de decisión. Esta visión condescendiente hacia la infancia, marcadamente adultista, contrasta con personajes más de este tiempo.

Así, por ejemplo, Paco Roca, en obras como *La casa* (2016), presenta los recuerdos de la infancia no desde la condescendencia o la nostalgia superficial, sino como elementos esenciales en la construcción emocional y hasta identitaria de los personajes adultos. Estos recuerdos, lejos de idealizaciones de esta primera etapa vital, se presentan con entidad propia y determinante dentro de la narración.

En esta misma línea de giro en la representación y en la interpretación de la infancia, autores como Radice y Turconi escogen personajes infantiles con poder de decisión y cuyas experiencias y acciones impactan y condicionan directamente en la trama. *El contador de historias* también representa un ejemplo de esta evolución al ofrecernos a un protagonista que, en sí mismo, es un desafío a paradigmas mentales más arcaicos. Un niño con voz propia, conciencia crítica y capacidad de transformación de su entorno es un desafío a concepciones más edadistas de la infancia.

Desde una perspectiva didáctica, tratar el edadismo por medio del cómic permite cuestionar modelos fosilizados de infancia y adultez, al favorecer una lectura crítica de los discursos culturales que sostienen la desigualdad por edad. Quienes la hemos empleado en clase, reconocemos que la narrativa gráfica facilita que los/as estudiantes reconozcan y cuestionen estereotipos relacionados con cualquier

aspecto, en este caso con la edad, y promueve reflexiones críticas sobre los discursos culturales vigentes. En esta línea, es fácil sostener que la enseñanza crítica del cómic ayuda a deconstruir prejuicios edadistas, lo que permite que los/as estudiantes comprendan de una forma más amplia las distintas etapas de la vida, todas ellas relevantes, todas ellas complejas, todas ellas valiosas.

## APROXIMACIÓN DIDÁCTICA A EL CONTADOR DE HISTORIAS

La aproximación didáctica que se recoge a continuación nace con la intención de ser aplicable, con las adaptaciones pertinentes, en diversos contextos educativos, con diversos grupos de estudiantes. Como hemos tratado de reflejar en los apartados anteriores, Radice y Turconi nos han regalado una obra que, por su propia naturaleza, se presta a enfoques transversales, interdisciplinarios y centrados en quienes reciben la historia. Así, parte de su potencial pedagógico reside en su capacidad para integrar diversas áreas curriculares como la lengua, las artes plásticas, la educación emocional y social, la historia, la ética, al tiempo que facilita el aprendizaje significativo, crítico y reflexivo. Si Pedro, el personaje protagonista, es un niño con voz propia, determinante en el desarrollo de la acción y, además, en la obra se observa su proceso de maduración y de crecimiento, bueno será que la propuesta didáctica que parta de ella favorezca también estos procesos en sus lectores/as.

*El contador de historias* (Fig.1) es una novela gráfica en diez capítulos en los que se narran las aventuras de Pedro quien, por amor a su hermano Cent, deja el pueblo costero en el que vive con sus dos hermanas gemelas más pequeñas que él y con José, su hermano mayor. Son huérfanos/as y, mientras Cent ha decidido embarcarse en negocios turbios con gente dedicada a actividades ilícitas, José se ha quedado en el pueblo como sostenedor de la familia. Las veces en las que Cent regresa a casa, llena de historias los momentos y, junto con sus propias historias ficcionadas de lo que realmente ha vivido, trae para Pedro libros como *Las aventuras de Tom Sawyer*, *Peter Pan* o *El mago de Oz*. Estas obras le sirven a Radice para nombrar los capítulos de *El contador de historias*.

Así, como manifestaciones artísticas constantes en la obra, están la literatura y la música. Ambas van constituyendo la personalidad en construcción de Pedro y ambas ocupan un lugar destacado desde las primeras páginas hasta las últimas. También presente en todo el relato está Chico, un pequeño mono que acompaña a Pedro en todas sus aventuras. En lo que respecta al espacio geográfico, todo gira en torno a la zona del Amazonas, con contrastes entre el pueblo costero, la jungla, el río y alguna gran ciudad. Todos los lugares nutren y marcan las emociones de los personajes, sus acciones y sus aprendizajes. Vivimos los paisajes por medio de juegos con los colores y de las emociones que los protagonistas viven en ellos.



Figura 1. Portada de Radice, T. y Turconi, S. (2024). *El contador de historias*. Nuevo Nueve. [© por Stefano Turconi y Teresa Radice; © Nuevo Nueve Editores, por esta primera edición en castellano]

### Actividades para antes de la lectura

Las actividades para antes de la lectura giran sobre dos ejes: el establecimiento de inferencias y de hipótesis a partir de la anticipación ante un estímulo de la obra y la activación de los conocimientos previos. Para el primero, mostramos la portada de la obra y lanzamos preguntas como las siguientes:

- ¿Quiénes crees que son estas dos personas?
- ¿Qué te dice el lugar en el que están?
- ¿Qué tipo de historia crees que nos van a contar Teresa Radice y Stefano Turconi?

Las preguntas son deliberadamente amplias y son deliberadamente personales. Se trata de validar todas las respuestas porque lo que se busca es poner el foco en cómo es la mirada de la persona que se acerca a *El contador de historias*. Es una actividad de abrirse a lo que está por venir. Para el segundo eje, nos interesa indagar en lo que saben en relación con estos elementos:

- Las relaciones personales: las fraternales, las de amistad, las horizontales, las verticales...
- La naturaleza, los espacios abiertos, la relación de los seres humanos con nuestro entorno.
- La importancia del agua y de la vegetación.
- Los elementos paisajísticos que definen Canarias.

De nuevo, se busca iniciar un acto pedagógico cargado de escucha y de construcción conjunta de un relato que nos coloca ante la obra con apertura, curiosidad y motivación para comprobar si refrendamos o refutamos lo que nos hemos narrado sobre el *El contador de historias*. Hemos integrado cada mirada individual con la mirada del otro para adentrarnos en una obra en la que la historia se construye con varias voces, con varias manos, todas juntas, cada una en su lugar.

### Actividades durante la lectura

En esta página 65 (Fig. 2) se observan varios aspectos de mucho interés desde el punto de vista didáctico y que están presentes en toda la obra: por un lado, los fragmentos del diario de Pedro con esa representación de papel pautado de raya simple y su escritura; por otro lado, la expresión del hilo de pensamiento de nuestro protagonista, en esta ocasión, con ese mapa mental, flechas incluidas, junto a la imagen de Pedro con Chico al hombro.

Estos dos aspectos evidencian la voluntad de Radice y Turconi de narrarnos no solo una serie de acontecimientos, sino de narrarnos a un personaje, su evolución, sus itinerarios interiores, su forma de entender el mundo, su manera de pensar. La mente de Pedro opera y se nos muestra en todas sus fases. Al detenerse en estas operaciones mentales, nos invita a detenernos en las nuestras. Nos ofrecen un mapa mental en abierto que es llave para abrir los nuestros:

- ¿Qué habrías pensado tú en estas circunstancias?
- ¿Cómo piensas tú?



Asimismo, a partir de los fragmentos de diario, nos llega información de mucho peso para comprender y para reflexionar:

- "La jungla es un estado de ánimo" (Radice y Turconi, 2024, p.67)
- "Un insignificante enanito que pasa inadvertido frente al gigante del río" (Radice y Turconi, 2024, p.69)
- "Intuyo que mi hermano tiene ahora otras voces que escuchar" (Radice y Turconi, 2024, p.174)
- "Le tiembla la voz. El corazón le va a mil. / Yo siento, en la nariz, un picorcillo de la emoción" (Radice y Turconi, 2024, p.179)

La integración del diario como tipología textual idónea para el autoconocimiento es un saber básico que puede trabajarse a partir de la pregunta "¿Cómo te habrías sentido y qué habrías hecho tú si fueras Pedro / si fueras Cent / si fueras José / si fueras Tiresias (un anciano solitario y misterioso que ayuda a Pedro a lo largo de la historia)? Escríbelo en tu diario de *El contador de historias*".

Figura 2. Página 65 de Radice, T. y Turconi, S. (2024). *El contador de historias*. Nuevo Nueve. [© por Stefano Turconi y Teresa Radice; © Nuevo Nueve Editores, por esta primera edición en castellano]

Esta actividad no puede ser calificada evaluando el resultado de la escritura de cada estudiante, sino que debe ponerse la mirada en el proceso, en la intención de comunicar a un nivel más profundo. De no hacerlo, la actividad quedaría completamente desvirtuada.

La identificación de todos los recursos expresivos de la obra (tipo de letra, tipo de ilustración, uso de los colores, tipo de plancha, etc.) nos da acceso a la historia y a un mapa de emociones diversas que reflejan los efectos del viaje iniciático de Pedro por las páginas de *El contador de historias*. Estas emociones son muy variadas y podrían dar pie para, en el ámbito de la asignatura de Educación Emocional y para la Creatividad, trabajar junto con Lengua Castellana la representación de, por ejemplo, esta frase de Pedro en su diario: "Hoy soy una gacela que huye de un león. / Un águila que surca las nubes" (Radice y Turconi, 2024, p.43). Cada estudiante escoge un animal y una frase representativa. Lo dibuja y lo explica. Para dibujarlo, ponemos a disposición de cada uno/a distintas posibilidades: modelos que copiar, plantillas para colorear o libertad para representar a su animal como desee cada uno/a.

En esta misma línea, al igual que en *El contador de historias*, damos cabida también a la ensoñación (Fig.3).

Figura 3. Página 38 de Radice, T. y Turconi, S. (2024). *El contador de historias*. Nuevo Nueve. [© por Stefano Turconi y Teresa Radice; © Nuevo Nueve Editores, por esta primera edición en castellano]



En esos tonos grises, la obra expone otro nivel de consciencia de Pedro, uno en el que sueña o imagina. En estas ensañaciones, también vamos conociendo al protagonista y armando el puzle de su vida. En esta de la figura 3, vemos a su madre y a su padre en un recuerdo del momento en el que emprenden un viaje del que no regresan por el naufragio del barco en el que viajaban. Se observa, además, uno de los elementos que ya hemos comentado: la música.

A partir de esta plancha, tenemos estímulo para hablar de los hábitos lectores (Pedro se ha quedado dormido leyendo); de *El maravilloso mago de Oz* y sus caminos de baldosas, elementos que podemos relacionar con el pentagrama que en la viñeta central representa la senda por la que andan el padre y la madre; el regalo de la armónica que recibe Cent por su cumpleaños; la letra en inglés de una canción; las emociones de los varios personajes presentes; el papel de los sueños... Ante estos estímulos, se plantean estas actividades:

Escuchamos la canción que se representa y la vinculamos con una emoción.

Pensamos durante varios días en una canción que para nosotros/ as esté vinculada con esa emoción a la que nos hemos referido. Escogemos treinta segundos para ir compartiendo en clase por turnos.

Investigamos acerca de *El maravilloso mago de Oz* y leemos fragmentos seleccionados. Paralelismos, metáforas compartidas, personajes que influyen en personajes... son elementos sobre los que poner la mirada e ir ampliando el intertexto lector de cada estudiante.

Contestamos a la pregunta de ¿con qué crees que habrías soñado tú si te hubieses quedado dormido/a leyendo *El maravilloso mago de Oz*? Cada estudiante puede expresar esto por escrito, dibujando o empleando cualquier otro tipo de recurso libre.

También durante la lectura, hay actividades que parten de otro componente de *El contador de historias*: el cómic se convierte en portador de saberes enciclopédicos y, por tanto, en diccionario enciclopédico ilustrado. Radice y Turconi aprovechan para presentarnos en las páginas 50 y 51 varias especies animales del Amazonas y lo hacen dando datos concretos que destacan en cada uno de ellos (Fig.4).

Junto con la riqueza pedagógica que tiene en sí este recurso, nos sirve para trabajar sobre qué elementos de nuestro entorno podríamos presentar de esta manera si creáramos una obra como esta ambientada en Canarias: selección, investigación, recopilación de información, volcado de los datos obtenidos... Durante la lectura de esta novela gráfica, vamos dando forma a ideas para elaborar un cómic en Canarias y sobre Canarias como espacio con paisajes y elementos naturales que también marcan nuestra forma de estar en el mundo.

Figura 4. Página 51 de Radice, T. y Turconi, S. (2024). *El contador de historias*. Nuevo Nueve. [© por Stefano Turconi y Teresa Radice; © Nuevo Nueve Editores, por esta primera edición en castellano]





Creo... que he comprendido de dónde provienen las historias: de las emociones. Y las emociones, a su vez, provienen de los encuentros: con lugares, obras, personas desconocidas... y aspectos desconocidos de personas conocidas, también. Así es: Cent se ha ido, llevándose consigo al niño que fui. No obstante, a cambio, me ha dejado una historia. ¿Y si esto, ahora, hiciera de mí un potencial contador de historias? Fijar nuestra historia en papel (y así devolvérsela al mundo, en cierto modo), sería una manera de tener a Cent a mi lado, mientras la esté escribiendo... y, más tiempo aún, si me apetece volver a leerla.

### Actividades para después de la lectura

En la página 204 (Fig.5), aparece un fragmento del diario de Pedro. En él hace varias reflexiones interesantes para esta propuesta didáctica. La más importante guarda relación con el origen de las historias que narramos. Para nuestro protagonista, los relatos provienen de las emociones y las emociones de los encuentros. Tras una reflexión a este respecto, hacemos una lluvia de ideas en torno a qué encuentros en *El contador de historias* han sido determinantes en el desarrollo del relato. Luego, pasamos de la recepción a la creación y definimos, para nuestro cómic, quién va a ser el personaje protagonista, cómo es, con quién y con qué se encuentra. En pequeños grupos, comenzamos estos pequeños ejercicios de creación que, inspirados en esta obra, irán conformando nuestra pequeña novela gráfica. El reparto de tareas y la organización del trabajo recaerá en cada pequeño grupo, con más o menos guía del/de la docente.

Como parte de este proceso creativo, creemos importante hacer hincapié en entender las aventuras de Pedro como un viaje iniciático que va a determinar su paso de la niñez a la adolescencia. Viendo esto así, el corte de pelo del capítulo 4 podría considerarse como una especie de rito de iniciación. Este podría ser un elemento que estuviera presente en nuestro cómic y, para ello, nos preguntaríamos cuál podría ser nuestro rito iniciático, en qué consistiría y cómo creemos que nos haría sentir. El propio Pedro, en su diario, recoge lo siguiente: "¿Me reconoceré cuando haya cambiado?", "De golpe, siento una sensación de vacío, de vértigo, de caída libre... Como si, a cada mechón que corta, estuviese perdiendo algo. Certezas, creo" (Radice y Turconi, 2024, p.82). Si fuera necesario, se propondría una pequeña investigación acerca de este tipo de ceremonias en distintas culturas para inspirar a los pequeños grupos a pensar en el suyo y a poder explicarlo de modo que nos podamos entender.

Junto con todo esto, en esta fase de creación dentro de las actividades para después de la lectura, planteamos también estas pequeñas preguntas que van enriqueciendo el producto final:

- ¿Qué canciones recuerdas que hayan marcado alguna de tus etapas vitales? ¿Qué sientes cuando las escuchas ahora?
- ¿Qué libro te llevarías al fin del mundo? ¿Por qué? Si no eres lector habitual y crees que no puedes contestar a esta pregunta, contesta explicando qué tipo de relato te gustaría leer en esa situación.
- ¿Cuál sería tu mascota? Descríbela en todas las dimensiones posibles.
- ¿En qué se parece Pedro al personaje que cada grupo está construyendo? ¿En qué se diferencia?

Además, pueden prepararse debates o reflexiones conjuntas en torno a las siguientes preguntas o los siguientes temas:

- ¿Habría sido igual si la protagonista hubiera sido una chica?
- Si Radice y Turconi no hubieran optado por la tan marcada ausencia de edadismo en la construcción de personajes como Pedro o Tiresias, ¿qué rasgos habrían presentado estos dos personajes? ¿Cómo habría afectado a la acción?
- ¿Con qué dilemas éticos se encuentra Pedro? ¿Cómo los resuelve? Establezcan un dilema ético distinto a los que tiene Pedro y piensen en cómo podría resolverlo el personaje protagonista del cómic del grupo.

Como producto final de todas estas actividades, cada pequeño grupo tendría una pequeña novela gráfica inspirada en *El contador de historias*, pero con rasgos propios y trabajados en el seno de cada uno de los grupos y del gran grupo.

## CONCLUSIONES

En los apartados precedentes, el hilo conductor ha sido poner de relieve el valor del cómic como representación e interpretación de la realidad, como herramienta didáctica y de comunicación con un enorme potencial para la expresión de sensibilidades y de ideas. Radice y Turconi han escogido posicionarse en el respeto a la infancia con una validación de este periodo vital en la figura de un Pedro cuyo proceso marca el desarrollo de la narración.

La naturaleza multimodal de la novela gráfica potencia la generación de aprendizajes profundos y significativos fácilmente adaptables a distintos niveles educativos. En el caso de *El contador de historias*, hemos observado que el mensaje respetuoso, realista, empático y libre de estereotipos edadistas sobre la infancia y la vejez puede ser, sin más explotación didáctica que su lectura cuidadosa, un enriquecedor recurso pedagógico para la escuela. Supone una ruptura con visiones condescendientes hacia los personajes infantiles, representados frecuentemente como dependientes de adultos, sin voz narrativa marcada y sólida. Este mensaje potente se apoya en la ilustración y en los textos y, por tanto, al entrar por dos medios, queda facilitado su acceso a las ideas esenciales. La comunicación es más efectiva porque la historia nos es contada con emoción desplegada en palabras, colores, formatos, y esto nos compromete a un nivel más profundo con el significado de la obra. Cada lector se siente invitado a participar en un proceso activo de construcción del significado de una novela gráfica que apela a nuestra mente, a nuestro corazón y a nuestra sensibilidad. Si Pedro nos dice que las historias se construyen con emociones y las emociones se construyen con encuentros,

*El contador de historias* es un encuentro emocionante con unos personajes que nos llaman a encontrarnos con nosotros/as mismos/ as y con nuestro relato de nosotros/as mismos/as.

Además de todo esto, ha quedado manifiesta su valía como recurso interdisciplinar y transversal, con especial énfasis en la comprensión crítica y amplia de los complejos procesos evolutivos del ser humano en su contacto constante con el entorno y con las personas. El desarrollo emocional y ético de Pedro contribuye a la elaboración de un pensamiento propio y maduro que permite confiar en que ciudadanías más críticas, comprometidas y valientes son posibles. Basta con que trabajemos en las aulas como Pedro ha trabajado consigo mismo de la mano de Teresa Radice y Stefano Turconi.

Cerramos con Michèle Petit, quien sostiene que la lectura es una experiencia enormemente enriquecedora que permite a las personas construir sentido, moldear su experiencia, abrirse a la fantasía y al mundo interior (Petit, 2009). Le pasó al protagonista de *El contador de historias* y *El contador de historias* puede contribuir a que más lectores/as experimentan esta vivencia ante el acto de leer.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altarriba, A. (2011). Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta. *Arbor*, 437(2) extra, 9-14. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.2extran2111>
- Becerra-Romero, D. y Jorge-Godoy, S. (2014). Un acercamiento didáctico a la primera mitad del s.XX a través de los cómics. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V Historia Contemporánea*, pp.15-40. DOI: 10.5944/etfv.26.2014.14501
- Brozo, W. G. (2010). *To Be a Boy, to Be a Reader: Engaging Teen and Preteen Boys in Active Literacy* (2ª ed.). International Reading Association.
- Eisner, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Norma Editorial.
- Gullette, M.M. (2004). *Aged by Culture*. University of Chicago Press.
- Kress, G. y van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge.
- McCloud, S. (2005). *Entender el cómic. El arte invisible*. Astiberri Ediciones.
- Moya-García, M. (2025). La novela gráfica como recurso para fomentar la lectura de clásicos en clase de ELE: El caso de *La vida es sueño*. *European Public & Innovation Review*, 10, 1-17. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1287>
- Mora, V. y Ambrós. (1956). *El Capitán Trueno*. Editorial Bruguera.
- Nikolajeva, M. y Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. Routledge.
- Nikolajeva, M. (2010). *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. Routledge.
- Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Johns Hopkins University Press.
- Radice, T. y Turconi, S. (2024). *El contador de historias*. Nuevo Nueve.
- Roca, P. (2016). *La casa*. Astiberri Ediciones.
- Solé, I. (1998). *Estrategias de lectura*. Graó.
- Petit, M. (2009). *El arte de la lectura en tiempos de crisis*. Océano Travesía.
- Taboada, A. y Guthrie, J. T. (2006). Contributions of Student Questioning and Prior Knowledge to Construction of Knowledge From Reading Information Text. *Journal of Literacy Research*, 38(1), 1-35. [https://doi.org/10.1207/s15548430jlr3801\\_1](https://doi.org/10.1207/s15548430jlr3801_1)

6.3



## Yo, yo mismo y el Otro. Recursos del cómic de viaje para la representación de la otredad.

Miguel Cuba Taboada  
Universidade de Vigo

### INTRODUCCIÓN

*Quizás la totalidad y los sistemas aparecen como tales solo desde el externo y éste es el valor de la visión del viajero.*

(Leed, 1992, p. 85)<sup>1</sup>

El presente estudio analiza el cómic de viaje en tanto que medio eficaz para el conocimiento y la representación de la otredad y de las sociedades actuales. Al igual que en otras narraciones del viaje, entre sus capacidades destaca la experiencia personal y la mirada subjetiva como un factor importante y un método de conocimiento valioso. En este sentido, se defenderá la autorrepresentación del autor en estas obras como una de sus herramientas más poderosas y una de las principales diferencias con respecto a otro tipo de narraciones del viaje. Para ejemplificarlo, se mostrarán tres ejemplos de cómic de viaje y se analizará en qué medida son efectivos en ese retrato del otro, cómo lo llevan a cabo y qué papel juega en ello la autorrepresentación del autor.

Para abordar estas cuestiones adoptaré un enfoque predominantemente formal ya que, y aquí coincido con Thierry Groensteen, es el que considero más adecuado para estudiar el medio del cómic desde las Bellas Artes. El texto se estructurará en tres partes bien diferenciadas. En primer lugar, se trazará una perspectiva general del género, se analizarán las distintas capacidades del mismo y se hará hincapié en la importancia de la mirada subjetiva y de la autorrepresentación dentro de su discurso. En segundo lugar, se analizarán distintas tipologías del cómic de viaje para observar en qué medida esta visión subjetiva está presente o tiene relevancia en la intención de cada uno de los diferentes tipos. Por último, se analizarán tres casos diferentes, en los que la experiencia personal y la mirada subjetiva están muy presentes, pero en las que, además, se hace un uso especialmente acertado de la autorrepresentación para transmitir esas impresiones.

<sup>1</sup> Traducción del autor

El tebeo de viaje es un género que se incluye dentro de las *graphic travel narrative* (Aune, 2009) o, más genéricamente, en las obras autobiográficas del medio (también llamadas *graphic memoir*). Sin embargo, este conjunto de cómics se circunscribe, en un sentido más amplio, en la larga tradición de narraciones del viaje. Estos relatos, que han sido formalizados en distintos medios (la literatura, el cuaderno de viaje, películas documentales etc.), son importantes representaciones del contacto con el Otro. Como se intentará hacer ver a lo largo de este trabajo, en este tipo de obras, la mirada subjetiva, lejos de ser un problema, se convierte en un factor importante y en un método de conocimiento valioso. Lógicamente, es necesario "limpiar la mirada", y que la observación se realice desde una actitud humilde y desprejuiciada.

El extrañamiento ante la novedad, que se produce al estar en un entorno ajeno, permite observar las diferencias con el lugar de origen. De este modo, muchos aspectos que para los habitantes de un lugar pasan desapercibidos se revelan como evidentes al viajero, por un simple contraste con lo que para él es conocido, que es lo que toma como referente.

*Nuevo en el país, estoy todavía en la fase en la cual casi todo lo que veo tiene un valor propio porque no sé qué valor darle. Cuando todo haya encontrado un orden y un lugar en mi mente empezaré a no encontrar nada digno de observarse, a no ver más que lo que veo. Porque ver quiere decir percibir diferencias, y apenas las diferencias se uniformizan en lo previsible cotidiano, la mirada se desliza por una superficie lisa y sin puntos de apoyo.* (Calvino, 2000, p. 45)

Dentro del conjunto de relatos de los desplazamientos, el cómic de viaje guarda un especial parecido con un género clásico como es el cuaderno de viaje. Tanto es así, que resulta curioso que, pese a la afinidad formal y la presencia de la temática del viaje en el cómic desde sus inicios, como lo demuestran las excursiones dibujadas por Rodolphe Töpffer (Kunzle, 2007), ambos medios se hayan ignorado mutuamente hasta hace relativamente poco. No insistiré aquí en esta cuestión, abordada ya por autores como Eddie Campbell (2005) o Juan Manuel Díaz de Guereñu (2014) puesto que excede las pretensiones, y también el espacio, de este artículo, pero sí señalaré algún importante punto en común. En origen, la función fundamental del cuaderno era la de recopilar todos los conocimientos y descubrimientos que se realizaban durante las expediciones, una información de incalculable valor tanto a nivel político y económico, como para distintas áreas del saber. Con el paso del tiempo, y debido a la aparición de otros medios de documentación más rápidos y fidedignos, como la fotografía y el vídeo, en el cuaderno fue adquiriendo mayor protagonismo otra función, la de recoger la experiencia personal del viajero a través de la inclusión de sus pensamientos y sensaciones; de manera que en estos relatos se aportaba su visión individual de las distintas sociedades que visitaba (Abdelouhab, 2006). Esta visión es también la más habitual en los cómics de viaje, basta aludir a *Crónicas Birmanas* (2008) o *Pyongyang* (2005), dos de las obras de Guy Delisle, uno de los autores más representativos del género, o los más recientes

*Hanami, tú, yo, 19 m<sup>2</sup> y Japón* de Julia Cejas (2023) y *Croqueta y empanadilla en Japón* (2024), de Ana Oncina, por poner otros dos ejemplos ambientados en el país nipón. Las similitudes formales entre cuaderno y cómic de viaje son tan evidentes que a veces es complicada su diferenciación, motivo por el cual conviene aclarar que en este trabajo se recurrirá a la presencia de los elementos diegéticos propios del tebeo, así como al concepto de *solidaridad icónica* enunciado por Groensteen (2021), para determinar si una obra pertenece al género del cómic de viaje y no al cuaderno.

El tebeo de viaje está creciendo bastante rápido, diversificando los enfoques, las temáticas y el tipo de obras que se están realizando; lo cual despierta bastante interés tanto entre los autores como entre los lectores, tal y como demuestran la cantidad de creaciones de este tipo que se están publicando. Es más, los tebeos de viaje están ampliando el tradicional ámbito editorial del cómic, y es bastante frecuente que distintos tipos de revistas incluyan relatos de este tipo en sus números y que, incluso, se acaben editando recopilaciones de las piezas más significativas, como es el caso de *Grands Reporters* (2012), de la revista XXI. Conviene apuntar que estas obras pueden hacerse a posteriori del viaje (a partir de notas y dibujos realizados durante el mismo) o durante el desarrollo del mismo. Esta segunda opción, por la manera en que han de llevarse a cabo, a menudo condiciona su aspecto formal y narrativo.

Se trata, pues, de un género versátil y heterogéneo que puede integrar de manera natural en su discurso todo tipo de contenidos y que se ha revelado como una forma efectiva para hablar de las sociedades actuales, de sus problemáticas e idiosincrasia, a través de ese encuentro con la otredad que lleva a cabo el viajero. Las particularidades de su lenguaje, que aúna las potencialidades de la palabra y de la imagen, le permiten combinar el relato interior —de las impresiones y reflexiones del autor— con la narración de los acontecimientos y etapas del tránsito, además de mostrar visualmente los lugares visitados (su arquitectura y elementos urbanos, paisajes, objetos concretos, aspecto de los personajes, etc). Este enfoque subjetivo, presente en gran parte de este tipo de obras, es un poderoso testimonio, que proporciona información muy valiosa en el retrato de las sociedades y culturas. Joe Sacco, conocido autor que realiza sus reportajes periodísticos en cómic, a pesar del ámbito al que pertenecen sus trabajos, es muy claro en cuanto a la utilidad de esa mirada personal:

*El ilustrador dibuja con la verdad esencial en mente, no con la verdad literal, y esto permite una gran variedad de interpretaciones para acomodar una gran variedad de maneras de dibujar (...) En otras palabras, los hechos (un camión lleno de prisioneros bajaba por la carretera) y la subjetividad no se excluyen mutuamente. Yo, por lo pronto, acepto las implicaciones del reportaje subjetivo y prefiero ponerlos de manifiesto. Ya que es difícil (pero no imposible) distanciarme de una narración, por lo general ya no lo intento.* (Sacco, 2014, p.3-4)

Dentro de esa visión individual, común a otros relatos del viaje, en el cómic de viaje la autorrepresentación del narrador juega un papel fundamental y es una de las grandes ventajas frente a otros medios.

Dicha autorrepresentación supone una escisión del autor-narrador y el autor-narrado, lo cual tiene muchas potencialidades expresivas, pero, además, multiplica las posibilidades del discurso, permitiendo desarrollarse en paralelo varios modos de ver una misma escena. Esta dualidad facilita por ejemplo una convivencia de un discurso más objetivo y de la impresión subjetiva, que el lector asimila simultáneamente. De esta forma, una voz en off puede estar dando una información fría y objetiva sobre un suceso; sin embargo, en las viñetas donde se está representando el suceso en sí, el *alter ego* del autor reacciona de forma histriónica evidenciando su opinión al respecto. De esta manera, se aportan, como decía, de forma simultánea dos visiones distintas, pero complementarias, siendo la autorrepresentación la bisagra que articula ambas aproximaciones a un mismo hecho. Este es un aspecto al que saca mucho partido el propio Sacco, ya que en sus reportajes retrata de modo realista a los entrevistados, los espacios y refleja fielmente las conversaciones, pero, al mismo tiempo, lo encontramos a menudo caricaturizado y, a través de la exageración, explicita su impresión personal. De este modo, también posiciona al autor con respecto al relato. De nuevo, dice Sacco:

*Ya que soy un "personaje" en mi propia obra, me concedo permiso periodístico para mostrar mi interacción con los otros. Se pueden aprender muchas cosas de esos intercambios personales, que desgraciadamente la mayoría de los periodistas tradicionales suprimen al escribir sus artículos.* (Sacco, 2014, p. 4)

Como se verá después, en las obras analizadas, el uso de la autorrepresentación a veces también promueve un autoanálisis del dibujante. Convertido en personaje, el autor se estudia y disecciona como si fuera otro y, en una experiencia como la del viaje —que promueve a menudo la transformación interior— este recurso resulta una herramienta muy eficaz para mostrarla.

## TIPOLOGÍAS DEL CÓMIC DE VIAJE

En función de cuál es el enfoque predominante, este tipo de obras pueden ser clasificadas en diferentes categorías: el diario, el reportaje, el experimental y el de ficción (Cuba, 2015). Por supuesto, no habría que entenderlas como compartimentos estancos, ya que muchas obras pueden tocar aspectos de otras categorías, si bien siempre hay una orientación primordial que determina su inclusión en una tipología u otra. En un repaso breve por estos grupos, trataré de mostrar en cuáles tiene más presencia la visión personal como método de conocimiento del lugar visitado.

En la tipología *tebeo de viaje experimental*, la voluntad principal de estas obras es la de experimentar en lo formal y en lo conceptual, lo cual a menudo las sitúa en el ámbito del cómic de campo expandido. Se centran, por tanto, en jugar con el lenguaje del medio y en explorar las posibilidades que este permite. Es por este motivo que la representación del contacto con el otro y la importancia de la mirada subjetiva está en un segundo plano o es prácticamente inexistente, ya que lo primordial no es tanto la experiencia del viaje en sí, sino la forma

de contarlos, la forma de realizarlos y en muchas ocasiones también la forma en la que los recibe el espectador. En este sentido, son un claro ejemplo algunas de las obras de Francesc Ruiz, en las que se plantea una participación muy activa del lector-espectador para completar la obra. A veces incluso de manera literal, como en el caso de *La Cosa* (Ruiz, 2006), en la que el espectador va recogiendo distintos fragmentos de la obra (cómic en formato periódico), por diferentes ubicaciones de un recorrido marcado, hasta completar el conjunto.

En la tipología *reportaje* se incluyen obras periodísticas y también reportajes realizados con fines turísticos —como los publicados en las revistas *GEO*, *Topo*, *La Revue dessinée*, o la ya mencionada *revue XXI*, pero también encargos de los ayuntamientos para promocionar sus ciudades— o trabajos de investigación. En este apartado debería predominar lo objetivo, especialmente cuando se trata de reportajes puramente periodísticos; no obstante, hemos visto que incluso uno de sus mayores representantes, como es Joe Sacco, ha admitido que la mirada personal resulta esencial en sus trabajos. En este sentido, la autorrepresentación juega un papel importante, ya que permite combinar un discurso más objetivo y frío, a través de la voz en off del narrador, con lo subjetivo, canalizado a través de ese alter-ego del autor.

La categoría de *ficción*, podría parecer un tanto problemática porque se aleja de la autobiografía, por eso sólo se tienen en consideración para este grupo a aquellas obras que, partiendo de la vivencia propia de un viaje, y de alguna forma recogen bastante fielmente esas experiencias, derivan en una obra de ficción. Es decir, estas obras estarían muy cerca de lo que se conoce como autoficción. En estos casos tiene más peso la trama, pero a través de los personajes se incorpora la mirada personal del entorno.

Un ejemplo sería *Journal d'un Fantôme* (2007), de Nicolas De Crècy, en la que el autor se dibuja en una parte de la historia, dando mucho juego la manera en que dialoga con el “fantasma” que protagoniza el relato. No obstante, más interesante aún es precisamente este fantasma, el personaje que canaliza la visión subjetiva de la obra, y que representa un boceto animado, una idea en transformación, cuyo objetivo es convertirse en la mascota de unas olimpiadas en Francia. Con esa finalidad viaja a Japón, para aprender del país de las mil mascotas el secreto que lo convierta en una forma irresistible. Eso sirve de excusa para que el personaje sea multiforme y se presente de diversas maneras a lo largo de la obra. Es más, va cambiando en función de lo que ve, imitándolo, absorbiéndolo, lo cual es una hermosa metáfora del poder transformador del viaje. Pero, además, cambia también según el estado de ánimo, según la impresión que le causan las cosas, emite juicios sobre lo que ve, etc. En otras palabras, esta idea hecha personaje es por tanto la representación de la parte creativa de un autor, una pura plasmación de su subjetividad. No es en sí misma una autorrepresentación del autor, pero casi podría ser el alter-ego de una.

La tipología *Diario* debe su nombre a que en ella encontramos obras muy semejantes a lo que sería un diario personal del viaje. Aquí la intención predominante es ser una memoria de su experiencia estrictamente personal, de sus razonamientos e impresiones. Es

la tipología donde hay más casos de obras realizadas “durante” el periplo, y eso se refleja en la narración: con frecuencia abandonan la estructura rígida de la planificación en viñetas y, formalmente, los hace más parecidos a un cuaderno de viaje, resultando un relato menos organizado y medido. A este grupo pertenecen las tres obras en las que me detendré más: *Tú, una bici y la carretera*, de Eleanor Davies, *El viaje*, de Agustina Guerrero, y *Cuaderno de viaje* de Craig Thompson. Se han escogido estos ejemplos porque son tres casos en los que se observa diversidad a la hora de emplear la mirada subjetiva, y en las que la autorrepresentación juega siempre un papel importante, con diferentes resultados. Se analizará también en qué medida estos recursos son efectivos en ese retrato del otro.

## TRES REPRESENTACIONES DEL VIAJE

### *Tú, una bici y la carretera* de Eleanor Davis

Este es, de los ejemplos propuestos, el único que no es un viaje al extranjero, sino dentro de su propio país, con lo cual no es una cultura foránea. Sin embargo, el vasto territorio de EEUU comprende realidades muy diferentes y, además, la autora se mueve por una zona fronteriza donde hay una compleja situación migratoria, de manera que, durante su periplo, no deja de encontrarse con situaciones e injusticias que provocan el asombro a cualquier viajero.

La obra narra un viaje en bicicleta desde casa de sus padres, en Arizona, a la suya propia, en Georgia. En su transcurso, además de los sucesos propios del viaje, las emociones y sensaciones relacionadas con cuestiones personales y los serios problemas físicos, la autora refleja la compleja situación de la frontera con México. Mediante el encuentro con distintos personajes, pone de relieve el racismo de algunos, la solidaridad y generosidad de otros, en fin, las distintas actitudes ante la situación migratoria. También muy interesante son los peligros a los que ella no se expone simplemente por ser blanca (los helicópteros la ignoran, siempre está fuera de vigilancia), y por lo tanto no sospechosa de inmigrante; o el modo en el que las autoridades tratan a la gente que trata de cruzar la frontera, instante en que se nos muestra un episodio muy dramático de una persona que sigue caminando por el río, se niega a entregarse a pesar de que apenas puede avanzar y en ambas orillas patrullas de policías lo observan y se burlan de él.

Eleanor Davis tiene un estilo muy sintético y tremendamente elegante. Su dominio de la línea hace que, incluso en poses relajadas, el dibujo resulte relativamente dinámico. Su dominio del dibujo le permite hacer el cómic mientras está de viaje, dando como resultado una obra muy fresca y espontánea. Dependiendo el día, se observan variaciones en el estilo, más detallado a veces y más esquemático y hasta tembloroso en otras. También las técnicas empleadas van cambiando.

Esta variación constante se mantiene también en el aspecto de la autorrepresentación. Si bien en el caso de la autora que veremos después, esta siempre se representa con el mismo atuendo para facilitar su identificación, Davis hace justo lo contrario. Y es que

sorprende la variedad de formas en que la autora se dibuja, desde la esquematización más radical que la reduce a un monigote, a logrados auto-retratos, si bien, siempre la identificamos como ella. En el retrato de su figura emplea muy pocos elementos, a veces sólo una línea de silueta, de manera que cada detalle se hace muy relevante, puede ser el casco de la bici o las gafas. Es sorprendente que con un dibujo tan sintético logre retratos tan vívidos, y que, a pesar de que su aspecto sea mutable, resulte siempre identificable. La autora saca además especial partido de este recurso para expresar el agudo dolor de la lesión en las rodillas, fruto del esfuerzo y sus penurias durante el viaje.

En esta obra, la autora es capaz de llevar a los textos la misma elegancia y síntesis de su dibujo. Ese contacto con el otro está retratado muchas veces de forma sutil, pero también puede ser contundente. No recurre a largas exposiciones textuales, sino que presenta situaciones en las que, a través del diálogo, es decir, precisamente en ese encuentro con el otro, nos deja clara su impresión particular, retrata a las personas que se encuentra y nos traza un bosquejo del panorama de la situación del conflicto en esa zona. Durante su viaje, numerosas veces le advierten de los peligros que corre haciendo esa ruta, sola y en bicicleta, pero al mismo tiempo ella deja claro en múltiples escenas que es consciente de que, simplemente, su condición de mujer blanca la protege de los grandes peligros a los que se ven sometidas las personas que atraviesan esos territorios. La mirada subjetiva de la autora se hace muy patente especialmente en los diálogos, cuando en los comentarios de la gente con la que se va cruzando percibe un matiz racista o contra el inmigrante. Frente a eso, ella muestra claramente su desaprobación y rechaza cualquier ayuda de ellos. Eso no impide una sorprendente y emotiva escena al final de la obra con una anciana que, a todas luces, parece tener esa misma ideología reaccionaria. Es en su mansión donde se aloja al terminar el viaje, pero cuando se disponía a abandonar el alojamiento por el rechazo a esa mentalidad conservadora, se entera de que la anciana se ha quedado viuda dos días antes, y decide quedarse para hacerle compañía. Escuchándola hablar de su marido fallecido, la autora no puede evitar emocionarse junto a esa mujer de la que antes quería huir (Davis, 2019, pp. 148-156). Davis consigue, con la misma aparente sencillez desde el texto que desde el dibujo, retratos sorprendentemente humanos.

### *El viaje de Agustina Guerrero*

De los tres casos, este es en el que el enfoque está más dirigido a la interioridad de la autora. Agustina Guerrero muestra los problemas de ansiedad que va sufriendo durante el viaje, así como los traumas, anteriores a su partida, que cargan tanto ella como su amiga y compañera de viaje. La experiencia de este viaje se convierte es una especie de proceso de autoconocimiento y reconexión consigo misma. Esta es una de las visiones más clásicas, y también más poderosas, del tránsito: la travesía como depuración y como transformación. Lo cierto es que, en este viaje interior, en este proceso de cura, el viaje exterior, al menos tal y como está relatado, no juega un papel tan importante por el contacto con otra cultura como por la relación con su compañera.

En este sentido, el retrato que la autora hace de Japón es desde la postura de una turista, que se dirige a los lugares habituales y realiza las actividades que también se esperan que realice, alternando de vez en cuando con algún momento de ese Japón "auténtico". Esta es precisamente una de las premisas más habituales para los turistas, "conozca el Japón de verdad", cuando en realidad es difícil penetrar en esas capas más profundas de una sociedad, o al menos en lo cotidiano, en un viaje de esas características. En la obra de Guerrero, la visión que se da de esa sociedad se queda un poco en la fascinación por lo exótico, y más que una inmersión y proceso de conocimiento, muchas veces se cae en un "reconocimiento" de la experiencia previa, de los aspectos que antes, desde la lejanía, ya ejercían fascinación. En cierto sentido, es como convertir la postal en una experiencia directa, convertirla en real, pero sin salir de la postal. En un viaje turístico, y breve, especialmente a una cultura tan diferente, no se puede exigir profundizar mucho en el conocimiento del lugar, pero en obras de estas características sí que es esperable una interpretación más personal que aporte algo nuevo en la visión de ese sitio.

La minuciosidad y complejidad con la que la autora describe sus problemas de ansiedad contrasta con la mirada hacia el Otro, incluso en la forma misma de representarlos. Si bien Guerrero tiene un estilo sintético que reduce los rostros a pocos rasgos, es cuestionable la manera de representar a todos los personajes japoneses, uniformizados con unos ojos rasgados, un tanto despersonalizados. En la actualidad es necesario prestar atención a ese tipo de representaciones, especialmente en una obra en la que el contacto con el Otro es una cuestión fundamental.

En cualquier caso, es cierto que el desplazamiento a Japón en esta obra es casi una excusa, porque el verdadero viaje que se nos está contando es el que experimenta la autora en su interior, y es esa experiencia la que, más allá de los sitios que se visiten, nos quiere mostrar.

Lo que es evidente es que el aspecto de la autorrepresentación resulta esencial en esta historia y Guerrero aprovecha este recurso para describir sus sensaciones y estados de ánimo, desde los momentos cómicos a los más dramáticos. Es más, este uso de la caricatura es extensible también a la compañera de viaje: para expresar que están hambrientas se dibujan como si fueran zombies, como Flash para representar que van a toda velocidad o con unas características espirales en los ojos para expresar cuando están abrumadas o desbordadas por una situación. Resulta curioso que, en los momentos del relato donde simplifica al máximo los elementos y el dibujo, es cuando consigue mayor expresividad y belleza en sus páginas.

### *Cuaderno de viaje de Craig Thompson*

Si antes comentaba que la visión de Guerrero era un poco convencional en cuanto al conocimiento de la cultura que visita, en el caso de Thompson el acercamiento es mayor. Y es que el autor norteamericano se desplaza hasta Francia por motivos laborales, para promocionar su última obra, y eso siempre posibilita otro tipo de relación con los habitantes del lugar. Además, tiene buenos amigos allí y se aloja con ellos, de manera que participa de los hábitos

cotidianos de los franceses. Esto es un aspecto importante porque en este *Cuaderno de viaje* el autor habla mucho de los problemas físicos y anímicos que experimenta durante el viaje, al igual que Guerrero, pero presta bastante más atención a observar y comentar la sociedad que lo recibe. De hecho, es muy interesante ver ciertas apreciaciones relativas a las diferencias entre el estilo de vida en los EEUU y en Francia, o sus complejos en ciertos ambientes. Por otro lado, esta apertura en el encuentro con el Otro se refleja también en la manera de representarlo. Al igual que en el caso de Agustina, el estilo de Thompson es sencillo y caricaturesco, pero sabe escoger muy bien los rasgos definitorios de un rostro y pone toda la atención y cuidado en que los diferentes personajes sean personas retratadas en su individualidad y evitando los clichés faciales. Cuando hace una escapada a Marruecos, no se deja llevar por una mirada occidental estereotipada y representa cada rostro con cuidado. Esto se percibe cuando adopta su estilo caricaturesco, pero mucho más en las páginas que son una especie de insertos de cuaderno de viaje dentro del cómic. Son retratos mucho más detallados, casi siempre del natural, y van acompañados de breves textos, componiendo una semblanza acertada de estas personas. Incluso en ese contexto donde no conoce a nadie, el autor hace un esfuerzo por confraternizar con la gente local, hasta tal punto que se dejar llevar por un niño que sabe que lo quiere timar, porque tiene la esperanza de acabar cenando con él y su familia, y así conocer mejor a los autóctonos. (Thompson, 2006, pp. 97-98) Es una mirada humilde que intenta despojarse de prejuicios, pero que también admite que por momentos vuelve al rol de turista insoportable que desconfía de todos los que se le acercan.

Es necesario reseñar cómo el autor hace uso, con acierto, de lo que Scott McCloud denominó *efecto máscara* (McCloud, 1994), esto es, el contraste entre una representación simplificada y caricaturesca del personaje —que promueve la identificación del lector— y unos fondos con mucho detalle, incluso bastante realistas —que aportan mucha información sobre los lugares visitados y, en general, credibilidad a la ambientación de la historia—. Por otro lado, Thompson cuenta con detalle sus angustias interiores, sin embargo, en ningún momento deja de mirar el exterior, de intentar conocerlo. Y para transmitir ese doble juego, así como todas esas sensaciones, es donde, de nuevo, la autorrepresentación resulta muy útil, porque las hace más vividas. Por ejemplo, en esta imagen presenta un contraste entre la proyección de la imagen glamourosa que se asocia a un autor reputado, y la sensación interna de su yo, representado como un campesino humilde y de maneras vulgares del interior de los EEUU/ ademanos vulgares (Thompson, 2006, p. 22).

En otras ocasiones se representa con un alter ego no humano, lo cual es muy efectivo para hacer menos desagradable una situación escatológica o, en otras escenas, mantiene diálogos consigo mismo como si fuese una voz de la conciencia (Thompson, 2006, p. 87). De manera aparentemente simple se presenta un complejo juego de miradas: el autor-personaje, que es espectador de un país desconocido, el autor-dibujante, que se observa a sí mismo con introspección, ridiculizándose o autocompadeciéndose e incluso hablando con otro alter ego más cabal. De manera muy simple condensa cómo el autor se piensa de verdad y cómo se

autoanaliza. Se retrata como una persona autocompasiva, demasiado introspectiva, pero lo que nos dice, implícitamente, es que es una persona severa consigo misma, que se reprueba constantemente y no se concede el derecho a quejarse. O, quizá, lo que el relato está mostrando es que es una persona con mucho sentido del humor que sabe reírse de sí misma.

En el tebeo de Thompson la voz interior y la mirada subjetiva están muy presentes y, por ello, es una muestra de cómo ese puede ser el camino para acceder a un conocimiento más profundo de los lugares que visitamos y desvelarlo al lector.

## CONCLUSIONES

**D**e lo expuesto en el artículo se pueden extraer las siguientes conclusiones:

- El tebeo de viaje es un género eficaz en la representación de las sociedades y del contacto con el Otro. Para ello dispone de múltiples capacidades, como por ejemplo la combinación de imagen y palabra características de su lenguaje. Esta facultad le permite integrar de manera natural en su discurso la narración de los hechos, los pensamientos y reflexiones del autor, junto con representaciones de aquellos aspectos vistos durante el tránsito que definen a lo visitado: arquitecturas y resto de elementos urbanos, gastronomía, flora y fauna, aspecto de las personas conocidas, y, en fin, objetos y detalles que puedan ser descriptivos de ese lugar.
- En esta representación del contacto con el Otro, en el tebeo de viaje se emplea la visión subjetiva del autor como un método de conocimiento válido e importante, que además se puede combinar con la información objetiva a través de la multiplicidad de enfoques que permite su característico lenguaje.
- La doble mirada objetiva-subjetiva se articula en gran medida a través del papel que juega el recurso de la autorrepresentación, ya que a través de ella se puede mostrar la visión más personal del autor, mientras se reserva la voz narrativa para la otra mirada más neutra. Al convertirse el autor un personaje testigo del relato, se muestra su posición con respecto al mismo, de manera que el lector puede extraer sus propias conclusiones en esa confrontación con la otredad.
- La autorrepresentación permite además que el autor se vea sí mismo como un personaje ajeno, y eso le otorga un distanciamiento que le permite hacer un juicio de sí mismo, una suerte de autopsicoanálisis muy interesante, dado que el viaje es una experiencia muy propicia para la transformación interior y el autoconocimiento.
- A tenor de lo visto en las obras analizadas, la profundidad del análisis de la sociedad visitada, y el retrato que se hace de la misma, es muy variable. De una manera aparentemente sencilla, Davis consigue poner sobre la mesa temas candentes y nos hace reflexionar sobre la cuestión migratoria en la frontera de los EEUU con México. Guerrero deja en un segundo plano la visión de Japón, que se

esboza más como una postal turística, para poner el foco en el viaje interior que experimenta durante ese tránsito. Thompson combina de manera hábil la doble mirada interior-exterior, y muestra su voluntad de despojarse del traje de turista para lograr un mayor acercamiento y comprensión de los lugares visitados.

Concluyo este estudio sobre las potencialidades de la visión subjetiva en el cómic de viaje como una herramienta poderosa para la representación de las sociedades y el contacto con el Otro, y el papel principal que juega en ella la autorrepresentación del autor. Es este, un aspecto diferencial, no presente en otras narraciones del viaje, y al que ciertos autores saben sacar, como se ha visto, un gran partido. El viaje sigue siendo, aún hoy, una fuente inagotable de conocimiento y una experiencia ideal para el encuentro con el Otro, y el tebeo de viaje es un excelente medio para contarlo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdelouahab, F. (2006). *Cuadernos de viaje. Crónicas de tierras desconocidas*. Geoplaneta.
- Aune, M. G. (2009). "Teaching the graphic travel narrative" en Tabachnick, S. E. (ed.). *Teaching the graphic novel*. The Modern language Association of America.
- Campbell, E. (2005). "Carnet de voyage by Craig Thompson" en *The comics Journal* 266.
- Calvino, I. (2000). "La señora del kimono violeta" en *Colección de arena*. Siruela.
- Cejas, J. (2023). *Hanami, tú, yo, 19 m<sup>2</sup> y Japón*. Norma editorial.
- Cuba, M. (2015). *Dibujar, caminar. El cómic como cuaderno de viaje: interacciones, estrategias y posibilidades*. [tesis doctoral, Universidad de Vigo]. <http://hdl.handle.net/11093/510>
- Davis, E. (2019). *Tú, una bici y la carretera*. Astiberri.
- De Crècy, N. (2007). *Journal d'un Fantôme*. Futuropolis.
- Delisle, G. (2008). *Crónicas Birmanas*. Astiberri.
- Delisle, G. (2005). *Pyongyang*. Astiberri.
- Díaz de Guereñu, J. M. (2014). *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- Groensteen, T. (2021). *Sistema de la historieta*. Ediciones Marmotilla.
- Kunzle, D. (2007). *Father of the comic strip. Rodolphe Töpffer*. University Press of Mississippi.
- Leed, E. (1992). *La mente del viaggiatore*. Il Mulino biblioteca storica.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics: the invisible art*. William Morrow Paperbacks.
- Oncina, A. (2024). *Croqueta y empanadilla en Japón*. Planeta Cómic
- Ruiz, F. (2006). *La Cosa*. Fundación Luis Seoane.
- Sacco, J. (2014). "¿Un manifiesto?" en *Reportajes*. Reservoir Books.
- Thompson, C. (2009). *Cuaderno de viaje*. Astiberri.
- VVAA. (2012). *Grands Reporters. 20 histoires vraies*. Revue XXI.





El cómic, como producto cultural, no puede ser separado del contexto de su creación, aportando tanta información sobre un momento y sociedad determinada como el presente en el que se publica y que permite su transmisión para lectores venideros. Este libro da testimonio de cómo la historia, la cultura y las representaciones se interrelacionan gracias al medio comunicativo del noveno arte. A través de sus páginas se puede atestiguar diferentes visiones del Otro, los testimonios sobre sucesos, la propia conceptualización de la sociedad y de sus sombras, de la figura de la mujer o la memoria del pasado moderno y su lectura en el tiempo presente. Todo eso a través de la visión de los autores y autoras de cómic que, desde la cultura popular, canalizan y ejercen una estimulante labor documental de las percepciones de su propia época.

El conjunto de trabajos compilados en este libro, firmados por un nutrido grupo de investigadores dedicados al cómic, pone en valor la importancia de este medio de la viñeta como un formato que sirve tanto como un producto de entretenimiento y lectura, como también como una fuente histórica, al cristalizar visiones y datos accesibles a cualquier persona. El reconocimiento que se realiza del patrimonio literario y artístico que supone una puesta en valor para todo tipo de estudios y perspectivas desde el ámbito de las Humanidades y la transmisión y recepción del conocimiento.