

Julio Andrés Gracia Lana

Intermedialidad en el cómic adulto
en España (1985-2005). De la
historieta a la pintura, el
audiovisual y la ilustración

Director/es

Brihuega Sierra, Luis Jaime
Lomba Serrano, Concepción

EXTRACTO

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

El presente documento es un extracto de la tesis original depositada en el Archivo Universitario.

En cumplimiento del artículo 14.6 del Real Decreto 99/2011, de 28 de enero, por el que se regulan las enseñanzas oficiales de doctorado, los autores que puedan verse afectados por alguna de las excepciones contempladas en la normativa citada deberán solicitar explícitamente la no publicación del contenido íntegro de su tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Zaragoza. Las situaciones excepcionales contempladas son:

- Que la tesis se haya desarrollado en los términos de un convenio de confidencialidad con una o más empresas o instituciones.
- Que la tesis recoja resultados susceptibles de ser patentados.
- Alguna otra circunstancia legal que impida su difusión completa en abierto.



© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral [Extracto]

INTERMEDIALIDAD EN EL CÓMIC ADULTO EN
ESPAÑA (1985-2005). DE LA HISTORIETA A LA
PINTURA, EL AUDIOVISUAL Y LA ILUSTRACIÓN

Autor

Julio Andrés Gracia Lana

Director/es

Brihuega Sierra, Luis Jaime
Lomba Serrano, Concepción

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

2019

Intermedialidad en el cómic adulto en España (1985-2005)

De la historieta a la pintura, el audiovisual y la ilustración

Julio Andrés Gracia Lana



Tesis doctoral dirigida por:

Jaime Brihuega Sierra y Concha Lomba Serrano

Facultad de Filosofía y Letras
2019

Esta investigación se ha realizado gracias a un contrato de investigación cofinanciado por el Departamento de Industria e Innovación del Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo

A mis padres

Entre la gloria y el cutrerío, casi siempre marcando el paso seguido por otros, con momentos estelares y penosos, así es nuestra historia de la historieta, así es la historia de nuestras revistas de cómics

Antoni Guiral

Las revistas de cómic de los 80 eran medio de vida y escuela y las echo de menos

Francesc Capdevila (Max)

Índice

Introducción	1
Origen y desarrollo del tema	2
Hipótesis iniciales y objetivos	6
Estado de la cuestión	11
Fuentes y metodología empleada	27
Estructura de la tesis doctoral	34
Agradecimientos	35
La revista de historietas y el <i>boom</i> del cómic adulto	37
Condicionantes del formato en el cómic	38
La revista de historietas	41
Evolución histórica de las revistas de historietas	44
El <i>boom</i> del cómic adulto en España	46
Características de las revistas del <i>boom</i>	50
Causas del fin del <i>boom</i>	55
Las revistas del último <i>boom</i> se apagan	56
Contexto internacional	59
Revistas infantiles y juveniles	65
Causas	72
De tipo económico	72
Cambios sociológicos	77
Respuesta de los editores	87
Ediciones Forum y Ediciones Zinco	87
<i>Comic-books</i> españoles	89
La llegada del manga	92
Cambio de hábitos del lector	103

Los autores ante el fin del <i>boom</i>	107
La revista como «escuela de aprendizaje» y «medio de vida»	108
Dispersión	111
A otros mercados	111
Paso a distintas manifestaciones artísticas y expresivas	116
La dispersión como conexión intra e inter generacional	119
Tres medios de expresión fetiches: pintura, audiovisual e ilustración	121
La mezcla de las artes durante la Movida Madrileña	124
<i>Intermedia</i> , de Dick Higgins	125
De la viñeta al lienzo	128
Nazario Luque	129
De la guitarra al cómic	129
Sexo y abigarramiento en el <i>underground</i>	131
Consolidación de su estilo	137
Del cómic a la pintura ..	139
Causas del cambio y temas pictóricos	147
Del <i>underground</i> a la pintura	156
Javier Ballester, «Montesol»	156
Un origen común: el <i>underground</i>	157
Del <i>boom</i> del cómic adulto a la pintura	158
Causas de la transición y primeros motivos en lienzo	163
Ernesto Murillo, «Simónides»	167
Inicios en fanzines	167
El <i>boom</i>	169
Lo cotidiano y lo raro en su pintura	171

Desde la agencia hasta el óleo: Luis García y otros autores	176
Trayectorias perdidas o truncadas: Scaramuix y Calonge	183
Temáticas diversas para un realismo común	186
Del cómic al audiovisual y la ilustración	189
Miguelanxo Prado	190
Formación, pintura e inicios creativos	190
Obras para el <i>boom</i>	193
<i>Trazo de tiza</i>	201
El salto al audiovisual	204
<i>De Profundis</i>	205
Otras trayectorias. Mique Beltrán y Calpurnio	210
Otras trayectorias desde una formación en agencia. Josep María Beà y Marika Vila	215
Francesc Capdevila, «Max»	221
Inicios formativos y <i>underground</i>	221
Producción durante el <i>boom</i> . Gustavo y Peter Punk	224
Nuevos caminos abiertos en los años ochenta	227
Trabajo en ilustración	233
<i>Órficas</i> y <i>Monólogo y alucinación del gigante blanco</i>	240
Otras trayectorias. Miguel Gallardo y Guillem Cifré	244
Conexiones entre ilustración y diseño	250
Otras vías	253
Escritura de ficción	254
Música y fotografía	258

Las últimas huellas del <i>boom</i>	260
Revistas dirigidas por autores	261
De las asambleas de <i>El Víbora</i> a <i>Rambla y Madriz</i>	261
<i>Medios Revueltos</i> y <i>El Ojo Clínico</i>	264
Max, Pere Joan y <i>Nosotros Somos Los Muertos</i>	266
El desarrollo de algunos autores: Keko	271
Las últimas mordeduras de <i>El Víbora</i>	274
La importancia de <i>El Víbora</i> en el <i>boom</i>	274
El nuevo <i>Víbora</i> de los noventa y <i>Kiss Cómic</i>	276
La obra de Max en <i>El Víbora</i> a finales de la década de los 90	281
El desarrollo de otros historietistas: Miguel Ángel Martín	283
Un nuevo mercado con ¿revistas? La novela gráfica	291
¿Revistas?	292
Un nuevo mercado en la década de los dos mil. La novela gráfica, Astiberri, Paco Roca y <i>El Víbora</i>	295
Conclusiones	300
Conclusions	311
Bibliografía	321
General	322
Sobre los autores y acerca de las obras analizadas	328
Revistas, <i>comic-books</i> y novelas gráficas	332
Estudios culturales y comunicación	334
Créditos de las imágenes	337

Anexos	343
Datos pormenorizados de tesis doctorales sobre cómic leídas en España ..	344
Década 1996-2006	345
Década 2006-2016	346
Tesis doctorales en el curso 2016-2017. Fuera de la estadística comparativa entre ambas décadas	349
Entrevistas principales	351
Autores sin revistas	351
<i>Rambla</i> , Interimagen y nuevos rumbos, Josep Maria Beà	352
Experiencias con la pintura e inicios creativos	352
La generación de la emergente conciencia autoral	356
<i>Rambla</i> e Interimagen	359
Fin del <i>boom</i> y nuevas vías profesionales	362
<i>Keibol Black</i> , <i>Rubber Flesh</i> o <i>Psychopathia Sexualis</i> , Miguel Ángel Martín	367
Un «superviviente» del trabajo para revistas	367
Trabajo para <i>El Víbora</i> en los noventa	370
Sobre generaciones y polémicas	372
¿Dibujante de cómics o escritor? ¡Dibujante!	379
Tauromaquias y vistas urbanas, Montesol	381
La generación del <i>underground</i>	381
Del cómic a la pintura	385
Tauromaquias	388
La belleza de la ciudad	390
<i>Underground</i> , lirios y muñecas, Nazario	395
<i>El Víbora</i> y las revistas como formato para la historieta	395
Paso del trabajo en cómic a la pintura	398
Sobre su obra pictórica	400
Bodegones y muñecas	403

<i>Trazo de tiza y Xabarán Club, Miguelanxo Prado</i>	408
Inicios creativos y compañeros generacionales	408
Trabajo para el formato revista del <i>boom</i>	410
Fin de las revistas de cómic	416
El salto a la animación	419
<i>De El Víbora y Kiss Comix a El Faro, Paco Roca</i>	422
<i>El Víbora y Kiss Comix</i>	422
Las revistas progresivamente desaparecen	426
<i>Comic book. GOG y El juego lúgubre</i>	429
Francia y <i>El Faro</i>	432
<i>El papel de la mujer en el cómic adulto, Marika Vila</i>	437
De Selecciones Ilustradas al <i>boom</i>	437
<i>Rambla</i> y producción en el <i>boom</i>	441
Animación y trabajo editorial	443
El espacio de la mujer en el ámbito autoral y editorial	447
<i>Del editor a la tienda de cómics</i>	452
<i>Un referente en la capital, Madrid Cómics, Bruto Pomeroy</i>	453
Métal Hurlant y Madrid Cómics	453
El <i>boom</i>	457
Militancia	459
Ni una librería normal, ni un quiosco	462
<i>Constancia y apuesta por el autor, La Cúpula, Emilio Bernárdez</i>	466
<i>El Víbora. Del underground a los nuevos aires de los noventa</i>	466
<i>Kiss Comix</i>	469
Caída de las ventas	471
Brut Comix, Kiss manga y novela gráfica	477
<i>Camaleón Ediciones y el comic book, Juan Carlos Gómez y Álex Samaranch</i>	481
Inicios de Camaleón Ediciones	481
Pioneros en el <i>comic-book</i>	482
El manga y <i>Dragon Fall</i>	490
El final de Camaleón Ediciones	493
<i>Una vida dedicada a la edición, Antonio Martín</i>	497
Ediciones Forum	497

El <i>boom</i> del manga y <i>Dragon Ball</i>	500
Publicación de autores españoles	504
Sin magazines	505
 Autoedición en tiempos difíciles, Max y Pere Joan	 510
Génesis y evolución de <i>Nosotros Somos Los Muertos</i>	510
Una segunda etapa de «gráfica radiante»	516
Cierre y vías abiertas por <i>Nosotros Somos Los Muertos</i>	520
Cuestión de formato	522
 Dos visitas a dos ciudades del cómic, Barcelona y Valencia, Albert Mestres y Manuel Molero	 526
Continuarà, una librería con años de historia	526
Los <i>booms</i>	529
Futurama, Valencia como gran foco del cómic	532
Desapariciones y auges	536
 Astiberri y la novela gráfica, Fernando Tarancón	 539
Referentes en la creación de Astiberri	539
Revistas del <i>boom</i> y actuales	541
Desarrollo de Astiberri, orientación editorial	543
Novela gráfica y tienda especializada	550
 Extractos de entrevistas complementarias	 552
Luis García y <i>Rambla</i>	553
Antoni Guiral, revistas y la Línea Laberinto	555
Felipe Hernández Cava, la huella de <i>Madriz</i> , <i>El Ojo Clínico</i> y <i>Medios Revueltos</i> ..	557
Keko, la Movida Madrileña y <i>Madriz</i>	558
Laura, los beneficios de las revistas	559
Ana María Meca y <i>Shonen Magazine</i>	560
Hernán Migoya, <i>El Víbora</i> , Brut Comix y manga	561
Joan Navarro, sobre el <i>boom</i>	563
Simónides y la pintura	565
Marika Vila, específicamente acerca de <i>Shonen Magazine</i>	567

Resumen

De 1985 en adelante se produjo en España la progresiva desaparición de las revistas de historieta que habían constituido el formato más destacado del conocido como *boom* del cómic adulto. Las causas de este hecho fueron variadas e incluyeron algunas de tipo económico, los cambios sociológicos, el reposicionamiento editorial o las transformaciones en los hábitos de lectura.

La investigación analiza las causas de esta caída y su relación con los autores que, ante la desaparición de la revista, emigraron creativamente hacia otros campos, de manera destacada a la pintura, el audiovisual y la ilustración. Tomamos como paradigmáticas las trayectorias de Nazario, Miguelanxo Prado y Max, considerando además los caminos que recorrieron otros historietistas como Montesol, Simónides, Luis García, Mique Beltrán, Calpurnio, Marika Vila, Gallardo o Guillem Cifré. Junto al análisis de los vínculos entre el cómic y las tres manifestaciones artísticas referidas se define además la pervivencia del formato revista en los años noventa y la configuración de un nuevo mercado en torno al libro hasta el año 2005.

Résumé

Depuis 1985 se produit en Espagne la disparition progressive des revues de bande dessinée, le format le plus diffusé du *boom* de la bande dessinée pour adultes. Les causes de ce phénomène sont variées : de type économique, mais aussi dues aux changements sociologiques, au repositionnement éditorial ou aux transformations des habitudes de lecture.

Notre recherche analyse les causes de cette chute et son rapport aux auteurs qui, face à la disparition du format revue, ont émigré créativement vers d'autres domaines, notamment vers la peinture, l'audiovisuel et l'illustration. Nous prenons comme paradigmatiques les trajectoires de Nazario, Miguelanxo Prado et Max, considérant, en plus, les chemins parcourus par d'autres auteurs de bande dessinée comme Montesol, Simónides, Luis García, Mique Beltrán, Calpurnio, Marika Vila, Gallardo ou Guillem Cifré. Parallèlement à l'analyse des liens entre la bande dessinée et les trois manifestations artistiques citées précédemment, nous constatons la persistance du format revue dans les années quatre-vingt-dix et la configuration d'un nouveau marché autour du livre jusqu'en 2005.

Introducción

Origen y desarrollo del tema

Hace unos años comencé a leer *Arrugas*, la novela gráfica en la que Paco Roca narra los estragos del alzhéimer en Emilio, un director de una oficina bancaria jubilado al que su familia ingresa en una residencia.¹ Se publicó en España por la editorial bilbaína Astiberri en el año 2007, coincidiendo con mis primeros meses como estudiante de la licenciatura en Historia del Arte. Su lectura me suscitó principalmente curiosidad hacia el universo del cómic. A partir de ese momento empecé a seguir el trabajo de Paco Roca y leí su producción anterior. Gracias a sus obras, descubrí libros como *María y yo*, en el que Miguel Gallardo narra unas vacaciones en Gran Canaria con su hija, que tiene un trastorno autista.²

La obra de Gallardo quedó finalista mientras que la de Roca recibió el Premio Nacional del Cómic correspondiente al año 2008, un año después de que el galardón fuera entregado por primera vez por el Ministerio de Cultura a *Hechos, dichos, ocurrencias y andanzas de Bardín el superrealista* de Max.³ Al mismo tiempo, era un ávido lector de cómic de origen japonés. Seguía varios mangas y veía también de vez en cuando algún *anime*. Al fin y al cabo, me había criado con dibujos animados japoneses como *Doraemon* o *Marco*. Sin embargo, cuando veía este último, no sabía que se encontraba basado en un pasaje de *Corazón*, de Edmondo de Amicis. Ni siquiera terminaba de ser consciente de su origen japonés.⁴

En 2012 terminé la carrera, fue el momento en que la adaptación de *Arrugas* llegó a la gran pantalla y recibió los premios Goya a Mejor Película de Animación y a Mejor Guion Adaptado, creando todo un hito para este tipo de cine. La entrega coincidió temporalmente con la publicación de *Ardalén* de Miguelanxo Prado, obra acreedora del Premio Nacional del Cómic al año siguiente.⁵ Recuerdo vivamente ese curso. La combinación de la lectura de la obra de Prado con la imagen de Paco Roca en la ceremonia, humildemente agradecido a la Academia de Cine, me llevó a pensar en el

¹ ROCA, P., *Arrugas*, Bilbao, Astiberri, 2007. Publicada originalmente en Francia como: ROCA, P., *Rides*, Paris, Éditions Delcourt, 2007.

² GALLARDO, M., *María y yo*, Bilbao, Astiberri, 2007.

³ MAX, *Hechos, dichos, ocurrencias y andanzas de Bardín el superrealista*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2006.

⁴ DE AMICIS, E., *Corazón*, Barcelona, Molino, 1958.

⁵ PRADO, M., *Ardalén*, Barcelona, Norma Editorial, 2012.

potencial que podía tener un medio como el cómic desde el prisma estético, más allá de los recursos de ocio que me proporcionaba. Fue el origen de mi planteamiento [figs. 1, 2 y 3].

Con esta idea de fondo, en el curso académico 2012-2013 realicé en Madrid un máster codirigido entre las Universidades Autónoma y Complutense y planteé un Trabajo Fin de Máster que llevaba por título *Hacia el fin de una tradición. ¿Los últimos sonos de la revista de historieta infantil-juvenil en España?* La nueva legislación equiparaba el TFM con el antiguo Diploma de Estudios Avanzados (DEA) que existía anteriormente en España y que suponía el primer paso profesional en el terreno de la investigación. El trabajo tuvo una buena recepción y me sirvió de base para dar el siguiente paso en el terreno académico al definir una tesis doctoral que ahondara en el tema. Mantuve dos coordenadas heredadas del TFM: el formato revista y las décadas finales del siglo XX, los años ochenta y noventa.

Los diferentes obstáculos que se plantearon a partir de entonces no habrían sido sorteables sin la presencia del profesor Alberto Castán, que me puso en contacto con Jaime Brihuega, profesor en la Universidad Complutense de Madrid. A través de él conocí a mí otra codirectora de tesis, la profesora de la Universidad de Zaragoza Concha Lomba. Desde aquí mi agradecimiento por apoyar el tema y mi candidatura para conseguir un Contrato de Personal Investigador en Formación, financiado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo. Este apoyo fue capital para poder realizar el trabajo y para integrarme dentro de la vida académica, trabajando en el ámbito de la investigación, la docencia y la cultura. Conocí a muchas personas dentro de este territorio que me han servido de referente, pero es justo destacar el papel de la profesora Amparo Martínez en muchas de las propuestas que he podido sacar adelante a lo largo de estos años.

Asimismo, los diferentes proyectos emprendidos y la investigación han contado con la figura clave de Antonio Altarriba. Aunque el planteamiento de la tesis se mantuvo siempre fiel a las dos coordenadas establecidas en el TFM, para su definición final fueron indispensables sus recomendaciones y orientaciones. El trabajo cobró también una nueva forma gracias a las aportaciones de su biblioteca personal. Sus consejos hicieron que el texto tomase un cariz más específico al referirse, concretamente, a lo

acaecido en el devenir creativo de una serie de autores tras la desaparición de la revista de cómic y el decaimiento del *boom* del cómic adulto.

A partir de todos los aportes anteriores llegué a la hipótesis inicial de que históricamente se podía enlazar el influjo del cómic con la pintura, el audiovisual y la ilustración de finales de siglo, el mismo humus histórico en el que se cultivó también la noción de novela gráfica. Para terminar de delimitar la investigación, fueron capitales dos estancias realizadas en la Universidad Complutense de Madrid y en la Université Clermont Auvergne en Francia. La primera realizada gracias a la relación con el profesor Jaime Brihuega, y la segunda a través del vínculo con la profesora Viviane Alary, que me puso a su vez en contacto con el profesor Saulo Neiva (mi tutor durante la estancia en el país). Desde estas líneas agradezco también a Viviane todas sus consideraciones y atención durante la que fue mi primera estancia en el extranjero.

De los apoyos anteriores y de la investigación desarrollada, he aprendido que la tesis doctoral es un proceso, no un fin. Es un eslabón que forma parte de un crecimiento profesional continuo, que nunca termina de finalizar. Hice mía esta idea cuando comencé a leer cómic y a estudiar la licenciatura en Historia del Arte, oída de múltiples profesores. La sentencia resulta perfectamente aplicable al doctorado y a la vida profesional que lo rodea.

La idea de que la investigación no es un medio, sino un fin en sí mismo, parte de una concepción mucho más amplia. La introducción a *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic* de Roberto Bartual, realizada por Antonio Altarriba, nos da varias claves en este sentido. El libro se basa en parte de la tesis doctoral defendida por el autor en la Universidad Autónoma de Madrid, que contó con un Premio Extraordinario de Doctorado.⁶ En el prólogo, el guionista y profesor realiza una encendida defensa de las humanidades. Habla del desmantelamiento del sistema de la investigación en España, manteniéndose en una línea en la que, por desgracia, se han enmarcado numerosos investigadores, dada la situación de la universidad pública en las últimas décadas. El historiador del arte Gonzalo Borrás, en un texto del año 2001 pero

⁶ ALTARRIBA, A., «Prólogo. Partículas elementales», en BARTUAL, R., *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*, Ediciones Factor Crítico, 2013, pp. 7-10.

totalmente vigente más de diez años después, resumía la situación existente al destacar que:

La universidad española carece en la actualidad de los presupuestos adecuados y deseables para el desarrollo de la tarea investigadora en general, una situación que se halla mucho más agravada en las áreas humanísticas, para las que resulta más difícil la captación de recursos propios para una investigación básica. Por otra parte tampoco se hallan resueltos de modo satisfactorio otros problemas de carácter administrativo, como la normativa sobre los becarios de investigación y su futuro profesional o la armonización de las funciones docentes e investigadoras en la carrera del profesorado universitario.⁷

Borrás condensa así muchos de los problemas de la universidad pública. Para dejarlos atrás Altarriba se refiere, especialmente, al placer de la realización personal que trae consigo este trabajo. Compara a los investigadores con detectives. Ambas profesiones se unen por la agradable sorpresa que produce encontrar varias pesquisas y unir las por un hilo conductor. Es ese regocijo por el trabajo investigador el que define al humanista. Constituye su mejor caballo de batalla contra recortes y trapicheos políticos. La reivindicación del disfrute del trabajo y de la capacidad de indagación dentro de los límites del conocimiento, es la mejor arma de lucha con la que cuentan los científicos.

El trabajo se define a partir de esta idea básica, desde el disfrute de las humanidades y, concretamente, desde los estudios en Historia del Arte. En este sentido, no sólo el autor de la presente tesis doctoral se ha formado en esta disciplina, sino que el tesis se enmarca en un programa de doctorado homónimo, ofertado desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. No resulta extraño por lo tanto que la investigación busque insertarse en una tradición de estudios que desde esta disciplina se han acercado al cómic. El referente más claro fue Juan Antonio Ramírez con su tesis doctoral *Historia y estética de la Historieta española, 1939-1979* (defendida en los años setenta en la Universidad Complutense de Madrid). Como destacan teóricos como

⁷ BORRÁS GUALÍS, G., *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, p. 37.

Francesca Lladó o Enrique Bordes, los especialistas procedentes de este campo tienen todavía mucho que aportar a un medio como el cómic.⁸

Partiendo del beneficio personal que trae consigo el trabajo, de la importancia de las humanidades y de la Historia del Arte, se mantiene la idea de que es fundamental su transmisión. Por este motivo, se ha planteado un texto que busca resultar lo más ameno posible al lector, sin que por ello se incumpla en ningún momento el consabido rigor que toda tesis doctoral trae consigo. El tema ha sido contrastado además, previamente a su presentación en este texto, en varios congresos de carácter internacional y nacional y ha sido refrendado por varias publicaciones de impacto. Hemos tratado de transmitir el disfrute que proporcionaba la investigación a la misma sociedad que la hacía posible, al apoyar esta tesis a través de un Contrato de Personal Investigador en Formación. Esperamos haberlo conseguido.

Hipótesis iniciales y objetivos

El planteamiento de la presente tesis doctoral, parte de una doble hipótesis. Por un lado, de la idea de que la reunión, de una forma lo más completa posible, de todas las causas que posibilitaron el fin del *boom* del cómic adulto en España y la práctica desaparición del formato revista, debería darnos un prisma amplio y completo de lo acontecido en el cómic entre 1985 y 2005.

Por otra parte, las consecuencias que supuso esta situación para los autores fueron amplias, ya que muchos tuvieron que dar el salto a otros campos con la desaparición de las revistas. Un análisis que trace los caminos recorridos por los historietistas y establezca los paralelismos existentes entre la producción desarrollada en los distintos medios, principalmente dentro de los ámbitos de la pintura, el audiovisual y la ilustración, se establece como un punto de partida muy interesante para tratar de entender lo acontecido en las dos décadas.

⁸ LLADÓ, F., «El análisis del cómic: del crítico al historiador del arte», en *Actas del Simposio El historiador del Arte, hoy*, 10 y 11 de octubre de 1997, Soria, ed. C.E.H.A. y Caja Duero, s. f., p. 84. Y: BORDES, E., *Cómic, arquitectura narrativa*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, p. 22.

De esta manera, el objetivo principal de la investigación consiste en establecer un desarrollo histórico del cómic en las décadas de los años ochenta y noventa, a partir del fin del *boom* del cómic adulto y del formato revista, centrándonos en cómo esta desaparición afectó al trabajo de los autores.

Resulta capital poder trazar además las conexiones tanto generacionales, como entre diferentes manifestaciones expresivas a las que nos referíamos, ya que ese análisis nos permitirá ir más allá de la creación de una historia del cómic en las décadas referidas, al llenar lagunas en la propia historia de las artes plásticas o del audiovisual del periodo.

Cronológicamente el estudio se delimita a través de dos fechas: 1985 y 2005. Veinte años que reúnen varios acontecimientos que nos hablan de un profundo cambio en el mercado, en el que se dio la progresiva desaparición de las últimas revistas del *boom* del cómic adulto y una transformación en las carreras de los historietistas, que pasaron a trabajar en otros medios distintos al cómic.

Buena parte de los teóricos sobre el tema, entre ellos Pedro Pérez del Solar,⁹ dan la fecha de 1985 como la del inicio del decaimiento del *boom*, mientras que otros, entre ellos Antonio Altarriba, aportan otra datación muy cercana: 1986.¹⁰ A partir de 1985 se produce el auge del *comic-book* distribuido en nuestro país por Ediciones Forum y Ediciones Zinco, mientras que en 1986 cerró definitivamente Editorial Bruguera, la gran empresa española de revistas de historieta dirigidas a un público infantil y juvenil. Este hecho tuvo también consecuencias en el cómic adulto. Además, en 1986 se implantó el Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA), que afectó al precio de las revistas que quedaban activas en ese momento.

Paralelamente al decaimiento del *boom* se produjo el de un fenómeno muy cercano: la Movida Madrileña. Al igual que en el caso de las revistas: «no se trató de una catástrofe repentina, sino más bien de un languidecimiento suave, lento, sin apenas sobresaltos. Casi como la agonía de un yonqui».¹¹

⁹ PÉREZ DEL SOLAR, P., *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*, Madrid, Iberoamericana, 2013. pp. 30-32.

¹⁰ ALTARRIBA, A., *La España del Tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 320.

¹¹ LECHADO GARCÍA, J. M., *La movida: una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005, p. 257.

Entre 1985 y 1990 se pueden rastrear cambios en los autores: Javier Montesol participó en 1987 en el *Supermercado del Arte*, primera experiencia de su paso de la historieta a la pintura. Un año después Nazario Luque publicó el álbum *Mujeres Raras*, en el que se puede observar un cromatismo que antecedió a su trabajo en lienzo.

En definitiva, a partir de 1985 se produjeron una serie de acontecimientos en el plano industrial y artístico que configuraron un cambio de ciclo.

En lo que respecta a la fecha que define la otra parte de la horquilla, cabe destacar que en 2004 cerró la última de las revistas del *boom* no dedicadas al humor: *El Víbora*, editada por Ediciones La Cúpula. Alrededor de ese año se consolidó asimismo el formato que permaneció tras la desaparición de la revista de historieta: el libro, vinculado a la idea de novela gráfica. La editorial Astiberri se fundó en 2001, lo que simbólicamente resulta importante, como destaca Daniel Gómez Salamanca.¹² Nos habla de un cambio de paradigma. Garante en España de la novela gráfica, la empresa recogió el testigo de numerosas editoriales independientes que habían abierto camino en la década de los años noventa, como Edicions De Ponent o Sins Entido. En 2004 dio un paso de gigante en la consolidación del formato con la publicación en un único tomo de *Blankets*, de Craig Thompson. Con casi seiscientas páginas, supuso una apuesta arriesgada a la que reaccionaron bien los lectores. Demostró que el mercado estaba preparado para este tipo de formato.

En 2004 Paco Roca publicó con Astiberri *El faro*, iniciando una amplia colaboración con la editorial que se consolidó a partir de la publicación de *Arrugas* (en español en 2007). Roca comenzó así a convertirse en uno de los mayores representantes de la novela gráfica en nuestro país. Ese mismo año, el historietista Miguelanxo Prado presentó la película de animación *De Profundis*, tras varios años de trabajo durante la década de los 2000. Es decir, si entre 1985 y 1990 los autores empezaron a dar un giro a sus carreras, entre 2000 y 2005 se produjo la consolidación definitiva de dicho cambio con obras y colaboraciones de especial importancia. En 2007 se concedió el primer

¹² GÓMEZ SALAMANCA, D., *Tesis Doctoral Tebeo, cómic y novela gráfica. La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*, Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2013, p. 32, <https://www.tdx.cat/handle/10803/117214> (fecha de consulta: 15-I-2019).

Premio Nacional de Cómic, que recayó sobre Bardín, un personaje creado por Max en revistas de cómic experimental durante los noventa. Sin embargo, el premio fue para el tomo recopilatorio editado por Ponent, a modo de novela gráfica.¹³

De 2005 en adelante se estructuró definitivamente un nuevo mercado distinto al de las revistas. En definitiva, arte e industria experimentaron una amplia transformación durante los veinte años planteados como centro en nuestro análisis.

Para cumplir un objetivo de tanta amplitud como el planteado, es necesario alcanzar varios subobjetivos. Tal y como puede observar el lector en la tabla incluida a continuación, estos se pueden extender *ad infinitum*.

Objetivos secundarios	Objetivos de tercer nivel
Insertar el <i>boom</i> del cómic adulto y el formato revista en un contexto internacional más amplio.	Establecer una comparativa con lo acontecido en otros mercados nacionales, en especial en Francia.
	Definir si el auge del conocido como cómic adulto fue un fenómeno paralelo a otros mercados del ámbito internacional.
Definir las causas de la progresiva desaparición del formato revista, vinculada al <i>boom</i> .	Plantear una breve historia de la revista como formato y justificar su uso durante el <i>boom</i> .
	Configurar un análisis de los beneficios y las problemáticas que suponía el uso de este formato durante el <i>boom</i>
Realizar un análisis de la obra de los autores que se enfrentan al decaimiento del <i>boom</i> y a la desaparición del formato revista.	Establecer una compartimentación generacional en base a influencias y relaciones entre los autores, y no únicamente desde el prisma cronológico.
	Seleccionar a los autores más destacados en relación al formato revista del <i>boom</i> .
	Analizar la producción artística de cada autor seleccionado en el momento del decaimiento del <i>boom</i> y de la desaparición progresiva del formato revista.

¹³ MAX, *Hechos, dichos, ocurrencias y andanzas de Bardín...*, op. cit.

Definir la forma en que cada autor se enfrenta al decaimiento del formato revista.	Realizar un análisis de la obra de los autores seleccionados antes del decaimiento del <i>boom</i> y de la desaparición del formato revista.
Buscar conexiones entre las diferentes formas en que los autores se enfrentan al decaimiento de la revista.	Definir vínculos en base al análisis comparado.
	Establecer una comparativa entre la producción de los autores seleccionados.
Configurar gracias a estas interconexiones los vínculos entre cómic, artes plásticas, imaginario audiovisual e ilustración.	Insertar la obra de los autores analizados en un contexto más amplio.
	Interseccionar el universo del cómic con el de las artes plásticas, el audiovisual y la ilustración.
Definir las posibilidades de supervivencia del formato revista y el nuevo mercado surgido en la década de los años dos mil.	Desarrollar las líneas principales de supervivencia del formato revista en la década de los noventa.
	Aproximarse al nuevo mercado creado en torno al libro en los dos mil.

Sin embargo, todo lo establecido en la tabla resulta englobable en dos grandes puntos: para responder a la hipótesis planteada y cumplir nuestro objetivo principal, debemos, por un lado, crear un contexto amplio que explique el fin del *boom* del cómic adulto en España y, por otra parte, es necesario realizar un análisis histórico-artístico amplio de los autores a estudiar.

Estado de la cuestión

Como destaca José Alcina, «la Ciencia *no es*, sino que está siendo; es algo absolutamente fluido y casi inasible».¹⁴ A partir de esta reflexión, él mismo añade la consecuencia lógica: los estados de la cuestión resultan siempre necesarios en cualquier investigación. Se constituyen como el primer paso de la prospectiva, la toma de contacto con el campo de estudio para establecer el tema, y los cimientos sobre los que se yergue el mismo. En este sentido, la primera idea inicial que cabe destacar es que los estudios sobre cómic en nuestro país se han constituido tradicionalmente como una suerte de «patito feo» de la historiografía. Como destaca Manuel Barrero «el estudio de la historieta y el humor gráfico en España siempre se ha visto impulsado por afanes singulares y bríos puntuales».¹⁵

La falta de interés a nivel académico hacia el cómic ha podido estar condicionada por numerosos prejuicios de tipo cultural, como el carácter masivo del medio, su asociación al imaginario infantil o la consideración como un medio «híbrido», a medio camino entre palabra e imagen y por lo tanto entre literatura y artes plásticas. Siendo así, no habría interesado a teóricos de ninguno de los dos campos de estudio respectivos.

Los posibles motivos que han condicionado la exclusión o la falta de atención hacia el cómic, han sido durante mucho tiempo una constante en las cabeceras de numerosos artículos y libros sobre el medio, siempre acompañados por una cierta pesadumbre o crítica hacia el mundo académico. Y lo cierto es que, aunque podamos esbozar una serie de cuestiones que atañen a esta falta de interés institucional, todavía faltan estudios de calado que analicen las causas historiográficas de esta problemática que, de un modo u otro, hace que los estudios sobre la historieta siempre partan de unos cimientos con poca profundidad.¹⁶

¹⁴ ALCINA FRANCH, J., *Aprender a investigar. Métodos de trabajo para la realización de tesis doctorales*, Madrid, Compañía Literaria, 1994, p. 22.

¹⁵ BARRERO, M., *No sólo son tebeos*, 3. *La historieta y el humor gráfico en la Universidad. Trabajos académicos*, <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/NSST/03/Tesis.htm> (fecha de consulta: 15-I-2019).

¹⁶ Entre las investigaciones recientes sobre este tema, se encuentra el breve artículo: ABELLÁN HERNÁNDEZ, M., «Investigación científica en cómic. Superando los prejuicios frente al arte secuencial», en GARCÍA SAHAGÚN, M., et. Al. (eds.), *Al margen. Reflexiones en torno a la imagen*, Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1 (UCM), 2016, pp. 55-63.

Sin embargo, la situación no resulta monolítica a nivel histórico. Como destaca Gubern, comenzó a cambiar en Europa entre 1960 y 1970,¹⁷ acompañada de un interés intelectual general por los fenómenos de masas, en palabras de Brihuega.¹⁸ Desde ese momento hasta finales del siglo XX, el estatuto cultural del cómic aumentó a nivel social y académico, con la aparición de estudios entre los que destaca especialmente el enfoque sociológico de Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*.¹⁹

A raíz del nuevo contexto que se formaba a nivel internacional, en España se produjeron numerosas iniciativas y estudios sobre el medio desde los años setenta. Entre las primeras, sirve como ejemplo la organización de cinco ediciones de las *Jornadas Culturales del Cómic* a cargo del grupo Bustrofedon (en el que se encontraba Antonio Altarriba). Se desarrollaron en Zaragoza entre 1982 y 1985. De estas surgió la revista *Neuróptica. Estudios sobre cómic*, que también contó con cinco números y estaba dirigida por Altarriba. En lo que respecta a estudios teóricos, la obra de Eco dejó su huella en libros como *El discurso del cómic* (1988), firmado por Luis Gasca y el propio Román Gubern.²⁰

Pero si hubo cuatro estudiosos que marcaron el paso de las dos décadas finales del siglo, estos fueron Benoît Peeters, Thierry Groensteen, Will Eisner y Scott McCloud, con una producción teórica amplia y muy conocida. Quizás el más transitado por la historiografía sea el libro de McCloud *Understanding Comics: The Invisible Art*,²¹ Santiago García destaca que el éxito de este último:

se ampara en una especie de idealismo teórico, ha difundido la idea de un concepto del cómic ampliado en la historia hasta el extremo de abarcar casi cualquier imagen a la que se pueda dar un sentido narrativo [...]. Esta «ampliación al absurdo» de la historia del cómic ha encontrado escasa resistencia debido en parte a la debilidad de la tradición de estudios teóricos

¹⁷ GUBERN, R., *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 217.

¹⁸ BRIHUEGA, J., «La cultura visual de masas», en Ramírez, J. A. (dir.) y Gómez Cedillo, A. (coord.), *Historia del Arte, 4. El mundo contemporáneo*, adrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 395-450, espec. p. 440.

¹⁹ Publicado originalmente como: ECO, U., *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

²⁰ GASCA, L. y GUBERN, R., *El discurso del cómic*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988.

²¹ MC CLOUD, S., *Understanding Comics: The Invisible Art*, Northampton (Massachusetts), Tundra Pub, 1993.

sobre el cómic en Estados Unidos hasta muy recientemente. Los libros americanos sobre cómic existen al menos desde los años cuarenta, cuando el dibujante Coulton Waugh escribió *The Comics* (1947), marcando así una línea de investigación definida por historietistas estudiosos y por revisiones históricas escoradas hacia lo anecdótico, lo nostálgico o las memorias profesionales.²²

Las palabras de García redundan en la idea de la falta de cimientos historiográficos a la que se enfrenta todo teórico y en la necesidad de realizar una profunda revisión crítica de aquellas obras con las que trabajamos. El propio libro de García, pertenece a una tendencia revisionista y rigurosa, con mucho calado internacional. Desde su publicación en el año 2010, su libro *La novela gráfica* ha vendido más de seis mil ejemplares (una cifra muy alta para una obra teórica en España) y se ha traducido en países como Brasil o Estados Unidos.²³

Y lo cierto es que en la actualidad existe una curva creciente en lo que a aproximaciones sobre el tema se refiere. En *Cómics Esenciales 2016. Un anuario de ACDCómic & Jot Down* se incluía un resumen que buscaba reunir a todas las obras teóricas publicadas en el país en el año 2016 y arrojaba un total de veintinueve títulos.²⁴

Pero sin duda el mejor baremo desde el que se puede percibir el estado del arte de las propuestas académicas sobre un objeto de estudio viene determinado por las tesis doctorales. Nuestra participación en la solicitud del Proyecto Europeo COST (European Cooperation in Science & Technology) «iCON-MICS - Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area» (dirigido por Viviane Alary y Jesús Jiménez Varea), nos permitió compilar las tesis sobre cómic defendidas en las dos últimas décadas. Utilizamos principalmente dos fuentes: la base de datos del Ministerio de Educación de las tesis doctorales realizadas en universidades españolas (Teseo)²⁵ y la investigación de Manuel Barrero *Relación de trabajos de investigación desarrollados*

²² GARCÍA, S., *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2014, p. 41.

²³ CONSTENLA, T., «El hombre incapaz de dejar los cómics», Madrid, *El País*, 05-II-2016, https://elpais.com/cultura/2016/02/04/actualidad/1454606264_631523.html (fecha de consulta: 15-I-2019).

²⁴ VV. AA., *Cómics Esenciales 2016. Un anuario de ACDCómic & Jot Down*, Barcelona/Sevilla, Jot Down, 2017, p. 239.

²⁵ Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do> (fecha de consulta: 15-I-2019). La búsqueda se realizó en base a términos. Los utilizados fueron: cómic; historieta; tebeo; novela gráfica; narración gráfica; *bande dessinéé*; *fumetto*; sátira; caricatura; humor gráfico.

*en el ámbito académico español y dedicados al estudio, en su integridad o en parte, del humor gráfico y / o de la historieta en cualquier de sus aspectos.*²⁶ La información se puede definir en dos ciclos de diez años: entre el curso académico 1996-1997 y 2005-2006, y entre 2006-2007 y 2015-2016.²⁷

Esta clasificación permite observar una evolución, de forma que en la primera horquilla se leyeron un total de veinte tesis doctorales sobre cómic, de las cuales doce estaban centradas en cómic ibérico y latinoamericano. Cuatro las firmaban mujeres y dieciséis de ellas hombres.

En la segunda etapa se leyeron un total de cincuenta tesis doctorales, de las cuales dieciséis trataban sobre cómic en Latinoamérica y en la Península Ibérica. En este caso el porcentaje de hombres era de treinta y siete, frente a trece mujeres.

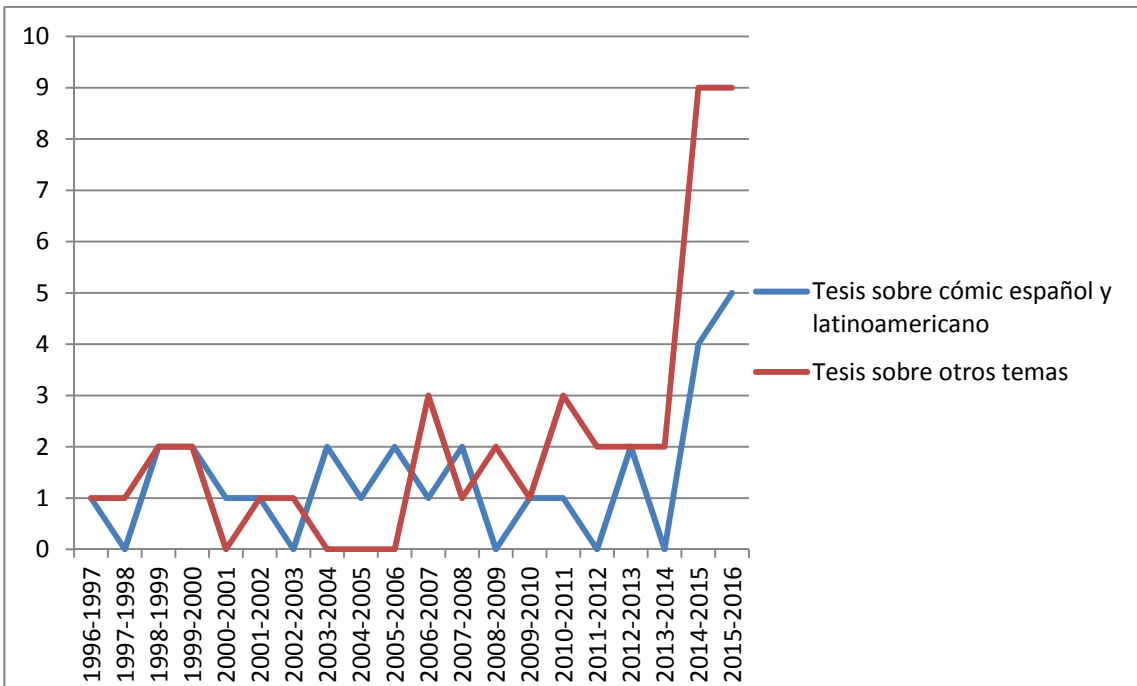
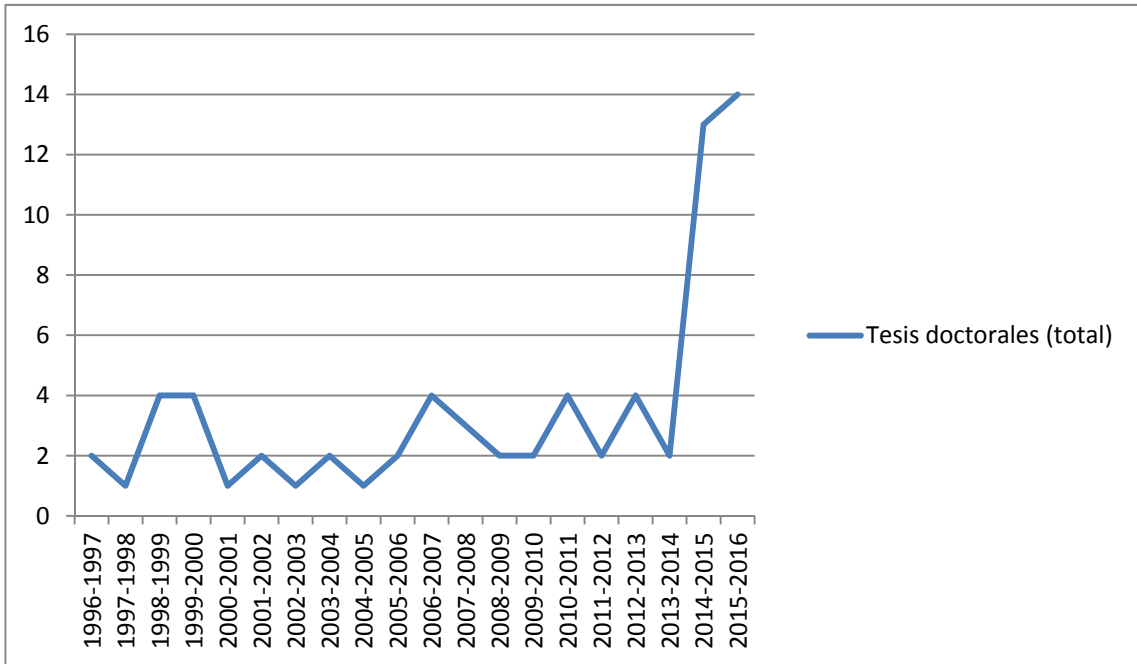
Se da un aumento de un 150% entre las dos décadas descritas, al pasar de veinte investigaciones doctorales en el periodo 1996-1997 / 2005-2006 a cincuenta en la horquilla 1996-1997 / 2015-2016. También aumentaron las tesis sobre cómic en España y Latinoamérica en un 33%, mientras que en las firmadas por mujeres el porcentaje de aumento es de más del 300%.²⁸ Las tablas introducidas a continuación nos permiten, asimismo, realizar una lectura uniforme de las dos décadas referidas.²⁹

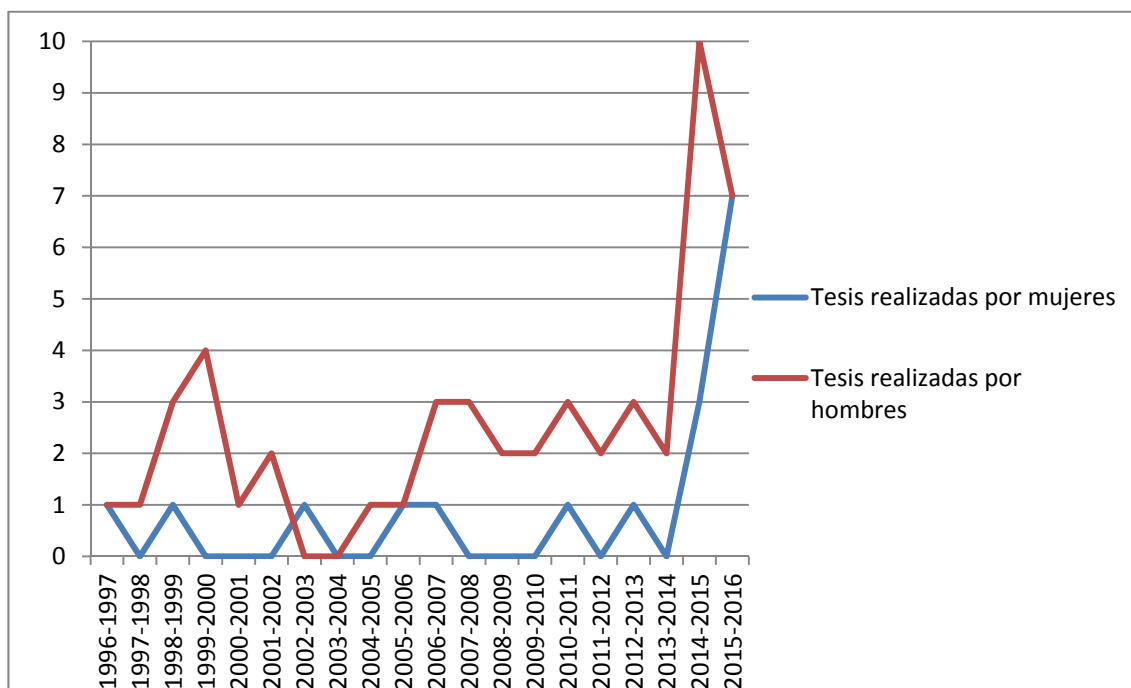
²⁶ BARRERO, M., «Relación de trabajos de investigación desarrollados en el ámbito académico español y dedicados al estudio, en su integridad o en parte, del humor gráfico y / o de la historieta en cualquier de sus aspectos», Sevilla, *Tebeosfera*, 2002, <https://www.tebeosfera.com/1/Seccion/NSST/03/TebeoTesis.pdfv> (fecha de consulta: 15-I-2019).

²⁷ Con anterioridad a los años noventa el número de tesis doctorales decrece, hasta llegar a ser una verdadera rareza. Aproximaciones como las de Juan Antonio Ramírez o Antonio Altarriba fueron durante muchos años excepciones a la regla académica. Algunos de estos primeros autores encontraron incluso problemáticas para plantear el tema o para admitir a trámite su trabajo doctoral.

²⁸ Para más información sobre los nombres de cada investigación y sus respectivos autores ver: Anexos - Datos pormenorizados de tesis doctorales sobre cómic leídas en España.

²⁹ Agradecemos la ayuda del especialista en ciencias sociales y estadística, Jorge López Vilchez, en el planteamiento del modelo de gráfica más adecuada de acuerdo a los datos obtenidos y en la revisión de las aportaciones estadísticas.





Sobre la primera tabla insertada en el texto, podemos leer un cierto equilibrio en estas dos décadas en el total de tesis doctorales realizadas, con un descenso mantenido entre los cursos académicos 2000-2001 y 2004-2005, y un amplio repunte a partir del curso 2014-2015.

En lo que respecta a la temática, generalmente ha existido una equidad entre las tesis realizadas sobre cómic del ámbito latinoamericano o español, como es nuestro caso, y las centradas en otros temas. El repunte de investigaciones defendidas desde el curso 2014-2015 ha beneficiado a estas últimas.

Desde el punto de vista del género, podemos ver cómo el número de trabajos realizados por mujeres siempre ha estado por debajo de la cantidad de tesis planteadas por hombres. Sin embargo, en el curso 2015-2016 se da por primera vez un equilibrio entre ambos géneros.

Es decir, el estatuto artístico, cultural y por lo tanto académico (y viceversa) del cómic ha evolucionado mucho en las últimas décadas en España, siguiendo tendencias internacionales. En la actualidad el número de estudios y tesis doctorales es elevado y parece seguir una tendencia al crecimiento. No obstante, la situación dista de ser ideal: es necesario superar años de cimientos con poco calado o inexistentes y de prejuicios que todavía suponen una rémora para abordar el estudio riguroso del medio. Este hecho se observa en cuestiones que van más allá de la anécdota, como la falta de una reedición reciente de obras esenciales como *El «comic» femenino en España: arte sub y anulación*, firmado por Juan Antonio Ramírez y publicado por primera vez en el año 1975.³⁰ O en las todavía pocas obras generales de consulta que existen, primer escalón para conocer y resolver dudas acerca de los conceptos básicos de cualquier campo creativo.

En lo que respecta a diccionarios especializados, encontramos una bibliografía en aumento de los años setenta en adelante, como *The world encyclopedia of comics* (1976), de Maurice Horn,³¹ el *Dictionnaire de la bande dessinée* (1989), de Henri Filippini,³² o el *Dictionnaire mondial de la BD*, de Patrick Gaumer y Claude Moliterni, publicado por editorial Larousse. Cuenta con una edición en castellano que reduce el número de términos con respecto a la edición original.³³

Dentro del contexto hispánico siempre han existido intentos por realizar un corpus conceptual que sirviera a los teóricos, a veces a medio camino entre el aficionado y el profesional, como la *Terminología [en broma pero muy en serio] de los cómics*, planteada por Antoni Guiral. Obra de carácter divulgativo publicada a finales de la década de los años noventa por Camaleón Ediciones. Mantenía la línea de la editorial, especializada en revistas y textos de crítica del medio, con el rigor que siempre ha caracterizado la producción teórica de Guiral.³⁴

³⁰ RAMÍREZ, J. A., *El «comic» femenino en España: arte sub y anulación*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.

³¹ HORN, M., *The world encyclopedia of comics*, Nueva York, Chelsea House Publishers, 1976.

³² FILIPPINI, H., *Dictionnaire de la bande dessinée*, París, Bordas, 1989.

³³ GAUMER, P. y CLAUDE M., *Dictionnaire mondial de la BD*, París, Larousse, 1994. La traducción española: GAUMER, P., y CLAUDE M., *Diccionario del cómic ilustrado*, Barcelona, Larousse, Planeta, 1996.

³⁴ GUIRAL, A., *Terminología [en broma pero muy en serio] de los cómics*, Barcelona, Camaleón Ediciones, 1998.

Pero la propuesta más destacada a la hora de abordar el estudio del cómic en España, son los dos volúmenes de *De la historieta y su uso. Atlas español de cultura popular*, coordinados por Jesús Cuadrado. Libros compilatorios publicados en el año 2000 que reúnen a autores, revistas u obras especialmente significativas del campo en España. Para realizar esta obra, Cuadrado contó con un amplio número de documentalistas entre los que se encontraban Enrique Martínez Peñaranda o Francisco Naranjo. Sin embargo, la tarea resultaba tan amplia e inabarcable que no podemos sino considerar como lógicas ciertas imprecisiones en cuanto a cronología o nomenclatura. Los dos amplios tomos se pueden tomar como base, siempre que sus aportes se cotejen con otras fuentes más específicas.³⁵ La obra tuvo otra anterior que sirvió como base: el *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*, editado en 1997.³⁶

En este tipo de bibliografía, la apuesta más reciente es el *Diccionario terminológico de la historieta* de Manuel Barrero, editado por la Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT).³⁷ Cuenta con más de mil trescientas voces que incluyen una definición actualizada de términos como «Manga», «Mangaka» o «Anime», lo que se explica por su publicación cercana en el tiempo, en el año 2015. Se constituye en este momento como el mejor apoyo para revisar rápidamente terminología básica del medio. Barrero es una de las firmas que se encuentran también detrás del proyecto digital *Tebeosfera*, que incluye una revista trimestral, una amplia base de datos con conceptos y un catálogo de tebeos de diferentes épocas. Parte de la misma se volcó en el *Gran catálogo de la historieta. Inventario 2012. Catálogo de los tebeos en España, 1880-2012*. Al igual que ocurre con *De la historieta y su uso*, el esfuerzo compilatorio es de tal magnitud, tan amplio, que a pesar de su rigurosidad, no pueden evitarse imprecisiones o leves incorrecciones, por lo que siempre es necesario contrastar la fuente.³⁸

³⁵ CUADRADO, J., *De la historieta y su uso. Atlas español de la cultura popular, Tomo 1 (A-I)*, Madrid, Ediciones Sinsentido y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.

CUADRADO, J., *De la historieta y su uso. Atlas español de la cultura popular, Tomo 2 (J-Z)*, Madrid, Ediciones Sinsentido y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.

³⁶ CUADRADO, J., *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*, Madrid, Compañía Literaria, 1997.

³⁷ BARRERO, M., *Diccionario terminológico de la historieta*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT), 2015.

³⁸ Página de la revista y catálogo digital disponible en: <https://www.tebeosfera.com/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

Asimismo, todos los esfuerzos enciclopédicos descritos se pueden complementar con obras menos específicas. Algunos proyectos en desarrollo son prometedores en este sentido, como el *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*, que incluiría conceptos entre los que se encuentran «cómico» o «tebeo».³⁹ Si nos acercamos a los libros editados sirve como ejemplo el *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*, coordinado por Francisco Javier Gómez-Tarín y José Javier Marzal.⁴⁰

Capítulo aparte merecen los once tomos de *Del tebeo al manga: una historia de los cómics*, que redunda en el rigor que ya hemos comentado y que caracteriza a Antoni Guiral como teórico. Cada libro se dedica a un formato o género concreto: los cómics de humor y de aventuras en la prensa diaria (tomo uno), revistas de humor infantiles y juveniles (volumen ocho), los superhéroes (tercer ejemplar) o el cómic *underground* y alternativo (libro seis), entre otros. Se incluye además en cada compendio un breve glosario de términos. Al igual que en *De la historieta y su uso*, el equipo de trabajo era también muy amplio, incluyendo a redactores como Rafael Marín, Pablo Dopico, Koldo Azpitarte, Juan Manuel Díaz de Guereñu, Santiago García o Yexus (Jesús García Sierra). De esta forma, en la nómina se incluía a profesores universitarios, teóricos de prestigio y críticos del medio.⁴¹

El atlas *De la historieta y su uso*, el *Diccionario terminológico de la historieta*, la plataforma digital *Tebeosfera* y la enciclopedia *Del tebeo al manga* son, por lo tanto, las obras básicas de referencia para adentrarse en el estudio del cómic en el ámbito hispanohablante. Una vez más no son muchas, pero tenemos que pensar en el reciente esfuerzo que supone realizar este tipo de propuestas, por una parte, dentro de un contexto social que continua teniendo polémicas por conceptos como «manga». Cuando el término se añadió en el año 2012 al diccionario de la Real Academia Española de la lengua la definición hablaba de un «Género de cómic de origen japonés, de dibujos sencillos, en el que predominan los argumentos eróticos, violentos y fantásticos». Este hecho plasmaba perfectamente los estereotipos todavía existentes en lo que respecta al

³⁹ Página del proyecto, disponible en: <http://cchs.csic.es/es/webpage/diccionario-espanol-terminos-literarios-internacionales-defli> (fecha de consulta: 15-I-2019).

⁴⁰ GÓMEZ-TARÍN, F. J., y MARZAL, J. J. (coord.), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*, Madrid, Cátedra, 2015.

⁴¹ GUIRAL, A. (coord.), *Del tebeo al manga: una historia de los cómics* (11 tomos), Torroella de Montgrí (Gerona), Panini España, D.L., 2007-.

cómic, y obligó a una rectificación inmediata por parte de la Academia para terminar incluyendo una escueta definición: «Cómic de origen japonés».⁴²

Por otro lado, como hemos comentado con anterioridad, estas obras resultan herederas de un ecosistema teórico en el que en 1999, a través de la obra *Système de la bande dessinée* de Thierry Groensteen (trasunto de su tesis doctoral), todavía se trataban de establecer una serie de conceptos comunes básicos que definieran las partes de la página o de la viñeta y que pudieran servir como referente para todos los estudiosos.⁴³

De esta forma, a la falta de cimientos teóricos se suma una consecuencia lógica, como es la indefinición terminológica. Sobre estas dos problemáticas se enmarca la búsqueda de estudios en torno al par de coordenadas de base sobre las que se definía la presente doctoral: el formato revista en torno al *boom* del cómic adulto, y su marco contextual en las décadas de los años ochenta y noventa.

En las obras anteriores existen muchos datos a disposición del investigador. En este sentido, podemos citar el tomo número nueve de *Del tebeo al manga*, dedicado a las revistas de aventuras y de cómic para adultos. El sostén a partir del que podemos definir las aproximaciones a un tema viene determinado, una vez más, por las tesis doctorales realizadas al respecto. Destacan especialmente dos, planteadas dentro de la línea historiográfica comenzada por Juan Antonio Ramírez, la primera estuvo dirigida por él mismo: *El cómic underground español, 1970-1980 (esputos de papel)*, de Pablo Dopico, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid en el año 2004. Y *El cómic en España: Análisis histórico y de contenido de las revistas publicadas entre 1975 y 1984*, presentada por Francesca Lladó en la Universitat de les Illes Balears en el año 1996.

Ambos son trabajos amplios, que aportan un buen contacto con la historia del cómic más reciente y que nos sirven como un firme suelo desde el que poder levantar el edificio de nuestra tesis doctoral. A estas podemos sumar algunas más específicas, como la centrada en la obra de Miguelanxo Prado *Le personnage iconique dans les*

⁴² EFE, «La RAE rectifica con el manga: "Cómic de origen japonés"», Barcelona, *El Mundo*, 05-VII-2012, <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/05/cultura/1341501512.html> (fecha de consulta: 15-I-2019).

⁴³ GROENSTEEN, T., *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

bandes dessinées de Miguelanxo Prado, defendida por Guy Abel en Grenoble 3 en 1995. Y otras investigaciones muy actuales, entre las que destaca el estudio *Autoras en el boom del cómic adulto. Cómic feminista en la historieta española (1975-1984)*, defendido por Azucena Monge Blanco en el curso académico 2015-2016.

En cuanto a bibliografía especializada, existen una serie de obras que resultan especialmente útiles para el estudio del formato revista, el *boom* y las décadas de los años ochenta y noventa, entre ellas se encuentra *Comicsarías. Ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*, cofirmada por Antonio Altarriba y Antoni Remesar. El texto es la aproximación más brillante a la década planteada que podemos encontrar, tanto desde el prisma del análisis del cómic del momento (en la primera parte «La historieta...») como en lo que respecta a la sociedad («...Y su entorno» / «...Y sus circunstancias»). Nos proporciona muchas claves para entender el auge y la caída del *boom* del cómic adulto, incluyendo análisis estadísticos muy bien planteados.⁴⁴

Resulta obligado citar también *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986* de Pedro Pérez del Solar.⁴⁵ Se centra en el análisis de tres revistas, *El Víbora*, *Cairo* y *Madriz*, estableciendo un vínculo con la sociedad del momento a partir del concepto del «desencanto», de cuyo estudio y aplicación al análisis de las manifestaciones culturales constituye una referencia Teresa M. Vilarós con su libro *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*.⁴⁶ En cierta manera, la obra de Pérez del Solar se configura como la continuación más lógica de los trabajos de Lladó y Dopico. El reciente *Cómo acabar con la contracultura: una historia subterránea de España*, de Jordi Costa, ofrece también en formato ensayo algunas claves para entender el contexto.⁴⁷

Podemos reseñar además cuatro obras que nos aportan una visión amplia de lo estudiado. La primera de ellas es *La España del Tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, firmada por Antonio Altarriba en el año 2001. Tiene dos partes, «Los tebeos en la España de Franco» y «Los tebeos desde la Transición hasta la actualidad». La

⁴⁴ ALTARRIBA, A. y REMESAR, A., *Comicsarías. Ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

⁴⁵ PÉREZ DEL SOLAR, P., *Imágenes del desencanto...*, *op. cit.*

⁴⁶ VILARÓS, TERESA M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI de España, 1998.

⁴⁷ COSTA, J., *Cómo acabar con la contracultura: una historia subterránea de España*, Madrid, Taurus, 2018.

segunda resume en unas treinta páginas (en los capítulos «Las nuevas orientaciones editoriales» y «Los nuevos contenidos») muchas de las claves del periodo posterior a la Transición en nuestro país, antes de incluir un análisis de las series más representativas del momento.⁴⁸ Parte del trabajo de Altarriba en *La España del Tebeo* se dio cita también en el esfuerzo colectivo que supuso *Historietas, cómics y tebeos españoles*, coordinado por Viviane Alary en 2002. El libro se planteó para, de forma sintética, recorrer la historia del tebeo en España desde 1870 hasta finales del siglo XX, donde, al igual que en la obra del profesor zaragozano, se establecían además de los textos históricos, una serie de análisis de las obras más destacadas del periodo, a cargo de especialistas como Jean Alsina, o el propio Guy Abel con un estudio sobre *Trazo de tiza*, de Miguelanxo Prado.⁴⁹

En tercer lugar, como complemento para nuestra investigación de los libros anteriores, se encuentra el del profesor de la Universidad de Deusto, Juan Manuel Díaz de Guereñu, *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas* que trabaja sobre temáticas menos contempladas por Altarriba, especialmente sobre la emergencia de la novela gráfica y del nuevo mercado editorial que se define en torno al formato libro. Se publicó más de diez años después que la obra anterior, en 2014. El capítulo «Hacia un cómic de autor. Acerca de los cambios en la producción y consumo del cómic» supone una breve pero buena revisión de lo establecido por Altarriba sobre el panorama editorial de las últimas décadas, incluyendo la desaparición del formato revista. Los análisis del cómic del periodo atienden a la internacionalización potenciada por el movimiento de la novela gráfica, relacionando *Arrugas* de Paco Roca con obras como *Lupus* de Frederik Peeters.⁵⁰ El estudio de Guereñu no puede entenderse a su vez sin la obra de referencia que supone *La novela gráfica* de Santiago García.⁵¹

En cuarto y último lugar, recientemente se ha publicado *Del BOOM al CRACK. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, libro coordinado por Gerardo Vilches en el que participamos con un aporte vinculado a la presente investigación. Varias firmas aportan su visión sobre el periodo, en base a estudios que abarcan

⁴⁸ ALTARRIBA, A., *La España del Tebeo. La historieta española...*, op. cit.

⁴⁹ ALARY, V., *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

⁵⁰ DÍAZ DE GUEREÑU, J. M., *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2014.

⁵¹ GARCÍA, S., *La novela...*, op. cit.

distintos temas, algunos más generales («El paso de la frontera. Del encargo de agencia a la conciencia autoral», de Daniel Ausente), y otros más específicos («Carlos Giménez o la subjetividad de la memoria histórica»), incluyendo además varias entrevistas.⁵²

A estas propuestas podemos sumar las aportaciones del número especial de la revista científica *Arbor* del año 2011. Reúne una serie de artículos que repasan toda la historia del medio en España desde el siglo diecinueve hasta la década de los 2000. Pablo Dopico retomó aquí su tesis doctoral y su libro trasunto sobre cómic *underground*. El artículo de Juan Díaz de Guereñu establecía muchas bases más adelante desarrolladas en *Hacia un cómic de autor*. Los artículos de Rosario Jiménez Morales y de Adela Cortijo definieron además sendos prismas necesarios sobre la presencia de las autoras dentro del mundo del cómic. Pero son cuatro textos los que más nos interesan para nuestro estudio. El primero es el de Viviane Alary, «La historieta española en Europa y en el mundo» que, en un amplio recorrido histórico, revisa las conexiones internacionales de nuestro mercado. El segundo es el firmado por Santiago García, en el que revisita la idea de novela gráfica. Los dos últimos son los de Antoni Guiral, brillante análisis sociológico que demuestra un amplio conocimiento del medio, y el de Álvaro Pons, centrado en la evolución del mercado editorial.⁵³

Todos los estudios descritos nos aportan un panorama amplio de las dos últimas décadas del siglo veinte y deslizan la idea de la desaparición del formato revista y algunas de sus consecuencias. A todo ello cabría añadir los aportes de las revistas teóricas del momento. La más interesante para comprender los orígenes del cómic adulto en España y sobre la que se han fijado muchas posteriores, fue *Bang!*, dirigida en sus orígenes por Antonio Lara y Antonio Martín. Abarcó más de una década, desde 1968 hasta 1977.

Hay varias publicaciones posteriores que complementan lo anterior, todas ellas activas desde finales de los ochenta o desarrolladas durante los noventa: *Krazy Cómics*; *Slumberland. El mundo de la historieta* y *El Maquinista*.

⁵² VILCHES, G. (coord.), *Del BOOM al CRACK. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Barcelona, Diminuta Editorial, 2018.

⁵³ ALTARRIBA, A. (coord.), «La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España», *Arbor*, v. 187, extra 2, 2011, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/104/showToc> (fecha de consulta: 15-I-2019).

Por otra parte, es necesario mencionar el amplio trabajo de entrevistas que realizaron los responsables de *U, el hijo de Urich*. La revista era heredera de *Urich*, editada entre la segunda mitad de los años ochenta y la primera mitad de los noventa, orientada sobre todo a las noticias y novedades sobre el medio. *U, el hijo de Urich* se extendió desde el año 1996 hasta 2002 y contó con varios editores y un equipo entre el que se encontraba el propio Santiago García. La revista se mantuvo siempre fiel a la idea de la creación de fuentes orales o a la reunión de amplios dossiers de análisis o cronológicos en torno a distintas cuestiones, como el *boom* del manga en España.⁵⁴

A partir de aquí, es necesario recurrir a bibliografía más específica si queremos acercarnos a fenómenos editoriales, formatos, autores u otros prismas de los campos a estudiar.

Si nos adentramos en el fenómeno de ventas y audiencia que supusieron respectivamente el manga y el *anime* de *Dragon Ball* en la década de los años noventa, existen muchos títulos que se han acercado al fenómeno, como *La Biblia de Dragon Ball*, *Generación Dragon Ball* o el reciente de Oriol Estrada *Songokumania: El big bang del manga*. Además, podemos encontrar visiones más generales en las que encuadrar el fenómeno, entre ellas las desarrolladas por teóricas como Brigitte Koyama-Richard.⁵⁵ Lo mismo que ocurre con el manga, sucede con el cómic de origen estadounidense protagonizado por superhéroes. La traducción de la obra de Sean Howe *Marvel Comics: La historia jamás contada*, incluye el capítulo «Marvel Cómics en España. Crónica de una ambición», realizado por Julián M. Clemente y Alejandro M. Viturtia. También es posible localizar muchas obras de referencia internacionales que sirven como paraguas para entender el *comic book* en España, como el conocido libro de Grant Morrison *Supergods: Héroes, mitos e historias del cómic*.⁵⁶

⁵⁴ Agradecemos al teórico y crítico Gerardo Vilches el préstamo para realizar esta investigación de su colección de revistas *U, el hijo de Urich*.

⁵⁵ RAMÍREZ, V., *La Biblia de Dragon Ball*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2005.

QUESADA DE LA CÁMARA, D., y GARCÍA ALCARRIA, J., *Generación Dragon...*, *op. cit.*

ESTRADA, O., *Songokumania: El big bang del manga*, Barcelona, Edicions Xandri, 2016.

KOYAMA-RICHARD, B., *Mil años de manga*, Barcelona, Electa, 2008.

⁵⁶ VITURTIA, A. M. y CLEMENTE, J. M., «Marvel Cómics en España. Crónica de una ambición», en HOWE, S., *Marvel Comics. La historia jamás contada*, Girona, Panini, 2013. Y: MORRISON, G., *Supergods: Héroes, mitos e historias del cómic*, Madrid, Turner, 2012.

Numerosas entrevistas a autores se pueden extraer de la ya comentada revista *Tebeosfera* o de otras fuentes digitales, como la web especializada *Entrecomics*. Lógicamente, algunos historietistas reciben más aproximaciones que otros. Sucede lo mismo con ciertas revistas o con varios tipos de cómic en concreto, como el dirigido a la franja infantil-juvenil. De este último constituyen referencia obligada los numerosos libros firmados por Antoni Guiral: *Los tebeos de nuestra infancia: La Escuela Bruguera 1964-1986* o el más reciente *100 años de TBO: la revista que dio nombre a los tebeos*. Hay muchos estudios sobre este tipo de cómic y de revistas que le sirven como vehículo en las décadas que nos ocupan. Una de las iniciativas más recientes es *Auge y caída de una historieta. La historia detrás de Bruguera* que narra a la perfección, entre otros periodos, los últimos años de crisis de la editorial catalana.⁵⁷

Sobre esta bibliografía resulta necesario especificar varios puntos: en primer lugar y como hemos destacado, siempre hace falta recurrir a obras de consulta más amplias, muchas veces internacionales, para contextualizar fenómenos concretos (sirvan como ejemplo los ya citados sobre el *boom* del manga y los cómics de superhéroes). En segundo lugar, en estas aproximaciones encontramos algunos planteamientos muy rigurosos, que contrastan con otros más divulgativos. En estos últimos resulta necesario muchas veces contrastar datos (como en cualquier fuente bibliográfica, pero aquí especialmente). Por último, una gran parte de estas lecturas plantean prismas que interconectan varios enfoques y disciplinas, destacando entre todas ellas la sociología. Ello nos lleva a una primera conclusión: todo estudio que se aproxime a las revistas de cómic de las décadas de los años ochenta y noventa debe recurrir, forzosamente y al margen del campo desde el que se realice, a una bibliografía interdisciplinar.

A esta máxima es posible añadir otras. Recapitulando lo establecido hasta ahora, encontramos una serie de tesis doctorales, obras generales y artículos especializados que ofrecen un punto de vista amplio de las décadas de los años ochenta y noventa. Plantean diferentes aspectos no sólo del contexto sino también de las revistas de esa época y del *boom* del cómic adulto. A todo ello hemos de sumar los aportes reflejados en las

⁵⁷ GUIRAL, A., *Los tebeos de nuestra infancia: La Escuela Bruguera 1964-1986*, Barcelona, Ediciones El Jueves, 2007.

GUIRAL, A., *100 años de TBO: la revista que dio nombre a los tebeos*, Barcelona, Ediciones B, 2017.

VICENTE, P., *Auge y caída de una historieta. La historia detrás de Bruguera*, Madrid, Léeme Libros, 2016.

revistas especializadas del momento y en bibliografía específica que trata varios aspectos concretos (con la necesidad muchas veces de realizar un amplio contraste de fuentes).

Del material revisado se deduce que, en general, la década de los años noventa ha recibido menos aproximaciones que su predecesora y que el *boom* del cómic adulto y sus principales publicaciones cuentan con estudios amplios y rigurosos. Sin embargo, las causas que posibilitaron el fin del *boom* o del formato revista se reflejan o bien a modo de epílogo o de manera fragmentaria o incompleta.

Del mismo modo, en lo que respecta a las consecuencias de esta desaparición, la bibliografía define referencias relativamente inconexas al mercado que se configuró en la década de los noventa, o esboza los efectos que pudo causar el fin del *boom* y la desaparición del formato revista en toda la pirámide industrial, desde lectores hasta autores. Altarriba es quizás el autor que más claramente se refiere a estos últimos al destacar que:

Nombres tan imprescindibles en aquella época como García, Beà, Font, Ortiz, Leopoldo Sánchez, Fernando Fernández, Antonio Segura, Segrelles, Garcés, Beroy, Negrete, Estrada, Espinosa, Pons, Nazario, Martí, Montesol, Sento y así hasta prácticamente todos, se distanciaron o se apartaron definitivamente de la historieta, a pesar de que todos se encontraban en plenitud creativa. Reciclados en otras actividades, probablemente menos estimulantes pero más rentables.

[...]

Algunas de las figuras más importantes de aquellos años como Gallardo, Max, Torres, Prado, Pere Joan, Pellejero, de Felipe, Azpiri, Micharmut o Carlos Giménez, continúan actualmente en contacto con el medio, pero sus colaboraciones son esporádicas, ofrecen con frecuencia formatos cercanos al libro ilustrado o vienen motivadas por la reedición o el relanzamiento de nuevos episodios de sus viejas series. Muy pocos son los que, como Javier Olivares, Calpurnio, Laura, Bernet o del Barrio mantienen una cierta regularidad de publicación.⁵⁸

⁵⁸ ALTARRIBA, A. *La España del tebeo: la historieta española...*, op. cit., pp. 323-324.

Fuentes y metodología empleada

Para reconstruir el proceso al que se refiere el teórico zaragozano, hemos contado con varias fuentes. Al margen de la bibliografía citada, destacan, en primer lugar, las principales revistas del periodo supervivientes del *boom* del cómic adulto en la década de los años noventa. Altarriba y Remesar en *Comicsarías. Ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)* establecieron un estudio de las publicaciones más relevantes editadas en las fechas que enmarcan su texto por «una serie de editoriales que vamos a llamar independientes, por la sencilla razón de no pertenecer a ningún grupo [...]. Cuando en España se habla de cómic, por lo general se hace referencia a ellas». La tabla insertada a continuación completa va más allá de las fechas establecidas por ambos profesores y nos sirve de manera orientativa. Los propios autores destacan que «sólo tenemos en cuenta un pequeño sector, al que podríamos añadir no menos de una veintena de publicaciones». En letra negrita se disponen las revistas que consiguieron sobrevivir más allá de 1986 (inclusive).⁵⁹

Revistas del <i>boom</i> del cómic adulto			
Año aparición	Editorial	Revista	Año desaparición
1978	Toutain Editor	<i>1984</i>	1984 (se reconvierte en <i>Zona 84</i>)
1979	Toutain Editor	<i>Creepy</i>	1985
	Ediciones La Cúpula	<i>El Víbora</i>	2004
1980	Toutain Editor	<i>Comix Internacional</i> (en portada <i>Ilustracion + Comix</i> <i>Internacional</i>)	1986 (se fusiona con la revista <i>Totem Magazine</i>)

⁵⁹ ALTARRIBA, A. y REMESAR, A., *Comicsarías...*, op. cit., pp. 142-143.

	Creaciones Editoriales	<i>Bésame Mucho</i>	1983
1981	Norma Editorial	<i>Cimoc</i>	1996
		<i>Hunter</i>	1981
		<i>Kirk</i>	1982
		<i>Cairo</i>	1991
1982	Ediciones La Cúpula	<i>Makoki</i>	1984
	Distrinovel	<i>Rambla</i>	1985
	Saco Roto	<i>Cul de Sac</i>	1982
1983	Ediciones Metropol	<i>Metropol</i>	1984
		<i>Mogambo</i>	1983
	García & Beà	<i>Rampa Rambla</i>	1984
1984	Ed. Metropol	<i>K.O.</i>	1984
	Toutain Editor	<i>Thriller</i>	1985
	Toutain Editor	<i>Zona 84</i>	1992
1985	Interimagen	<i>Gatopato</i>	1985
	Complot	<i>Complot</i>	1985
	Interimagen	<i>Caníbal</i>	1985
	Ipanema	<i>La Oca</i>	1985

La lectura de los datos nos habla de varias revistas que surgieron en pleno *boom* del cómic adulto y que pasaron la frontera del año 1985: *El Víbora*, *Comix Internacional*, *Cimoc*, *Cairo* y *Zona 84*. Podemos continuar lo establecido por Altarriba y Remesar durante una década más, centrados en el gran foco editorial de Barcelona e incluyendo revistas con un cierto recorrido en el tiempo, superando los nueve meses en el mercado, tal y como podemos ver en la tabla insertada continuación.

Año aparición	Editorial	Revista	Año desaparición
1987	Toutain Editor	<i>Totem el Comix</i> (fusión de <i>Totem Magazine</i> y de <i>Comix Internacional</i> , en portada <i>Ilustracion + Comix Internacional</i>)	1991
1989	Ediciones Makoki	<i>Makoki</i> (segunda época)	1993
1990	Toutain Editor	<i>Creepy</i> (segunda época)	1992
1991	Ediciones La Cúpula	<i>Kiss Comix</i>	2011
1994	Ediciones Glénat	<i>Viñetas</i>	1995

Ello nos daría un total de cinco publicaciones más. Sin embargo, en el análisis, hemos pasado por alto varios puntos de vital importancia: en primer lugar, Madrid como foco editorial con una propuesta de peso dentro del *boom* como fue el magacín *Madriz* (1984-1987); los aportes de una de las editoriales iniciadoras del auge de las revistas de cómic adulto en España, Nueva Frontera y los de editoriales y sellos concretos, como Ediciones Zinco (que en 1992 retomó de manera efímera la revista de Josep Toutain *Comix Internacional*) o de las revistas producidas por grandes grupos editoriales y alejadas de la fórmula de revista del *boom*, entre ellas Planeta DeAgostini, editora de *Shonen Magazine* (1995).

En segundo lugar existe toda una tendencia, en especial en la década de los años noventa, relativa al surgimiento de revistas a medio camino entre la autoedición y el enfoque profesional, planteadas muchas veces por asociaciones culturales creadas

expresos y dirigidas por autores. En este apartado podríamos incluir infinidad de ejemplos. En la tabla referida a continuación se incluyen algunos de los más destacados.

Año aparición	Editorial	Revista	Año desaparición
1988	Asociación Cultural Medios Revueltos (A.C.M.R.)	<i>Medios Revueltos</i>	1990
1993 (número 0) 1995 (número 1)	Asociación Cultural La Brújula; Camaleón Ediciones, Inrevés, Sins Entido	<i>Nosotros Somos Los Muertos</i>	2007 (1993; 1995- 2000; 2003-2007)
1997	Asociación Cultural La Más Bella	<i>Idiota y diminuto</i>	2001

En todo caso, las clasificaciones referidas, tal y como hemos definido, nos sirven solamente para tener un marco amplio en el que destacan las cabeceras más relevantes. La selección de unas u otras vendrá determinada por la propia trayectoria de los autores, algunos más vinculados a revistas como *El Víbora* o a *Cairo* y *Cimoc*, mientras que en otros casos su obra se encuentra dispersa entre diferentes magazines.

De forma general, no tomamos en consideración para nuestra investigación aquellas publicaciones de impacto más local o las de humor gráfico, por constituir en sí mismas un mercado dirigido a un tipo de público concreto, con una tradición específica heredera de las revistas satíricas. Entre ellas, encontraríamos a la decana *El Jueves* y, en la década de los años noventa, a su hermana de la misma casa editora *Put a Mili*.⁶⁰ Asimismo podríamos citar la publicación de Ediciones B *¡¡Al Ataque!!* y otras regionales como *TMEO*. Quedan por lo tanto fuera de nuestro campo de análisis, al margen de colaboraciones esporádicas de algunos historietistas. Es el caso de

⁶⁰ Antoni Guiral destaca a *El Jueves* como heredero de las revistas satíricas de la Transición, aunque en el caso de esta revista, se emplee más la historieta, en GUIRAL, A., «1970-1995: Un reloj atrasado y otro tren perdido», *Arbor*, v. 187, extra 2, 2011, pp. 183-208, espec. p. 194, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/104/showToc> (fecha de consulta: 15-I-2019).

Miguelanxo Prado, con la publicación de gran parte de su serie *Quotidianía Delirante* en *El Jueves*.

La segunda fuente primaria es el propio testimonio de los autores del periodo, además de los aportes de editores y otros agentes del medio (destacando las tiendas de cómic, emergentes en los años ochenta). En este sentido, se han realizado más de treinta y cinco entrevistas. Hemos seleccionado aquellas de mayor relevancia y calidad y las hemos dividido entre las principales para nuestro estudio y las complementarias para determinados aspectos del mismo. Las primeras se incluyen completas y de las segundas hemos seleccionado diferentes extractos.⁶¹

Entrevistas principales	
<i>Autores sin revistas</i>	<i>Del editor a la tienda de cómics</i>
Josep Maria Beà	Emilio Bernárdez
Miguel Ángel Martín	Max y Pere Joan
Montesol	Antonio Martín
Nazario	Albert Mestres (Continuarà Comics, Barcelona) y Manuel Molero (Futurama Comics, Valencia)
Miguelanxo Prado	Álex Samaranch y Juan Carlos Gómez (Camaleón Ediciones)
Paco Roca	Bruto Pomeroy (antiguo dueño de la librería Madrid Cómics)
Marika Vila	Fernando Tarancón

⁶¹ Ver: Anexos - Entrevistas principales y Extractos de entrevistas complementarias.

Entrevistas complementarias
Luis García
Antoni Guiral
Felipe Hernández Cava
Keko
Laura
Ana María Meca
Hernán Migoya
Joan Navarro
Simónides
Marika Vila

De esta forma, en las entrevistas principales se presenta un primer gran apartado («autores sin revistas») con historietistas de diferentes generaciones que vivieron el auge de las revistas de cómic adulto en sus inicios o cuando ya se encontraban en pleno retroceso, desde Josep María Beà o Marika Vila, que participaron en la iniciativa autogestionada *Rambla*, hasta Miguel Ángel Martín o Paco Roca, que dibujaron para la revista *El Víbora* en los años noventa, alejada de un *underground* inicial que sí que conoció Nazario. Los diálogos deslizan cómo afectó todo el proceso a autores tan distintos como Miguelanxo Prado o Montesol.

El segundo apartado, que hemos titulado «del editor a la tienda de cómics», indaga en la labor de editores, técnicos editoriales, autoeditores o librerías del momento. Antonio Martín, dedicado durante toda su vida al universo del cómic a nivel teórico y editorial, aporta el prisma de una gran empresa como Planeta DeAgostini, mientras que Max y Pere Joan o Álex Samaranch y Juan Carlos Gómez acercan el panorama de una autoedición provocada por la falta de plataformas de publicación tras la desaparición de muchas cabeceras. Emilio Bernárdez, actual director de La Cúpula, es un pilar básico para entender el contexto, mientras que Fernando Tarancón, uno de los miembros fundadores de la editorial Astiberri en el año 2001, nos ofrece un prisma sobre el cierre de las dos décadas y, de forma retrospectiva, acerca de los noventa. Albert Mestres,

Manuel Molero y Bruto Pomeroy son tres aristas que cierran el poliedro al plantearnos el final de la cadena de distribución. El punto de vista del librero llega al lector a través de tres tiendas que se encuentran entre las más antiguas en activo de España.

Las entrevistas complementarias sirven para ahondar en cuestiones concretas, desde propiamente autorales en el caso de Simónides y su pintura, hasta de tipo editorial, como en las preguntas específicas realizadas a Felipe Hernández Cava sobre las revistas en las que participó en el papel de director.

El análisis de las revistas y de las entrevistas realizadas, nos aporta datos de tipo *cualitativo*, que han tratado de completarse con otros de tipo *cuantitativo*. Resaltar lo difícil que resulta lograr estos últimos en el caso de la industria del cómic en España es ya un tópico. Para paliar esta carencia de información se ha recurrido a los datos que podemos encontrar en las distintas fuentes, desde bibliografía hasta entrevistas realizadas por otros autores a editores o técnicos editoriales. Sin embargo, si nos referimos a cifras de tiradas o ventas, de una forma u otra, en realidad hablamos de mera especulación. En *La historieta cómica de postguerra*, Juan Antonio Ramírez destaca que muchos de los datos venían de mano de la buena voluntad de editores como Antonio Martín. Todavía hoy las editoriales son muy reacias a dar esas cifras (algunas, como ECC y Panini, tienen prohibido aportarlas). Y, aun en el caso de conseguirlas, supone manejar datos que pueden haber sido inflados o manipulados.⁶²

Todas las fuentes citadas se organizan en una metodología, sobre la que, citando de nuevo al profesor Gonzalo Borrás:

conviene recordar que la realidad artística es sumamente compleja, que por tanto no existen panaceas metodológicas, máxime cuando se pretenden excluyentes, que cada método pueda arrojar luz sobre un aspecto concreto, lo que no quiere decir que haya que reducir el problema a una solución sincrética, y que, ante todo, es oportuno contrastar las conclusiones obtenidas a partir de demostraciones cruzadas por otras fuentes de conocimiento.⁶³

⁶² RAMÍREZ, J. A., *La historieta cómica de postguerra*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 235.

⁶³ BORRÁS GUALÍS, G., *Cómo y qué investigar en historia del arte...*, *op. cit.*, pp. 189-190.

Este hecho redundaba en lo comentado hasta el momento: se parte de un método de análisis extraído de la historia del arte y complementado por otras ciencias auxiliares, entre las que destaca la sociología. En todo caso, se busca que la suma de diferentes prismas ayude a una mayor comprensión de la realidad histórica.

Y también conviene destacar un riesgo: trabajar la carrera de autores que dejaron temporalmente atrás el cómic y abrazaron otros medios, como la pintura o el audiovisual, puede hacer pensar en una justificación superficial del estatuto artístico del cómic al vincularlo con otros medios de expresión. Con ello caeríamos en otro tópico historiográfico, que no puede estar más lejos de la realidad. Buscamos siempre la construcción de un relato histórico lo más completo posible y ello supone vincular el cómic a otros medios.

Estructura de la tesis doctoral

En base a todo lo anterior, la investigación se estructura en varios apartados. En primer lugar, tras la introducción se define el formato revista y el *boom* del cómic adulto asociado a esta. A continuación, se ofrecen las posibles causas que pudieron potenciar el decaimiento de la revista como formato. Se incluye una contextualización internacional y un capítulo dedicado a los vínculos entre «cómic adulto» y revistas de historieta dirigidas a un público infantil y juvenil, para estructurar a continuación las causas. Se dividen en económicas; sociológicas; referentes a los editores y a los cambios en los hábitos de lectura por parte de los lectores.

«Los autores ante el fin del *boom*» sirve como apartado de contextualización. Analiza lo que suponía la revista para los autores y, por ende, lo que supuso su progresiva desaparición. Se establece así el punto de partida para desgranar lo acontecido en el panorama creativo, parte central de la investigación. «De la viñeta al lienzo» vincula al cómic con la pintura al analizar trayectorias en la que destaca especialmente la figura de Nazario, cobrando también especial relevancia Montesol, Simónides y Luis García, además de otros autores formados en la tradición de agencia.

«Del cómic al audiovisual y la ilustración», traza lazos entre la historieta y los dos ámbitos que, junto a la pintura, resultan paradigmáticos de la dispersión creativa de los autores. Destacan especialmente en este bloque dos puntales básicos del cómic adulto: Miguelanxo Prado y Max. Este apartado se complementa con otras vías que los autores toman también en la década de los años noventa, especialmente la escritura de ficción.

Los últimos bloques esbozan, por una parte, otros caminos por los que discurre la revista en los años noventa (magacín de autor o supervivencia del modelo del *boom* en *El Víbora*) y, por otra, definen el nuevo panorama configurado en torno al libro y en referencia a la idea de novela gráfica.

De todo lo anterior se derivan las conclusiones finales y se enumeran tanto la bibliografía, compartimentada en cuatro grandes bloques partiendo de la de tipo general, como los créditos de las imágenes. Por último, cabe destacar que el texto se unifica de acuerdo a las normas de citación tradicional de nota a pie, en uso por revistas como *Artigrama* del Departamento de Historia del Arte. Se emplean comúnmente en investigaciones realizadas desde dicho Departamento.⁶⁴ Esta normativa se simplifica en alguno de sus puntos, siguiendo las recomendaciones dadas desde Prensas Universitarias de Zaragoza.

Agradecimientos

La difusión y la investigación previa no habría resultado posible sin los profesores ya citados, Alberto Castán, Concha Lomba, Jaime Brihuega, Amparo Martínez, Viviane Alary y, muy especialmente, Antonio Altarriba. En Vitoria encontré libros, interesantes conversaciones y una muy buena amistad.

Pero son muchas las personas que han participado en este proceso y a los que querría agradecer su apoyo. Entre ellas se encuentran: María Abellán, Matías Alonso, Josep Maria Beà, Emilio Bernárdez, Joaquín Delgado (Kini), Pablo Dopico, Luis García, Santiago García, Juan Carlos Gómez, Antoni Guiral, Felipe Hernández Cava, Hugo Hinojosa, Pere Joan, Keko, Laura, Francesca Lladó, Antonio Martín, Miguel Ángel

⁶⁴ Disponibles en: http://www.unizar.es/artigrama/html_art/normas.html (fecha de consulta: 15-I-2019).

Martín, Max, Albert Mestres y Continuarà Comics, Hernán Migoya, Manuel Molero y Futurama Cómics, Montesol, Pedro Moura, Joan Navarro, Nazario, Bruto Pomeroy y Madrid Cómics, Lisa Maya Quaianni, Álvarez Rabo, Paco Roca, Miguel Rodríguez y Crisis Cómics, José Rodrigo Roldán, Álex Samaranch, Carles Santamaría, Simónides, Fernando Tarancón, Antonio Tausiet (con su magnífico fondo particular), Marika Vila y Gerardo Vilches.

Además, no puedo dejar de citar al personal de las Bibliotecas Municipales de Zaragoza, la Biblioteca Nacional de España, las Bibliotecas Públicas de Aragón, las Bibliotecas Públicas de la Comunidad de Madrid, las Bibliotecas Públicas Municipales de Madrid, las Bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid, las Bibliotecas de la Universidad de Zaragoza, la Hemeroteca Municipal de Madrid y la red de bibliotecas de la Université Clermont Auvergne. Ha sido también de vital importancia el proyecto *Tebeosfera. Revista y catálogo sobre cómic, novela y cultura popular*, del que soy socio y en el que participan muchas firmas, entre las que me gustaría destacar a los administradores y gestores de la web y de la Asociación Cultural Tebeosfera (AcyT): Javier Alcázar, Manuel Barrero y Félix López.

Por supuesto, también debo agradecer el apoyo que he recibido desde el Departamento de Historia del Arte y desde el Grupo de Investigación Consolidado (luego de Referencia) Vestigium de la Universidad de Zaragoza, sin olvidar al Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la Universidad Complutense de Madrid, y al Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS), de la Université Clermont Auvergne. Además, el cuidado diseño de la tesis ha corrido a cargo del talento de Laura Asión.

Dejo para el final los agradecimientos más importantes y pido disculpas por los posibles olvidos, siempre presentes: a mi familia, en la que mis padres siempre han estado a menos de una calle de distancia, a mi pareja, Ana, por apoyarme y compartir las mismas inquietudes, y a mis amigos, especialmente a Jorge. Todos ellos han sido mi apoyo diario. Este trabajo también es suyo.

**La revista de historietas y el *boom* del
cómic adulto**

Condicionantes del formato en el cómic

Toda manifestación artística requiere de un soporte que la haga posible, pero si además se trata de un medio de masas, este se constituye como la base a partir de la que es posible la reproductibilidad por medios técnicos, constituida a su vez en distintas formas y formatos. Resulta necesario comenzar realizando una distinción terminológica de estos tres términos: soporte, forma y formato.

La Real Academia Española de la Lengua define «soporte» en su cuarta acepción como «Material en cuya superficie se registra información, como el papel, la cinta de video o el disco compacto», mientras que por «forma» en su primera acepción entiende que es la «Configuración externa de algo», y por «formato» en su primera acepción, establece que se trata del «Tamaño de un impreso, expresado en relación con el número de hojas que comprende cada pliego, es decir, folio, cuarto, octavo, dieciseisavo, o indicando la longitud y anchura de la plana» y en su tercera acepción se refiere al «Conjunto de características técnicas y de presentación de una publicación periódica o de un programa de televisión o radio».⁶⁵

Las palabras soporte, forma y formato hacen referencia por lo tanto a distintos significados, respectivamente al material, a la forma en que este se configura y a la manera en que se puede presentar. Parte de la bibliografía, incluida una fracción de la citada en las siguientes líneas, no tiene en cuenta esta distinción y establece como sinónimos a «soporte» y a «formato».

No es el caso de Manuel Barrero, que en su tesis doctoral *Sistemática de la historieta. Aplicación al caso de la historieta y el humor gráfico en Sevilla: 1864-2000*, distingue también:

forma de formato para evitar confusiones. La forma es el aspecto exterior o configuración de un soporte en el que se publican obras de historieta, que puede ser de cuatro tipos: apaisada o «a la italiana» si es más ancha que alta, vertical o «a la francesa» si es más alta que ancha, cuadrada e irregular (por ejemplo, cuando se aplica un troquel al guillotinar el impreso tras el proceso de

⁶⁵ Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=YP8N1Ve>, <http://dle.rae.es/?id=IEvo12v> y <http://dle.rae.es/?id=IFLBnYw>

encuadernado). Una vez definido el aspecto, el formato cobra sentido como estructura, que es la que adopta el soporte en el que se publica una obra de historieta, habitualmente expresado en relación con la paginación, las dimensiones y el tipo de encuadernación, o al menos las dos primeras magnitudes.⁶⁶

Y propone en su investigación doctoral:

una distinción básica de los formatos atendiendo a su materialidad frente a su forma, es decir, como estructura que adopta el soporte en el que se publica una obra de historieta, habitualmente expresado en relación con la paginación y el tipo de encuadernación. Luego, podríamos establecer otros tipos de formatos dependientes de otros aspectos, como la concepción editorial del lanzamiento y la difusión del producto. Así, por lo que se refiere al soporte, deberíamos distinguir: la hoja suelta, el pliego, el cuaderno (grapado o cosido) y el libro (fresado o cosido), sea este finalmente encuadernado en rústica o en cartón. Y la variación que experimenta cualquier tipo de publicación de o con historietas, una vez identificado su soporte, ya dependerá de los criterios que guían al editor, que pueden caducar o brotar inesperadamente, siempre dependiendo del mercado: antología de viñetas, revista de viñetas, cuaderno de historietas, revista de historietas, libro de historietas, y publicación con historietas, esencialmente (aparte estarían otras publicaciones en otros soportes, como los discos, los carteles, o los formatos digitales).⁶⁷

Barrero declara además que la importancia de los formatos, al menos desde un prisma editorial e industrial, y la necesidad de su estudio para entender el medio no ha sido tenido en cuenta hasta muy recientemente.⁶⁸ Las palabras del profesor José Manuel Trabado Cabado en la introducción «El efecto novela gráfica y la recuperación de los clásicos» dispuesta en su libro *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*, resumen a la perfección que, en general:

⁶⁶ BARRERO MARTÍNEZ, M., *Tesis Doctoral Sistemática de la historieta. Aplicación al caso de la historieta y el humor gráfico en Sevilla: 1864-2000*, Sevilla, 2015, p. 45, <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/39614/TEISIS%20MANUEL%20BARRERO%20SISTEMATICA.pdf?sequence=1> (fecha de consulta: 15-I-2019).

⁶⁷ *Ibidem*, p. 49-50.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 45.

se presta poca atención a los soportes en los que una obra de arte toma forma. Frente a los estilos, artificios narrativos, personajes, etc., este parece pasar inadvertido y, como es bien sabido, el soporte condiciona en gran medida el mensaje. Esto es más evidente, si cabe, en el campo del cómic, en el que la poética y las posibilidades expresivas dependen en gran medida del espacio que se les deje para desarrollarse.⁶⁹

Además, en «La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic», capítulo incluido en *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Trabado Cabado define que el:

soporte físico (ya sea una página de periódico, una tira de cuatro viñetas, una revista de poco más de veinte páginas, un álbum de entre cuarenta y ocho y sesenta y seis páginas, etc.) no sólo indica qué se puede contar y cómo atendiendo a las restricciones que el propio espacio le impone sino que además se impregna de una serie de valores que actúan como indicativo de qué lugar ocupa dentro del entramado cultural. Así pues, el molde físico bajo el que se presentan las historias gráfico-narrativas genera un horizonte de expectativas bien determinado; supone un elemento de extremada relevancia porque advierte al lector, por un lado, qué se puede encontrar dentro y, por otro, guía al autor a la hora de ahormar su historia conforme a lo que se espera de ese formato.⁷⁰

Entendiendo la distinción establecida por Barrero, destacando la importancia (no siempre considerada por la historiografía) que supone el estudio de soporte, forma y formato en el ámbito del cómic, y definiendo por último los condicionantes que conlleva emplear uno u otro formato en un contexto específico (como son los años ochenta y noventa en España), es posible determinar un primer formato fundamental al que nos vamos a referir durante esta investigación: la revista de historietas.

⁶⁹ TRABADO CABADO, J. M., «El efecto novela gráfica y la recuperación de los clásicos», en *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 9.

⁷⁰ TRABADO CABADO, J. M., «La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic», en Trabado Cabado J. M. (coord.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Madrid, Arco/Libros S. L., 2013, p. 11.

La revista de historietas

Una vez más, debemos comenzar estableciendo una definición de tipo general. En su acepción número cinco para el concepto «revista», la Real Academia Española de la Lengua establece que se trata de una «Publicación periódica con textos e imágenes sobre varias materias, o sobre una especialmente».⁷¹ Se acepta también la forma «magacín» o «magazín», que en su primera acepción se define como «Publicación periódica con artículos de diversos autores, dirigida al público en general». El término procede del inglés *magazine*, y este a su vez del francés *magasin*.⁷²

La revista de historietas supone lógicamente una rama concreta dentro de las revistas. Existen varias definiciones que podemos encontrar en la bibliografía especializada. En el glosario incluido en *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. 9. Revistas de aventuras y de cómic para adultos*, se entiende que la revista, que se asimila también a los términos «cabecera» o «*magazine*», es una:

publicación periódica (semanal, quincenal o mensual) en formato habitualmente vertical (aunque también puede ser apaisada), que incluye diversas series de historietas de varios personajes, amén de secciones de pasatiempos y otras aportaciones en forma de textos informativos o divulgativos. Publica tanto historietas cortas y completas como otras que desarrollan una aventura en varios números. Suelen disponer de un cuerpo redaccional, así como de una filosofía de contenidos muy concreta [...].⁷³

Mientras que en el *Diccionario terminológico de la historieta*, Manuel Barrero habla de una:

Publicación periódica editada como un cuaderno (cosido con grapa o fresado) que ofrece contenidos variados.

Se sobreentiende que una revista lo es de contenido vario aunque esos contenidos se ofrezcan con carácter monográfico. En la industria de los tebeos se distingue entre revistas de historietas, que son las que ofrecen al lector un

⁷¹ Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=WOsvFFF> (fecha de consulta: 15-I-2019).

⁷² Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=Nsc6UpN> (fecha de consulta: 15-I-2019).

⁷³ GUIRAL, A. (coord.), *Del tebeo al manga: una historia de los cómics. 9. Revistas de aventuras y de cómic para adultos*, Torroella de Montgrí (Gerona), Panini España, D.L., 2007, p. 5.

surtido de obras distintas, y cuadernos de historietas, que suelen servir una obra única con cada ejemplar, aunque también los cuadernos podían llevar más obras de complemento. Suele asociarse el concepto de revista con el anglicismo *magazine*, aunque la RAE solamente ha admitido la forma *magazín* / *magacín*. «Revista de tebeos» es una forma incorrecta de denominar la revista de historietas.⁷⁴

Es decir, reuniendo lo establecido por Manuel Barrero en su tesis doctoral, comentada líneas arriba, y unificando y ampliando ambas definiciones, estamos hablando de una «revista de historietas» (siendo incorrecto «revista de tebeos»), a veces denominada «cabecera», «magacín», «magazín» o «*magazine*» (siempre en cursiva al no estar admitida por la RAE). Rubén Varillas emplea también el término «revista de cómics».⁷⁵ Se trata de un soporte en papel, con una «forma "apaisada" o "a la italiana" si es más ancha que alta, vertical o "a la francesa" si es más alta que ancha, cuadrada e irregular (por ejemplo, cuando se aplica un troquel al guillotinar el impreso tras el proceso de encuadernado)»,⁷⁶ prima sin embargo una forma vertical, siendo posible encontrarla también, en un número menor de ocasiones, apaisada.

Tiene un formato de cuaderno (cosido con grapa o fresado) y se constituye como una publicación periódica (principalmente semanal, quincenal, mensual, trimestral, semestral, anual o de periodicidad irregular), que habitualmente posee una línea editorial que marca contenidos específicos. En un alto porcentaje incluye cómics, ofreciendo distintas historietas firmadas por varios autores, auto conclusivas o desarrolladas en varios números y con tendencia a recurrir por lo tanto a la fórmula del «continuará». Pueden aparecer también en menor proporción, entre otros, apartados dirigidos a la participación de los lectores (como encuestas), textos de carácter teórico o divulgativo y pasatiempos, además de publicidad.

Hemos incluido en la definición palabras y expresiones como «prima sin embargo», «principalmente», «habitualmente», «en su mayoría» y «pueden aparecer también», que nos hablan de la dificultad de establecer una definición respecto a este formato. Rubén

⁷⁴ BARRERO, M., *Diccionario terminológico...*, op. cit., p. 326.

⁷⁵ VARILLAS FERNÁNDEZ, R., *Tesis Doctoral El comic: texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, desde la p. 67 en adelante.

⁷⁶ BARRERO MARTÍNEZ, M., *Tesis Doctoral Sistemática de la historieta...*, op. cit., p. 45.

Varillas lo resume en su tesis doctoral *El comic: texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, cuando habla de que:

La presentación en forma de revista, es mucho menos susceptible de una sistematización [...]. Esta, acepta numerosos formatos que dependen en todo caso del país, el momento histórico, la editorial o incluso el autor o editor que la saca a la luz. De este modo, si incluso dentro de un mismo país podemos encontrar diferentes formatos de revistas, cuantas más posibilidades habrá a la hora de hallarlas entre lugares geográfica o culturalmente distantes. Encontramos un claro ejemplo en las revistas de cómics japonesas, absolutamente ajenas a la concepción editorial europea por lo que respecta a este tipo de publicaciones. Más aún, parece evidente que ningún editor occidental se atrevería a publicar una revista de más de mil páginas semanalmente, del mismo modo que tampoco a nosotros, como lectores, nos resultaría fácil acostumbrarnos a una publicación que prescinde sistemáticamente del color, que presenta una calidad de papel ínfima y que incluye series que se desarrollan a lo largo de miles y miles de páginas. En el fondo, la idea de la revista de *manga* que estamos describiendo, atiende a una serie de factores socioculturales del todo ajenos a nuestro panorama tebeístico. En Japón, la revista de *manga* es un objeto de consumo entendido como producto perecedero y desechable. La revista se lee y se tira.⁷⁷

De esta manera, para lograr una mayor concreción en cuanto al objeto que va a condicionar la presente tesis doctoral sería necesario, por una parte, trazar una breve evolución histórica sobre los orígenes y la evolución del formato en el ámbito español y, por otra, definir el contexto del *boom* del cómic adulto y, dentro de este, las características comunes que mantienen en ese momento las revistas de historietas.

⁷⁷ VARILLAS FERNÁNDEZ, R., *Tesis Doctoral El comic: texto y discurso...*, op. cit., pp. 77-78.

Como el propio Varillas destaca, los estudios que realiza sobre el formato se revisaron y ampliaron para su publicación en dos artículos en *CuCo, Cuadernos de Cómic*: VARILLAS FERNÁNDEZ, R., «El cómic, una cuestión de formatos (1): de los orígenes periodísticos al *comic-book*», *CuCo, Cuadernos de cómic*, 1, septiembre de 2013, http://cuadernosdecomic.com/docs/revista1/cuestion_formatos_varillas.pdf (fecha de consulta: 15-I-2019). Y: VARILLAS FERNÁNDEZ, R., «El cómic, una cuestión de formatos (2): revistas de cómics, fanzines, mini-cómics, álbumes y novelas gráficas», *Cuco, Cuadernos de cómic*, 2, abril de 2014, http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/El_comic_una_cuestion_de_formatos_2_cuco2.pdf (fecha de consulta: 15-I-2019).

Evolución histórica de las revistas de historietas

La tradición de dichas revistas es muy amplia, tiene un carácter transnacional y se puede rastrear en los propios orígenes del medio. Tal y como se resume en el compendio *Del tebeo al manga*:

Mientras en EE UU el cómic entraba a formar parte de la vida cotidiana por medio de la prensa en la vida de los niños (en suplementos dominicales) y de los adultos (en los dominicales y en las tiras diarias), el continente europeo asume la historieta en el formato de revista. Herederas de los periódicos para niños, por un lado, y de las revistas satíricas para adultos, por otro, las publicaciones periódicas infantiles y juveniles van dando paso a la historieta desde finales del siglo XIX, primero en Reino Unido, y posteriormente en Francia e Italia. Poco a poco, va conformándose el concepto de revistas de historietas [...].⁷⁸

En el caso español, como destaca el estudioso Antonio Martín, la prensa tuvo en la segunda mitad del siglo XIX:

una importancia fundamental al convertirse en portavoz y, aún más, en medio de ataque al servicio de unas y otras tendencias [...]. Entre las revistas satíricas editadas hasta 1898, podemos citar *La Filoxera*, *El Buñuelo*, *La Caricatura*, *Madrid Alegre* [...] entre las publicadas en Madrid [...] las principales revistas satíricas del panorama catalán son *L'Esquella de la Torratxa* y *La Campana de Gràcia*.⁷⁹

Sin embargo, si existe una publicación pionera, esta es *Monos* (surgida en Madrid en 1904), que empieza a incluir una mayor cantidad de historietas, de acuerdo tanto a Martín como a Guiral siguiendo a este⁸⁰ [figs. 4 y 5].

A partir de este contexto inicial surgieron publicaciones dirigidas claramente al lector infantil y juvenil, como *Dominguín* (1915) y *Charlot* (1916), o que crearon escuela —el

⁷⁸ GUIRAL, A. (coord.), *Del tebeo al manga. 8. Revistas de humor infantiles y juveniles*, Barcelona, Panini Comics, 2012, p. 82.

⁷⁹ MARTÍN, A., *Historia del cómic español: 1875-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 12.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 39. Y: GUIRAL, A. (coord.), *Del tebeo al manga: una historia de los cómics. 9...*, op. cit., p. 93.

ejemplo más claro es *TBO* (1917)—,⁸¹ de las que hablaremos más adelante. Tras la Guerra Civil, la fórmula de la publicación dirigida a niños y jóvenes se consolidó y engrasó una maquinaria industrial que hizo que las revistas vivieran el momento de mayor tirada y venta de toda su historia.

Álvaro Pons, citando a su vez a Terenci Moix y a Porcel, destaca que el tebeo entró en la década de los años cincuenta como verdadero producto de masas gracias al cuadernillo de aventuras y a «la revista, heredera del formato clásico de suplemento nacido en los diarios».⁸² El cuaderno de aventuras contaba con ejemplos tan paradigmáticos como *El Guerrero del Antifaz* o *El Capitán Trueno*, pero prácticamente desapareció a partir de la segunda mitad de los años sesenta, mientras que la revista se consolidó.⁸³ A finales de esa misma década, como destaca Rubén Varillas:

en Europa comienzan a aparecer numerosas publicaciones que recogerán en un mismo número historias autoconclusivas y otras largas de carácter episódico, inspiradas por ese espíritu trasgresor de los *comix underground*. Nacidas bajo el diseño del «cómic para adultos».⁸⁴

El *underground* surgido en Estados Unidos gracias a autores como Robert Crumb o Gilbert Shelton, planteó un modelo de publicación y difusión de la producción historietística alejada del sistema establecido. En los márgenes y de manera «subterránea», como indicaba su nombre.

⁸¹ MARTÍN, A., *Historia del cómic español...*, *op. cit.*, 1978, p. 58.

⁸² PONS, A., «La industria del cómic en España: radiografía de ¿un mito o una realidad?», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. 187, extra 2, 2011, p. 266, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1381/1390> (fecha de consulta: 15-I-2019).

⁸³ PORCEL, P., «La historieta española de 1951 a 1970», en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. 187, extra 2, 2011, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1381/1390> (fecha de consulta: 15-I-2019).

⁸⁴ MARTÍN, A., «La historieta española de 1900 a 1951», en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. 187, extra 2, 2011, pp. 63-128, espec. p. 118, <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1381/1390> (fecha de consulta: 15-I-2019).

El *boom* del cómic adulto en España

Teóricos como Pérez del Solar,⁸⁵ destacan que cuando el *underground* desembarcó en Europa ya se encontraba asentado en el continente el conocido como «cómic para adultos» al que también se refería Varillas, en referencia a un nuevo contexto de renovación que se dio desde los años sesenta en adelante y que afectó a la consideración y difusión de las revistas de historietas. A nivel teórico nos hemos referido ya durante el estado de la cuestión a la nueva mirada que los intelectuales europeos arrojan en las décadas de los años cincuenta y sesenta al cómic, con autores como Umberto Eco a la cabeza. En lo que respecta al panorama artístico, en palabras de Nicola Andreani:

En Italia es a partir de finales de los años cincuenta y luego con el auge económico de los años sesenta cuando algo empieza a moverse [...]. En este período, los cómics se convierten en uno de los medios más extendidos de expresión juvenil, madurando tanto en contenido como en forma, abriéndose a la variedad, para desprenderse del habitual reciclado de modelos y fórmulas.⁸⁶

La Francia de los sesenta vivió un «fenómeno similar» al italiano.⁸⁷ Fue el momento en que:

el cómic «adulto» se instala suavemente en las páginas de [una revista tan característica de la historia del cómic francés como] *Pilote* bajo la influencia de René Goscinny [...]. Pronto será el momento de Jean-Claude Forest, Jacques Lob, Pierre Christin, Fred, Christian Godard, Gotlib, Guy Vidal...⁸⁸

Los nuevos aires europeos tardaron una década más en llegar hasta España, ya en la segunda mitad de los años setenta, para dar lugar al *boom* del cómic adulto. El

⁸⁵ PÉREZ DEL SOLAR, P., *Imágenes del desencanto...*, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁸⁶ ANDREANI, N., *Graphic Novel. Il fumetto spiegato a mio padre*, Eboli (Salierno), Nicola Pesce Editore (NPE), 2014, p. 87. En italiano en el original: «In Italia è dalla fine dei Cinquanta e poi con il boom economico dei Sessanta che comincia a muoversi qualcosa [...]. Il fumetto diventa in questo periodo uno dei mezzi d'espressione giovanile più diffusi, maturando sia nei contenuti che nella forma, aprendosi alla varietà, così da distaccarsi dal solito riciclaggio di modelli e formule» (traducción propia).

⁸⁷ Parafraseando a Nicola Andreani. *Ibidem*, p. 117. En italiano en el original: «La Francia degli anni Sessantavive un fenomeno simile a quello italiano» (traducción propia).

⁸⁸ RATIER, G., *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du XX^e siècle racontée par les scénaristes*, Montrouge, P.L.G., 2002, p. 69. En francés en el original: «la BD dite «adulte» s'installe doucement dans les pages de *Pilote* sous l'influence de René Goscinny [...]. C'est bientôt le temps des Jean-Claude Forest, Jacques Lob, Pierre Christin, Fred, Christian Godard, Gotlib, Guy Vidal...» (traducción propia).

constructo semántico hacía referencia al auge de publicaciones que se dio entre la segunda mitad de dicha década y mediados de los años ochenta en nuestro país, coincidiendo con la Transición y los primeros años de la democracia.⁸⁹ Para Francesca Lladó, la revista fue el formato más característico del *boom*.⁹⁰

A nivel editorial destacaron de manera inicial Roberto Rocca (Milán, 1922-2003) y, especialmente, Josep Toutain (Barcelona, 1932-1997). El primero hizo que desembarcara en España la editorial Nueva Frontera, con la publicación casi al mismo tiempo y de manera pionera de las revistas *Totem*, *Blue Jeans* (ambas surgidas en 1977) y *Bumerang* (1978). Por otra parte Toutain, a través de Toutain Editor (reconversión de la agencia Selecciones Ilustradas), fue el responsable de publicaciones entre las que se encontraban *1984* (1978), *Creepy* (1979) y *Comix Internacional* (1980, en portada *Ilustración + Comix Internacional*). Estas primeras revistas editaban prácticamente tan sólo contenidos que ya habían tenido éxito fuera de las fronteras españolas, ya fueran de historietistas extranjeros o, progresivamente, de autores del país. Minimizaban así el riesgo editorial al vender productos que ya habían tenido previamente éxito, de autores que gozaban de una trayectoria consolidada, o que por el contexto del mercado podían ser una apuesta segura.⁹¹ Es decir:

la mayoría de buen cómic que se publica en España es «cómic en conserva». Es decir: Que no ha sido creado para la revista que lo publica. Los derechos de reproducción (incluso de artistas españoles) han sido concedidos por poderosas revistas extranjeras. Y esto el lector lo nota [en negrita en el original].

En tanto que los editores eran conscientes de este problema, se añade que: «la buena acogida que están teniendo nuestras revistas nos permite, aunque de momento tímidamente, crear buenos cómics pensados para ellas».⁹²

⁸⁹ LLADÓ POL, F., *Tesis Doctoral El cómic en España...*, *op. cit.*

⁹⁰ *Ibidem*. Una de las seis partes de la tesis doctoral (la número tres) se dedica íntegramente a «las revistas de cómic: evolución y estructura interna».

⁹¹ Podemos encontrar la visión particular de Josep Toutain sobre las agencias y su experiencia como agente en textos como: MARTÍN, A. y TOUTAIN, J., «Historia del dibujante de cómic español. Las agencias», VV. AA., *Ilustración + Comix Internacional*, 1, Barcelona, Toutain Editor, 1980, pp. 68-69.

⁹² ILUSTRACIÓN + COMIX INTERNACIONAL, «El cómic vivo», VV. AA., *Ilustración + Comix Internacional*, 1, Barcelona, Toutain Editor, 1980, pp. 80-81, espec. p. 80.

Un antiguo trabajador de Toutain, Rafael Martínez, fue el responsable primero de la agencia y más tarde de la editorial Norma, encargada de revistas tan simbólicas del fenómeno como *Cimoc* (1981).⁹³ También fue Toutain el que posibilitó el surgimiento de Ediciones La Cúpula y, con ella, de la revista *El Víbora* (1979), al prestar dinero a Josep María Berenguer para que hiciera posible la publicación.

Para Pérez del Solar, la nueva propuesta de La Cúpula marcó un antes y un después. Desde el prisma de este autor, a finales de los años setenta convivían en España tres tipos de publicaciones: las satíricas (como *El Papus* o *El Jueves*) con historias de actualidad y autoconclusivas; las revistas «de historieta narrativa» (entre las que se encontraban *Totem* o *Creepy*) que, como hemos comentado, procedían de una tradición de agencia y publicaban mayoritariamente material extranjero, y las *underground*, surgidas principalmente en Barcelona con ejemplos como la pionera *El Rollo Enmascarado*, de distribución y tirada marginal. *El Víbora* se centró en temáticas que iban más allá de lo local y de lo político, aglutinó a numerosos autores españoles (más de la mitad de los contenidos tenían ese origen) y tuvo una amplia tirada nacional que se acrecentó durante la primera mitad de los años ochenta.⁹⁴

Siguiendo el ejemplo de *El Víbora* se produjo una verdadera efervescencia de las revistas a lo largo de la primera mitad de la década de los ochenta. En contraste, Norma Editorial editó *Cairo* (1981), editada desde. Mientras que la primera era garante de la conocida como «línea chungu», la segunda lo fue de la «línea clara» de influencia francobelga, en busca de una audiencia de mayor sofisticación. Fueron además los años en que se produjo una verdadera visibilidad del medio en los medios de comunicación. En este sentido, Pérez del Solar cita las apariciones de la revista *El Víbora* en el programa *La Edad de Oro*, dirigido por Paloma Chamorro, o la apuesta de La Cúpula por realizar la exposición *Perpetuum mobile*, con reproducciones de historietas, por toda

⁹³ Joan Navarro pone «en cuarentena» unas palabras de Rafael Martínez en las que destaca que abandonó la agencia Selecciones Ilustradas de Toutain para emprender su propio proyecto y ser capaz de editar revistas, ante la negativa de Toutain a apostar por la publicación de este formato. De una forma u otra, no deja de resultar significativo que la creación de Norma pudiera venir potenciada por el formato revista o que Rafael Martínez lo comente en *petit comité*. Anexos - Extractos de Entrevistas complementarias. Joan Navarro.

⁹⁴ PÉREZ DEL SOLAR, P., *Imágenes del desencanto...*, op. cit., pp. 29-30.

la geografía española y en el reconocido festival francés de Angoulême.⁹⁵ El historietista Keko resume que en la década de los ochenta podía ocurrir

que a una exposición de El Hortelano fueran dibujantes de cómics o que todo el mundo fuera a ARCO. Y en esa época sí que estaba yo un poco más metido, pero por este rollo casi festivo de la década: cuando ibas a un concierto había dibujantes de cómic, músicos... parecía que todo formaba parte de lo mismo.⁹⁶

El éxito comercial y los nuevos aires que gravitaban sobre el medio, llevó a un aumento exponencial de las revistas en el mercado, como hemos visto en la tabla incluida líneas arriba en el apartado sobre «Fuentes y metodología empleada».

⁹⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁹⁶ Anexos - Extractos de entrevistas complementarias. Keko.

Características de las revistas del *boom*

Todas las revistas editadas a raíz del hito fundamental que supuso *El Víbora*, incluida esta misma, mantuvieron una serie de rasgos característicos comunes. A nivel formal eran *magazines* sobre soporte papel con forma vertical o «a la francesa» (más altas que largas) de, aproximadamente, entre 25 y 30 centímetros de altura y de 20 a 24 centímetros de largo. Las medidas podían, sin embargo, cambiar en función de la publicación y el momento en que se editara la misma (sobre todo en el caso de aquellas que contaban con épocas diferenciadas, en función de cambios en el editor o el director editorial). En todo caso, la forma siempre favorecía que fuera fácilmente sostenida por parte del lector, sin necesidad de doblar las páginas. En lo que respecta al número de páginas, mantenían una amplia horquilla de entre sesenta y noventa, llegando a veces a cien (más cubiertas). Al igual que las medidas, el número de páginas podía variar también de una publicación a otra. Hay que tener en cuenta además la diferencia entre números ordinarios y especiales (editados por acontecimientos o temáticas concretas, o en determinadas épocas del año, como Navidad o verano). Estos últimos contaban normalmente con más material.

Desde el punto de vista simbólico, al margen del formal, estas revistas tuvieron la capacidad para constituirse como cabeceras «de prestigio» de determinadas editoriales. Por ejemplo *Comix Internacional* (en portada *Ilustracion + Comix Internacional*) y *Cairo* lo fueron respectivamente de Toutain Editor y de Norma Editorial.⁹⁷ Yendo todavía más lejos, podemos destacar que las publicaciones del *boom* funcionaron como una verdadera «marca» para los lectores.⁹⁸ Como rememora Miguelanxo Prado, «el progre español de los primeros años de la democracia tenía dos señas de identidad que llevaba debajo del brazo, con las que se sentaba en las cafeterías y las terrazas: *El País* y *El Víbora*.»⁹⁹

Podemos comprobar este hecho dando un salto cronológico, a través de muchas series de televisión actuales. Este tipo de productos «con frecuencia han apelado a claves de reconocimiento nostálgico, implicadas con la memoria personal de un grueso de

⁹⁷ GUIRAL, A., «1970-1995: Un reloj atrasado y otro...», *op. cit.*, p. 198.

⁹⁸ ALTARRIBA, A., *La España del Tebeo: la historieta española...*, *op. cit.*, p. 323.

⁹⁹ Anexos - Entrevistas principales. Miguelanxo Prado.

espectadores».¹⁰⁰ Se configuran en varias capas en función del número de televidentes que se busque alcanzar: la revolución sexual, la Movida Madrileña u objetos que enlazarían con ese contexto amplio y que remitirían al mismo tiempo a la noción de cotidianidad y a un público concreto. Por ello, no resulta baladí que Josete (interpretado por Santiago Crespo), el inseparable amigo del protagonista Carlos (Carlitos) Alcántara (Ricardo Gómez), apareciera leyendo en uno de los capítulos el número quince de la revista *Cimoc* y el veintinueve de *El Víbora*, ambos publicados en 1982.¹⁰¹ La estructura de la serie se configuraba originalmente en torno a la figura del hijo menor, asimilando la evolución hacia la democracia representativa del país a la propia maduración física y personal del niño. No es de extrañar que dos cómics del *boom* aparezcan formando parte de esta capa más superficial de la serie, como ejemplo de paso a la edad adulta y característicos de la época. Algo similar sucede en la serie *El Ministerio del Tiempo*. En el capítulo cinco, ambientado en la España de comienzos de los años ochenta, el personaje de Amelia (al que da vida Aura Garrido) aparece leyendo el número dieciséis de la revista *El Víbora* [figs. 8 y 9].¹⁰²

El funcionamiento de estas publicaciones como «marca», ratificado tanto por la creación de lectores afines a elementos estéticos como la «línea clara» o la «línea chungu», y que se comprueba desde el marketing de la nostalgia que suponen las series de televisión, no es en verdad únicamente propio del *boom*. El teórico y editor Martín destaca que en una revista de la segunda década del siglo veinte como *Charlot* se produce ya «una identificación del consumidor con una marca, que se difunde a distintos niveles y de forma reiterada.»¹⁰³

Por último, desde el prisma industrial, la idea subyacente detrás de la mayoría de las revistas radicaba además en publicar historias por entregas que luego pudieran ser recopiladas en formato álbum. Este hecho generaba un beneficio inmediato para el sistema (autores, editores, distribuidores y puntos de venta) por la publicación de la historia y otro más escalonado a través de la difusión *a posteriori* del álbum que la

¹⁰⁰ RUEDA LAFFOND, J. C. Y GUERRA GÓMEZ, A. «Televisión y nostalgia. "The Wonder Years" y "Cuéntame cómo pasó"», *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 2009, pp. 396-409.

¹⁰¹ BERNARDEAU, M. Á. (idea original), *Cuéntame cómo pasó* (2001-actualidad), temporada 15, capítulo 255 «Dos días en París».

¹⁰² OLIVARES, J. y OLIVARES, P. (idea original), *El Ministerio del Tiempo* (2015-actualidad), temporada 1, Capítulo 5 «Cualquier tiempo pasado».

¹⁰³ MARTÍN, A., *Historia del cómic español...*, op. cit., 1978, p. 60.

recopilaba. Algunos personajes lograron saltar así de las páginas de las revistas: Francesc Capdevila (Max) publicó sobre Peter Punk, coetáneamente a la edición de *El Víbora*, los álbumes *Peter Pank*,¹⁰⁴ *Peter Pank. El Licantropunk*¹⁰⁵ y *Peter Pank. Pankdinista!*¹⁰⁶ [figs. 10 y 11].

Pero también las historias cortas permitían amoldarse al sistema de pre publicación, como en el caso de *Vidas ejemplares*, de Javier Ballester «Montesol».¹⁰⁷ Pertenecía a la colección «Los álbumes de Cairo», cuyo nombre sirve como muestra parlante de todo el sistema, del mismo modo que «El Víbora series», donde se incluyeron historias de Gallardo y Mediavilla o de Martí Riera.

¹⁰⁴ MAX, *Peter Pank*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1985.

¹⁰⁵ MAX, *Peter Pank. El licantropunk*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1987.

¹⁰⁶ BELTRÁN, G., y MAX, *Peter Pank. Pankdinista!*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1990.

¹⁰⁷ MONTESOL, J., *Vidas ejemplares*, Barcelona, Norma Editorial, 1985.

Conclusiones

Más allá de mediados de la década de los dos mil, los caminos de los historietistas analizados alcanzaron todavía más reconocimiento o se vieron influenciados por su paso a otras artes. Max ganó el primer Premio Nacional de Cómic en el año 2007 por las aventuras de Bardín, un personaje nacido en revistas de cómic de autor, mientras que Miguelanxo Prado se hizo acreedor del galardón en 2012 por *Ardalén*, novela gráfica en la que tuvo mucho que ver la consagración narrativa y temática que supuso *Trazo de tiza*. Nazario publicó de forma literaria su guion para la tercera parte de *Anarcoma* en 2016¹⁰⁸ y Montesol regresó al cómic con *Speak Low*. En dicha obra mostraba la profunda influencia que había tenido la pintura en su retorno al cómic.¹⁰⁹

Pero la reaparición de los autores emigrados en el medio y la influencia de distintas artes en las viñetas constituyen otra línea distinta. Con nuestro texto, hemos buscado que la investigación no fuera tanto «conclusiva» como «propositiva». Tradicionalmente, se ha considerado al cómic como una manifestación que resulta especialmente permeable a la influencia de otras artes. Este hecho se ha comprobado muchas veces desde un prisma teórico. Sin embargo, lo que hemos planteado ha sido todo lo contrario: la influencia que puede tener la historieta en distintas expresiones artísticas, descendiendo para ello al territorio de la praxis, al de los casos concretos propiciados por un contexto determinado. Es decir, el trabajo no resulta convergente, sino disruptivo. Busca abrir nuevas vías de análisis a partir de lo planteado. Cada autor, cada obra y cada derivación que puede encontrar el investigador hacia otros autores y obras ni siquiera considerados, puede abrir nuevos focos de análisis que nos hablan de la inserción del cómic en territorios en los que permanecía invisible. Redundan, más allá de su importancia, en su profunda influencia dentro de la cultura contemporánea.

El inicio del análisis ha venido propiciado por la revista de cómic, que hemos definido dentro del *boom* como poseedora de una serie de características concretas: desde el punto de vista formal eran *magazines* sobre soporte papel con forma vertical o «a la francesa» (más altas que largas). En todo caso, con una forma que siempre permitía su fácil manejo por parte del lector, sin necesidad de doblar las páginas. En el plano simbólico, se constituyeron como cabeceras «de prestigio» de determinadas editoriales y como «marca» para los lectores. Por último, a nivel industrial, la mayoría de las

¹⁰⁸ NAZARIO, *Nuevas aventuras de Anarcoma y el robot XM2*, Barcelona, Laertes, 2016.

¹⁰⁹ MONTESOL, *Speak Low*, Madrid, Sins Entido, 2012.

cabeceras se planteaban como revistas de pre-publicación en las que se publicaban historias por entregas que luego podían editarse en álbum.

El recorrido planteado nos ha mostrado también la caída de dichas revistas del *boom*. Bajo el paraguas de la situación internacional y teniendo en cuenta los vínculos entre la desaparición de los magazines de cómic adulto y los creados para la infancia y la juventud, se desglosan múltiples razones que permiten explicar este hecho. La conclusión más clara es que deben entenderse siempre en conjunto y de acuerdo a un proceso de retroalimentación mutua.

Los magazines proporcionaron a los autores una cierta libertad creativa, la posibilidad de que su obra fuera conocida, formación continua y en muchos casos ingresos económicos relativamente estables. Su desaparición produjo por razones de supervivencia creativa una verdadera dispersión, que tuvo muchas vías diferentes. Por un lado, muchos optaron por el trabajo para el extranjero. Por otro, los condicionantes establecidos por el nuevo mercado abierto entre finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, hicieron que otros historietistas se decantaran por trabajar en distintas manifestaciones artísticas y expresivas, principalmente en pintura, ilustración y audiovisual.

En su texto *Intermedia* (1966), Dick Higgins introdujo el concepto de intermedialidad, disponiendo como ejemplo los objetos encontrados de Marcel Duchamp, creaciones «verdaderamente entre medios».¹¹⁰ Partiendo de que la base para que un análisis intermedial pueda aportar resultados es que la obra permita que permanezca una apuesta autoral, es decir, un aporte propio y original, hemos planteado el análisis, comenzando por la relación entre cómic y pintura.

La obra de Nazario Luque constituye el mejor ejemplo de paso desde su producción en revistas del *boom* hasta el lienzo. Comenzó tocando la guitarra, hasta el momento en el que decidió dejarla atrás y abrazar el cómic. El cambio de medio de expresión, vino de la mano de un cambio de contexto: de Andalucía a Barcelona, donde se convirtió en uno de los integrantes del colectivo *El rollo enmascarado*. Durante los años ochenta,

¹¹⁰ En inglés en el original: «truly between media» (traducción propia), en HIGGINS, D., «Intermedia», *op. cit.*

Nazario fue uno de los mayores referentes del *boom* del cómic adulto, gracias a sus cómics para *El Víbora* y al personaje Anarcoma.

El tránsito de un medio a otro se produjo en base a varias circunstancias: en primer lugar, el condicionamiento que supuso la desaparición de la revista de cómic; además, existieron razones de tipo vital. El alcoholismo y los años de excesos llevaron al autor a un cambio, también a nivel creativo; en tercer lugar, la revista de cómic no ofrecía todas las posibilidades que Nazario quería desarrollar en obras como *Turandot*, publicada en *El Víbora* con una forma y un cromatismo que poco tenían que ver con los originales; en cuarto lugar, nuevas inquietudes creativas, quizás siempre presentes, afloraron, al comenzar a entender las posibilidades expresivas que podía tener una obra de arte «única» como la revista; en relación a lo anterior, existieron razones circunstanciales: la posibilidad de colaborar con la marca Brandy de Jerez en la realización de *Brandy con Naranja* (1991). La empresa encargó obras a distintos autores y cuando se exhibieron en Madrid, las salas Moriarty y Sen ofrecieron al autor sus espacios para plantear una muestra con material similar, en 1993 Nazario se acabó decantando por esta última; en sexto y último lugar, el artista ganaba más dinero con la venta de sus lienzos del que nunca había podido conseguir trabajando en revistas.

La naturaleza muerta se convirtió en la temática básica en la producción de Nazario durante la década de los noventa. Dentro de ella podemos distinguir tres subcategorías: la representación de objetos cotidianos, las flores (muy destacadamente los lirios) y las muñecas inanimadas. Existen muchas conexiones entre su trabajo en cómic y su obra posterior en pintura, a nivel de estilo y de contenido. Desde la influencia de artistas como Los Costus hasta la presencia de objetos cotidianos en sus viñetas que se plasman sobre el lienzo, siempre con una omnipresencia del sexo.

Existen otras trayectorias también interesantes a tener en cuenta en este paso de un medio a otro. Entre ellas destacan las figuras de Montesol y de Simónides. Constituyen respectivamente ejemplos de una clara inserción en el mercado artístico de su producción pictórica (paralelamente a la de Nazario) y de libertad creativa, al exponer al margen del sistema. Las mismas problemáticas que habían motivado a autores con intereses formativos comunes como Nazario, Montesol o Simónides, para emigrar creativamente a la pintura, se repiten entre aquellos historietistas formados en la tradición de agencia.

De todos los ejemplos citados, destaca el recurso del realismo como principal opción pictórica y la remisión a temáticas muy características de la historia del arte, como la naturaleza muerta. Buscaban así romper con su producción anterior y conseguir una rápida inserción en el sistema artístico. Sin embargo, cabría destacar que su éxito previo como dibujantes de cómic fue, de manera contradictoria, el que les abrió las puertas de muchos espacios expositivos. Hubo excepciones más personales, permitidas por su alejamiento del sistema artístico, como Simónides o Sacaramuix.

En lo que respecta al salto al audiovisual, el ejemplo más claro es la producción de Miguelanxo Prado. La pintura era una manifestación muy cercana que impregnó las carreras de numerosos autores del *boom*, también de Prado. Desde las primeras obras producidas para Josep Toutain, Prado fue liberando un estilo que eclosionó definitivamente en *Manuel Montano*, *Quotidianía Delirante* y *Tangencias*, la primera y la última para revistas de Norma Editorial, del que se convirtió en historietista de referencia. Su popularidad y reonomiento se consolidaron definitivamente con *Trazo de tiza*.

El paso del cómic al audiovisual se desarrolló en varios puntos: una vez más, el condicionamiento industrial que supuso la progresiva desaparición de la revista de cómic; en segundo lugar, la necesidad de un cambio vital, entendiendo que su generación era «la adolescencia del cómic y en un momento dado pasamos a la edad adulta»;¹¹¹ además, obras como *Trazo de tiza*, demostraban los límites del formato revista y la necesidad de otra forma de publicación; en relación a lo anterior y en cuarto lugar, Prado desarrolló nuevas inquietudes creativas cuando descubrió las posibilidades del cine de animación al disfrutar en televisión de la película de Hayao Miyazaki *Mi vecino Totoro*, comprendiendo las capacidades expresivas y de comunicación que podía tener el dibujo animado; en quinto lugar, le surgió la oportunidad de trabajar para el programa de la televisión gallega Xabarín Club y más adelante en el ámbito internacional con la serie *Men in Black*; en sexto y último lugar, el trabajo en el audiovisual le proporcionaba unos ingresos estables en un momento en el que no existían ya apenas plataformas de publicación periódicas.

¹¹¹ Anexos - Entrevistas principales. Miguelanxo Prado.

La obra más característica y personal de Prado en el campo del cine animado, fue la película *De Profundis*, desarrollada mayoritariamente durante la primera década de los dos mil, tras toda la experiencia formativa en cine de animación a lo largo de los noventa. En ella podemos observar muchos vínculos que enlazan su producción en cómic y el audiovisual, tanto en estilo como en contenido. Sus trazos se transmiten gracias a las más de veinte mil imágenes hechas a mano, unificadas mediante el ordenador, mientras que a nivel temático predomina la fuerza de la naturaleza que siempre ha estado presente en la producción de Prado.

El tercer y último de los ámbitos artísticos especialmente relevantes a los que se desplazan los historietistas es la ilustración. En este campo, la figura de Francesc Capdevila, que firma como Max, es la más destacada para nuestro estudio. Comenzó publicando en el universo del *underground* de la mano de *El Rollo Enmascarado* o gracias a revistas como *Star*. Colaboró en varios fanzines y se convirtió en uno de los emblemas de las revistas del *boom* del cómic adulto, especialmente de *El Víbora*, gracias a personajes como Gustavo o Peter Pank.

La llegada a la ilustración desde el tebeo, nos ofrece varios puntos de referencia: en primer lugar, de forma común a todos los autores anteriores, se produjo como consecuencia directa de la progresiva desaparición de la revista de historieta; asimismo, podemos aducir razones vitales: el nacimiento de su hija hizo que se interesase por el libro ilustrado infantil y juvenil; en tercer lugar, la difícil experiencia que supuso el cómic *El Imperio Azteca. El jugador de los dioses*, le produjo un cierto cansancio y desencanto hacia el medio. Coincidió con la sensación de que había encontrado un tope creativo en la característica línea clara que había desarrollado durante toda la década de los ochenta y que la historieta no le permitía llegar todo lo lejos que quería en cuestiones como el color; en cuarto lugar, como dibujante, la ilustración empezó a interesarle como un campo lleno también de posibilidades expresivas; además, en 1987 recibió su primer encargo relevante dentro de la ilustración, teniendo como cliente al Ayuntamiento de Barcelona; en sexto y último lugar, la ilustración, al igual que la pintura y el audiovisual, permitía una cantidad y continuidad de ingresos muy superiores a los del tebeo.

La producción de Max para este medio es ingente y abarca, por un lado, encargos diversos entre los que podemos localizar carteles, portadas de discos o colaboraciones en distintas publicaciones. Por otro, libros ilustrados dirigidos a la infancia y la juventud, para editoriales como La Abadía de Montserrat o La Galera. En 1997 recibió el Premio a las mejores ilustraciones infantiles y juveniles (desde 2008, inclusive, conocido como Premio Nacional de Ilustración) por los dibujos del libro de Teresa Durán *L'Última moda* (La Abadía de Montserrat). Destacan además experiencias híbridas entre la novela, el libro ilustrado y el cómic, como *Órficas*. Las conexiones entre un medio y otro quedan perfectamente definidas por el uso de la línea clara a nivel de estilo o por la experimentación que trata de aplicar a cada proyecto.

Además de los caminos referidos, existen muchos otros en los que no nos podemos detener con tanta profusión. Cabe citar la escritura, más comercial en el caso de Montse Clavé o de ficción en lo que se refiere a Antonio Altarriba y Andreu Martín. Queda para el futuro un análisis más profundo de la relación entre cómic y literatura, así como de los distintos caminos que, además de los descritos, toman los historietistas. Como muestra de su potencial se encuentra por un lado, el método de trabajo seguido por Andreu Martín junto a otro exguionista de cómic, Jaume Ribera, para la creación de los libros de la serie Flanagan. Trabajan a dos manos, gracias al rígido sistema que aprendieron siendo guionistas. Por otro lado, la colaboración entre Antonio Altarriba y Pilar Albajar para crear fotografías sobre un guion previo. Una colaboración posible también gracias al aprendizaje previo del primero durante el *boom* y a la calidad técnica y creatividad de la segunda.

Es decir, el paso del cómic a otras manifestaciones artísticas se produjo principalmente por razones vinculadas al final del *boom*; generacionales o vitales; por los límites que había demostrado el formato revista o el trabajo que los autores estaban desarrollando en cómic; en base a nuevas inquietudes creativas de los mismos; gracias a circunstancias favorables a nivel profesional, que otorgaban oportunidades de trabajo y, por último, por la seguridad económica que proporcionaban los nuevos medios frente a un contexto sin revistas.

Dentro del análisis del influjo entre distintos medios de expresión partiendo del tronco central de la historieta, destaca el papel unificador de la narración. De acuerdo a Antonio Altarriba, que hace suyo el famoso aforismo de Marshall McLuhan:

El medio condiciona enormemente el mensaje. Es verdad que, al fin y al cabo, lo que soy es un cuentista, pero como los cuentos son siempre los mismos, desde la antigüedad hasta nuestros días, lo que podríamos denominar «el arte de contar» pasa precisamente por los medios que utilices. La misma historia de siempre, esa que nos hemos contado los unos a los otros durante muchísimas generaciones, si la pasas a través de la fotografía, a través del cómic, etc., adquiere novedad, originalidad.¹¹²

O, desde otro punto de vista, los autores eran «al fin y al cabo, dibujantes».¹¹³ En palabras de Santiago García, «Max descubre que *no* es realmente un historietista y *tampoco* es realmente un narrador. Es, ante todo, un *dibujante*, y por tanto *trata temas*, *no argumentos*; maneja *iconos*, *no personajes*».¹¹⁴ Narración y dibujo se muestran como los dos elementos comunes a todo este proceso de interrelación mutua entre las artes. Interrelación y tránsito que no debemos entender con pena, sino como un hecho histórico. Así lo destaca también Antoni Guiral en referencia a los autores españoles que trabajan para otros mercados en el prólogo a *Còmics Made in Spain*, de Koldo Azpitarte:

Todos los autores [...] forman parte, todavía, de una extensa lista de profesionales españoles que materializan su obra en mercados externos. Pero, curiosamente, este aspecto no es tratado aquí como una tragedia; porque no lo es, sólo es fruto de una situación industrial y personal muy determinada, una evidencia que la mayoría de ellos vive con naturalidad; es más, con felicidad, por haber alcanzado aquello que siempre se había propuesto.¹¹⁵

¹¹² G. MATUTE, F. y FERNÁNDEZ RECUERO, Á. L., «Antonio Altarriba: "Lo que más me interesa del cómic..."», *op. cit.*

«El medio es el mensaje», frase de Marshall McLuhan incluida en su obra *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.

¹¹³ Anexos - Entrevistas principales. Josep María Beà.

¹¹⁴ MAX, *Max. Panóptica. 1973-2011*, Pontevedra, Kalandraka, 2011, p. 116.

¹¹⁵ AZPITARTE, K., *Còmics Made in...*, *op. cit.*, p. 11.

Para Max es un «camino natural. Empiezas juntándote con otros que hacen lo mismo y que tienen una sensibilidad y unas intenciones parecidas [...]. Y a partir de ahí, cada uno empieza a tomar su camino, es inevitable, es normal, es deseable». Un camino desde un cómic pretendidamente «de género» hasta otro más «de autor», porque al fin y al cabo «cualquier artista lo que necesita siempre es encontrar su propio camino. Sucede que las primeras etapas se hacen en grupo».¹¹⁶

En relación a estos cambios, aunque no tenemos datos suficientes para definir el análisis, el trabajo abre una nueva línea de investigación al deslizar la idea del aumento de la *precarización* del trabajo de los autores tras la caída de los magazines. Se trata de un aspecto que ha sido tradicionalmente poco trabajado por la dificultad que tiene recopilar datos poco precisos, muy dispersos o inexistentes, pero que debe ser reivindicado. Joan Navarro resume perfectamente que, frente a todos los prismas que hemos definido acerca de las revistas y de su influencia en el trabajo de los autores:

La industria de la revista, su época, la puedes contemplar de la manera que tú quieras, pero hay una forma que es real, objetiva e ineludible y es que los autores españoles cobraban por página dibujada. De ahí se pasó a un anticipo económico por obra y, en algunos casos, a un cobro una vez editado el volumen. El día en que desaparecieron las revistas y fuimos directamente al álbum 120.000 pesetas sería un anticipo justo de ocho páginas. Si estamos hablando de seis para completar un álbum, nos referimos a 720.000 pesetas de anticipo por un libro. Sin embargo, de las revistas fuimos pasando progresivamente a anticipos de 100.000 pesetas por un álbum. Y la novela gráfica ha pasado casi a cero.¹¹⁷

En la misma línea se pronuncia Miguelanxo Prado, para el que «el cambio fue brutal», ya que «el hecho de que las historias se publicasen previamente en formato revista y en países como Francia, Italia, Alemania o Estados Unidos, era una fuente de ingresos que hacía innecesaria la figura del editor como productor del libro», pero con el fin de los magazines «esa vía se extingue, por lo que el libro se tiene que defender por sí solo. La

¹¹⁶ Max en JONÁS G., R. Y GALIANO, I., «En España, al contrario que en Francia, los autores de cómic no somos rentables como iconos», Madrid, *Jot Down*, 2014, <https://www.jotdown.es/2014/02/max-en-espana-al-contrario-que-en-francia-los-autores-de-comic-no-somos-rentables-como-iconos> (fecha de consulta: 15-I-2019).

¹¹⁷ Anexos - Extractos de entrevistas complementarias. Joan Navarro.

única vía de ingresos termina siendo la del porcentaje por derechos de autor puro y duro». ¹¹⁸

El precio que tuvieron que pagar los historietistas para abrazar un cómic «de autor», fue elevado, pero admite también una vez más una gran variedad de prismas, ya que «si lo comparas con otras profesiones parecidas, no ocurre lo mismo [que en la época de las revistas]: un escritor no cobra por página sino por obra, por el volumen». De manera que: «en aquella época había menos libertad pero se podía vivir mejor y ahora vivimos peor, pero gozamos de más autonomía». ¹¹⁹ La exploración de si el mercado que se consolidó desde las revistas se hizo *para* el autor o *sobre* el autor y, por lo tanto, la investigación acerca de la precarización creativa, es un camino abierto a futuras aproximaciones.

Lo que queda claro es, junto al paso a otras manifestaciones creativas, las revistas de historieta dejaron sentir su influencia en dos vías abiertas en la década de los noventa tras su desaparición progresiva. El primero fue el de los magacines autogestionados por autores, que permitían una total libertad creativa. En segundo lugar, destaca la continuidad de *El Víbora*, que no cerró sus puertas hasta el año 2004 y la aparición de *Kiss Comix* en 1991, abiertamente pornográfica. Ambas vías cobijaron a autores como Keko o Miguel Ángel Martín. Estas dos nuevas líneas han marcado también el desarrollo de las revistas en la década de los años dos mil, abriendo puertas a su posible continuidad.

Es decir, el final de la revista característica del *boom* no ha significado la desaparición de los magacines. Siguiendo la idea que Max y Pere Joan defendían en *Nosotros Somos Los Muertos*, la revista no es «monolito», sino «abanico» de opciones de lectura. ¹²⁰ Aunque la idea de la revista de historietas del *boom* no permanezca, no hay duda de que la convivencia de distintos autores en un mismo formato editorial, aprendiendo unos de otros y aportando al lector un abanico estilístico y cromático único, nunca se perderá. Aporta una experiencia única que no se puede equiparar a la de ningún otro medio. Si

¹¹⁸ Anexos - Entrevistas principales. Miguelanxo Prado.

¹¹⁹ Anexos - Entrevistas principales. Paco Roca.

¹²⁰ Dibujo de Pere Joan para VV. AA., *Nosotros Somos Los Muertos*, 11, *op. cit.*, p. 4.

alguna vez el espacio de las revistas desaparece totalmente, tendremos que empezar a preocuparnos.

Conclusions

À partir de 2005, les trajectoires des différents auteurs de bande dessinée étudiés ont connu une plus grande notoriété et se sont vus influencés par leur passage dans les autres arts. Max a gagné le premier *Premio Nacional de Cómic* en 2007 pour les aventures de Bardín, un personnage né dans des revues de bande dessinée d'auteur, alors que Miguelanxo Prado s'est fait octroyer le même prix en 2012 pour *Ardalén*, roman graphique qui a eu beaucoup à voir avec sa consécration narrative et thématique, acquise avec *Trazo de tiza*. Nazario a publié littérairement son scénario de la troisième partie d'*Anarcoma* en 2016¹²¹ et Montesol est revenu à la bande dessinée avec *Speak Low*. Dans cet ouvrage, il laissait voir l'influence profonde qu'avait eue la peinture dans son retour à la bande dessinée.¹²²

Or, la réapparition dans le milieu de la bande dessinée des auteurs émigrés et l'influence des différents arts sur la configuration des vignettes constituent une ligne tout à fait différente. Notre texte se veut une recherche moins « conclusive » que « propositive ». Traditionnellement, la bande dessinée a été considérée comme une manifestation particulièrement perméable à l'influence des autres arts. Ce fait a été maintes fois prouvé d'un point de vue théorique. Cependant, ce que nous proposons va à l'encontre de ce prisme car nous étudions l'influence que peut avoir la bande dessinée dans différentes expressions artistiques, descendant, pour ce faire, au domaine de la praxis, c'est-à-dire aux cas concrets favorisés par un contexte donné. Autrement dit, notre travail, loin d'être convergent, devient disruptif. Il cherche à proposer de nouvelles voies d'analyse à partir de ce qui est ici exposé. Chaque auteur, chaque ouvrage et chaque dérivation que peut rencontrer le chercheur vers d'autres auteurs et d'autres œuvres non considérés, permettent d'ouvrir de nouvelles perspectives analytiques qui scrutent l'insertion de la bande dessinée dans des domaines où elle était jusque-là invisible. C'est ainsi que, au-delà de leur importance réelle, ces auteurs et ces œuvres font montre de leur profonde influence dans la culture contemporaine.

Le début de notre analyse part de la revue de bande dessinée, que nous avons définie au sein du *boom* comme possédant une série de caractéristiques concrètes: d'un point de

¹²¹ NAZARIO, *Nuevas aventuras de Anarcoma y el robot XM2*, Barcelone, Laertes, 2016.

¹²² MONTESOL, *Speak Low*, Madrid, Sins Entido, 2012.

vue formel il s'agissait de magazines sur support papier avec un format vertical ou « à la française » (plus haut que large). En tout cas, avec un format qui permettait toujours un maniement facile pour le lecteur, sans avoir besoin de plier les pages. Sur un plan symbolique, ces publications ont occupé la place d'honneur de certaines maisons d'édition et elles sont devenues de véritables « marques » pour les lecteurs. Enfin, au niveau industriel, la plupart de ces périodiques prestigieux apparaissaient comme des revues de pré-publication où on diffusait des histoires à suivre qui pouvaient, par la suite, paraître sous forme d'album.

De même, le parcours que nous avons suivi a mis en évidence la chute de ces revues du *boom*. Partant de la perspective de la situation internationale et tenant compte du rapport entre la disparition des magazines de bande dessinée pour adultes et la création des revues pour l'enfance et la jeunesse, on peut déduire de multiples raisons qui permettent d'expliquer ce phénomène. La conclusion la plus claire est qu'il faut toujours les percevoir comme un ensemble au sein d'un processus de rétro-alimentation mutuelle.

Les magazines ont procuré aux auteurs une certaine liberté de création, la possibilité de voir leur œuvre diffusée, une formation continue et des revenus relativement stables. Leur disparition a produit, pour des raisons de survie, une véritable dispersion, qui a pris différents chemins. D'un côté, nombreux ont été ceux qui ont opté pour un travail à l'étranger. De l'autre, les conditions imposées par le nouveau marché entre la fin des années quatre-vingts et le début des années quatre-vingt-dix, ont poussé d'autres auteurs de bande dessinée à travailler dans diverses manifestations artistiques et expressives, principalement dans les domaines de la peinture, l'illustration et l'audiovisuel.

Dans son texte *Intermedia* (1966), Dick Higgins a introduit le concept d'intermédialité, donnant comme exemple les objets trouvés de Marcel Duchamp, de créations « réellement inter-media ».¹²³ Partant du fait que la base pour qu'une analyse intermédiaire puisse apporter des résultats est que l'œuvre permette que demeure un pari auctorial, c'est-à-dire, un apport propre et original, nous avons proposé de commencer notre analyse par l'étude du rapport entre bande dessinée et peinture.

¹²³ En anglais dans l'original «truly between media», dans HIGGINS, D., «Intermedia», *op. cit.*

L'œuvre de Nazario Luque constitue le meilleur exemple du passage des revues du *boom* à la toile. Il a commencé par jouer de la guitare jusqu'au moment où il a décidé de l'abandonner pour se consacrer à la bande dessinée. Le changement du moyen d'expression est venu de la main d'un changement de contexte : il est parti de l'Andalousie pour se rendre à Barcelone, où il est devenu un des membres du collectif *El rollo enmascarado*. Durant les années quatre-vingts, Nazario est devenu une des plus grandes références du *boom* de la bande dessinée pour adultes, grâce à ses *historietas* pour *El Víbora* et à son personnage Anarcoma.

Le passage d'un support à un autre s'est produit à cause de plusieurs circonstances : en premier lieu, les facteurs qui ont amené à la disparition des revues de bande dessinée ; par ailleurs, il y a eu des raisons d'ordre vital : l'alcoolisme et les années d'excès ont aussi poussé l'auteur à un changement créatif ; en troisième lieu, ces revues n'offraient pas toutes les possibilités que Nazario voulait développer dans des œuvres comme *Turandot*, publiée dans *El Víbora* avec une forme et un chromatisme qui n'avaient guère à voir avec les originaux ; en quatrième lieu, de nouvelles inquiétudes créatives, qui sans doute étaient là depuis toujours, remontèrent à la surface lorsqu'il commença à comprendre les possibilités expressives que pouvait avoir une œuvre d'art « unique » ; en rapport avec ce qui précède, il y a eu, en plus, des raisons circonstanciées : la possibilité de collaborer avec la marque Brandy de Jerez dans la réalisation de *Brandy con Naranja* (1991) : l'entreprise a commandé des œuvres à différents auteurs et lorsque celles-ci ont été exhibées à Madrid, et que les salles Moriarty et Sen ont offert aux créateurs leurs espaces pour faire une exposition en 1993 avec du matériel similaire, Nazario s'est décidé pour la dernière ; enfin, en sixième lieu, l'artiste gagnait plus d'argent avec la vente de ses toiles que ce qu'il n'aurait jamais gagné travaillant pour les revues.

La nature morte est devenue le genre de base de la production de Nazario durant les années quatre-vingt-dix. On peut y distinguer trois sous-catégories : la représentation d'objets quotidiens, les fleurs (notamment les lys) et les poupées inanimées. Il existe de nombreuses connexions entre son travail dans la bande dessinée et son œuvre ultérieure en peinture, au niveau du style comme du contenu : de l'influence d'artistes comme Los Costus à la présence d'objets quotidiens dans ses vignettes reproduits dans ses toiles, toujours avec l'omniprésence du sexe.

Il y a aussi d'autres trajectoires intéressantes à prendre en compte dans ce passage d'un support à l'autre, comme celles de Montesol et de Simónides. Ils constituent tous les deux des exemples d'une insertion résolue dans le marché artistique de leur production picturale (parallèlement à celle de Nazario) ainsi que d'une liberté de création, en exposant en marge du système. Les mêmes problématiques qui avaient motivé des auteurs avec des intérêts de formation communs comme Nazario, Montesol ou Simónides, pour migrer créativement vers la peinture, se reproduisent chez ces auteurs de bande dessinée formés dans la tradition d'agence.

De tous les exemples cités, se détache le recours au réalisme comme la principale option picturale et le renvoi à des thématiques propres à l'histoire de l'art, comme la nature morte, cherchant ainsi à rompre avec une production antérieure et à s'insérer rapidement dans le système artistique. Cependant, il faudrait souligner que le succès préalable de ces artistes comme dessinateurs de bande dessinée a été, paradoxalement, ce qu'il leur a ouvert les portes de nombreuses salles d'exposition. Il y a eu des exceptions plus personnelles, possibles par leur éloignement du système artistique, comme Simónides ou Sacaramuix.

En ce qui concerne le saut à l'audiovisuel, l'exemple le plus clair est la production de Miguelanxo Prado. La peinture était une manifestation très proche qui a imprégné les parcours professionnels de nombreux auteurs du *boom*, y compris pour Prado. Depuis les premières œuvres produites pour Josep Toutain, Prado a commencé à libérer un style qui a éclos définitivement avec *Manuel Montano*, *Quotidianía Delirante y Tangencias*, la première et la dernière pour les revues de Norma Editorial, dont il est devenu l'auteur de référence. Sa popularité et son renom se sont définitivement consolidés avec *Trazo de tiza*.

Le passage de la bande dessinée à l'audiovisuel s'est déroulé en plusieurs points : une fois de plus, le conditionnement industriel qu'a supposé la disparition progressive des revues de bande dessinée ; en deuxième lieu, la nécessité d'un changement vital, après avoir constaté que cette génération était « l'adolescence de la bande dessinée et à un moment donné on est passés à l'âge adulte »¹²⁴ ; en plus, des œuvres comme *Trazo de*

¹²⁴ Annexes - Interviews principales. Miguelanxo Prado.

tiza, démontraient les limites du format revue et le besoin d'une autre forme de publication ; en rapport avec ce qui précède, et en quatrième lieu, Prado a développé de nouvelles inquiétudes créatives quand il a découvert les possibilités du cinéma d'animation lorsqu'il a vu à la télévision le film de Hayao Miyazaki *Mon voisin Totoro*, car il a compris les possibilités expressives et de communication que pouvait avoir le dessin animé ; en cinquième lieu, il a eu l'occasion de travailler pour le programme de la télévision galicienne Xabarán Club et, plus tard, au niveau international, dans la série *Men in Black* ; en sixième et dernier lieu, le travail dans l'audiovisuel lui procurait des revenus stables à un moment où il n'existait presque plus de plateformes de publications périodiques.

L'œuvre la plus caractéristique et personnelle de Prado, dans le domaine du cinéma d'animation, a été le film *De Profundis*, qui se déroulait en grande partie pendant la première décennie des années deux mille, après toute l'expérience formative du cinéma d'animation tout au long des années quatre-vingt-dix. Nous pouvons y observer de nombreuses connexions entre la production de la bande dessinée et de l'audiovisuel, aussi bien dans le style que dans le contenu. Ses traits se voient transmis grâce à plus de vingt mille images faites à la main et devenues photogrammes grâce à l'ordinateur, alors que, au niveau thématique, prédomine la force de la nature qui a toujours été présente dans la production de Prado.

Le troisième et dernier de ces domaines artistiques spécialement importants vers où se dirigent les auteurs de BD est l'illustration. Ici, la figure de Francesc Capdevila, qui signe Max, est la plus substantielle de notre étude. Il a commencé à publier dans l'univers de l'*underground* au sein de *El Rollo Enmascarado* ou grâce à des revues comme *Star*. Il a collaboré dans plusieurs fanzines et il est devenu un des auteurs les plus emblématiques des magazines du *boom* de la bande dessinée pour adultes, particulièrement de *El Víbora*, avec des personnages comme Gustavo ou Peter Pank.

Son arrivée à l'illustration depuis le *tebeo*, nous offre plusieurs points de référence : en premier lieu, comme pour tous les autres auteurs, elle s'est produite comme conséquence directe de la disparition progressive de la revue de bande dessinée ; de la même façon, nous pouvons argüer des raisons vitales : la naissance de sa fille l'a poussé à s'intéresser au livre illustré pour enfants ; en troisième lieu, la difficile expérience d'*El*

Imperio Azteca. El jugador de los dioses, a provoqué chez lui une certaine lassitude et un désenchantement envers la bande dessinée. Tout ceci a coïncidé avec la sensation d'avoir trouvé une limite créative dans la ligne claire qu'il avait développée durant toute la décennie des années quatre-vingts et de sentir que ce support ne lui permettait pas d'aller plus loin dans des questions comme la couleur ; en quatrième lieu, comme dessinateur, l'illustration a commencé aussi à l'intéresser comme un domaine plein de possibilités expressives ; en plus, en 1987, il a reçu sa première commande importante dans ce domaine, avec, comme client, la Mairie de Barcelone ; enfin, en sixième lieu, l'illustration, ainsi que la peinture et l'audiovisuel, permettait une quantité et une continuité de revenus très supérieurs à ceux que lui procuraient les revues de bande dessinée.

La production de Max dans ce domaine est énorme et comprend, d'un côté, diverses commandes parmi lesquelles des affiches, des pochettes de disques ou des collaborations dans différentes publications, et d'un autre côté, des livres illustrés adressés à l'enfance et à la jeunesse, pour des maisons d'édition comme La Abadía de Montserrat ou La Galera. En 1997, il a reçu le Prix des meilleures illustrations Enfance / Jeunesse (prix connu depuis 2008 comme Premio Nacional de Ilustración) pour les dessins du livre de Teresa Durán *L'Última moda* (La Abadía de Montserrat). Il faut également souligner ses expériences hybrides entre le roman, le livre illustré et la bande dessinée, comme *Órficas*. Les connexions entre les divers médias sont parfaitement définies par l'usage de la ligne claire au niveau du style, ou par l'expérimentation qu'il essaie d'appliquer à chaque projet.

En outre, il existe, bien entendu, d'autres chemins sur lesquels nous ne pouvons pas nous arrêter aussi longuement. Nous pouvons citer l'écriture plus commerciale dans le cas de Montse Clavé, ou de fiction en ce qui concerne Antonio Altarriba et Andreu Martín. Dans un futur, il nous reste à réaliser une analyse plus profonde sur la relation entre la bande dessinée et la littérature, ainsi que des différentes voies que, à part celles ici décrites, prennent les auteurs de bande dessinée. En exemple de cette puissance, nous pouvons signaler, d'un côté, la méthode de travail suivie par Andreu Martín, avec un autre ex-scénariste de bande dessinée, Jaume Ribera, pour la création des livres de la série Flanagan. Ils travaillent à deux mains, grâce à la rigueur du système qu'ils ont acquise lors de leur expérience comme scénaristes. D'un autre côté, la collaboration

entre Antonio Altarriba et Pilar Albajar pour créer des photographies avec un scénario préexistant. Une collaboration possible aussi grâce à l'apprentissage préalable du premier pendant le *boom* et à la qualité technique et à la créativité de la seconde.

Ainsi, le passage de la bande dessinée vers d'autres manifestations artistiques s'est produit principalement pour des raisons liées à la fin du *boom*, générationnelles ou vitales ; aussi, à cause des limites dont avait fait montre le format revue ou le travail que les auteurs développaient dans la bande dessinée ; puis, en raison des nouvelles inquiétudes créatives de ceux-ci ; de plus, grâce aux circonstances favorables au niveau professionnel, qui leur apportaient des opportunités de travail ; et, enfin, à cause de la sécurité économique que procuraient les nouveaux supports face à la disparition des revues.

Dans l'analyse de l'influence entre différents médias, et si l'on part du tronc central de la bande dessinée, il faut souligner le rôle unificateur de la narration, en accord avec Antonio Altarriba, qui fait sien le célèbre aphorisme de Marshall McLuhan:

El medio condiciona enormemente el mensaje. Es verdad que, al fin y al cabo, lo que soy es un cuentista, pero como los cuentos son siempre los mismos, desde la antigüedad hasta nuestros días, lo que podríamos denominar «el arte de contar» pasa precisamente por los medios que utilices. La misma historia de siempre, esa que nos hemos contado los unos a los otros durante muchísimas generaciones, si la pasas a través de la fotografía, a través del cómic, etc., adquiere novedad, originalidad.¹²⁵

Ou, d'un autre point de vue, les auteurs étaient « en fin de comptes des dessinateurs ».¹²⁶ Comme le dit Santiago García, « Max découvre qu'il n'est pas vraiment un auteur de bande dessinée ni *non plus* un narrateur. Il est, avant tout, un *dessinateur*, et en conséquence, *il aborde des thèmes*, pas d'*arguments* ; il manie des

¹²⁵ G. MATUTE, F. et FERNANDEZ RECUERO, Á. L., «Antonio Altarriba: "Lo que más me interesa del cómic..."», *op. cit.* « Le medium est le message », phrase de Marshall McLuhan tirée de son ouvrage *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964: "Le medium conditionne énormément le message. Il est vrai que, en fin de comptes, je suis un conteur, mais comme les contes sont toujours les mêmes, dès l'Antiquité à nos jours, ce que nous pourrions appeler « l'art de conter », passe précisément par les médias que l'on utilise. La même histoire de toujours, celle que nous nous sommes racontée les uns aux autres pendant de nombreuses générations, si on la passe à travers la photographie, à travers la bande dessinée, etc., acquiert une nouvelle originalité ».

¹²⁶ Annexes - Interviews principales. Josep María Beà.

icônes, pas des personnages ». ¹²⁷ Récit et dessin apparaissent comme les deux éléments communs à tout ce processus d'interrelation mutuelle entre les arts. Interrelation et transit que nous ne devons pas regretter, mais comprendre comme un fait historique. C'est ainsi que l'interprète Antoni Guiral, lorsqu'il fait allusion aux auteurs espagnols qui travaillent pour d'autres marchés, écrit dans sa préface à *Còmics Made in Spain*, de Koldo Azpitarte :

Todos los autores [...] forman parte, todavía, de una extensa lista de profesionales españoles que materializan su obra en mercados externos. Pero, curiosamente, este aspecto no es tratado aquí como una tragedia; porque no lo es, sólo es fruto de una situación industrial y personal muy determinada, una evidencia que la mayoría de ellos vive con naturalidad; es más, con felicidad, por haber alcanzado aquello que siempre se habían propuesto. ¹²⁸

Pour Max il s'agit d'un « chemin naturel. Tu commences par t'unir à d'autres qui font la même chose et qui ont une sensibilité et des intentions semblables [...]. Et à partir de là, chacun commence à suivre sa voie, c'est inévitable, normal, c'est désirable ». Un chemin qui part de la bande dessinée « de genre » à une autre plutôt « d'auteur » car, en fin de comptes, « n'importe quel artiste, ce dont il a besoin est de toujours trouver sa voie. Il arrive que les premières étapes se fassent en groupe. » ¹²⁹

En rapport avec ces changements, même si nous n'avons pas de données suffisantes pour définir une future analyse, notre travail ouvre une nouvelle ligne de recherche en proposant l'idée de la croissance de la *précarisation* du travail des auteurs après la chute des magazines. Il s'agit d'un aspect qui a été traditionnellement peu travaillé à cause de la difficulté à réunir des renseignements en général peu précis, épars ou inexistant, mais qui doit être revendiqué. Joan Navarro résume parfaitement que, face à tous les

¹²⁷ MAX, *Max. Panóptica. 1973-2011*, Pontevedra, Kalandraka, 2011, p. 116.

¹²⁸ AZPITARTE, K., *Còmics Made in...*, *op. cit.*, p. 11. « Tous les auteurs [...] font toujours partie d'une longue liste de professionnels espagnols qui matérialisent leur œuvre dans des marchés étrangers. Mais, curieusement, cet aspect n'est pas traité ici comme une tragédie, parce qu'elle n'en est pas une; c'est le fruit d'une situation industrielle et personnelle très déterminée ; une évidence qu'ils vivent avec naturalité et, qui plus est, avec joie, car ils ont atteint le but qu'ils s'étaient fixé. »

¹²⁹ Max dans JONAS G., R. Y GALIANO, I., «En España, al contrario que en Francia, los autores de cómic no somos rentables como iconos», Madrid, *Jot Down*, 2014, <https://www.jotdown.es/2014/02/max-en-espana-al-contrario-que-en-francia-los-autores-de-comic-no-somos-rentables-como-iconos> (date de consultation: 15-I-2019).

prismes que nous avons définis à propos des revues et de leur influence sur le travail des auteurs :

La industria de la revista, su época, la puedes contemplar de la manera que tú quieras, pero hay una forma que es real, objetiva e ineludible y es que los autores españoles cobraban por página dibujada. De ahí se pasó a un anticipo económico por obra y, en algunos casos, a un cobro una vez editado el volumen. El día en que desaparecieron las revistas y fuimos directamente al álbum 120.000 pesetas sería un anticipo justo de ocho páginas. Si estamos hablando de seis para completar un álbum, nos referimos a 720.000 pesetas de anticipo por un libro. Sin embargo, de las revistas fuimos pasando progresivamente a anticipos de 100.000 pesetas por un álbum. Y la novela gráfica ha pasado casi a cero.¹³⁰

Miguelanxo Prado intervient dans le même sens : pour lui « le changement a été brutal » puisque « le fait que les histoires étaient d’abord publiées en format revue et dans des pays comme la France, l’Italie, l’Allemagne ou les États-Unis, était une source de revenus qui faisait nécessaire la figure de l’éditeur comme producteur du livre », mais avec la fin des magazines « cette voie s’épuise, et le livre doit se défendre tout seul. Le seul moyen d’être payé est désormais le pourcentage, pur et dur, sur les droits d’auteur ».¹³¹

Le prix qu’ont dû payer les auteurs de bande dessinée pour arriver à sortir une bande dessinée « d’auteur » fut élevé, mais on peut admettre une fois de plus une grande variété de prismes puisque « si on la compare à d’autres professions semblables, il n’arrive pas la même chose [qu’à l’époque des revues] : un écrivain n’est pas payé à la page mais par ouvrage, par volume ». De sorte que : « à cette époque il y avait moins de liberté mais on vivait mieux et maintenant on vit moins bien, mais nous jouissons d’une autonomie plus grande ». L’exploration pour savoir si le marché s’est consolidé depuis

¹³⁰ Annexes - Extraits d’interviews complémentaires. Joan Navarro : « L’industrie de la revue, son époque, on peut la contempler comme on veut, mais il y a une manière réelle, objective et incontournable, et c’est ce que les auteurs espagnols touchaient par page dessinée. De là on est passé à une avance par ouvrage et, dans certains cas, à être payé une fois l’œuvre publiée. Le jour où les revues ont disparu et nous sommes passés directement à l’album, la quantité de 120 000 pesetas supposerait une avance juste pour huit pages. Si nous parlons de six pour compléter un album, ça signifie 720 000 pesetas d’avance pour un livre. Cependant, nous sommes passés progressivement des revues à des avances de 100 000 pesetas pour un album. Et le roman graphique est passé à presque zéro. »

¹³¹ Annexes - Interviews principales. Miguelanxo Prado.

le temps des revues a été fait *pour* l'auteur et *sur* l'auteur et, en conséquence, la recherche autour de la précarisation créative, est une voie ouverte à de futures approches.

Il est évident que, à côté d'autres manifestations créatives, les revues de bande dessinée ont influencé deux voies ouvertes dans la décennie des années quatre-vingt-dix après leur progressive disparition. La première a été celle des magazines autogérés par les auteurs, qui permettaient une liberté totale de création. En deuxième lieu, il faut souligner la continuité de *El Víbora*, qui n'a fermé ses portes qu'en 2004, et la parution de *Kiss Comix* en 1991, ouvertement pornographique. Ces deux voies ont hébergé des auteurs comme Keko ou Miguel Ángel Martín. Ces deux nouvelles lignes ont marqué également le développement des revues dans la première décennie du XXI^e siècle, ouvrant ainsi les portes à une possible continuité.

En somme, la fin des revues caractéristiques du *boom* n'a pas entraîné la disparition des magazines. D'après l'idée que défendaient Max et Pere Joan dans *Nosotros Somos Los Muertos*, la revue n'est pas un « monolithe » mais un « éventail » d'options de lecture.¹³² Même si l'idée de la revue de bande dessinée du *boom* ne perdure pas, il n'y a pas de doute qu'on ne perdra jamais la cohabitation de différents auteurs dans un même format éditorial, apprenant les uns des autres et apportant au lecteur un choix stylistique et chromatique unique. Tout ceci relève d'une expérience exceptionnelle qui n'est pas comparable à celle des autres supports. Si un jour l'espace des revues disparaît totalement, là, il faudra commencer à s'inquiéter.

¹³² Dessin de Pere Joan pour VV. AA., *Nosotros Somos Los Muertos*, 11, *op. cit.*, p. 4.

Bibliografía

General

ABELLÁN HERNÁNDEZ, M., «Investigación científica en cómic. Superando los prejuicios frente al arte secuencial», en GARCÍA SAHAGÚN, M., et. Al. (eds.), *Al margen. Reflexiones en torno a la imagen*, Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1 (UCM), 2016, pp. 55-63.

AGUIRRE S., HIGUERO, G., LÓPEZ, R. y FIRMA INVITADA, «El kiosco y su actual viabilidad con respecto al cómic», *Zona Negativa*, 15-XII-2015, <http://www.zonanegativa.com/el-kiosco-y-su-actual-viabilidad-con-respecto-al-comic/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

ALARY, V., *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

ALTARRIBA, A., *La España del Tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

---, «Prólogo. Partículas elementales», en BARTUAL, R., *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*, Ediciones Factor Crítico, 2013, pp. 7-10.

ALTARRIBA, A. y REMESAR, A., *Comicsarías: ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*, Barcelona, Ed. Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

ANDREANI, N., *Graphic Novel. Il fumetto spiegato a mio padre*, Eboli (Salierno), Nicola Pesce Editore (NPE), 2014.

ANDREOLETTI, M., «Luigi Bernardi, o del curatore editoriale come lavoro autoriale», *Fumettologica*, 3-XII-2015, <http://www.fumettologica.it/2015/12/luigi-bernardi-fumetti-orient-express-nova/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

AZPITARTE, K., *Cómics Made in Spain*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2006.

BABAS, K. Y TURRÓN, K., *De espaldas al kiosco. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*, Madrid, El Europeo & La Tripulación, 1995.

BARATECH, F., «Los éxitos y fracasos de los empresarios», Barcelona, *La Vanguardia*, 28-IX-1986.

BARRERO, M., *Diccionario terminológico de la historieta*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT), 2015.

---, «La Generación del Compromiso», *Tebeosfera*, 2ª época, 3, AC Tebeosfera, Sevilla, 2009.

---, *No sólo son tebeos, 3. La historieta y el humor gráfico en la Universidad. Trabajos académicos*, <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/NSST/03/Tesis.htm> (fecha de consulta: 15-I-2019).

---, «Relación de trabajos de investigación desarrollados en el ámbito académico español y dedicados al estudio, en su integridad o en parte, del humor gráfico y / o de la historieta en cualquier de sus aspectos», Sevilla, *Tebeosfera*, 2002,

<https://www.tebeosfera.com/1/Seccion/NSST/03/TebeoTesis.pdfv> (fecha de consulta: 15-I-2019).

---, *Tesis Doctoral Sistemática de la historieta. Aplicación al caso de la historieta y el humor gráfico en Sevilla: 1864-2000*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015,

<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/39614/TESIS%20MANUEL%20BARRERO%20SISTEMATICA.pdf?sequence=1> (fecha de consulta: 15-I-2019).

---, «La vera historia de Pulgarcito», *Tebeosfera*, 8, Sevilla, 2011,

https://www.tebeosfera.com/documentos/la_vera_historia_de_pulgarcito.html (fecha de consulta: 15-I-2019).

BARTRA, A., «Globos globales: 1980-2000», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, v. 1, 4, 2001, http://rlesh.mogno.com/pdf/RLESH_04.pdf (fecha de consulta: 15-I-2019).

BASTARDES, E., «La familia Bruguera rompe el precontrato de venta y recupera la titularidad de la editorial», Barcelona, *El País*, 01-VI-1985,

http://elpais.com/diario/1985/06/01/economia/486424824_850215.html (fecha de consulta: 15-I-2019).

BENOÎT, T., *Vers la ligne claire*, Paris, les Humanoïdes associés, 1980.

BERNARDEAU, M. Á. (idea original), *Cuéntame cómo pasó* (2001-actualidad), temporada 15, capítulo 255 «Dos días en París».

Blog de Joan Navarro, <http://navarrobadaia.blogspot.com/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

BLOGS EITB, «El salón del Cómic de Getxo homenajeará a Josep María Berenguer», *Blogs eitb*, 11-VII-2011, <http://www.blogseitb.com/comics/tag/salon-comic-getxo/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

Blog *En todo el colodrillo*, <http://entodoelcolodrillo.blogspot.com.es/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

BORDES, E., *Cómic, arquitectura narrativa*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2017.

BRIHUEGA, J., «Avatares de lo simbólico en la segunda mitad del segundo milenio... y en lo que va del tercero», Lomba, Concha, Lozano, J. C. (eds.), Arce, E. y Castán, A. (coords. de la ed.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto, II*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, pp. 23-46.

---, «La cultura visual de masas», RAMÍREZ, J. A. (dir.) y Gómez Cedillo, A. (coord.), *Historia del arte, 4. El mundo contemporáneo*, Madrid, Alinza Editorial, 1997, pp. 398-449.

CARBALLO, E., «Las revistas de cómic de los 80 eran medio de vida y escuela y las echo de menos», La Coruña, *La Opinión A Coruña*, 11-II-2015,

<http://ocio.laopinioncoruna.es/agenda/noticias/nws-387825-las-revistas-comic-80-eran-medio-vida-escuela-echo-menos.html> (fecha de consulta: 15-I-2019).

CLEMENTE, J., M. Y MIRA, H., *Los chicos que coleccionaban tebeos*, Girona, Panini, 2013.

- CONSTENLA, T., «El hombre incapaz de dejar los cómics», Madrid, *El País*, 05-II-2016, https://elpais.com/cultura/2016/02/04/actualidad/1454606264_631523.html (fecha de consulta: 15-I-2019).
- CUADRADO, J., *De la historieta y su uso. Atlas español de la cultura popular, Tomo 1 (A-I) y Tomo 2 (J-Z)*, Madrid, Ediciones Sinsentido y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.
- , *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*, Madrid, Compañía Literaria, 1997.
- DÍAZ DE GUEREÑU, J. M., *Hacia un cómic de autor: a propósito de «Arrugas» y otras novelas gráficas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2014.
- DÍAS DE DEUS, A., *Os comics em Portugal. Uma História da Banda Desenhada*, Lisboa, Edições Cotovia y Bedeteca de Lisboa, 1997.
- DOPICO, P., «Cómics y dibujos de la Movida Madrileña», Sevilla, *Tebeosfera*, 2ª Época 10, 2013, http://www.tebeosfera.com/documentos/comics_y_dibujos_de_la_movida_madrilena.html (fecha de consulta: 15-I-2019).
- , *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.
- , *Tesis Doctoral «El cómic underground español, 1970-1980 (esputos de papel)»*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- EFE, «La RAE rectifica con el manga: "Cómico de origen japonés"», Barcelona, *El Mundo*, 05-VII-2012, <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/05/cultura/1341501512.html> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- EL PAÍS, «Los trabajadores de Bruguera explican sus problemas en Madrid», Madrid, *El País*, 02-X-1986, http://elpais.com/diario/1986/10/02/economia/528591624_850215.html (fecha de consulta: 15-I-2019).
- ESTRADA, O., *Songokumania: El big bang del manga*, Barcelona, Edicions Xandri, 2016.
- FERNÁNDEZ, J. J., *Star: la contracultura de los 70*, Barcelona, Glénat, 2007.
- FILIPPINI, H., *Dictionnaire de la bande dessinée*, París, Bordas, 1989.
- GARCÍA, S., *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2014.
- GARCÍA, S., Y QUESADA, G., «Tebeos en España: ¿una quimera?», VV. AA., *U, el Hijo de Urich*, 1, Barcelona, Camaleón Ediciones, 1996, pp. 6-25.
- GASCA, L. y GUBERN, R., *El discurso del cómic*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988.
- GILLES, M., «C'était la bande à Pilote», *L'Express*, 14-III-1996, https://www.lexpress.fr/informations/c-etait-la-bande-a-pilote_612916.html (fecha de consulta: 15-I-2019).

- GÓMEZ SALAMANCA, D., *Tesis Doctoral Tebeo, cómic y novela gráfica. La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*, Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2013, <https://www.tdx.cat/handle/10803/117214> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- GROENSTEEN, T., *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- GUBERN, R., *De los cómics a la cinematografía. Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Román Gubern Garriga Nogués*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leído en el acto de su recepción pública, el día 28-IV-2013
- , *Medios icónicos de masas*, Madrid, Historia 16, 1997.
- GUIRAL, A., *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*, Barcelona, Ediciones B, 2010.
- , *100 años de TBO: la revista que dio nombre a los tebeos*, Barcelona, Ediciones B, 2017.
- , «1970-1995: Un reloj atrasado y otro tren perdido», *Arbor*, v. 187, extra 2, 2011, pp. 183-208,
- , (Coord.), *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics* (varios volúmenes), Girona, Panini España, 2007-2013.
- <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/104/showToc> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- , *Los tebeos de nuestra infancia: La Escuela Bruguera 1964-1986*, Barcelona, Ediciones El Jueves, 2007.
- , *Terminología [en broma pero muy en serio] de los cómics*, Barcelona, Camaleón Ediciones, 1998.
- HERNANDEZ, L., *Relatório Final de IC Memória da História em Quadrinhos no Brasil*, São Caetano do Sul, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, s. f.,
- http://www.uscs.edu.br/pesquisasacademicas/images/download_inici_cientifica/prof_roberto_e_lucashernandes_com.pdf (fecha de consulta: 15-I-2019).
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M., *Manga, anime y videojuegos. Narrativa cross-media japonesa*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- HORN, M., *The world encyclopedia of comics*, Nueva York, Chelsea House Publishers, 1976.
- JIMÉNEZ, J., «Santi Pérez: "Me interesa el terror más cotidiano, más cercano"», *RTVE*, 17-X-2013
- <http://www.rtve.es/rtve/20131017/santi-perez-interesa-terror-mas-cotidiano-mas-cercano/766360.shtml> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- JIMÉNEZ VAREA, J., «El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios», *Ámbitos*, 15, 2006, pp. 121-209,
- https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/11688/file_1.pdf (fecha de consulta: 15-I-2019).
- KOYAMA-RICHARD, B., *Mil años de manga*, Barcelona, Electa, 2008.

- LA VANGUARDIA, «Desacuerdo con incidentes en la conciliación de Editorial Bruguera», Madrid, *La Vanguardia*, 25-V-1985,
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1985/10/02/pagina-43/32860299/pdf.html>
(fecha de consulta: 15-I-2019).
- LLADÓ, F., «El análisis del cómic: del crítico al historiador del arte», en *Actas del Simposio El historiador del Arte, hoy*, 10 y 11 de octubre de 1997, Soria, ed. C.E.H.A. y Caja Duero, s. f.
- , *Los Cómicos de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Barcelona, Ediciones Glénat, 2001.
- , *Tesis Doctoral El cómic en España: análisis histórico y de contenido de las revistas publicadas entre 1975 y 1984*, v. 1-2, Ciutat de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1996.
- LOMBA SERRANO, ET AL., *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*, Zaragoza, Instituto Aragonés de la Mujer, 2003.
- MARTÍN, A., *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona, Glénat, 2000.
- , *Historia del cómic español: 1875-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- , «La historieta española de 1900 a 1951», en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. 187, extra 2, 2011, pp. 63-128,
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1381/1390> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- , «Nacimiento y primeros pasos de El Rollo Enmascarado», Sevilla, Tebeosfera, 2004,
<https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/EIRollo/nacimiento.htm>
(fecha de consulta: 15-I-2019).
- MUÑOZ, D. Y SAMARANCH, A., «La palabra de la industria», en VV. AA, *U, el hijo de Urich*, 3, Barcelona, Camaleón Ediciones, 1997, pp. 20-25.
- OLIVARES, J. y OLIVARES, P. (idea original), *El Ministerio del Tiempo* (2015-actualidad), temporada 1, Capítulo 5 «Cualquier tiempo pasado».
- Página web oficial de Astiberri Ediciones, <https://www.astiberri.com/> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- Página web oficial de Ediciones La Cúpula, <https://www.lacupula.com/> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- PÉREZ DEL SOLAR, P., *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*, Madrid, Iberoamericana, 2013.
- PONS, A., «La industria del cómic en España: radiografía de ¿un mito o una realidad?», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. 187, extra 2, 2011, pp. 265-273,
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1381/1390> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- PORCEL, P., *Clásicos en Jauja: La historia del tebeo valenciano*, Alicante, Ediciones de Ponent, 2002.

- , «La historieta española de 1951 a 1970», en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. 187, extra 2, 2011,
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1381/1390> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- QUESADA DE LA CÁMARA, D. Y GARCÍA ALCARRIA, J., *Generación Dragon Ball*, Barcelona, Dolmen Editorial, 2012.
- RATIER, G., *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du XX^e siècle racontée par les scénaristes*, Montrouge, P.L.G., 2002.
- RAMÍREZ, J. A., *El «comic» femenino en España: arte sub y anulación*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- RAMÍREZ, J. A., *La historieta cómica de postguerra*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 235.
- Tebeosfera <https://www.tebeosfera.com/> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- TRABADO CABADO, J. M., *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*, Madrid, Cátedra, 2012.
- , «La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic», en Trabado Cabado J. M. (coord.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Madrid, Arco/Libros S. L., 2013.
- VV. AA., *Confines: miradas, discursos, figuras en los extremos del siglo XX*, Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2000.
- VARILLAS FERNÁNDEZ, R., «El cómic, una cuestión de formatos (1): de los orígenes periodísticos al *comic-book*», *CuCo, Cuadernos de cómic*, 1, 2013,
http://cuadernosdecomic.com/docs/revista1/cuestion_formatos_varillas.pdf (fecha de consulta: 15-I-2019).
- , «El cómic, una cuestión de formatos (2): revistas de cómics, fanzines, mini-cómics, álbumes y novelas gráficas», *Cuco, Cuadernos de cómic*, 2, 2014,
http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/El_comic_una_cuestion_de_formatos_2_cuco2.pdf (fecha de consulta: 15-I-2019).
- , *Tesis Doctoral El comic: texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- VICENTE, P., *Auge y caída de una historieta. La historia detrás de Bruguera*, Madrid, Léeme Libros, 2016.
- VITURRIA, A. M. y CLEMENTE, J. M., «Marvel Cómics en España. Crónica de una ambición», en HOWE, S., *Marvel Comics. La historia jamás contada*, Girona, Panini, 2013. Y: MORRISON, G., *Supergods: Héroe, mitos e historias del cómic*, Madrid, Turner, 2012.
- VILCHES, G. (coord.), *Del BOOM al CRACK. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Barcelona, Diminuta Editorial, 2018.
- ZINK, R., *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, Oeiras, Celta Editora, 1999.

Sobre los autores y acerca de las obras analizadas

ABEL, G., «Trazo de tiza de Miguelanxo Prado. El improbable relato entre novela y cuadro», en ALARY, V. (éd.), *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 196-209.

ALARY, V., «Le corps transesthétique chez Nazario. D'un médium à l'autre», en BESSIÈRE, B. y MENDIBOURE, J.-M. (eds.), *Voir le corps, dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Bélgica, Lansman, 2003, pp. 63-72.

ÁLVAREZ, J., «LCDE entrevista a Pasqual Ferry», *La Casa de EL*, 1-X-2015, <http://www.lacasadeel.net/2015/10/lcde-entrevista-pasqual-ferry.html> (fecha de consulta: 15-I-2019).

AMER, B., «La doble existencia de Nazario», Palma de Mallorca, *Diario de Mallorca*, 07-II-1997.

BARRERO, M., «GARCÍA, Luis», Sevilla, *Tebeosfera*, 2005, <https://www.tebeosfera.com/1/Monografico/Luis/Garcia/Mozos.htm> (fecha de consulta: 15-I-2019).

CAMPS, E., «Poliédric Scaramuix», s. l., *Página web oficial de Eudald Camps*, 29-I-2013, <https://eudaldcamps.com/2013/01/29/poliedric-scaramuix/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

CARBALLO, E., «Las revistas de cómic de los 80 eran medio de vida y escuela y las echo de menos», *La Opinión A Coruña*, 2015, <https://ocio.laopinioncoruna.es/agenda/noticias/nws-387825-las-revistas-comic-80-eran-medio-vida-escuela-echo-menos.html> (fecha de consulta: 15-I-2019).

CEESEPE, «Calle mayor, años 20. Venturas y desventuras de un pintor llamado a sí mismo Ceesepe», en Ceesepe, *La colección del artista, catálogo de la exposición celebrada del 15 de marzo al 6 de abril de 2003 en el Centro Cultural Moncloa*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Moncloa-Aravaca y Centro Cultural Moncloa, 2003.

CONSTENLA, T., «Las preferentes, un drama en viñetas», *El País*, Madrid, 10-IX-2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/09/actualidad/1410287471_904219.html (fecha de consulta: 15-I-2019).

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN, «Nazario inaugura su exposición "Turandot"», *Portal de comunicación de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 10-XI-2014, <http://comunicacion.us.es/centro-de-prensa/cultura/nazario-inaugura-su-exposicion-turandot> (fecha de consulta: 15-I-2019).

ECHEVARRÍA, C., «Entrevista a... Andreu Martín», *El Templo de las Mil Puertas. Revista online de literatura juvenil*, 4, s. l., VI-2008, <http://www.eltemplodelasmilpuertas.com/entrevista/andreu-martin/92/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

EFE, «Anarcoma, la detective de Nazario, cumple 40 años convertida en icono trans», *eldiario.es*, Barcelona, 28-VI-2017, https://www.eldiario.es/cultura/Anarcoma-detective-Nazario-cumple-convertida_0_659335203.html (fecha de consulta: 15-I-2019).

- EL PORTALUCO, «Entrevista a Mique Beltran», El Portaluco. Información sin límites, s. l., 12-XI-2015, <https://elportaluco.com/entrevista-a-mique-beltran/> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- EL TÍO BERNI, «Entrevista a Josep María Beà», *Entrecomics*, 10-VI-2008, <http://www.entrecomics.com/?p=15963> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- Entrevistas 100grados-Paco Roca, <https://www.youtube.com/watch?v=heCSjdQH0WE&t=827s> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- FERRER, C., «Miguel Gallardo, o la historia del cómic español contemporáneo», *Radio Praha en español*, s. l., 09-XI-2010, <https://www.radio.cz/es/rubrica/cultura/miguel-gallardo-o-la-historia-del-comic-espanol-contemporaneo> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- G. MATUTE, F. y FERNÁNDEZ RECUERO, Á. L., «Antonio Altarriba: "Lo que más me interesa del cómic es justo lo que no tiene de literatura"», *Jot Down*, s. l., 09-2017, <https://www.jotdown.es/2017/09/antonio-altarriba-lo-que-mas-me-interesa-del-comic-es-justo-lo-que-no-tiene-de-literatura/> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- GALIANO, I. y MATUTE, F. G., «Nazario: "No soy ni políticamente correcto ni incorrecto, lo que intento es ser coherente"», s. l., *Jot Down*, 2016, <https://www.jotdown.es/2016/05/nazario-no-politicamente-correcto-incorrecto-lo-intento-coherente/> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- GARCÍA, J., «Entrevista a Luis García», Sevilla, *Tebeosfera*, 2005, <https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Garcia/Luis4.htm> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- , «NOVA-2», Sevilla, *Tebeosfera*, 2005, <https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/Glenat/Nova2.htm> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- GARCIA-OLANO, R., «Almodóvar y el cómic *underground* español: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón», *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, v. 3, Londres (Ontario, Canadá), Western University, 2013, <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1074&context=entrehojas> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- GARCÍA OSUNA, C., «Nazario, más que historietas», Madrid, *ABC de las Artes*, 22-XI-1996.
- GIL, I., «Ceesepe, Molina, Nazario y Peret exponen en la capital francesa», Madrid, *El Mundo*, 17-IX-1994.
- GONZÁLEZ GOST, P., «La Katábasis de Max y de Bernat Metge», *CuCo, Cuadernos de cómic*, 6, Madrid, junio de 2016, pp. 80-91, <http://cuadernosdecomic.com/docs/revista6/La%20katabasis%20de%20Max%20y%20de%20Bernat%20Metge.pdf> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- GRACIA LANA, J. A., «Javier Montesol. Trazos urbanos», *AACA Digital*, 37, XII-2016, <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1287> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- GUTIÉRREZ, K., «Juanjo Guarnido y Juan Díaz Canales», *Cactus*, 7-IV-2015,

<https://www.revistacactus.com/juanjo-guarnido-y-juan-diaz-canales/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

INFAME&CO., «"Ahora dispondré de tiempo y serenidad para recuperar las buenas ideas". Entrevista a Ana Miralles», Bilbao, *Bilbao 24 horas*, I-2017,

<https://bilbao24horas.com/hemeroteca/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/17867-ahora-dispondre-de-tiempo-y-serenidad-para-recuperar-las-buenas-ideas-entrevista-a-ana-miralles> (fecha de consulta: 15-I-2019).

---, «"El cómic me parece el arte más apasionante que existe en el mundo". Entrevista a Laura Pérez Vernetti», Bilbao, 01-XII-2017,

<http://bilbao24horas.com/comic-me-parece-arte-mas-apasionante-existe-mundo-entrevista-laura-perez-vernetti/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

---, «"Éramos jóvenes y no teníamos nada que perder". Entrevista a Gallardo y Mediavilla», Bilbao, *Bilbao 24 horas*, 19-III-2017,

<http://bilbao24horas.com/hemeroteca/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/18265-eramos-jovenes-y-no-teniamos-nada-que-perder-entrevista-a-gallardo-y-mediavilla> (fecha de consulta: 15-I-2019).

---, «"Los autores que publicamos son los que definen Astiberri, lo que somos y lo que pretendemos ser". Entrevista a Fernando Tarancón», *Bilbao 24 horas*, 12-III-2012,

<http://bilbao24horas.com/hemeroteca/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/4071-los-autores-que-publicamos-son-los-que-definen-astiberri-lo-que-somos-y-lo-que-pretendemos-ser-entrevista-a-fernando-tarancon-2> (fecha de consulta: 15-I-2019).

---, «"Siempre he buscado en mis obras un posicionamiento social". Entrevista a Miguelanxo Prado», *Bilbao 24 horas*,

<http://bilbao24horas.com/hemeroteca/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/17457-siempre-he-buscado-en-mis-obras-un-posicionamiento-social-entrevista-a-miguelanxo-prado> (fecha de consulta: 15-I-2019).

JOAN, P. Y MAX, *Max. Conversación / Sketchbook*, Madrid, Ediciones Sins Entido, 2005.

JUNCOSA, E., «Paquetes y flores en las acuarelas de Nazario», Madrid, *El País*, 26-IV-1997.

LARRAZ, J. R., *Memorias. Del tebeo al cine, con mujeres de película*, Barcelona, Editores de Tebeos, 2012.

MARANTE ARIAS, A., «Intertextualidad y metaficción en *Trazo de tiza* de Miguelanxo Prado», en *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n.º 4, Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 86-103, espec. p. 102, disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2260> (fecha de consulta: 15-I-2019).

MARÍA RONDÓN, J., «Nazario, radical libre», Sevilla, *El Mundo*, 14-XI-2014, <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/11/14/54650c8ae2704e59518b4579.html> (fecha de consulta: 15-I-2019).

MARTÍ FONT, J. M., «Nazario de gran formato», Barcelona, *El País*, 20-V-97.

MASARAH, E. y VILCHES, G., «Identidades de género en el *boom* del cómic adulto (1977-1986): *Zora y los Hibernautas y Anarcoma*», en Lluch-Prats, J., Martínez Rubio, J. y Souto, L. C., «Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea», Anejos de *Diablotexto Digital*, 1, València, Universitat de València, 2016, pp. 196-213.

MORA BORDEL, J., «Las grandes entrevistas de sonaste maneco: Calpurnio», *La Bitácora de Maneco*, s. l., 2-VII-2014,

<http://labitacorademaneco.blogspot.com/2014/07/las-grandes-entrevistas-de-sonaste.html> (fecha de consulta: 15-I-2019).

MORA, J. y BARRERO, M., «Beà. Psiconauta de la historieta», Sevilla, *Tebeosfera*, 2ª época, 3, 2008,

https://www.tebeosfera.com/documentos/bea_psiconauta_de_la_historieta.html (fecha de consulta: 15-I-2019).

MURILLO, E., *Simonides: margoak / Simónides: pinturas*, catálogo de la exposición realizada del 25 de febrero al 31 de marzo de 2000, Biblioteca Pública de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2000.

NAZARIO, *La Barcelona de los setenta vista por Nazario y sus amigos*, Madrid, Ellago Ediciones, 2004.

Página web oficial de Nazario, <https://nazarioluque.com/> (fecha de consulta: 15-I-2019).

Para Todos La 2 - Entrevista Marika Vila, ilustradora, 11-IV-2014,

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-entrevista-marika-vila-ilustradora/2502424/> (15-I-2019).

PÉREZ-GÓMEZ, M. A., «Analizando *Neurope*: la construcción de mundo en la obra de Miguel Ángel Martín», *CuCo, Cuadernos de cómic*, 6, junio de 2016, pp. 34-60, <http://cuadernosdecomic.com/revista6.php> (fecha de consulta: 15-I-2019).

SOLÀ-DACHS, L., «Antoni Calonge i Fontcuberta», *Antoni Calonge. Mestre del dibuix*, catálogo inédito de la exposición en el Museu Thermalia, Caldes de Montbui (Barcelona), octubre-enero de 2015-2016, s. p.

TRENC, E., «Nazario, un geni adult del còmic», en *Catálogo Nazario. Barcelona 1972-2002 [Espai 2 del Palau de la Virreina del 17 d'abril al 9 de juny de 2002]*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2002.

YEXUS, «Laura Perez Vernetti, la entrevista», *Tebeosfera*, 2ª Época, 9, 2008,

https://www.tebeosfera.com/documentos/laura_perez_vernetti_la_entrevista.html (fecha de consulta: 15-I-2019).

YEXUS, *Max, mitos, realidad y sueño*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2007.

Revistas, comic-books y novelas gráficas

- BALLESTER, J. y FERNÁNDEZ, J. J., «Contra-prólogo», *Star*, 1, Barcelona, Producciones Editoriales, 1974, p. 3.
- BELTRÁN, G., y MAX, *Peter Pank. Pankdinista!*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1990.
- MOLINÉ, A., «Manga y anime en España. Una cronología», *Shonen Magazine*, 3, Barcelona, Planeta, 1995, p. 95.
- BUMERANG, Editorial inicial, *Bumerang*, 1, Madrid, Editorial Nueva Frontera, 1978, p. 2.
- BEÀ, J. M^a, «Auraleón, Corben, Heath, Niño...», VV. AA., *Creepy*, 3, Barcelona, Selecciones Ilustradas, 1979.
- , «El cuadro de la muerte», VV. AA., *Creepy*, 3, Barcelona, Selecciones Ilustradas, 1979, pp. 37-48
- CIMOC, «Editorial Cimoc 27», VV. AA., *Cimoc*, 27, Barcelona, Norma Editorial, 1983.
- COMIX INTERNACIONAL, «Editorial», VV. AA., *Comix Internacional*, Barcelona, Toutain Editor, p. 3.
- DOMÍNGUEZ, L., «Miguelanxo Prado. "Cousas da vida"», *Cairo*, 64, Barcelona, Norma Editorial, 1989, pp. 51-52.
- FRABETTI, C., «El realismo innovador de Luis García», *Totem*, 34, Barcelona, Toutain Editor, s. f., c. 1981, pp. 6-7.
- GALLARDO, M., *María y yo*, Bilbao, Astiberri, 2007.
- GONZÁLEZ, R., «El manga. Las razones del éxito», en VV. AA., *Shonen Magazine*, 14, Barcelona, Planeta, 1995, p. 97.
- HERNÁNDEZ CAVA, H., «Ojo avizor (2)», VV. AA., *El Ojo Clínico*, 2, Madrid, Luca Editorial, 1997, p. 37.
- ILUSTRACIÓN + COMIX INTERNACIONAL, «El cómic vivo», VV. AA., *Ilustración + Comix Internacional*, 1, Barcelona, Toutain Editor, 1980, pp. 80-81.
- JOAN, P., «¿Puede una tortuga convertirse en un dinosaurio?», en VV. AA., *Nosotros Somos Los Muertos*, 2, Palma de Mallorca, Monograma Ediciones, 1996, p. 81.
- , «Editorial», VV. AA., *Nosotros Somos Los Muertos*, 11, 2005, pp. 4-5.
- KEKO, «Caldonia», *Medios Revueltos*, 5, Madrid, Medios Revueltos, 1988.
- MARTÍN, A. y TOUTAIN, J., «Historia del dibujante de cómic español. Las agencias», MARTÍN, M. Á., «Cyber-freak», VV. AA., *El Víbora*, 197-198, extra de verano, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1996, pp. 63-68.
- MAX, *Hechos, dichos, ocurrencias y andanzas de Bardín el superrealista*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 2006.
- , *Peter Pank*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1985.
- *Peter Pank. El licanthropunk*, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1987.
- LA REDACCIÓN, «Editorial», en VV. AA., *Ryu*, 1, Barcelona, Camaleón Ediciones, 1995, p. 3.
- MARTÍNEZ, R., «Editorial», VV. AA., *Cairo*, 75, Barcelona, Norma Editorial, 1991, p. 3.

- , «y 176», VV. AA., *Cimoc ¡Extra!*, 176, Barcelona, Norma Editorial, 1996, p. 1.
- Max, *Órficas*, Sevilla, Fundación Luis Cernuda, 1994.
- MAX Y ZENTNER, *El aprendiz de brujo, El Víbora*, 35, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1982, pp. 70-74.
- MÉTAL HURLANT, «¡Aleluya! ¡Aleluya!», en VV. AA., *Métal Hurlant*, 1, Madrid, Editorial Nueva Frontera, 1981, p. 2.
- MIGOYA, H., «KomeKomix. Brut: el nuevo underground. Por fin. El cómic que nadie se atreve a publicar ya tiene un nombre. Brut», en VV. AA., *El Víbora*, 183, Barcelona, La Cúpula, 1995, p. 3.
- MONTESOL, J., *Vidas ejemplares*, Barcelona, Norma Editorial, 1985.
- , «Art News», *Cairo*, 36, Barcelona, Norma Editorial, 1985, pp. 13-18.
- NAVARRO, J., Editorial sin título, VV. AA., *Krazy Comics*, 2, Barcelona, Editorial Complot, 1989, p. 3.
- , «Tiempos de locura», *Cairo*, 25, Barcelona, Norma Editorial, 1984.
- NAZARIO, «Anarcoma», en VV. AA., *El Víbora*, 1, Barcelona, Ed. J. M. Berenguer, pp. 31-38.
- , «Anarcoma. Capítulo 2», en VV. AA., *El Víbora*, 2, Barcelona, Ed. J. M. Berenguer, pp. 31-38.
- , «Helena», en VV. AA., *El Víbora*, 125, Barcelona, Ediciones La Cúpula, 1990, pp. 43-50.
- PONS, Á., Carta sin título para la sección «El ojo público» de «El Kome-Komix», en
- PRADO, M., *Ardalén*, Barcelona, Norma Editorial, 2012.
- , «Trazo de tiza», *Cimoc*, 134, Barcelona, Norma Editorial, 1992, pp. 3-10.
- REVISTA RAMBLA, «Guillem Cifré in memoriam», *Revista Rambla*, s. l., 21-V-2014, <https://www.revistarambla.com/guillem-cifre-in-memorial/> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- ROCA, P., *Arrugas*, Bilbao, Astiberri, 2007. Publicada originalmente en Francia como:
- SARTO, J., «Shonen Mangazine. Se aproximan cambios», en VV. AA., *Shonen Mangazine*, 16, Barcelona, Planeta, 1995.
- SHONEN MANGAZINE, «Editorial. En Japón piensan que estamos locos...», en VV. AA., *Shonen Mangazine*, 1, Barcelona, Planeta, 1995, p. 3.
- SIMÓNIDES, *Preludio de los Sanfermines 78*, Pamplona, autoedición, 1978.
- TBO, «Editorial TBO», VV. AA., *TBO*, 1, Barcelona, Editorial Bruguera, abril de 1986, p. 3.
- TOUTAIN, J., «Uf! Edito», VV. AA., *Comix Internacional*, 1, Barcelona, Ediciones Zinco, 1992, p. 3.
- , «Uf! Edito», VV. AA., *Comix Internacional*, 6, Barcelona, Ediciones Zinco, 1993, p. 3.
- VV. AA., *El Víbora*, 216, Barcelona, La Cúpula, 1998. VV. AA., *Ilustración + Comix Internacional*, 1, Barcelona, Toutain Editor, 1980, pp. 68-69.

Estudios culturales y comunicación

ARIÑO VILLARROYA, A. y GARCÍA FERRANDO, M., «Cultura y ocio», en Del Campo, S. y Tezanos, J. F., *La Sociedad*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2008.

BALBUENA TOREZANO, M^a C., «Turandot en la dramaturgia de Friedrich Schiller y Bertolt Brecht», *Revista de Filología Alemana*, 24, Madrid, Ediciones Complutense, 2016, pp. 23-34.

BRODER, A., *Historia económica de la España contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial y Edicions de la Universitat de Barcelona, 2000.

BUSTAMANTE, E., *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2006.

CABALLERO GUIASADO, M. y BAIGORRI AGOIZ, A., «¿Es operativo el concepto de generación?», *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 56, enero, febrero y marzo de 2013, p. 35, <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/mcg1.pdf> (fecha de consulta: 15-I-2019).

CARRERAS, A. Y TAFUNELL, X., *Historia económica de la España contemporánea (1789-2009)*, Barcelona, Crítica, 2010.

CLOUTIER, J. P., *La communication audio-scripto-visuelle à l'heure des self media ou L'ère d'Emerec*, Montreal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973.

DE BARAÑANO, K., «Reflexiones sobre el bodegón», *Catálogo de «Naturaleza muerta. Pintura española siglos XX - XXI»*, Madrid, Marlborough, 2016, s. p., <http://galeriamarlborough.com/files/Catalogo-Naturaleza-muerta-Marlborough-Madrid-2016-2.pdf> (fecha de consulta: 15-I-2019).

ECO, U., *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

ESTEVE GUTIÉRREZ, J., *Ocho Quilates. Una historia de la Edad de Oro del software español*, Madrid, Turpin Editores, 2012.

---, «Treinta años del gomas, la máquina que alumbró el videojuego español», Barcelona, *El Mundo*, 22-IV-2012,

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/20/navegante/1334916499.html> (fecha de consulta: 15-I-2019).

FANDIÑO BARROS, Y., «La otredad y la discriminación de géneros», *Advocatus*, v. 11, 23, Barranquilla (Colombia), Universidad Libre Seccional, 2014, pp. 49-57.

FERNÁNDEZ LOBATO, D., «Enamorado de la moda juvenil. Las políticas culturales de Enrique Tierno Galván y la Movida, promovida, madrileña», en Ferrer González, C. y Sans Molas, J. (coords.), *Fronteras contemporáneas. Identidades, pueblos, mujeres y poder. Actas del V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea. Volumen 2*, Barcelona, Departament d'Història Moderna i Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, pp. 327-344.

FUSI, J. P., *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999.

GARCÍA DELGADO, J. L. y JIMÉNEZ, J. C., *Un siglo de España. La economía*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2001.

- GILSON, E., «Interview with Lise Lindstrom - An Intelligent Soprano's Guide to Turandot and Salome», s. l., *Opera Today*, 25-I-2012, http://www.operatoday.com/content/2012/01/interview_with_.php (fecha de consulta: 15-I-2019).
- GIMÉNEZ MIRANDA, J. M., *Tesis Doctoral Etnografía de la guitarra flamenca*, Granada, Universidad de Granada, 2012, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/23483> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- GÓMEZ-ESCALONILLA MORENO, G., *La programación televisiva en España. Estudio de las parrillas de programación televisiva española dese 1956 hasta 1996*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1998, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34692845433458317865679/0094_03.pdf (fecha de consulta: 15-I-2019).
- GÓMEZ-TARÍN, F. J., y MARZAL, J. J. (coord.), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*, Madrid, Cátedra, 2015.
- GREENFIELD, P. M., *El niño y los medios de comunicación: los efectos de la televisión, video-juegos y ordenadores*, Madrid, Ediciones Morata, 1985.
- HIGGINS, D., «Intermedia», *The Something Else Newsletter*, 1, 1, Nueva York, Something Else Press, 1966.
- HUESCA, J., «La edad de oro de nuestras desarrolladoras en los 80», Madrid, *Vandal* (filial del diario *20 minutos*), 04-I-2012, <http://www.vandal.net/reportaje/la-edad-de-oro-de-nuestras-desarrolladoras-en-los-80> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- JORDAN, W. B. y CHERRY, P., *El bodegón español. De Velázquez a Goya*, Madrid, El Viso Londres y National Gallery Publications, 1995.
- LECHADO GARCÍA, J. M., *La movida: una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005.
- LEVIS, D., *Los videojuegos, un fenómeno de masas. Qué impacto produce sobre la infancia y la juventud la industria más próspera del sistema audiovisual*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997.
- Ley 30/1985, de 2 de agosto, del Impuesto sobre el Valor Añadido, <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-16765> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- MANNHEIM, K., «El problema de las generaciones», *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62. Textos clásicos, Madrid, CIS. Centro de Investigaciones Sociológicas, http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_062_12.pdf (fecha de consulta: 15-I-2019).
- MANZANERA, M., *Cine de animación en España. Largometrajes 1945-1985*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- MARTÍN NOGALES, J. L., «Literatura y mercado en la España de los 90», en López de Abiada, J. M., et al. (ed.), *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Editorial Verbum, 2001.
- MCLUHAN, M., *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

- MERCADÉ, F., «Vida cotidiana, valores culturales e identidad en España», en Giner, S., *España. Sociedad y política*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 569-591.
- NAVARRO, V., y LOUVIERS, «Las 10 cosas que nunca olvidarás de los videojuegos de los 80», Madrid *La Información*, 01-VIII-2011, http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/videojuegos/las-10-cosas-que-nunca-olvidaras-de-los-videojuegos-de-los-80_mJR8nNc46RsIJ3EH5ifP46/ (fecha de consulta: 15-I-2019).
- PROGRAMA DE LAS NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO (PNUD) Y LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (UNESCO), *Informe sobre la economía creativa. Edición especial 2013. Ampliar los cauces de desarrollo local*, Nueva York (EE. UU.) y París (Francia), Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), 2014, <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002305/230576s.pdf> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- PROVENZO, E., *Video kids, making sense of Nintendo*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- «Rito y geografía del cante - Diego de El Gastor», RTVE, 23-X-1972, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-diego-gastor/1898632/> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- RUEDA LAFFOND, J. C. Y GUERRA GÓMEZ, A. «Televisión y nostalgia. "The Wonder Years" y "Cuéntame cómo pasó"», *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 2009, pp. 396-409.
- SERRANO, R., «La crisis del mundo editorial», Barcelona, *La vanguardia*, 17-VI-1982.
- SONTAG, S., «Notas sobre lo "camp"», en Sontag, S., *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- TOUSSAINT ALCARÁZ, F., «Globalización e industria cultural», *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, v. 41, 169, México, Universidad Nacional Autónoma de México: Postgrado en Ciencias Políticas y Sociales, 1997, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5073118> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- TURKLE, S., *The Second Self: Computers and the human spirit*, Nueva York, Simon & Schuster, 1984.
- VALLEJO, M., «Un análisis de los diez años de funcionamiento del IVA en España», *Ekonomiaz: Revista vasca de economía*, 38, 1997, pp. 146-165, <http://www.euskadi.eus/web01-a2reveko/es/k86aEkonomiazWar/ekonomiaz/abrirArticulo?idpubl=33®istro=475> (fecha de consulta: 15-I-2019).
- VILARÓS, TERESA M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI de España, 1998.

Anexos

**Datos pormenorizados de tesis doctorales
sobre cómic leídas en España**

Década 1996-2006

Tesis doctorales leídas en el periodo: 20

Total doctorales leídas sobre cómic ibérico y latinoamericano (subrayado): 12

Género (mujeres en negrita):

Leídas por mujeres: 4. Leídas por hombres: 16

- *Curso 96-97 (2):*

○ El cómic en España. Análisis histórico y de contenido de las revistas publicadas entre 1974 y 1985. Lladó Pol, Fancesca

○ Jacques Tardi: la conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea. Vadillo Santaolalla, Carlos.

- *Curso 97-98 (1):*

○ La configuración del espacio en la ciudad del futuro. Arquitectura y ciencia ficción, cine y cómic a partir de los años 70. Papadopoulos, Spyridon.

- *Curso 98-99 (4):*

○ La escritura en la imagen y la imagen de la escritura: interacciones en el cómic. Arocena Exposito, Rubén.

○ La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa valenciana del siglo XIX. Peláez Malagón, José Enrique.

○ **Problemas traductológicos del cómic: Superman. Cañamero Vaquero, Sonsoles.**

○ Salud pública y medios de comunicación social: la imagen del sida en los semanarios españoles de humor gráfico para adultos. Fuente Madero, José Luis de la.

- *Curso 99-00 (4):*

○ La narrativa popular de Dashiell Hammett: «pulp», cine y cómics. González López, Jesús Ángel.

○ Problemática teórico-práctica de la traducción, subordinada de cómics. Análisis de un caso práctico: las historietas de Astérix en francés y en español. Villena Alvarez, Ignacio.

○ Sátira y humorismo: el caso de «la codorniz» (1956-1965). Llera Ruiz, José Antonio.

○ Sinfonía gráfica: variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic. García Sanchez, Sergio.

- *Curso 00-01 (1):*

○ El aguijón del artista. Las historietas de Carlos Giménez. El cómic como instrumento de lucha sociopolítica en la historia contemporánea española. Casulleras González, Sergio.

- *curso 01-02 (2):*

○ Entre la ilustración y la historieta. las obras del LPO y OPS en la revista «madriz». Menéndez Muñoz, Rafael.

○ Narrativa de la historieta. Análisis narratológico del comic a través de la obra de Alan Moore. Jiménez Varea, Jesús.

- *Curso 02-03 (1):*

○ **Contribución del cómic a la imagen de la ciencia. Gallego Torres, Adriana Patricia.**

- *Curso 03-04 (2):*

○ El cómic *underground* español, 1970-1980 (esputos de papel). Dopico de Godos, Pablo.

○ Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial (1920-1950). Acevedo Carmona, Rubén Darío.

- *Curso 04-05 (1):*

○ Los cómics de Francisco Ibañez. Cruz Pérez, Fernando Javier de la.

- *Curso 05-06 (2):*

○ Discurso visual y discurso verbal: análisis pasional de las caricaturas del venezolano Pedro León Zapata. Agelvis Carrero Valmore, Antonio.

○ **El humor gráfico en el diario «el país» durante la transición política española (1976-1978). Meléndez Malavé, Natalia.**

Década 2006-2016

Tesis doctorales leídas en el periodo: 50

Total doctorales leídas sobre cómic ibérico y latinoamericano (subrayado): 16

Género (mujeres en negrita):

Leídas por mujeres: 13. Leídas por hombres: 37

- *Curso 06-07 (4):*

○ De l'espai del còmic a l'espai cinematogràfic. Albareda Mussons, Antoni.

○ El comic: texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico. Varillas Fernández, Rubén.

○ Las emociones en el niño autista a través del cómic: estudio de caso. Flores Díaz, Rafael.

○ **Sátira, caricatura y parodia en argentina de fines del siglo XIX. Un caso paradigmático el periódico Don Quijote 1884 / 1904, buenos aires. Avila Barei María Ximena.**

- *Curso 07-08 (3):*

○ Continuidad y discontinuidad visual en la historieta. Pintor Iranzo, Iván.

○ La transición española en el humor gráfico de la prensa diaria (1974-1977). Segado Boj, Francisco José.

○ Los valores de la caricatura como género periodístico en España y Colombia (a través de la obra de Forges, Peridis, El Roto, Pepón y Osuna). Navarro Mejía, David Rafael.

- *Curso 08-09 (2):*

- Análisis de las construcciones narrativas del espacio y del tiempo en los cómics de los escolares de tercer ciclo de enseñanza primaria. Segovia Aguilar, Blas.
- El tratamiento del cómic en soporte web a través del estudio de diversos medios de comunicación «on line» en castellano. Ansón Oliart, Francisco de Asís.

- *Curso 09-10 (2):*

- El cine español (1977-2008) y el cómic. Adaptaciones y relaciones intertextuales. Pérez Franco, Neftali.
- La viñeta japonesa: del cuadro flotante al tebeo manga. Santiago Iglesias, José Andrés.

- *Curso 10-11 (4):*

- **Albert Jané i les traduccions de còmic per a Cavall Fort. Girona, Alba.**
- El dominio discursivo del cómic: *pulp, daily y sunday y comic book*. Mollá Furió, Diego.
- La semiosfera de los cómics de superhéroes. Serra, Marcello.
- Poética de la narración pictográfica: de la tira narrativa al cómic. Bartual Moreno, Roberto.

- *Curso 11-12 (2):*

- El otro lado del espejo. La arquitectura en el cómic y en la obra de Schuiten y Peeters. Tuset Souto, Jorge.
- Frank Miller. Del cómic industrial al cómic de autor. Pérez García, Juan Carlos.

- *Curso 12-13 (4):*

- Futurópolis: el cómic y la construcción transmediática de la ciudad futura. Lus Arana, Luis Miguel.
- La traducción/adaptación del humor gráfico como recurso didáctico para la adquisición de la competencia lingüística en la lengua alemana en la educación secundaria obligatoria. Cabrerizo García, Alberto.
- Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España. Daniel Gómez Salamanca.
- **Un análisis pragmático-experimental del humor gráfico. Sus aplicaciones al aula de ELE. Gironzetti, Elisa.**

- *Curso 13-14 (2):*

- La caricatura personal en relación con el humor gráfico y el sentido del humor: clasificaciones, interrelaciones y diferencias. Povedano Marrugat, Antonio.
- La sociedad estadounidense a través de su reflejo en el cómic: producción y mensaje de la editorial Marvel Comics (1939-2000). José Joaquín Rodríguez Moreno.

- *Curso 14-15 (13):*

- **75 años de Humor Gráfico en La Nueva España. Rodríguez Ortiz, Esther.**
- Cómics y brand placement: análisis de la presencia y estrategia de las marcas comerciales en el cómic literario y cinematográfico. Guerrero Navarro, Daniel.
- **El desarrollo de la competencia comunicativa e intercultural a través de los recursos creativos: análisis de la poesía, el teatro y el cómic como materiales didácticos en la enseñanza de inglés como lengua extranjera. Guadamillas Gómez, María Victoria.**
- El siglo XX en viñetas: relaciones internacionales y humanismo en el cómic europeo. Alcantarilla Hidalgo, Fernando José.
- Estética, técnica y dialéctica: la representación de la ingeniería civil en el cómic europeo de ciencia ficción de los siglos XX y XXI. Aplicación a los sistemas de transporte en general y al ferrocarril en particular. Díaz de Villegas Le Bouffant, Yves Manuel.
- La esquemática en el enriquecimiento del cómic: estudio teórico práctico de las formas narrativas y discursivas. Arredondo Garrido, Sergio.
- La evolución del supervillano en el *comic book* norteamericano: de Superman a Watchmen. Morán González, Miguel Ángel.
- Memoria, autobiografía e xornalismo na novela gráfica: Art Spiegelman, Antonio Altarriba e Kim e Joe Sacco. Espiña Barros, Diego.
- **Mujeres españolas de tebeo. Análisis del cómic hecho por mujeres a través de su dibujo, historias, personajes y narrativa. Rodríguez Eguren, Sofía Carlota.**
- Reescritura gráfica: una teoría de la adaptación de textos literarios al cómic a partir de las obras de Alberto Breccia. Gutiérrez García-Huidobro, Julio.
- Segmentation and indexation of complex objects in comic book images. Christophe Francis, Rigaud.
- Traducir la subversión. Análisis queer de las versiones italiana y española de la novela gráfica fun home de Alison Bechdel. Nestore, Angelo.

- *Curso 15-16 (14):*

- **Análisis comparado de la representación femenina en la historieta y la construcción de arquetipos no sexistas. Fernández García, Bárbara.**
- **Autoras en el boom del cómic adulto. Cómic feminista en la historieta española (1975-1984). Monge Blanco, Azucena**
- Caminar, dibujar. El cómic como cuaderno de viaje: interacciones, estrategias y posibilidades. Cuba Taboada, Miguel.
- Cómic, arquitectura narrativa. Describiendo cuatro dimensiones con dos. Bordes Cabrera, Enrique.
- **Educación y valores interculturales a través del cómic. El lenguaje gráfico-visual como estrategia de aprendizaje en el proyecto europeo Valori Comuni. Rodríguez Vázquez, Francisca María.**
- El cómic como género periodístico: de Art Spiegelman a Joe Sacco. Matos Agudo, Diego.

- **Erotismo y pornografía en el cómic hecho por mujeres. Seoane Dominguez, Elisa.**
- La adaptación filmica del cómic en el contexto del cine japonés contemporáneo (1999-2007). López Rodríguez, Francisco Javier.
- **La historieta en la enseñanza del español como lengua extranjera: una mirada iconoverbal del franquismo. Blanco Cordón, Tatiana.**
- **La narración gráfica, Ibáñez y Mortadelo y Filemón. Lopez Rodriguez, Marisa.**
- Las adaptaciones de cómics al cine en Estados Unidos (1978-2014). López Catalán, Celestino Jorge.
- **Lois Lane: an analysis of a female character in american superhero comics. Gil Martínez, Alicia.**
- Sistemática de la historieta. Aplicación para el caso de la historieta y el humor gráfico en Sevilla: 1860-2000. Barrero Martínez, Manuel.
- Xaquín Marín, innovación e tradición no humor gráfico galego. Caballero Wangüemert, Félix.

Tesis doctorales en el curso 2016-2017. Fuera de la estadística comparativa entre ambas décadas

Tesis doctorales leídas en el periodo: 18

Total doctorales leídas sobre cómic ibérico y latinoamericano (subrayado): 8

Género (mujeres en negrita):

Leídas por mujeres: 6. Leídas por hombres: 12

- El cómic y su valor como arte. Ballester Redondo, Sergio.
- El cómic y la crítica social. Propuestas desde la autobiografía y la etnografía. Avaria Avaria, Josep.
- En busca de un modelo de adaptación del Tirant lo Blanch a cómic en el contexto de la hipermodernidad. Tena Medialdea, Santiago.
- Estudio de las estrategias profesionales de cómic e ilustración y sus industrias derivadas en España. Berroya Elosua, Alfonso Hugo.
- La traducción del cómic franco-belga: el caso de Jerry Spring. Estudio descriptivo y análisis traductológico. Rodríguez Rodríguez, Francisco.
- **Los discursos del cómic autobiográfico. Costa Mendia, Irene.**
- **El tratamiento de las onomatopeyas en la traducción de cómics del español al griego moderno (1974-2009). Tachtara, Danai.**
- **Pervivencia y evolución del concepto de héroe literario en el cómic norteamericano de superhéroes: apolíneos, dionisiacos y prometeicos. Fernández Rodríguez, Nerea.**
- Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo. Guzmán Tinajero, Alfredo Carlos.
- El cómic y el cine en EE.UU. Relación, historia, trasvases estéticos e influencias industriales: la *comic book movie*. Oliva Cantín, Héctor Javier.

- «Más que chicle para la mente»: los Estados Unidos de Nixon en los cómics marvel (1969-1974). Collado Sánchez, Javier.
- **Diseño de un documento de asentimiento informado en formato cómic para los menores que participan en un ensayo clínico. Ferrer Albero, Cristina.**
- **El cos okupat: iconografies del cos femení com a espai de la transgressió masculina en el còmic. Vila Migueloa, María Carmen.**
- Actividades interculturales mediante historietas para la clase de español como lengua extranjera en argentina. Bongaerts, Hanne.
- **«Mal pero acostumbraú»: el humor negro en la historieta Inodoro Pereyra, de Roberto Fontanarrosa. Rimondi Melneciuc, Agustina Soledad.**
- Comunicación verbal y no verbal en la novela gráfica española. Osman Saad Sliman Aquol, Reham.
- La narración gráfica como estrategia didáctica en la enseñanza de la educación artística en la escuela secundaria. Navarro Martínez, Diego.
- Antton Olariagaren umore grafikoa «Egin» egunkariaren sorreran. «Zakilizut» seriearen diskurtso umoristikoa (1977) / el humor gráfico de Antton Olariaga en los comienzos del periódico «Egin» discurso humorístico de la serie «Zakilizut» (1977). Castañeda Zumeta, Aitor.

**Extractos de entrevistas
complementarias**

Luis García y *Rambla*

Realizamos la entrevista el 8 de marzo de 2017 por teléfono

Julio Gracia: La revista *Rambla* fue sin duda un referente en lo que respecta a la labor de edición y a la defensa de los intereses de los autores ¿Cuáles fueron las causas que llevaron a su cierre?

Luis García: Cuando comenzamos el proyecto, todos lo abrazamos exultantes. Dejamos las revistas en las que estábamos colaborando cómodamente (entregando de forma periódica las páginas y cobrando sin ningún tipo de problema).

Nos encontramos que el único que tenía experiencia en aventuras editoriales era yo, por *Trocha / Troya*. Este hecho significó que me cayó encima el marrón de llevar la revista. Te parecerá muy naíf, pero en una reunión que tuvimos vimos que ya teníamos cada uno ocho páginas y se oyó: ¡ya tenemos la revista! Me quedé pasmado. Y les dije: ¿cómo que ya tenemos la revista? Ocho páginas cada uno como las que llevábamos a un editor, pero: ¿qué secciones tendrá? ¿Haremos un editorial, pondremos cartas de los lectores? ¿Cuántas páginas va a tener? ¿Qué papel vamos a elegir? ¿Quién pide el presupuesto a imprenta? ¿Qué estética elegimos? Me miraron como a un bicho raro. Eso me molestó, porque a nadie le gusta sentirse tonto. Pero no tuvo mayor importancia, es una pura anécdota para que entiendas con qué ingenuidad comenzaba el proyecto.

La publicación fue, fundamentalmente, un fracaso económico. No me importaba llevar la editorial porque estaba ilusionado con el proyecto y se había producido una eclosión de dibujantes jóvenes que tenían así una plataforma para publicar por primera vez su trabajo, además de autores ya consagrados que publicaban también allí. En este sentido, había un ambiente de entusiasmo. Sin embargo, económicamente todo seguía yendo muy justo, y hubo un momento en el que la situación fue difícil de mantener. Entre otros problemas, el papel subió dos veces seguidas. En seis meses nos encontramos que su precio se había incrementado el 100%. Esto nos obligaba a doblar prácticamente el precio de la revista para el público, en un momento en que ya estaban bajando las ventas. Con la subida aún íbamos a vender menos.

J. G.: Muchas revistas cerraron contemporáneamente por las mismas causas, no sólo *Cimoc* y *Zona 84*.

L. G.: En efecto. Nadie cierra una revista que está funcionando. Sería del género idiota. Acabas hartos. La última historieta mía que se publicó en *Zona 84* tuvo una historia que me viene a cuento de lo que te estoy comentando. Cuando yo ya estaba en *Madriz*, me llamaron y me dijeron: ¿podemos publicar *Paranoia*? Una historieta de ocho páginas. Sólo te podemos pagar a cinco mil pesetas la página. Le dije que bien, y luego no me pagaron la historia. Pero lo comprendí: estaban pasando en ese momento lo que yo viví con *Rambla*.

J. G.: Tras la caída de las revistas, abrazaste la pintura.

L. G.: Fundamentalmente, como tenía que aprender a pintar, lo que hice fue someterme a la disciplina: por las mañanas estudiaba a Velázquez en el Museo del Prado, y por las tardes me iba a los talleres del Círculo de Bellas Artes a pintar desnudo del natural, que es como más se aprende. Así estuve unos años y fue como me preparé, al tiempo que me iba al jardín botánico y pintaba flores del natural. Con un amigo japonés, pintor también, nos íbamos a Chinchón y hacíamos un poco de paisaje. Iba tanteando, probando.

Antoni Guiral, revistas y la Línea Laberinto

Realizamos la entrevista el 6 de marzo de 2017 en Barcelona

Julio Gracia: En una entrevista conjunta en el número uno de *U, el hijo de Urich*, destacas que «lo que me parece honestamente que ha fracasado es un modelo de revista o de magazine, que es el modelo francés», que lo habría hecho por dos razones:

- «A nivel redaccional [...] no le ofrecían lo que la gente quería».
- «La gente supo rápidamente que lo que estaban haciendo era prepublicarle por entregas cosas que después salían en libro».¹³³

¿A qué te refieres con el «modelo francés» de revista?

Antoni Guiral: El modelo clásico de revista. Clásico en el sentido de que había un cuerpo redaccional formado por artículos sobre cómic u otras cosas (como noticias), y la pre publicación por entregas de sagas. Ese es un modelo clásico que aquí acabó desgastado. Tal vez no había que pre publicar tantas cosas, a lo mejor había que sacar álbumes directamente y pre publicar historietas completas de buenos autores, además de cambiar el sistema redaccional.

J.G.: ¿Podrías hablarme de la línea Laberinto que dirigiste en Planeta-De Agostini entre 1996 y 1999, donde publicasteis en formato *comic book* a autores como Sergio Bleda (*El baile del vampiro*) o Rafael Marín (*Iberia Inc.*)?

A.G.: En aquel momento, el *comic-book* estaba de moda. Sobre todo, a raíz de que se empezaran a publicar *comic-books* de autores españoles, entre otras cosas las parodias de *Dragon Ball* con *Dragon Fall*, que tenían bastante éxito. Planeta-De Agostini pensó que podía ser buena idea apuntarse al tema. Planeta siempre estuvo intentando estar presente en todos los huecos del mercado. La línea originalmente la íbamos a llevar entre los tres editores: Sergi Gras, Juanjo Sarto y yo, pero finalmente Antonio Martín

¹³³ GARCÍA, S. y QUESADA, G., «Tebeos en España...», *op. cit.*, pp. 8-9.

decidió que la dirigiera yo. Creo que quizás fue un error, porque teníamos que haber continuado con una dirección mancomunada.

El caso es que se intentó sacar al mercado *comic-books* en blanco y negro. No podían ser en color porque eso encarecería mucho el producto y claro, estaba el problema de buscar autores. Era un problema, porque los grandes autores no cobrarían jamás el precio que se podía pagar por página. Se hicieron unos cálculos y los precios eran bajos. Hubo que buscar autores jóvenes. Ya se habían encontrado algunos porque Sergi Gras revolucionó un poquito los *comic-books* introduciendo en sus páginas interiores ilustraciones de autores jóvenes. A parte de eso se encontraron o aparecieron autores como Alfonso López, que hizo *Color Café*,¹³⁴ y era un autor ya con mucho prestigio, o Carlos Pacheco y Rafa Marín, que encontraron ahí la posibilidad de publicar *Iberia Inc*,¹³⁵ la serie que mejor se vendió. Además aparecieron historietistas que llevaban un tiempo ahí, por ejemplo los de *rAu*¹³⁶ hicieron *OroPel*.¹³⁷ Gente joven muy buena que tenía muchas cosas que decir. Decidimos no publicar solo *comic-books* de superhéroes, sino también de género y más personales, como *Subterráneos*,¹³⁸ de Montecarlo, otro autor que se había formado en las revistas y que hizo esta serie.

Al principio la idea era intentar no sólo que se vendieran en España sino gestionar su representación en otros países. Si hubiéramos vendido esos derechos se hubiera podido mantener la línea. Pero como no fue factible por lo que fuera, se cerró cuando yo ya no estaba en Planeta-De Agostini. Poco después de que dejara Planeta la llevó Francisco Pérez Navarro, e hicieron muchas cosas interesantes, pero al final terminó. También es verdad que el formato *comic-book* de autores españoles se estaba agotando en aquel entonces. Incluso el formato *comic-book*. Hoy por hoy, el formato de grapa de veinticuatro páginas existe pero es minoritario. Las editoriales que publican DC o Marvel en España no viven de eso, sino que ingresan en todo caso por las colecciones que son ya tomitos, aunque sean colecciones regulares, pero ya son tomitos de noventa y seis páginas o más.

¹³⁴ LÓPEZ, A., *Color Café*, v. 1-4, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1998.

¹³⁵ PACHECO, C. y MARÍN, R., *Iberia Inc*, v. 1-5, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1996-1997.

¹³⁶ Fanzine publicado en la segunda mitad de los años noventa, para el que dibujaron autores como Marcos Prior, Jordi Borrás o Marcos Morán, entre otros.

¹³⁷ PRIOR, M., *OroPel*, v. 1-4, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1996.

¹³⁸ MONTECARLO, *Subterráneos*, v. 1-3, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1996.

Felipe Hernández Cava, la huella de *Madriz*, *El Ojo Clínico* y *Medios Revueltos*

El editor respondió a un cuestionario por e-mail el 13 de julio de 2016

Julio Gracia: En tu opinión, *Madriz*, *Medios revueltos* o *El Ojo Clínico*, en su apuesta común por la libertad creativa del autor y por la edición de una revista de calidad, ¿pudieron sembrar el camino para el surgimiento posterior de *otras iniciativas*?

Felipe Hernández Cava: Sinceramente, me es difícil calibrar la importancia que *Madriz*, *Medios revueltos* o *El Ojo Clínico* pudieron tener en otras propuestas posteriores en el tiempo, más allá de la reivindicación cuasi libertaria que entrañaron y del camino, a veces callejón sin salida también, que señalaron. La más evidente del *Madriz* fue la creación de toda una escuela belga de historietistas que tuvieron, en su facultad de Bellas Artes, aquellos ejemplares como manual. *Medios revueltos*, en cambio, tuvo mucho de ínsula, a mi parecer, en parte por las dificultades de difusión que tuvimos.

Y *El Ojo Clínico* apenas había empezado a enunciar sus intenciones, en las que la ética jugaba un papel importante, cuando se clausuró. Esta última, eso sí, se pergeñó al tiempo que *Nosotros somos los muertos*, aunque ellos pudieron sacar al mercado su número uno un poco antes, y recuerdo que les cedimos las páginas que David B había hecho para nosotros, por si finalmente no conseguíamos llevar a buen puerto nuestro empeño. Tal era el grado de fraternidad entre ambos equipos. Lo que sí creo es que *Medios revueltos*, *El Ojo Clínico* y *Nosotros somos los muertos* poseían un discurso que en otras publicaciones, como *El Manglar* o *Tos*, yo personalmente no advertí.

Keko, la Movida Madrileña y *Madriz*

Realizamos la entrevista el 27 de abril de 2016 en Madrid

Julio Gracia: ¿Se produjo una verdadera unión, un vínculo, entre diferentes artes durante la Movida Madrileña?

Keko: Recuerdo que en los años ochenta hubo esas cosas que ahora los cursis llaman «sinergias». Esos cruces entre las disciplinas y los medios, y era muy fácil que a una exposición de El Hortelano fueran dibujantes de cómics o que todo el mundo fuera a ARCO. Y en esa época sí que estaba yo un poco más metido, pero por este rollo casi festivo de la década: cuando ibas a un concierto había dibujantes de cómic, músicos... parecía que todo formaba parte de lo mismo. Era esa cosa que han llamado «la movida», sobre lo que habría mucho que hablar.

El caso es que todo aquello acabó desintegrado, y creo que todos nos volvimos a nuestras madrigueras otra vez. No volví ni a ir a ARCO, ni a interesarme por lo que estaban haciendo los pintores.

J. G.: En este contexto surgió la revista *Madriz*, dirigida por Felipe Hernández Cava.

K.: El *Madriz*, abrió bastante camino a otro cómic totalmente distinto y dio cabida a autores que no tenían posibilidad en otro tipo de publicaciones. Algunos luego sí que hicieron carrera, digamos, profesional, para un público más general. Pero sí que es verdad que lo que se hacía en la revista *Madriz* era un poco haz lo que te de la «gana». Aunque una cosa era la parte política o institucional y otra su director, Felipe Hernández Cava. Nosotros con la parte política no teníamos absolutamente ningún trato.

Laura, los beneficios de las revistas

Realizamos la entrevista el 13 de enero de 2018 en Barcelona

Julio Gracia: ¿Cómo te afectó la desaparición de cabeceras entre finales de los años ochenta y comienzos de los noventa? ¿Supuso un punto de inflexión en tu trayectoria profesional, como ocurrió en el caso de otras autoras?

L.: Claro, la revista te permitía el diálogo con el lector, de manera que no poder publicar absolutamente nada te dejaba un poco desorientada, perdías el norte. La revista servía, por ejemplo, para que si a los lectores les gustaba determinado personaje, lo pudieras continuar o retomar. Los comentarios de los lectores te daban muchas pistas.

Y también la propia dinámica de la publicación, recuerdo aquellas reuniones en que te juntabas y decías que ibas a hacer un especial sobre un tema concreto. De repente todo se convirtió en una soledad total y absoluta. La edición no sólo era el contacto con el editor, que podía ser más o menos bueno, perdías también el contacto con una redacción con la que tienes temas comunes y que puede conectarte con determinados movimientos culturales y políticos. El intercambio con los autores suponía una verdadera fábrica de ideas: aprendías mucho de la conversación y de las páginas de los demás, no digo copiar, el compañero te decía: «oye, en esta historia, si hubieras puesto una tercera viñeta, habría mejorado la lectura». En mi caso con *El toro blanco*, publiqué una historia mitológica en *El Víbora*. Hasta ese momento nunca se había publicado algo de este tema en la revista. Max empezó a tratar también más tarde el tema de la mitología. El diálogo en una revista era, por lo tanto, muy bueno para los autores.

J. G.: ¿Podías vivir de trabajar para las revistas?

L.: No, fui profesora en el Liceo Italiano algunos años y más adelante trabajé en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. También fui profesora de italiano. Tenía por lo tanto varios trabajos paralelos, porque de *El Víbora* no pude vivir nunca, ni siquiera con *El toro blanco*, que era mensual.

Ana María Meca y *Shonen Mangazine*

La técnico editorial respondió a un cuestionario por e-mail el 25 de julio de 2018

Julio Gracia: ¿Tuvo una buena recepción *Shonen Mangazine*?

Ana María Meca: Fue una iniciativa que despertó todo tipo de reacciones; además del clásico «y por qué no se publica esto y aquello», otro tema recurrente fue el precio. Visto a posteriori, sin embargo, me parecen especialmente significativas dos de las más repetidas: los que preguntaban si las series que aparecían en la revista después se iban a recopilar por separado y las protestas por la calidad del papel. Es relevante porque muestra cómo el «objeto editorial» no era bien comprendido por el público. Más bien se esperaba encontrar una revista coleccionable –que hubiera tenido otros criterios de presentación y, no nos engañemos, otro precio– o una realmente de usar y tirar, en cuyo caso fallaba quizá el precio.

Y, siguiendo el referente japonés, el sistema de recopilación de las series debió haber quedado más claro (recordemos que en esta época el formato estándar del tomo no existía apenas). En todos los casos, el público quería escoger «sus» series: al recuperarse títulos de la revista en sus propias cabeceras, las ventas fueron mejores. A diferencia de una revista japonesa, que presenta novedades, su versión española publicaba material conocido –unas series lo eran más, otras lo eran menos– sobre el que el público tenía su opinión, porque ya entonces funcionaba la cadena de noticias desde Japón.

J. G.: ¿Cuáles fueron las causas del cierre de la revista?

A. M^a M.: Fácil: las ventas. No se vendía el suficiente número de ejemplares para cubrir costes, y no se encontró la forma de ampliar el mercado. Juanjo Sarto, que recordemos que era el editor que ideó esta propuesta, quería reproducir a escala local la dinámica de magazines de usar y tirar japonesa, y se enfrentó a muchas dificultades. Esto se ve claro visto a posteriori: no es posible, para un editor español, publicar una revista con un coste que representa prácticamente hacerlo a pérdidas, confiando en una tirada alta y los futuros beneficios de las recopilaciones para igualar los números.

Hernán Migoya, *El Víbora*, Brut Comix y manga

Realizamos la entrevista el 7 de marzo de 2017 en Barcelona

Julio Gracia: En una entrevista conjunta en el número uno de *U, el hijo de Urich*, destacas que: *El Víbora* nunca tuvo más críticas que cuando cambió de estilo. Todos dijeron que eran unos vendidos.¹³⁹

H.M.: Llegué cuando estaba de capa caída, no te digo ya las revistas pero sí la fórmula, sobre todo, de *El Víbora*. *El Víbora* nace en 1979 y yo entré en 1992. Eran trece años de diferencia y ya hubo una renovación de lectores. La revista se mantuvo. De hecho vendíamos ocho, diez o doce mil ejemplares, lo que no estaba mal para lo que sería hoy el baremo. Pero poco a poco fue decayendo. En cuanto a *Kiss Comix* ¿Quién se acuerda de ella? ¿Hay alguno de estos grandes especialistas en el cómic que haya hecho una evaluación de las series y autores que publicó la revista en estos últimos veinte años? ¡Nadie!

J. G.: Cuando trabajaste para Ediciones La Cúpula, salió al mercado en los años noventa la línea Brut Comix, un formato de *comic book*. En la mesa conjunta que comentábamos, destacas que: «Se ha escogido el formato *comic book* porque es un cómic de minorías, es decir, tiene una tirada de 3000 ejemplares frente a *Kiss*, que tiene una tirada de 35000». Y que: «Es un formato que está bien, que es barato. No hay que disculparse porque un editor escoja un formato porque se venda y no por el contenido»¹⁴⁰

H. M.: Claro, es que de hecho no vendimos nada [risas]. Eso fue también una cosa mía. Conseguimos un mínimo de escaparate para nuevos autores, como Juaco Vizueté o Enric Rebollo. Y al mismo tiempo presentamos *El Playboy* de Chester Brown (a años vista, pienso que Brown y Peter Bagge son mis dos autores favoritos del cómic independiente norteamericano), o a Daniel Clowes con su *Como un Guante de Seda Forjado en Hierro*.

¹³⁹ GARCÍA, S. y QUESADA, G., «Tebeos en España...», *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 9.

No estuvo muy bien a nivel de ventas. Fue como una especie de titubeo justo antes de la novela gráfica, porque luego de repente todas esas obras se publicaron con un moderado éxito en novela gráfica. Nosotros ahí tanteamos y nos dimos cuenta de dos cosas: la gente no compra barato porque piensa que no tiene prestigio. Me di cuenta de que la sociedad española vivía por encima de sus posibilidades, y de que realmente la gente se quejaba de vicio. Eran unos cómics súper económicos de precio y no vendían. La gente necesita cosas de veinte euros de las que puedan presumir. Por otro lado, el *establishment* no apoya lo propio: todo el mundo se quejaba de que los autores españoles no tenían dónde publicar. A Juaco Vizueté han pasado quince años hasta que le han empezado a hacer caso como autor, curiosamente cuando ya no le guionizo yo [risas]. Siempre pasa eso. Hubo una generación más tardía a la que nadie le ha hecho ni puñetero caso, ni escribían ni hablaban de ellos. No sé por qué. Eso coincidió con Brut.

J. G.: ¿Me podrías hablar de la colección Kiss Manga?

H. M.: A mí siempre me encantó el manga. Me acuerdo de que Jordi Costa me halagó los cómics de *Miss 130*.¹⁴¹ Decía que le encantaba el guion y los juegos de palabras, y no se daba cuenta de que yo esos guiones me los inventaba, porque en aquel momento los traductores de japonés eran horrorosos. De la colección Kiss Manga casi todas las traducciones fueron ideadas por mí: metía versos, chistes... era como si creara algo nuevo. Ya sé que está mal hacerlo, pero era maravilloso para mí, un ejercicio como guionista de estilo que me encantaba. Te daban el cómic ya hecho, y tú te inventabas la historia según los dibujos. Y así lo hacía, porque si seguías lo que te habían traducido era muy soso. Eran en realidad frases generalistas que no significaban nada, porque en verdad los traductores no tenían ni puta idea de lo que estaban diciendo. Con la connivencia de la editorial, empecé a meter cosas nuevas. Lo que me hacía gracia es lo que te digo, que a los críticos les gustaba y no eran conscientes de que esos chistes eran españoles. No podían venir de Japón. Eran juegos de palabras a lo Torpedo 1936, con palabras españolas. Como en todo lo anterior que hemos ido comentando, me lo pasé muy bien.

¹⁴¹ De Chiyoji Tomo, publicados en la revista *Kiss Comix*. Más tarde las historias fueron recopiladas por Ediciones La Cúpula en la Colección X y en la colección Kiss Comix.

Joan Navarro, sobre el *boom*

Realizamos la entrevista el 22 de mayo de 2017 en Barcelona

Julio Gracia: Cuando todavía hacías *bolos* con el grupo de música Melodrama cada fin de semana, en 1980, te llamó para trabajar Rafa Martínez en Norma Editorial.

Joan Navarro: Rafa había trabajado en Toutain, y montó la agencia Norma junto a su mujer Norma, de ahí el nombre, en la segunda mitad de los años setenta. Se especializó en fotografía erótica y coincidió por lo tanto con el destape. Empezó suministrando material. La agencia Norma tuvo la chiripa de contactar con Antonio Asensio y cerrar un contrato en exclusiva con el Grupo Zeta.¹⁴² Los primeros *Interviú* y otras muchas revistas, llevan el logo de «Norma Agency». Eso hizo que Rafa Martínez ganara mucha pasta. Tenía también una agencia de dibujantes para el extranjero en la que había grandes firmas. Eran, supongo, los descontentos de Toutain, que él se habría llevado. Suministraba sobre todo a Estados Unidos e Inglaterra material de encargo, tanto historietas como ilustraciones.

Hacia finales de los años setenta, pensó que ya podía hacer revistas. Según él, se fue de Toutain porque pensó que este no quería hacer este tipo de publicaciones. Sin embargo, yo pongo en cuarentena esta información, porque me extraña mucho que Toutain no quisiera hacer revistas. Toutain debió vacilar, como buen empresario catalán de la cofradía del puño, digamos. El hecho de que se lo pensara y repensara sí que lo puedo creer. Él suministraba a otras editoriales, y por lo tanto el riesgo lo corrían otras y su negocio era seguro. Editar siempre tiene más riesgo. Pero entre que Toutain empezó a editar en la segunda mitad de los años setenta la revista *1984*, y comenzase Rafa a principios de los ochenta, no pasó tanto tiempo. La cosa no me termina de cuadrar.

J. G.: Desde tu prisma, tanto de editor en Complot como de gestor cultural, en la segunda mitad de los años ochenta y comienzos de los noventa, todo el *boom* del cómic

¹⁴² Antonio Asensio Pizarro (1947-2001), fundador del Grupo Z. Su capital se multiplicó con la edición de la revista *Interviú*, a la que siguieron muchas otras. El *holding* fue el responsable de la compra de Editorial Bruguera y de su transformación en Ediciones B.

adulto se vino abajo, ¿por qué crees que el *boom* se desinfló y que la revista como vehículo de difusión del cómic fue desapareciendo?

J. N.: Yo no creo para nada que esta teoría sea cierta. No sé a qué llamas desinflar el *boom* del cómic adulto. Lo hicieron las revistas mensuales. Se acabaron. Es un fenómeno que además no es solo español. Es lo mismo en todos los países, salvando las distancias que hay en cada país dada su historia del cómic y la realidad de su mercado. Por ejemplo, por no recurrir a Francia, en Italia pase lo que pase, nieva, o llueva, *Tex* se vende.

En España lo que yo veo es que las revistas aparecen un montón de años después del tebeo popular, que terminó a mediados de los sesenta (El Capitán Trueno y compañía). Todas estas revistas que habían ocupado un público mayoritario en España desaparecen, del mismo modo que antes lo habían hecho los cuadernos de aventuras.

De esta manera, el cómic adulto a través de revistas sirvió para consolidar una serie de marcas, entendiendo como tales a los autores, a las series o a los personajes. Me da igual que sea una cosa o la otra, porque hay series que están por encima del personaje y otras en las que es el autor lo que vende (Moebius, [Milo] Manara o Hugo Pratt). Todo esto, a mi modo de ver, no se habría logrado sin las revistas, sin la etapa básica de promoción y asentamiento que significaron. Cuando todos estos autores, estas series, estos personajes, podían sostenerse solos, la revista sobraba de algún modo. Además, esperar una historia nueva seis meses a que se termine es un coñazo, está pensada para que la leas en una hora (lo que sería un álbum).

La industria de la revista, su época, la puedes contemplar de la manera que tú quieras, pero hay una forma que es real, objetiva e ineludible y es que los autores españoles cobraban por página dibujada. De ahí se pasó a un anticipo económico por obra y, en algunos casos, a un cobro una vez editado el volumen. El día en que desaparecieron las revistas y fuimos directamente al álbum 120.000 pesetas sería un anticipo justo de ocho páginas. Si estamos hablando de seis para completar un álbum, nos referimos a 720.000 pesetas de anticipo por un libro. Sin embargo, de las revistas fuimos pasando progresivamente a anticipos de 100.000 pesetas por un álbum. Y la novela gráfica ha pasado casi a cero.

Simónides y la pintura

Realizamos la entrevista el 26 de enero de 2017 por teléfono

Julio Gracia: ¿De dónde procede tu pseudónimo, «Simónides»? Tu nombre real es Ernesto Murillo.

Simónides: Antiguamente, la mayoría de las tiras cómicas que venían en la prensa y revistas también, los firmaba el sindicato. A mí se me ocurrió, como mi apellido es Simón de segundo, que yo también era un sindicato. Así sonaba también como un nombre extranjero «Simónides».

J. G.: ¿Cómo entraste en contacto con el *boom* del cómic adulto?

S.: Mandé a una tienda de cómics una caja de *Preludio de los Sanfermines 78*. El comercio lo llevaba Felipe Borrayo. A raíz de eso, me localizó un día la novia de Juanito Mediavilla, que era de Pamplona. Querían ver obra mía, y que mandara algo. *El Vibora* ya había salido y llevaba unos cuantos números. Fui luego a Barcelona, quedé con ellos y al final acabé viviendo allí un año o año y medio. Y ahí sí que conocí a todos. Para mí fue una cosa maravillosa: cambiar el ambiente asqueroso del invierno de Vitoria, donde llevaba unos meses viviendo, por el de las Ramblas, con sol, y poder publicar y conocer a Nazario y todos estos me sentó genial.

J. G.: Cuando el *boom* comenzaba ya a decaer, participaste en la fundación de la revista *TMEO*.

S.: Yo había decidido ya vivir aquí [País Vasco, Vitoria, y Navarra, Pamplona]. Segundo, el ambiente que había aquí y el de Barcelona empezaron a divergir bastante, eran distintos. Luego a la hora de publicar temas políticamente más comprometidos, ligados a lo que veías aquí, en el mercado nacional igual entraban más difícil. ¿Y por qué no tener en este contexto una publicación también? Era importante que hubiera una producción de cómics. No solo para mí, afortunadamente nos juntamos un montón de dibujantes que participábamos de la misma idea.

J. G.: ¿Cómo viviste la desaparición de la revista de cómic como formato?

S.: Esta época en que las revistas prácticamente han desaparecido la he vivido desde fuera, mientras yo pintaba. Me dolió mucho la desaparición de *El Víbora*. Era un referente, cuando desapareció fue un signo de que todo iba a mal.

J.G.: ¿Dirías que buscas la *expresión* en tu pintura, más allá de lo *estético*? Una creación expresiva que llegue al espectador. ¿Existe alguna conexión con tu cómic anterior? Quizás la noción de lo cotidiano, o de la sátira, y la presencia de los personajes.

S.: Sí, sin duda. Seguramente sí, yo diría que sí en ambos casos. Lo que apuntas o también el dibujo o la composición. En la pintura se nota que hay cómic detrás. Es evidente me parece.

J. G.: ¿Has conseguido compaginar bien la pintura y el tebeo?

S.: En absoluto, nunca he conseguido compaginar bien ambas cosas, son mundos que, aunque parezcan muy parecidos (y lo son), tienen un ritmo totalmente distinto: no he conseguido un día pintar y otro hacer un tebeo. No las he conseguido compaginar.

Marika Vila, específicamente acerca de *Shonen Mangazine*

La técnico editorial y autora respondió a un cuestionario por e-mail el 20 de junio de 2018

Julio Gracia: ¿Encontrasteis un buen *feedback* por parte de los lectores en *Shonen Mangazine*?

Marika Vila: Según recuerdo, en un principio sí, supongo que la incorporación masiva del manga en los quioscos, que a partir de entonces se disparó de forma increíble, comenzó a complicar el tema de las ventas. Los lectores (muy jóvenes) debían administrar su economía a la hora del consumo de manga y la diversificación fue en contra.

Pero también comenzó a cambiar el mercado, en el sentido de buscar cada vez más la pureza del producto, se comenzó a publicar de la misma manera que en Japón (sin girar páginas, invirtiendo el sistema de lectura) y la revista (Shonen) pretendía tener un concepto híbrido, mucho más europeo... mientras el mercado seguía la dirección contraria. Se empezaba a valorar cada vez más el sentido de lo japonés. El caso es que no eran comparables los planteamientos comerciales de las enormes revistas manga (más parecidas a listines telefónicos, puro material de consumo del que luego se extraía lo mejor para cuidar su edición singular) captadoras de *targets* concretos, con el espíritu de Shonen, que más bien buscaba una selecta conjunción de historias adultas para un público ya iniciado en el manga, pero con antecedentes formados en el cómic clásico europeo.

J. G.: ¿Piensas que la revista tenía más lectoras mujeres u hombres?

M. V.: Si no recuerdo mal, ya se visualizaba la incorporación masiva de lectoras al manga, pero eso no hacía otra cosa que comenzar a equilibrar la exagerada diferencia que se ha venido dando en el cómic tradicional. En mi opinión y según creo recordar el *feedback* del público fue equilibrado, pero a la hora de confeccionar sus propuestas teníamos bastante más en cuenta a las lectoras que en el resto de publicaciones europeas o americanas (de Fórum como mínimo, pero creo que se puede decir lo mismo de La Cúpula o de Norma...).



Universidad Zaragoza

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte