

**Fernando Javier de la Cruz Pérez**

**LOS CÓMICS DE FRANCISCO IBÁÑEZ**

I.S.B.N. Ediciones de la UCLM  
978-84-8427-600-5



---

Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2008



UNIVERSIDAD DE  
CASTILLA-LA MANCHA

Departamento de Historia del Arte



# LOS CÓMICS DE FRANCISCO IBÁÑEZ

TESIS DOCTORAL

Presentada por:  
D. Fernando J. de la Cruz Pérez

Dirigida por:  
Prof. Dr. D. Julián Díaz Sánchez

CIUDAD REAL, 2005



A mis padres.  
A Beatriz.  
A Sofía y Cristina.

«Una obra nunca es totalmente personal.  
Poned en una isla desierta a un niño dotado para el dibujo;  
si no entra en contacto con los dibujos de otro  
su genio no se desarrollará nunca. Son mil reminiscencias  
las que alimentan el hábito de dibujar».

ANDRÉ FRANQUIN

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	9
CAPÍTULO I. La vocación artística de un empleado de banca .....	25
A la búsqueda de un estilo propio: La etapa previa a Bruguera. 1952-1957 .....	27
<i>La Risa</i> . 1952-1957 .....	28
El paternalismo colonial: <i>Kokolo</i> . 1952 .....	31
Poderoso caballero es don Dinero: <i>Don Usura</i> . 1955 .....	32
<i>Hipo, Monito y Fifí</i> . 1954-1957 .....	36
El zoológico humano: <i>Melenas</i> . 1954 .....	37
<i>Chicolino y Paseo Infantil</i> . 1951-1957 .....	39
Censura y autocensura .....	41
La Junta Asesora de Prensa Infantil. 1952-1962 .....	43
CAPÍTULO II. La herencia de un estilo .....	45
<i>Pulgarcito</i> . 1947 .....	49
<i>El DDT contra las penas</i> . 1951 .....	51
El humor, documento testimonial de la España de postguerra .....	52
La crítica social en el semanario <i>Pulgarcito</i> .....	57
La censura en las series humorísticas de Bruguera. 1952-1956 .....	73
Recursos gráficos y expresivos de la Escuela Bruguera .....	79
CAPÍTULO III. Los comienzos en Bruguera. 1957 .....	85
El humor gráfico de Ibáñez: Chistes y secciones humorísticas .....	88
Dos sabuesos de postguerra: <i>Agencia de Información</i> . 1958 .....	91
Antecedentes de la serie .....	92

Caracterización de los personajes .....	93
Resortes de humor .....	96
La huella de Bruguera .....	101
Evolución de la serie .....	103
<i>Mortadelo y Filemón</i> , en cine de animación .....	108
Los reveses de la filantropía: <i>Don Adelfo</i> . 1958 .....	109
La crisis del patriarcado: <i>La familia Trapisonda</i> . 1958 .....	111
La sátira del campesinado español: <i>Felisa y Colás</i> . 1958 .....	113
La desmitificación del mito: <i>La Historia esa vista por Hollywood</i> . 1958 .....	114
 CAPÍTULO IV. La década prodigiosa. 1960-1969 .....	 119
Mi jefe, y otros animales viscosos: <i>El Arca de Noé</i> . 1960 .....	119
El nuevo pasatiempo nacional: <i>Godofredo y Pascualino</i> . 1961 ...	121
La ventana indiscreta de la rue del Percebe. 1961 .....	123
<i>13 Rue del Percebe</i> , síntesis temática de la Escuela Bruguera ....	130
Aproximación a un universo costumbrista .....	132
El despiste patológico: <i>El botones Sacarino</i> . 1963 .....	143
Más vale prevenir: <i>El doctor Esparadrapo</i> . 1963 .....	146
La gracia en la desgracia: <i>Rompetechos</i> . 1964 .....	147
El fisgoneo compulsivo: <i>Doña Pura y Doña Pera</i> . 1964 .....	156
Las primeras series publicitarias de Ibáñez .....	156
La chapuza nacional: <i>Pepe Gotera y Otilio</i> . 1966 .....	161
Historietas sueltas de Ibáñez .....	167
 CAPÍTULO V. La influencia de cómics extranjeros en la Escuela Bruguera. Período 1963-1969 .....	 171
Los grandes semanarios francófonos: <i>Spirou, Tintín y Pilote</i> .....	173
La penetración de los cómics franco-belgas en España.....	175
Francisco Ibáñez y el cómic franco-belga.....	178
 CAPÍTULO VI. Del sueño a la pesadilla. Bruguera 1969-1985 .....	 191
007 contra el Dr. Bacterio: <i>Mortadelo y Filemón</i> . 1969 .....	191
<i>El Sulfato Atómico</i> . 1969 .....	195
<i>Contra el Gang del Chicharrón</i> .....	200
Mortadelo estrena semanario. 1970 .....	202
Ibáñez y la represión del erotismo, la violencia y la política .....	207
La Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles. 1962-1978 .....	208
La confusión de la realidad .....	219

A la conquista del mercado internacional .....	221
La explotación de los cómics de Francisco Ibáñez .....	224
Libertad de expresión y creación .....	231
Bruguera y el «Merchandising» de <i>Mortadelo y Filemón</i> .....	235
La emancipación del ‘enfant terrible’: <i>Tete Cohete</i> . 1981 .....	238
Decadencia y caída del imperio Bruguera. 1982-1986 .....	239
CAPÍTULO VII. La Escuela Bruguera más allá de Bruguera.	
1986-2005 .....	253
Los años de colaboración con Grijalbo. 1986-1988 .....	253
<i>Guai!</i> 1986 .....	254
La inadaptación laboral: <i>Chicha, Tato y Clodoveo</i> . 1986 .....	255
La nueva crónica vecinal: <i>7 Reboiling Street</i> . 1986 .....	258
<i>Yo y Yo</i> . 1987 .....	260
El contrato con Ediciones B. 1988 .....	261
Nueva época dorada de <i>Mortadelo y Filemón</i> . 1987-2005 .....	263
La tentación de la realidad .....	265
Francisco Ibáñez, decano de la historieta de humor española .....	271
CAPÍTULO VIII. La realización de la plancha. Espiando a	
Francisco Ibáñez .....	281
Las portadas ¿Exaltación del ‘gag’ u ‘horror vacui’? .....	286
La composición de las viñetas: Encuadre y perspectivas ópticas..	289
Ángulo de visión frontal con línea de horizonte baja .....	291
Línea de horizonte alta: El problema de la representación en perspectiva cónica .....	293
Principios compositivos .....	294
Símbolos cinéticos y signos de apoyo a la expresión .....	295
Metáforas visuales e ideogramas .....	298
Cromatismo, iluminación, tramas y texturas .....	299
Expresión literaria. Globos, cartelas y cartuchos .....	301
Técnicas narrativas. Montaje y secuencia .....	303
CAPÍTULO IX. Fuentes de la comicidad y convenciones cómicas	
tradicionales en los cómics de Francisco Ibáñez .....	307
Los personajes .....	307
Kinesia y comunicación no verbal .....	309
La estereotipación y el esquematismo .....	313
La caricatura y el autorretrato .....	317
El filón literario .....	320

La rentabilidad del humor .....	325
Innovaciones de Francisco Ibáñez en el lenguaje de los cómics ...	326
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>337</b>
Bibliografía general .....	337
Artículos sobre la obra de Ibáñez .....	363
Entrevistas con Francisco Ibáñez .....	371

## ANEXO



## INTRODUCCIÓN

En octubre de 1947, Francisco Ibáñez Talavera, un niño barcelonés de once años, gran aficionado a la lectura de tebeos, enviaba un diminuto dibujo a la redacción del semanario *Chicos*, una de las publicaciones más populares de la postguerra española. Orgulloso de ver impresa su pequeña obra –copia de uno de sus héroes de ficción- entre los grandes de la historieta, el joven dibujante no era aún consciente de que aquella primera publicación marcaría el rumbo de su existencia.

Pocos años después, con tan sólo dieciseis años, Francisco Ibáñez conseguiría publicar su primera historieta en una revista de humor, una colaboración a la que le seguirían otras muchas que desembocarían finalmente en la decisión, tomada cinco años más tarde, de convertirse en un profesional de la historieta de humor. Entre aquella primera página de 1952 y la actualidad han transcurrido ya más de cincuenta años, y numerosos acontecimientos políticos, sociales y personales que en ningún momento han logrado apartar a Ibáñez de su actividad, ni tan siquiera interrumpir su vertiginoso ritmo de publicación.

En todos esos años de intenso trabajo el dibujante barcelonés ha desarrollado una producción artística bien significativa; cientos de miles de imágenes que ya pertenecen a esa iconosfera que envuelve la experiencia imaginaria de varias generaciones de españoles. Tal es su presencia y persistencia en nuestra cultura de masas que sorprendería oír a alguien afirmar que no conoce a Ibáñez. Bastarían pocas explicaciones para que finalmente comprendiese que se trata

del padre de Mortadelo, Bacterio, El Super, Rompetechos, Pepe Gotera y Otilio o los inquilinos de la rue del Percebe.

Francisco Ibáñez Talavera es una figura sumamente representativa e influyente de nuestra historieta, y uno de los grandes creadores de la cultura de masas nacional. Como artista ha conseguido algo realmente extraordinario, mantenerse durante décadas en el difícil podio de la popularidad, logrando que sus imágenes formen parte de la memoria icónica de multitudes. Dibujar una historieta y mantener el interés del lector durante cuarenta y cuatro páginas no es fácil. Hacerlo durante más de cincuenta años es una proeza. En una ocasión el pintor catalán Albert Rafols-Casamada, ya octogenario, realizaba una sabia reflexión dirigida a aquellos que se inician como artistas: «Lo difícil no es arrancar con fuerza –advertía el pintor-, sino mantener la fuerza»<sup>1</sup>. Resistir el paso del tiempo, en definitiva, ese enemigo implacable de la creación en la sociedad de consumo, y muy especialmente de la cultura de masas, que es esencialmente efímera.

Es precisamente esa fuerza a la que se refería el pintor, y también la variedad y efervescencia creativa que ha logrado mantener Ibáñez en estos cincuenta años, la que nos invita a emprender una investigación sobre su obra, a detenernos en sus creaciones antes que en las de otros autores igualmente fundamentales. Francisco Ibáñez es el único autor español que se inicia en la historieta de postguerra y que en la actualidad continúa en activo, manteniendo en el mercado una producción regular a la que no parece afectarle las crisis, y superando durante décadas la inevitable tendencia a la extinción generacional, tan frecuente en la historieta autóctona.

A lo largo de su carrera profesional los cómics de Francisco Ibáñez han experimentado un continuo proceso innovador. Intuitivo, prolífico, trabajador infatigable y polifacético, la producción de Francisco Ibáñez no se ha circunscrito a la historieta cómica, sino que se ha extendido al humor gráfico y a la ilustración publicitaria. Y aunque el dibujante no interviniese directamente, a partir de su producción se fueron desarrollando industrias paralelas, como la del

---

<sup>1</sup> Véase J. M. SOLÉ, «Los museos que no cesan», *Descubrir el Arte*, núm. 49, marzo 2003, p. 11.

cine de animación, el «merchandising» o los videojuegos <sup>2</sup>. Tampoco debemos olvidar que Francisco Ibáñez no es sólo un ilustrador, sino también un genial guionista y creador de ‘gags’, de situaciones cómicas, aunque, todavía hoy, el humor continúe siendo una forma de creatividad infravalorada.

Ibáñez merece, en nuestra opinión, un lugar destacado en la Historia del Arte. El más de medio siglo que hasta el momento ha dedicado al dibujo de historietas y al humor gráfico ha dado lugar a un patrimonio cultural que, sin duda, merece la pena recuperar, catalogar y analizar. Sus personajes más célebres, Mortadelo y Filemón, fueron muy populares poco tiempo después de su publicación, en 1958, y todavía hoy conquistan a las nuevas generaciones de lectores, manteniendo una presencia constante en las librerías y salones de cómics, y con numerosos seguidores e imitadores del estilo Ibáñez, lo cual supone un fenómeno social y cultural insólito, sin precedentes en España. Fuera de nuestras fronteras sus cómics han tenido también una enorme difusión.

Un reconocimiento importante a su obra llegó en 2002, con la concesión a Ibáñez de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Sin embargo, la relevancia que ha adquirido la obra del dibujante dentro del género artístico del cómic no ha quedado reflejada en la Historia del Arte. Es más, la crítica del propio medio ha optado reiteradamente por ignorar el talento creativo de Ibáñez. A pesar de que el cómic es un género relativamente explorado en España, la mayoría de los estudios están limitados en su temática y censo de personajes. Los huecos son abundantes y muchos son los autores que, como Ibáñez, esperan un análisis solvente. No existen monografías de creadores tan importantes como Jesús Blasco, Ricardo Opisso, Emilio Boix, Salvador Mestres, Emilio Freixas, Marino Benejam, Alfonso Figueras, Manuel Vázquez o José Escobar, por citar a unos pocos. Es necesario cubrir este vacío, emprender

---

<sup>2</sup> Los personajes de Ibáñez, nacidos en el papel, traspasaron hace tiempo el ámbito de la historieta, siendo adaptados a la pantalla –cine de animación, series televisivas con personajes reales, largometrajes, videojuegos...-. También se han comercializado cientos de productos con la imagen de los protagonistas del cómic. Básicamente, la utilización de los personajes de Ibáñez surgió como un intento de explotar comercialmente su rentabilidad. No obstante, si a finales de los sesenta este fenómeno se inició como fórmula de ‘merchandising’, la cantidad de objetos vinculados a esta cadena contribuyó después a potenciar y afianzar la popularidad de los personajes.

investigaciones que destaquen el valor de un patrimonio que está amenazado por el desconocimiento y, por tanto, avocado a caer en el olvido. Y es importante que este análisis se realice mediante metodologías propias de la investigación en Historia del Arte, justamente la vía de acceso al estudio del cómic menos recorrida hasta el momento.

Los cómics de Francisco Ibáñez han sido analizados en diversos y contados estudios y publicaciones. Su producción aparece comentada, en ocasiones, en estudios de carácter general, aunque con frecuencia de manera muy superficial. Muchos autores consideran a Ibáñez creador destacado -alguno, el más destacado- de la llamada 'Escuela Bruguera'. Otros tan sólo lo mencionan al revisar el cómic de posguerra. Encontramos algunos párrafos interesantes en la obra S. Vázquez de Parga, *Los cómics del franquismo*<sup>3</sup>. Fundamentales son los estudios de J. A. Ramírez<sup>4</sup>. A comienzos de los 70 Ramírez definía a nuestro artista como «un meteoro, surgido de ese siniestro mundo de los empleos burocráticos desagradables, y colocado actualmente en la cima de una popularidad sorprendente para un dibujante de historietas»<sup>5</sup>. Pocos en la Universidad siguieron el camino emprendido por Ramírez. En 1973 José Luis Rodríguez Puertolas presentó en la Escuela de Periodismo de Madrid una tesina en torno a la obra de Francisco Ibáñez. Cinco años después María Jesús Jarque defendió en la Facultad de Ciencias de la Comunicación una nueva tesina titulada *El lenguaje popular en Mortadelo y Filemón*.

Recientemente, el catedrático de Literatura Francesa de la Universidad del País Vasco, Antonio Altarriba, dedicó algunas páginas a Mortadelo y Filemón en un interesante estudio sobre la historieta española<sup>6</sup>. Las aportaciones de todos estos autores han

---

<sup>3</sup> Ed. Planeta, Barcelona, 1980.

<sup>4</sup> Véase: J. A. RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975. El libro de J. A. Ramírez es resultado de una reelaboración de dos trabajos precedentes: *Las historietas de la Escuela Bruguera, un enfoque estructural*, Memoria de la licenciatura, Fac. de Filosofía y Letras, Univ. Complutense de Madrid, febrero 1972 [Premio de Investigación sobre Prensa Juvenil e Infantil en 1973]; e *Historia y estética de la historieta española: 1939-1970*, Tesis doctoral, Fac. de Filosofía y Letras, Univ. Complutense de Madrid, 13 junio 1975.

<sup>5</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 129.

<sup>6</sup> A. ALTARRIBA, «Mortadelo y Filemón», *La España del Tebeo: La Historieta Española de 1940 a 2000*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001, pp. 122-126.

quedado recogidas en este trabajo. Otros investigadores no han hecho sino publicar algún breve comentario sobre el dibujante, o sobre alguno de sus personajes, aunque aclarando muy poco acerca de las implicaciones estéticas o sociales de su obra. Aunque Francisco Ibáñez es, en la actualidad, objeto de múltiples homenajes y alabanzas, su obra ha estado, de momento, bastante alejada de los propósitos de los historiadores del Arte, ya que no se ha realizado ninguna tesis doctoral sobre este historietista <sup>7</sup>. Hasta 1999 no se publicó la primera monografía –y de momento la última– sobre *Mortadelo y Filemón*, una edición modesta y limitada donde su autor, Miguel Fernández Soto, realizó un recorrido, más nostálgico que crítico, por algunas series y álbumes de Ibáñez <sup>8</sup>. En 2000 Jesús Cuadrado publicó el diccionario especializado en cómic español más completo hasta el momento, dedicando en él varias páginas a Francisco Ibáñez y a *Mortadelo y Filemón* <sup>9</sup>. El año 2005 se ha iniciado ofreciendo algunas aportaciones interesantes. Los libros de Antoni Guiral y Tino Regueira comparten un único protagonista, los artistas de la Escuela Bruguera, y aunque no profundizan en la obra de Francisco Ibáñez, sí destacan la enorme importancia del dibujante barcelonés <sup>10</sup>.

No existe aún una biografía, en sentido estricto, sobre Francisco Ibáñez. Sí existen, al menos, multitud de artículos de prensa y revistas dedicados a Ibáñez, muchos de los cuales ofrecen entrevistas al autor. Algunas lagunas se llenan gracias a estos artículos y a determinados capítulos de obras generales, pero éstos no son suficientes. En definitiva, los cómics de Francisco Ibáñez, como

---

<sup>7</sup> En España, en general, existen pocos estudios especializados en autores de cómics. No ocurre lo mismo en Francia y Bélgica, donde Georges Rémi -Hergé- y su personaje *Tintín* son objeto de numerosos estudios, biografías y tesis doctorales.

<sup>8</sup> M. FERNÁNDEZ SOTO, *Mortadelo y Filemón. Cuatro décadas de historietas*, El Boletín, Barcelona, 1999.

<sup>9</sup> J. CUADRADO, «F. Ibáñez» y «Mortadelo y Filemón», *Atlas Español de la Cultura Popular: De la Historieta y su uso, 1873-2000*, 2 vols., Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2000, pp. 640-648 y 881-882.

<sup>10</sup> A. GUIRAL, *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La Escuela Bruguera (1945-1963)*, Eds. El Jueves, Barcelona, 2005; T. REGUEIRA, *Guía visual de la Editorial Bruguera (1940-1986)*, Glénat, Barcelona, 2005. A estas dos iniciativas, que se sumergen en la producción de Bruguera, habría que añadir la Exposición *La Factoría de Humor Bruguera*, organizada por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (enero-abril 2005), y comisariada por los periodistas Jaume Vidal y Carles Santamaría.

buena parte del cómic español, están aún por registrar, catalogar, analizar y describir. Fuera de España las publicaciones especializadas aportan pocos datos sobre el dibujante español. *El Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, de Patrick Gaumer y Claude Moliterni, editado por Larousse, no recoge a Ibáñez entre los autores, aunque sí dedica unas breves líneas a *Mortadelo y Filemón*<sup>11</sup>. En el *Dictionnaire Encyclopédique des héros et auteurs de bande dessinée*, de Henri Filippini, editado por Glénat, sí figura Ibáñez entre los autores, además de dedicar un brevísimo comentario a algunas de sus series más famosas<sup>12</sup>.

Observando su trayectoria artística parece claro que Ibáñez se ha ganado el derecho a que miremos y analicemos su obra como lo hacemos con la de cualquier artista plástico relevante. ¿A qué se debe, pues, este desinterés de los críticos e historiadores del Arte? En realidad, se pueden apuntar diversas causas: En primer lugar, el abandono que sufre el cómic de humor por parte de la crítica especializada. En segundo lugar, a Ibáñez la crítica le ha achacado muchas veces su distanciamiento del cómic más vanguardista. Paradójicamente, tal distanciamiento fue probablemente el origen de la supervivencia de sus personajes. De haber vinculado su obra con las corrientes vanguardistas surgidas en la transición española, o posteriormente, en el período denominado del ‘boom’ del cómic, ahora los personajes de Ibáñez serían historia. Como mucho, formarían parte de volúmenes lujosamente reeditados. En lenguaje coloquial, Ibáñez se hubiese hundido con el barco. Prácticamente todos los personajes de los 70 desaparecieron al finalizar la década. No resistieron el paso del tiempo. Lo mismo sucedió con las creaciones de los 80. Series y personajes imprescindibles de una época se agotaron en cuanto dejaron de tener actualidad. Autores consagrados tuvieron que cambiar su horizonte profesional, reciclarse en otras actividades más rentables, unas veces como consecuencia de la frustración del propio mercado, y otras a causa de los intereses de las nuevas generaciones de lectores. Sin embargo, los personajes de

---

<sup>11</sup> P. GAUMER, y C. MOLITERNI, “Mortadel et Filémon”, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Larousse, 1994, pp. 560 y 561.

<sup>12</sup> H. FILIPPINI, “Ibáñez”, “Mortadel et Filemon”, en *Dictionnaire Encyclopédique des héros et auteurs de B. D.*, v. I, Éditions Glénat, Grenoble 1999, pp. 436 y 720; y “El botones Sacarino”, “La familia Trapisonda”, “13 Rue del Percebe”, *ibídem*, v. II, pp. 208, 603 y 692.

Ibáñez continúan vivos. Durante el franquismo, la escasa adscripción de *Mortadelo y Filemón* a la realidad social suprimió también el riesgo de caducidad <sup>13</sup>.

En tercer lugar, su sorprendente éxito comercial dentro y fuera de España. Aunque resulte chocante, algunos críticos de la cultura de masas han ignorado el talento creativo de Ibáñez por el éxito de sus personajes y por el temor a que, en la percepción mayoritaria de la opinión pública, el cómic español quedase identificado casi exclusivamente con creaciones como *Mortadelo y Filemón* y otros personajes de Bruguera, destinados en gran medida –y debido a las limitaciones impuestas durante el franquismo- a un consumo infantil y juvenil. En cuarto lugar, la redundancia de buena parte de sus personajes y ‘gags’. Al mismo tiempo, su acomodación o, cuanto menos, aceptación de un sistema productivo en el que prima la cantidad de historietas en detrimento de la calidad.

Otra de las causas radica probablemente en los condicionamientos que el dibujante tuvo que satisfacer. Si entendemos la historieta como obra artística, resulta obvio que su realización supone una expresión plástica personal del creador. Sin embargo, al contrario de lo que ocurrió con otros géneros artísticos menos controlados, Ibáñez tuvo que adaptar su lenguaje plástico y su estilo a numerosos condicionamientos –sociales, políticos, económicos- que actuaron durante décadas sobre su creación. El dibujante debía crear sus historietas en función de un teórico destinatario. Como al resto de dibujantes españoles de cómics, se le exigió que adecuase su contenido y características al mundo infantil.

Además de estas limitaciones operaron los condicionamientos industriales. Como consecuencia de ellos, el dibujante debía seleccionar unas técnicas gráficas y descartar otras, en función de los sistemas de reproducción que se iban a emplear en la difusión de su obra, cuyo formato también debía adaptarse al espacio determinado por el editor. Paralelamente actuaron las duras condiciones laborales de los dibujantes de Bruguera, creadores a sueldo explotados por una editorial sin escrúpulos que en las décadas de los 70 y 80 se convirtió

---

<sup>13</sup> Cuando la historieta tomó conciencia de la realidad social de una época –*Carpanta, Las hermanas Gilda, Tribulete, Don Pío*-, difícilmente consiguió traspasar unos límites cronológicos. Al variar las circunstancias sociales, muchos dibujantes se vieron obligados a cambiar de registro.

en un centro de producción masiva de material gráfico. Habría que añadir aquí las condiciones de tiempo impuestas por el editor. Como consecuencia de todo lo que acabamos de exponer, comparadas con las obras de otros artistas plásticos contemporáneos es evidente que las historietas de Ibáñez estuvieron más condicionadas, lo que no significa que estuviesen limitadas.

El propósito de esta investigación es recuperar y analizar la obra de Francisco Ibáñez, lograr una inmersión en su universo creativo, reconstruir su trayectoria artística desde sus inicios hasta las últimas obras publicadas, indagar en aspectos particulares y períodos concretos de su evolución, diseccionar los mecanismos que rigen sus series y personajes, detectar sus influencias y aportaciones, revisar sus valores artísticos, sus implicaciones sociales. Para nosotros, un aspecto fundamental es el de su formación como artista. No debemos analizar las historietas de Ibáñez de finales de los 50, fecha en que se inicia como profesional, con la perspectiva de lo que se está publicando en esos años, puesto que tal concepción perfila una trayectoria inadecuada. Ibáñez comienza a publicar historietas en torno al año 1952, y en esas primeras historietas publicadas en *La Risa*, aunque aún no ha encontrado su lenguaje definitivo, asoma ya un cierto grado de personalidad e intuición creativa, de utilización de recursos, tal vez algo tosco, pero que indica que el dibujante ha asimilado ya ciertas ‘lecciones’ de lo que se está publicando a comienzos de la década, y probablemente a finales de la década anterior. Su formación tendría lugar, por tanto, en el período de postguerra. Observando la obra de Ibáñez desde esa perspectiva, ésta adquiere una trayectoria diferente, y permite descubrir en sus páginas posteriores aspectos que de otra forma permanecerían ocultos.

Otra cuestión importante es que Ibáñez, como creador, se presenta integrado en una ‘escuela’, cuyo estudio supone una primera aproximación a la explicación de sus obras. La llamada Escuela Bruguera es el horizonte en el que se origina la historieta profesional de Francisco Ibáñez, una referencia que no puede ser ignorada. No se quiere afirmar con esto que las historietas que Ibáñez dibuja para Bruguera sean una prolongación de lo que se ha hecho en años anteriores, puesto que, como veremos, la censura franquista impide toda posibilidad de realizar el mismo tipo de humor. La Escuela



Bruguera estaría a su vez integrada en un contexto donde intervienen múltiples acontecimientos. El dibujante de historietas, como todo artista plástico, no es un ser aislado de la realidad en que vive. Las historietas de Bruguera se nos presentan compuestas de una serie de elementos seleccionados de esa realidad. El ambiente vivido por los dibujantes incidió de manera diversa en sus creaciones, e incluso, aunque pocas veces, determinó la temática y contenidos de ciertas series. A lo largo de este trabajo se describe el ambiente social y las premisas artísticas que condicionaron la obra de uno de los principales protagonistas de la historieta española. Veremos como salen a la luz cuestiones de tipo histórico, político, económico, social, cultural, e incluso religioso, junto a otras de tipo artístico, industrial o ideológico, que actuaron durante las distintas etapas que vivió Francisco Ibáñez.

A partir de finales de los 50 los cambios políticos no determinaron mecánicamente nuevas orientaciones en las historietas de humor, aunque si constituyeron un horizonte que iba a hacer obsoletas muchas de las propuestas anteriores. Los tebeos comenzaron a seguir otros rumbos. En la década siguiente, la llegada de los cómics franco-belgas no deterioró la calidad artística de las historietas de humor. Al contrario, actuó como incentivo, alimentando una dinámica temática y estilística que tuvo resultados notables en autores como Francisco Ibáñez. Sin embargo, la insistencia del dibujante en el plagio e imitación de modelos hace que en muchas historietas de estos años haya sido posible seguir la pista de una viñeta hasta el original franco-belga. A pesar de todo, la obra de Ibáñez adquirió un nuevo valor, y mayor consideración dentro de la editorial.

Los años de la década que siguió a la muerte del dictador proporcionaron al cómic un sinnúmero de propuestas y de revisiones. Los nuevos dibujantes iniciaron una ruptura con los planteamientos de las generaciones anteriores, y desarrollaron un lenguaje nuevo en todos los aspectos. Los síntomas de cambio alcanzaron igualmente a Ibáñez, que introdujo nuevos e interesantes componentes en su obra. En años posteriores, la obra del dibujante barcelonés se perfiló como un buen ejemplo de la renovación de la Escuela Bruguera tras el desgaste de los personajes clásicos. No obstante, incluso las historietas más evolucionadas de Ibáñez siempre conservaron

reminiscencias de aquella época dorada de la historieta de humor española, la de los años de postguerra. En los 90, Ibáñez seleccionó muchos titulares de prensa, y recreó en sus viñetas algunos episodios de la vida social y política nacional e internacional, desde los escándalos políticos hasta la construcción de Europa, o los éxitos del cine y la televisión. Esta tendencia continuó en la década actual.

Analizando la obra de Ibáñez en su contexto, hemos querido ofrecer una revisión más de la cultura de masas, y una descripción de la evolución de la sociedad y de la cultura española en los últimos 50 años, con los numerosos acontecimientos que la han condicionado. Este trabajo es, al tiempo, un catálogo del dibujante, ya que recupera y aborda series prácticamente olvidadas, ofreciendo una completa selección de obras dispuestas cronológicamente que permite mostrar al lector un panorama global de la producción y de la evolución estilística del autor. La metodología empleada en la investigación permitió un análisis objetivo de las historietas de Francisco Ibáñez realizadas entre el período de postguerra y la actualidad, calibrando su calidad y su originalidad como autor. La investigación se apoyó en el estudio directo de las colecciones de tebeos y semanarios de humor existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid y en la Sala Jorge Juan de la Biblioteca Nacional. Esta última contuvo relativamente completas las colecciones de Bruguera posteriores al año 51, una vez concedido el permiso de publicación periódica, pero en la actualidad adolece de una falta notable de fondos de tebeos. Conserva unos pocos ejemplares de *La Risa*, pero *Hipo*, *Monito* y *Fifi*, *Chicolino* y *Paseo Infantil* ya no se encuentran entre sus fondos o, al menos, es imposible su consulta<sup>14</sup>. Sí, al menos, puede consultarse la mayoría de los semanarios editados por Bruguera: *Pulgarcito*, *El DDT*, *Tío Vivo*, *El campeón*, *Can*, *Can*, etc. Para lograr un archivo completo de imágenes fue absolutamente necesaria la adquisición de ejemplares en librerías de viejo, tiendas de coleccionismo y Ferias del libro antiguo y de ocasión, tanto en España como en Bélgica. Un sistema

---

<sup>14</sup> En 1986 la Hemeroteca Infantil y Juvenil del Ministerio de Cultura se fusionó con la Hemeroteca Nacional. En 1995 se cerró definitivamente, y todos sus fondos y el personal se trasladaron a la Biblioteca Nacional. Gran parte del fondo de tebeos, por considerarlo 'publicaciones menores' fue llevado a un depósito en Alcalá de Henares, y almacenado en cajas, sin signatura y sin posibilidad de consulta en la actualidad. Fuente: Hemeroteca Nacional.

de fichas, compuesto por dos modelos <sup>15</sup>, permitió localizar las historietas en tebeos y publicaciones para su posterior clasificación y análisis. Las imágenes -historietas, viñetas, chistes, personajes, fotografías, ilustraciones, portadas, etc.- relevantes para la argumentación aparecen reproducidas al final del trabajo, en un segundo volumen titulado *El museo imaginario de Francisco Ibáñez Talavera*.

Cabe finalmente abordar la cuestión de qué enfoque darle a la presentación de esta investigación. El criterio idóneo para efectuar un análisis de las series de Ibáñez es, en nuestra opinión, la ordenación cronológica, ya que permite comparar las historietas con otras contemporáneas, y relacionarlas con la realidad social, económica y cultural en la que tienen su origen, permitiendo detectar las circunstancias que intervienen en su aparición o desaparición, en su evolución, descubrir las fuentes, influencias, confluencias e inspiraciones artísticas –también los plagios e imitaciones- subyacentes en la mente y el lápiz de Francisco Ibáñez. Se ha optado por concebir el trabajo como una biografía, conforme a la idea de ofrecer una ordenación coherente en el proceso evolutivo del autor. Ibáñez se convierte en un hilo conductor que permite situar la posición de los autores, publicaciones y tendencias más representativos de la historia del cómic español desarrollada entre la postguerra y la actualidad.

Si bien es verdad que un formato biográfico permite trazar un recorrido cronológico, también es cierto que plantea algunos problemas iniciales. Al contrario que otros dibujantes de historietas, Francisco Ibáñez es un autor que apenas ha viajado, salvo en los últimos años, obligado por múltiples sesiones de firmas en ferias del libro, presentaciones, entrega de premios, etc. Su vida laboral se ha

---

<sup>15</sup> Una primera ficha para revisión hemerográfica, con el fin de localizar las publicaciones que ofrecían colaboraciones de Francisco Ibáñez, identificando las características de la revista, la localización exacta de las historietas de Ibáñez, las características de las páginas reproducidas, etc. Este modelo permitió obtener información acerca de la aparición y desaparición de las series, precedentes de los personajes, evolución de las publicaciones...

Y una segunda ficha más amplia y compleja para el análisis de álbumes e historietas. Se trataba de un modelo que permitía profundizar en los trabajos más interesantes, analizando aspectos como el lenguaje visual, los recursos plásticos, las técnicas narrativas, la evolución del autor, las influencias... Este modelo permitía una lectura subjetiva.

desarrollado siempre en su ciudad natal, Barcelona, realizando los trabajos en su propio domicilio, y acudiendo una vez por semana a la editorial a entregar los originales. Apenas hay hechos extraordinarios o sugerentes que destaquen en su biografía. Escobar, por ejemplo, fue un hombre inquieto y culto, un intelectual. Comenzó siendo funcionario de Correos, y posteriormente fue depurado por el régimen franquista por ‘auxilio a la rebelión’. Escribió obras de teatro por las que recibió premios, trabajó como animador y dirigió equipos de dibujantes en estudios de dibujos animados, fue integrante del primer ‘Sindicat de Dibuijants Professionals’, colaboró como profesional en multitud de publicaciones, creando incluso su propia revista, *Tío Vivo*. Creó e impartió cursos de dibujo por correspondencia, fue guionista, y estuvo en la cárcel después de la Guerra Civil.

La vida de Manuel Vázquez también estuvo plagada de anécdotas. Fue empleado de seguros. Comenzó su labor como dibujante en la revista falangista *Flechas y Pelayos*, e ingresó después en Bruguera –es leyenda que tuvo que mentir sobre su edad para ser aceptado-, donde se convirtió en el más innovador e independiente de sus autores. Pasó a la historia su permanente necesidad de dinero y su morosidad. Como Escobar, fue capaz de construir una mirada crítica contra el sistema. Su estilo se adaptó continuamente a los numerosos cambios sociales y políticos, y terminó su vida liberándose del yugo de la producción infantil, colaborando en numerosas publicaciones para adultos –*El Papus, Makoki, El Barragán, Hara-Kiri, Complot, Viñetas*- donde construyó un humor ácido, desinhibido y crítico, con escenas repletas de sexo.

Por el contrario, la biografía de Ibáñez es mucho más rutinaria. Él mismo ha afirmado en numerosas ocasiones que su vida es la de un hombre que trabaja 12, 14 y hasta 16 horas diarias sentado ante una mesa de dibujo. Julia Galán, la secretaria de la redacción de Editorial Bruguera, lo recuerda como un caso extraordinario de capacidad de trabajo. Aunque su obra evolucionó continuamente, nunca se produjeron cambios radicales en su estilo. Al contrario que Vázquez, Ibáñez trabajó siempre en publicaciones de la misma naturaleza. De su vida privada, apenas llega nada a los medios de comunicación. Ibáñez es un hombre tímido, prudente, responsable, tremendamente reservado, un trabajador disciplinado e incansable.

Las entrevistas que concede son, prácticamente, unas calco de otras, y en la mayoría de ellas apenas aporta datos de interés. Elude temas polémicos y cualquier asunto que pueda perjudicar su imagen o la popularidad de sus personajes.

Nuestra investigación concluye con una descripción del proceso de realización de una historieta de Francisco Ibáñez, seguida de un estudio del discurso icónico-verbal de su producción, donde se analizan todos aquellos aspectos de los cómics del dibujante que hemos considerado de interés para el historiador del Arte, en su doble vertiente, de objetos estéticos y de soportes de un relato. Igualmente, hemos querido analizar las fuentes tradicionales y universales que han inspirado el humor de Ibáñez. Cómo explicar el secreto de su éxito, o la universalidad de sus personajes, si no es buscándolos en la multitud de referencias que enriquecen su creación. Con estos dos últimos capítulos se pretende describir el universo plástico del dibujante. En ocasiones, la aproximación a determinados aspectos ha supuesto descubrir facetas que aún esperan a ser investigadas en profundidad, como la influencia de la literatura juvenil en el cómic, por ejemplo. En ese sentido, esperamos que nuestro trabajo contribuya también a establecer nuevas vías de investigación, o que, al menos, algunos aspectos aquí tratados puedan ayudar a otros investigadores en futuros análisis <sup>16</sup>. El trabajo ofrece finalmente una bibliografía para el estudio de la obra de Ibáñez y del cómic en general.

Este libro es el resultado de una tesis doctoral defendida el 1 de julio de 2005 en la Facultad de Letras de Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha. El tribunal, compuesto por los profesores Dra. Dña. Inmaculada Julián González (presidente), Dra. Dña. Alicia Díez de Baldeón, Dr. D. Alejandro Montiel Mues, Dr. D. Juan Pablo Wert Ortega y Dr. D. José Díaz Cuyás, le otorgó la mención de «sobresaliente cum laude» por unanimidad. Por último, quisiera expresar mi gratitud al doctor D. Julián Díaz Sánchez, por su

---

<sup>16</sup> Un documento interesante para el investigador puede ser la recopilación de textos con lo más significativo de las leyes que regularon la censura de prensa infantil. En nuestra investigación, no hemos hallado ningún estudio que ofrezca referencias de forma completa, por lo que, creemos, constituye un documento clarificador acerca del control político e ideológico del cómic durante el franquismo.

constante asesoramiento y supervisión. Igualmente a todos los que, con sus aportaciones, han contribuido a que este trabajo sea posible. A todos ellos mi gratitud y reconocimiento.



Francisco Ibáñez Talavera en las Escuelas Guimerá (Barcelona, 1943).





## CAPÍTULO I

### La vocación artística de un empleado de banca.

Francisco Ibáñez nació en Barcelona el 16 de marzo de 1936, cuatro meses antes del comienzo de la guerra civil española, en el seno de una familia media humilde. Su padre, alicantino, trabajaba como contable para diversas empresas de Barcelona. Su madre, andaluza, crió tres hijos. Acabada la guerra, el joven Francisco cursó estudios primarios en las Escuelas Guimerá de su ciudad natal (fig. 1). Ya desde muy joven, sintió un gran interés por la historieta.

En una entrevista el creador de *Mortadelo* y *Filemón* declaraba: «Desde muy pequeño sentí una gran afición por la historieta ... lo cual hizo que por una u otra razón me gustaran todos los personajes que entonces aparecían, algunos de los cuales, afortunadamente, continúan publicándose, como es el caso de *Carpanta* y *Zipi y Zape*, de nuestro admirado Escobar»<sup>17</sup>. En otra ocasión explicaba el origen de tal afición: «La guerra acababa de terminar, era una época muy difícil, y la economía de la familia, en la que éramos tres hermanos, no daba para muchas alegrías. No sobraba un real. Era muy clásico que en muchos portales de las casas hubiera un vendedor de lo que fuese, un puesto de helados o de navajas, en nuestra casa nos tocó un vendedor de revistas al que le habían robado varias veces, y para salvar la mercancía nos la subía por las noches.

---

<sup>17</sup> J. FERNÁNDEZ, «Francisco Ibáñez y Olé». En *Mortadelo*, núm. 500, Barcelona, 23 junio 1980, pp. 10 y 11.

Cada noche metía en nuestro piso varias cajas de tebeos, y aquello era para mi el maná, el oasis, la gloria»<sup>18</sup>.

De este modo, a pesar de la penuria económica de la época, Ibáñez tuvo muy joven la posibilidad de descubrir y apreciar la obra de los grandes historietistas españoles de los años 40. Entre aquellas lecturas nocturnas ‘prestadas’ estuvo el semanario *Chicos*, editado por Consuelo Gil, todo un clásico en la historia del tebeo español. Durante los años 40 el semanario había alcanzado un notable nivel artístico gracias a las colaboraciones de Castanys, Freixas, Jesús Blasco, Juan G. Iranzo, Puigmiquel, Gabi, Gordillo, J. Bernal, Zaragüeta, Canellas, De Olavide, Huertas Ventosa, Salvador Mestres, Ricardo Opisso, Serra i Massana y otros dibujantes y guionistas, muchos de ellos artistas de gran talento.

*Chicos* fue además una publicación preocupada por mantener el contacto con los jóvenes lectores, recompensando su participación. Para ello, en 1942<sup>19</sup> la dirección del semanario había creado una sección dedicada a publicar pequeñas colaboraciones enviadas por los jóvenes lectores, premiando dos dibujos que recibían cinco pesetas cada uno, cantidad nada despreciable en los años 40. Uno de los premios se otorgaba al mérito, el otro por sorteo. A partir de 1945 se había añadido un tercer premio por sorteo. Francisco Ibáñez envió varios dibujos a la dirección postal que figuraba en la revista. Finalmente, el 19 de octubre de 1947, con 11 años, publicó su primer dibujo (fig. 2-B) en un tebeo<sup>20</sup>, un pequeño dibujo en blanco y negro de estilo realista que representaba la cabeza de un indio Sioux, ‘Halcón Veloz’, copiado de una historieta de *Cuto* (fig. 2-A), del dibujante Jesús Blasco, publicada números antes en el semanario<sup>21</sup>. En aquella ocasión el dibujo de Francisco Ibáñez no fue premiado<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Ignacio VIDAL-FOLCH, «Un cómic de cine», *El País Semanal* núm. 1374, Madrid, 26 enero 2003, p. 39.

<sup>19</sup> *Chicos* núm. 227, 30 septiembre 1942.

<sup>20</sup> *Chicos* núm. 458, p. 14.

<sup>21</sup> Una aventura de Cuto: En los dominios de los Sioux, de J. Blasco. *Chicos*, San Sebastián, 1947.

<sup>22</sup> Esto contradice lo que el propio Francisco Ibáñez ha declarado en varias entrevistas. Según el dibujante, aquella cabeza de indio fue enviada con tan solo 6 ó 7 años, afirmando además que por aquel dibujo recibió cinco pesetas. Hemos rastreado minuciosamente todos los semanarios *Chicos* editados entre 1940 y 1947, ambos inclusive, y en ellos no aparece ningún otro dibujo con el nombre de Francisco Ibáñez, de Barcelona, a excepción de un dibujo de estilo humorístico representando a un duendecillo saltando en el bosque (fig. 3), debajo del cual figura la

Terminada la enseñanza primaria Francisco Ibáñez inició estudios de Contabilidad, Banca y Peritaje Mercantil. Hijo de contable, tuvo una breve experiencia de trabajo administrativo en un Banco. Con catorce años (1950) comenzó a trabajar de botones en el Banco Español de Crédito. Posteriormente trabajaría como ayudante de cartera y riesgos. «Antes de ser un profesional del dibujo -comentaba Ibáñez- yo era empleado de banca. Tengo algunos estudios comenzados: empecé a hacer comercio, peritaje mercantil, estudios de banca... Pero no terminé ninguno, porque a mí lo que me gustaba era dibujar»<sup>23</sup>.

### **A la búsqueda de un estilo propio: La etapa previa a Bruguera. 1952-1957.**

Durante estos primeros años 50 el mercado español de tebeos estaba dominado, desde Barcelona, por las editoriales Bruguera, Plaza, Hispano Americana de Ediciones, Ediciones TBO y Toray<sup>24</sup>. Con la regulación jurídica de las publicaciones infantiles y juveniles -hacia 1951-, en Barcelona, como Buigas y Bruguera, otros editores habían iniciado el lanzamiento de tebeos de humor, muchas veces realizados por los mismos dibujantes de las editoriales más sólidas. Así, procedentes de distintas editoriales y siguiendo los modelos de Bruguera, Plaza y TBO, habían surgido en Barcelona a principios de esta década una serie de tebeos y semanarios de humor que repetían fórmulas similares: *El DDT contra las penas*, de Bruguera, en 1951; *Chicolino*, de Símbolo, en 1951; *La Risa*, de Marco, hacia 1951-52; *Farolito*, de Manraf, en 1953; *Sandalio*, de Exclusivas Ferma, en 1953; *Tío Vivo*, de D.E.R., en 1957; *Paseo Infantil*, de Ediciones Generales, en 1956; etc. Antes de trabajar en exclusiva para Editorial Bruguera Francisco Ibáñez había de colaborar en algunas de estas publicaciones.

---

inscripción 'Francisco Ibáñez. 13 años. Barcelona' (*Chicos* núm. 402, San Sebastián 8 septiembre 1946, p. 14). Al margen de que Ibáñez tenía entonces 10 años, esta colaboración tampoco obtuvo premio.

<sup>23</sup> Comentario recogido por RAMIREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 129 [entrevista mantenida en Barcelona el 27 de octubre de 1971].

<sup>24</sup> A. MARTIN, «Apuntes para una historia de los tebeos (IV). El tebeo, cultura de masas (1946-1963)», *Revista de Educación*, núm. 197, Madrid, marzo 1968, p. 137.

Próximos a las publicaciones de Bruguera en cuanto a planteamientos gráficos e industriales estuvieron los tebeos del editor Tomás Marco. El más importante de los semanarios de esta casa fue *La Risa* <sup>25</sup>, lanzado en torno a 1951-52. Poco después, hacia 1952-53, la Editorial lanzó un nuevo semanario, *Hipo, Monito y Fifi*. Hacia 1952, con dieciséis años y después de pasar por diferentes editoriales de Barcelona dejando muestras de su trabajo, Ibáñez consiguió publicar en *La Risa* su primera historieta, *Kokolo*. Desde esa fecha son habituales pequeñas colaboraciones de Ibáñez en los semanarios de esta modesta empresa familiar que reunía en sus publicaciones a artistas nóveles como Francisco Ibáñez junto a otros ya consagrados, como el productivo y polifacético Emilio Boix.

Editorial Marco es importante porque le dio a Ibáñez la posibilidad de introducir sus primeros personajes humorísticos. Entre esta fecha y 1958 Ibáñez, aún empleado del banco, colaboró con Marco en sus dos principales revistas de humor, *La Risa* e *Hipo, Monito y Fifi*. Raf fue otro de los dibujantes que, como Ibáñez, colaboraron con Editorial Marco antes de trabajar en exclusiva para Bruguera. Francisco Ibáñez recuerda aquella época: «Ya con quince años había empezado a hacer cosillas, a intentar publicarlas... Mucha gente de la profesión procede también de la banca y de los seguros, algo tendrá ese mundo; quizá que por aquel entonces permitía rascar tiempo con aquello de la jornada intensiva. Eran tres mesecitos, julio, agosto y septiembre, en que estábamos en el banco hasta las tres, nos quedaban las tardes libres y las aprovechábamos para dibujar» <sup>26</sup>.

### ***La Risa. 1952-1957.***

Puede decirse que los dibujantes de *La Risa* no lograron, como los de Bruguera, definir una línea gráfica propia, siendo característica de la revista la heterogeneidad del contenido. La escasa continuidad de los personajes <sup>27</sup>, el pequeño tamaño al que fue reproducido el material

---

<sup>25</sup> *Páginas humorísticas de Ediciones La Risa.*

<sup>26</sup> VIDAL-FOLCH, op. cit., p. 43.

<sup>27</sup> En los tebeos humorísticos de Editorial Marco, el número de personajes de vida efímera supera al de personajes de cierta permanencia. Como en Bruguera, en Editorial Marco es habitual

-historietas y chistes fundamentalmente-, la mala calidad de impresión o los excesivos cambios de presentación constituyen elementos que impiden hablar de una ‘escuela’, término que, aunque confuso, muchos autores no dudaron en emplear para definir la personalidad de la producción de Bruguera. Las publicaciones de Editorial Marco nos interesan por la aparición en sus páginas de colaboraciones de Francisco Ibáñez, y por el interés de algunos dibujantes y personajes, aunque es obvio que, autores como Raf o Ibáñez, adquirieron mayor importancia como dibujantes de historietas en su posterior colaboración con Bruguera que por sus trabajos para esta empresa familiar.

Contemporánea de *El DDT*, de *Pulgarcito* y de *TBO*, el contenido de *La Risa* contaba con referencias claras a *TBO*<sup>28</sup> y a las publicaciones de Bruguera. Y si en un principio *La Risa* tuvo una cierta personalidad, su contenido pronto cayó en la línea de la Escuela Bruguera. A pesar de todo, el semanario contó con colaboradores de gran calidad. E. Boix dibujó para *La Risa* las *Aventuras de Shelo Comes* (1954), un policía capaz de disfrazarse de cualquier cosa con tal de capturar al ladrón. Este personaje nos interesa porque en él aparece el elemento del disfraz, aunque sus aventuras, al contrario que las de *Mortadelo* y *Filemón*, solían acabar en éxito para el protagonista. Hacia 1955 Raf e Ibáñez comenzaron a colaborar en *La Risa*. Raf dibujó para *La Risa* las series *Loquito tontuelo* (1956) y *Levy Berzotas* (1953), y en 1957 animó la serie *Sherlok Gómez*, otro de los personajes que constituyen un antecedente inmediato de *Mortadelo* y *Filemón*. El protagonista era un detective privado vestido con chaquetón de cuadros y gorra. Le acompañaba un ayudante, el doctor Waso.

Francisco Ibáñez dibujó para *La Risa* las series *Kokolo* (1952), *Don Usura* (1955), *Haciendo el indio* (1955), *Furgencio* (1957) y *La familia Repollino* (h. 1957), dibujó además chistes sueltos e ilustró páginas humorísticas con guión de Carlos Bech: *Los grandes reportajes* (1955) y *Curiosidades y rarezas de todo el mundo* (h. 1956). Otras series de Ibáñez, *Melenas* (1954) y *Dreson* (1955),

---

el intercambio de colaboraciones entre las dos publicaciones de humor, *La Risa* e *Hipo*, *Monito* y *Fifí*. Véase RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 188.

<sup>28</sup> La sección «Inventos prácticos-deportivos del profesor Kal-Albacete» remitía a «Inventos prácticos del TBO».

aparecieron en *Hipo, Monito y Fifi*, aunque después pasaran a *La Risa*. En estos años Nené Estivill dibujaba en esta última *El malvado Dr. Cianuro y su ayudante Panduro*. Años después, cuando E. Boix, principal animador de las publicaciones de Marco, dejó la editorial para probar fortuna fuera del país, sobre Ibáñez recayó una mayor responsabilidad, haciéndose cargo, incluso, de series abandonadas por este dibujante, como las historietas de *Cartapacio y Seguidilla* (fig. 4). En conjunto, una gran producción de historietas que permitió que el joven dibujante puliese gradualmente su estilo.

En estos primeros trabajos es posible detectar aún cierta tosquedad en el trazo del dibujo y rigidez en la estructuración de la página, aunque ya asoma algo del talento y la garra de este dibujante. «Aquellas páginas –dice el crítico M. Fernández Soto- estaban llenas de frescura e ingenio, con un estilo aún sin desarrollar plenamente, pero que ya apuntaba lo que serían rasgos característicos en el trabajo del autor»<sup>29</sup>. En efecto, en estas primeras historietas es fácil percibir que algo se estaba gestando en la personalidad artística de Ibáñez. Sin duda, estas primeras publicaciones aportaron un ambiente propicio para que el joven dibujante desarrollara sus capacidades más intrínsecas. Además, Ibáñez pudo experimentar con diferentes propuestas y recursos técnicos, expresivos y estilísticos, estableciendo algunos componentes de su arte que se mantendrían a lo largo de toda su carrera.

Todas estas razones nos conducen a subrayar la importancia de tener en cuenta este período en la formación de Francisco Ibáñez, período ignorado por muchos autores que fijaron las raíces de su evolución como dibujante de historietas en la tradición del ‘estilo Bruguera’. En nuestra opinión, prescindir de estas obras previas a la etapa Bruguera supondría presentar una visión mutilada de la evolución global del artista. Llama la atención en estas primeras colaboraciones la sorprendente capacidad que posee Ibáñez de ir creando personajes, así como de ir configurando su propio lenguaje gráfico y expresivo, buscando un estilo propio. Uno de los aspectos más notorios de Ibáñez es, sin duda, la extraordinaria transformación de su estilo a lo largo de toda su carrera. Analicemos ahora las obras representativas de este período dispuestas cronológicamente, un

---

<sup>29</sup> FERNÁNDEZ SOTO, op. cit., p. 156.

conjunto que permite indagar en las raíces de su evolución estilística y, al tiempo, ofrecer un panorama global de su producción en esta etapa.

### **El paternalismo colonial: *Kokolo*. 1952.**

Una de las obras más interesantes para comentar es *Kokolo*, fundamentalmente por tratarse de la primera serie del autor. En 1952 Ibáñez comenzaba a colaborar en el nuevo tebeo semanal editado en Barcelona por Tomás Marco. En su primera historieta (fig. 5), *Kokolo*<sup>30</sup>, presentó a un negrito al servicio de un explorador siguiendo la línea de *Eustaquio Morcillón y Badalí*, de Benejam (*TBO*, 1946), serie bastante popular en aquellos años. Entonces Carles Bech, guionista de la serie de Benejam, era un colaborador destacado de las publicaciones de Tomás Marco. Francisco Ibáñez llegaría a realizar las ilustraciones de algunas páginas humorísticas de Bech.

Además, el rostro del personaje *Kokolo*, como su nombre, estaba inspirado en *Coco*, el negrito de la popular serie de Puigmiquel, *Pepe Carter y Coco*, publicada en el semanario *Chicos* en los años 40 (figs. 7 a 9). No obstante, pese a las influencias, reconocemos algo característico del sello de Ibáñez en la serie. Las relaciones de *Kokolo* con su amo anticipan otras series de jefe y empleado de Ibáñez, como *Mortadelo y Filemón*, o *Pepe Gotera y Otilio*<sup>31</sup>. Los finales típicos de muchas historietas posteriores de Ibáñez –persecución, tortura, etc.– ya están presentes en esta primera serie. *Kokolo* es sumamente interesante porque su origen se remonta a 1952, cuando el autor tenía, tan sólo, dieciséis años. En aquella primera página, el ‘amito’ de *Kokolo* representaba a un avisado cazador blanco que intentaba explotar el turismo extranjero que llegaba a África en busca de algún trofeo de caza mayor. Pero el jefe blanco no sólo buscaba el beneficio económico, también huía del esfuerzo físico. Mientras que al criado negrito se le encomendaban

---

<sup>30</sup> *La Risa*, núm. 17, 1952.

<sup>31</sup> Para J. A. Ramírez, las relaciones bilaterales que *Kokolo* mantiene con su amo anticipan las series de jefe y empleado creadas por Ibáñez para Bruguera. RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 44.

las tareas más pesadas y peligrosas –portar las armas, guiar al intrépido turista por el salvaje paisaje, plagado de fieras-, el amo permanecía a salvo en la cabaña, rodeado de todo tipo de confort (en la primera viñeta Kokolo aparecía pasando la aspiradora), lo cual adelantaba los comportamientos de la serie *Chapuzas a domicilio*. Muchas de estas historietas humorísticas que buscaron su escenario en el África colonial fueron propicias a un modelo pedagógico racista (la exaltación de la raza) donde la superioridad blanca frente a la estupidez nativa era evidente, por lo que sirvieron, a menudo de forma inconsciente, a los intereses ideológicos de la doctrina oficial del régimen. España conservaba aún ciertas posiciones en el continente africano, como restos de un imperio permanentemente añorado. Entre la página de 1952 y las aparecidas a partir de 1956 en *Hipo*, *Monito* y *Fifi* puede observarse una notable evolución (fig. 6). La serie fue continuada por el dibujante Pont cuando Francisco Ibáñez abandonó la publicación.

### **Poderoso caballero es don Dinero: *Don Usura*. 1955.**

En su siguiente serie, *Don Usura* (fig. 10), Ibáñez recurrió a un personaje arquetípico de la literatura y del cómic, el avaro, una figura que lograría mantener una cierta continuidad en su obra, gracias a su capacidad de generar el ‘gag’. Ebenezer Scrooge, el mezquino protagonista de *Cuento de Navidad*, la popular novela de Charles Dickens, había ejercido una notable influencia en muchos personajes de la narrativa dibujada. En 1947 había tenido lugar la que, con el tiempo, se convertiría en su adaptación más famosa, al reencarnarse en la figura del multimillonario y tacaño Tío Gilito –en inglés ‘Uncle Scrooge’, en alusión al misántropo personaje de Dickens- de los cómics de Carl Barks, un personaje que adquiriría fama internacional en 1967, tras el estreno de *Scrooge McDuck and Money*, un cortometraje de animación de la factoría Disney.

*Don Usura* nació en *La Risa* a comienzos de 1955. En esta nueva serie Ibáñez desarrolló el humor a partir del tópico del roñoso patrón de una pensión. Las historietas estaban protagonizadas por Don Aurelio Usura, un hombrecillo pequeño, calvo y con mostacho que vestía falda escocesa y boina, lo que acentuaba su imagen de



tacaño. La serie trataba las relaciones de este codicioso personaje con sus huéspedes, tema que Ibáñez recuperaría años después en *13 Rue del Percebe*, aunque con otro planteamiento. En *Don Usura* el ‘gag’ siempre se planteaba en la misma línea. Aurelio Usura intentaba beneficiarse económicamente, o reducir aún más sus austeros gastos, pero la fatalidad hacía que toda su estrategia para ahorrarse una insignificante calderilla se torciese, y el infeliz salía siempre chasqueado al final de la historieta. Como correspondía a su condición de roñoso, su peor castigo consistía en pagar una considerable suma de dinero, y por mucha energía y entusiasmo que el personaje pusiese en su ambicioso proyecto, no conseguiría escapar de su ingrato destino.

Paralelamente a *Don Usura* aparecieron las historietas de *Haciendo el indio* (*La Risa*, 1955). En esta ocasión la serie trató las aventuras –más bien desventuras- de un indio perteneciente a la tribu ‘Pies Sucios’ (figs. 11, 13 y 14). El protagonista era un indio apodado ‘Nariz Pequeña’, lo que ya resultaba cómico dado el prominente apéndice del personaje. En cierto modo, se trataba de una serie dual, ya que la trama giraba a menudo en torno a las relaciones del indio con el jefe de la tribu. Encontramos ya, pues, una pareja característica de Ibáñez, la formada por el listo y el tonto. El tonto intentará sorprender al listo (el de rango superior), beneficiar a la tribu, pero terminará metiendo la pata y perjudicando a su jefe, que pagará las consecuencias de su ineptitud. El final típico será la huída de ambos ante algún peligro, siempre en una persecución a la carrera. Curiosamente, un antecedente de esta serie lo encontramos en el propio semanario *La Risa* pocos años antes, hacia 1952, en el número 17 de la revista. Allí se publicó una historieta suelta de pequeño formato titulada *La pluma* (fig. 12). Recordemos que Ibáñez había publicado su primer trabajo en aquel número, y conservaba en su estudio, como es lógico, un ejemplar del mismo.

*Haciendo el indio* apareció publicada también en el suplemento semanal del diario *La Prensa*<sup>32</sup> hacia 1956. Tras la

---

<sup>32</sup> En 1951 el diario *La Prensa* había comenzado a insertar cada jueves un suplemento infantil titulado *A todo color*, con un formato similar al de los grandes rotativos norteamericanos. En él publicaban sus obras veteranos dibujantes de historietas como Salvador Mestres, Alfonso Figueras o Conti, junto con otros nóveles como Víctor Mora, Josep Toutain, Tunet Vila, Roberto Segura o el propio Ibáñez, que realizó alguna que otra colaboración hasta el cierre del periódico en 1956.

marcha de Ibáñez a Bruguera la serie fue continuada en *La Risa* por Cebrián. Francisco Ibáñez recuperaría la socorrida temática de los indios en series posteriores como *Pie Sucio* (*La Risa*, 1957) y, ya en Bruguera, en *Cabeza de Ajo, el penúltimo navajo* (*DDT*, 1962) y *El Sherif de Porra City* (*Tío Vivo*, 1965), ambas ambientadas en el Oeste americano en unos años en los que el cine western o los telefilmes de esta temática inundaban las carteleras del cine y la televisión.

En otra de las series, *La familia Repollino*, publicada en *La Risa* hacia 1956, Francisco Ibáñez intentó explotar la rentabilidad narrativa de la estructura familiar (figs. 15 y 16). Desde 1944 Benejam dibujaba con éxito en las páginas de *TBO* las peripecias de *La familia Ulises* y, muy especialmente, desde 1951, Manuel Vázquez desarrollaba con gran maestría las historietas de la peculiar familia Cebolleta. Ambas series gozaban entonces de una gran popularidad. Más recientemente J. Rizo había dibujado en el semanario *La Risa* *La familia Tranquilino* (*La Risa* núm. 65, h. 1954). La de Ibáñez compartió ciertos elementos con estas clásicas series familiares de los tebeos, pero fue esencialmente una serie dual, ya que las historietas solieron centrarse en las relaciones entre dos personajes, el cabeza de familia y su cuñado (hermano de su esposa).

Al contrario que en otras series familiares, *Don Pío* (*Pulgarcito*, 1947) por ejemplo, Francisco Ibáñez incidió en la convivencia más que en los problemas económicos. Ataulfo Repollino<sup>33</sup> aparecía como un hombre acomodado. Es su casa encontrábamos radio, radiadores, cuadros y otros símbolos de prosperidad económica, aunque en realidad, los escenarios de esta serie eran los mismos que aparecían en otras historietas de la revista<sup>34</sup>. Como posteriormente lo haría Filemón, Ataulfo vestía camisa blanca y pajarita. La caracterización de su cuñado respondía arquetípicamente a la categoría de vago, patán, caradura, parásito social, nulidad, etc. Para este personaje Ibáñez bien podría haberse

---

<sup>33</sup> La identificación del nombre del protagonista con un rey visigodo demuestra que la obra de Manuel Vázquez era ya un punto de referencia importante en la mente de Francisco Ibáñez. Véase *Las hermanas Gilda*, en *La crítica social en el semanario Pulgarcito*, c. II.

<sup>34</sup> Vid. p.ej. *El Dr. Penicilino y el bestia de su sobrino*, de Cubero, en *La Risa*, núm. 184, p. 2 (fig. 147).

inspirado en *Bartolo (Jaimito, 1950)*, del dibujante Palop, verdadero maestro en el arte de la pasividad.

Como en otras series familiares, el cabeza de familia sólo aspiraba a leer tranquilo el periódico o a descansar al comienzo de la historieta, cuando era interrumpido súbitamente por uno de los miembros del clan familiar –su mujer, un hijo y una hija completaban la estructura familiar-. Sobre todo, la serie insistió en el tópico del cuñado holgazán, hermano de la mujer, que vivía a expensas de la familia y sólo creaba problemas al pobre Ataulfo<sup>35</sup>. Al final de la historieta solíamos encontrar al cabeza de familia huyendo de algún peligro, o persiguiendo a la carrera a su cuñado. Cuando Ibáñez dejó la revista para ingresar en Bruguera, la serie continuó publicándose dibujada con poco acierto y firmada por Esparch<sup>36</sup>.

Además de las series ya comentadas, Francisco Ibáñez ilustró en *La Risa* numerosas páginas humorísticas del guionista Carlos Bech. Algunas de ellas adquirieron una cierta regularidad, como la serie *Curiosidades y rarezas de todo el mundo* (1956) (figs. 17 y 18). Allí, la página se dividía en viñetas dentro de las cuales se desarrollaban chistes independientes. En realidad, más que de una página de humor gráfico se trataba de una sección literaria, ya que el texto de Bech era suficiente para provocar el humor, sin necesidad de recurrir a la ilustración. Ibáñez tan sólo visualizaba el contenido del texto, lo que contribuía a hacer la página más atractiva al lector. En ocasiones, los textos de Bech recordaban a las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna.

En 1957 Juan Rafat –Raf-, Francisco Ibáñez y Nené Estivill abandonarán la revista para cubrir en Bruguera los huecos dejados por los fundadores de *Tío Vivo*. En el primer trimestre de 1958 Ibáñez abandonará definitivamente las publicaciones de Marco. Sus series serán entonces continuadas por otros dibujantes. La falta de buenos

---

<sup>35</sup> En este sentido supone un antecedente de Pepón, el personaje de la serie de Segura *Los Señores de Alcorcón y el holgazán de Pepón* (1959).

<sup>36</sup> Jesús Cuadrado afirma que se trata de un seudónimo del propio Francisco Ibáñez. Vid. CUADRADO, op. cit. (t. I), p. 434. Puede que Cuadrado esté en lo cierto, puesto que, debido a que las grandes editoriales como Bruguera no permitían que sus trabajadores colaborasen con la competencia, muchos dibujantes firmaban sus trabajos para otras editoriales con seudónimos. E Ibáñez, a pesar de haber firmado en exclusiva con Bruguera, debía contar con unos ingresos muy bajos durante los primeros meses de colaboración con esta casa, lo que seguramente le obligaría a seguir realizando páginas para otros editores.

colaboradores iniciará la decadencia de la revista, obligando a la editorial a reeditar numeroso material publicado años atrás. El aspecto general de la revista comenzará a decaer. Hacia 1958 desaparecerá la publicación, que aún tendrá una tercera época editada por Olivé y Hontoria a partir de 1960, etapa en la que se limitará a reeditar series de la primera época del semanario y del ya por entonces desaparecido *Hipo, Monito y Fifi*, además de mucho material de agencia, fundamentalmente de la Bardon Fleetway.

### ***Hipo, Monito y Fifi. 1954-1957.***

Hacia 1952-1953, animado por una aceptable acogida del semanario *La Risa*, el editor Tomás Marco había decidido lanzar un nuevo tebeo de humor, *Hipo, Monito y Fifi*, subtulado Revista para gente menuda, y compuesto por historietas protagonizadas casi exclusivamente por animales antropomorfos y parlantes. Desde su modesta empresa familiar Marco intentaba así dar respuesta a una nueva tendencia del mercado editorial infantil. Paralelamente, el editor Germán Plaza lanzaba la revista *Yumbo* y, en 1955, aparecería la popular revista *Pumby*, de Editorial Valenciana. Todos estos semanarios tuvieron similares características: Iban dirigidas a un público infantil, estaban protagonizadas por animales ‘humanizados’ y suponían una alternativa nacional a las publicaciones de Disney. Años antes, en la década de los 40, el semanario *Chicos* había ofrecido periódicamente a sus lectores series protagonizadas por animales, como la del dibujante Soravilla *En el país de los animales* (*Chicos*, 1940), o la de Emilio Boix, *Informes de Investigaciones Oceanográficas Terrestres Aeronáuticas* (*Chicos*, 1946).

No obstante, en la mente del editor barcelonés no estaba ninguna publicación nacional, ni siquiera las editadas en España por el gigante norteamericano Disney, sino dos de los ‘nursery comics’ (cómic para la infancia) británicos más importantes de aquellos años, *The Rainbow* (1914)<sup>37</sup>, y en mayor medida *Happy Days* (1938). La ilustración de portada del primero estaba protagonizada

---

<sup>37</sup> *Rainbow* fue el primer cómic británico en alcanzar una cifra de venta semanal de un millón de números impresos, incluyendo en esta tirada un ejemplar que se enviaba, junto con el Times, al palacio de Buckingham.

por una pandilla de animales antropomorfos, cuyas estrellas, *Tiger Tim* y los ‘Hippo Boys’, consiguieron una gran popularidad –con el tiempo se convertirían en los personajes más longevos del cómic británico-. La segunda publicación, *Happy Days*, influyó claramente en la estética del semanario barcelonés. En las portadas del cómic británico Wilson dibujó las historietas de *Chimpo’s Circus*, protagonizadas por el mono Chimpo, el hipopótamo Hugh Hippo, un elefante, y otros animales antropomorfos.

### **El zoológico humano: *Melenas*. 1954.**

Desde el principio *Hipo, Monito y Fifi* compartiría colaboradores con *La Risa*. Afirma J. A. Ramírez que, entre todos los colaboradores de la publicación, «destaca el fabuloso Ibáñez que, con una violencia que anticipará sus grandes creaciones en *Pulgarcito, El DDT* y *Tío Vivo*, da vida a *Melenas*, un león que por su condición de ‘rey de la selva’ sale siempre chasqueado»<sup>38</sup>. *Melenas* es otra de las obras más interesantes de esta época (fig. 21). Apareció en *Hipo, Monito y Fifi* hacia 1954, publicándose de manera esporádica hasta 1957-58. A comienzos de los 60 se reeditó en una tercera época del semanario *La Risa*.

La serie acusó la fuerte influencia del creador Emilio Boix (fig. 305), un clásico de la historieta zoomórfica que, por aquellos años, animaba las publicaciones de Editorial Marco. Y como el resto de animales antropomorfos de las viñetas, *Melenas* fue reflejo de las fábulas clásicas de Esopo o La Fontaine, cuyos textos, convertidos ahora en clásicos de la literatura juvenil, formaban parte de la educación y formación de los jóvenes. Durante siglos, el empleo de animales personificados como protagonistas de un relato breve y cargado de humor, permitió a los fabulistas crear un distanciamiento hacia los comportamientos sociales y humanos, logrando una transposición de la sociedad con sus virtudes y sus vicios. El león, personaje común en la fábula, adoptará a menudo un rol alejado del papel que desempeña en la naturaleza. Y aunque en ocasiones se mostrará como el animal más poderoso, también acabará

---

<sup>38</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 44.

sucumbiendo ante un diminuto mosquito, o humillado, obligado a aceptar la ayuda de un inofensivo ratón. Para Esopo o La Fontaine, el león era una forma socarrona de hablar de los poderosos sin despertar sus iras –aunque Esopo finalmente las despertara-. En *Melenas*, Ibáñez personificó a un león que, como en la fábula, presentaba un carácter muy distinto a lo que se esperaba del rey de la selva. Aparecía vestido con pantalón y camiseta a rayas. Su estupidez provocaba que siempre acabase chasqueado en la última viñeta. Aparte de *Melenas*, Francisco Ibáñez creó para la publicación la serie *Dreson* (1955) y dibujó, hacia 1956, nuevas historietas de la serie *Kokolo*, creada años atrás para *La Risa*.

Exceptuando algunos de estos personajes, prácticamente la totalidad de las series publicadas en *Hipo*, *Monito* y *Fifi* estaban protagonizadas por animales humanizados, conviviendo en un mundo que acusaba sensiblemente la influencia del estilo Walt Disney, que dominaba el mercado internacional, lo mismo que ocurría con otras revistas de la competencia, como las mencionadas *Yumbo* o *Pumby*. De hecho, la revista acusaría pronto la fuerte competencia de estas otras publicaciones del mismo género, *Yumbo* y, sobre todo, *Pumby*, que consiguió afianzarse en el mercado y desplazar a las dos anteriores. Hacia 1958 *Hipo*, *Monito* y *Fifi* dejará de editarse. Un año antes, en 1957, Francisco Ibáñez había ingresado en Bruguera, donde trabajaría en exclusiva desde 1958 hasta 1985, un año antes de la quiebra de esta poderosa editorial.

No obstante, al contrario de lo que ocurrirá a partir de entonces, durante el sexenio comprendido entre 1952 y 1958 Ibáñez no se limitó a colaborar en exclusiva con Tomás Marco. Como hemos indicado anteriormente, durante estos años habían surgido en Barcelona una serie de tebeos y semanarios de humor procedentes de diversas editoriales. Ibáñez colaboró en *Chicolino* (Ed. Símbolo, 1951) y en *Paseo Infantil* (Eds. Generales, 1956). Las colaboraciones en *Chicolino* comienzan hacia 1953-1954. Hacia 1954 Ibáñez dibujó una historieta para la revista *El Barbas*, tebeo cuya edición se suspendió tras la publicación del primer número. También publicó alguna página en *Nicolás*. A partir de 1957 comienzan las colaboraciones en *Paseo Infantil*. Para este semanario creó personajes como *El Caballero Buscabollos*, inspirado en *Don Furcio Buscabollos*, de Cifré, *El tío Tranca* o *Pepe Roña* (1957), y continuó

la serie *Loony*, de Alfonso Figueras. Ese mismo año comenzó a colaborar con Bruguera. Una característica de todas estas primeras colaboraciones es la restricción cromática con que eran editadas, a menudo en blanco y negro o en bitonos, y con una impresión de escasa calidad. En estas primeras publicaciones, que pronto desaparecerían del mercado editorial, Ibáñez se inició en el mundo de la historieta de humor, pero puede decirse que sería en Editorial Bruguera donde el dibujante se ‘graduaría’ como humorista.

### ***Chicolino y Paseo Infantil. 1951-1957.***

Hacia 1951 Editorial Símbolo lanzó en Barcelona una revista de edición semanal llamada *Chicolino*. A cambio de 1,20 pts. el lector recibía un tebeo de 12 páginas en blanco y negro, salvo la portada, a color, y la contraportada, en tinta azul. Cabe destacar la similitud de esta publicación con los productos de la factoría Bruguera. *Chicolino* contó con excelentes colaboradores como Enrich <sup>39</sup>, R. Cortiella, Bachero, Fernández, Monzón y Francisco Ibáñez entre otros. La edición de *Chicolino* cesó con el número 36.

Años después, en 1956 <sup>40</sup>, Ediciones Generales publicó, también en Barcelona, un tebeo semanal de aceptable calidad, *Paseo Infantil*. Desde los primeros números contó con colaboradores como Alfonso Figueras, que dibujó a *Loony* –creado para *Nicolás* en 1951-, un marinero que viajaba a bordo de un barco. Algunas de las entregas mostraban la calidad de su creador. El dibujante Cerón Núñez fue el principal animador de la publicación. La revista contaba con elementos comunes con *TBO* y *Pulgarcito*. Castanys dibujó *La familia Sistacs* tomando como referencia a *La familia Ulises*. Otra sección se titulaba *Los consejos del profesor Mal-Haspul-Gas*. Schmidt animó las series *Anastasia Cazuela*, con el tópico de la criada, y *La hermana de Toribio*, antecedente de *Deliranta Rococó*. Raf dibujó páginas de chistes. Francisco Ibáñez comenzó a colaborar en *Paseo Infantil* en 1957. Allí creó las series *Pepe Roña* (1957), *El caballero Buscabollos* (1957) y *El tío Tranca* (1957), y continuó, en sustitución de Figueras,

---

<sup>39</sup> Enrich animó la serie El caco Delito, antecedente de El caco Bonifacio.

<sup>40</sup> En el semanario no se indica año de edición, pero la firma de algunos colaboradores añade esta fecha.

la serie *Loony* (1957). Poco a poco Ibáñez iba ampliando su radio de colaboraciones. El semanario también publicó bastante material de agencia. A partir del número 53 y hasta su desaparición fue editado por Bruguera.

Ibáñez ideó a *Pepe Roña* (fig. 22) en la línea de *Don Usura* (*La Risa*, 1955). Esta vez con rasgos semitas, la imagen del personaje identificaba arquetípicamente a un tacaño, capaz de complicarse la vida para ahorrarse algún dinero. Como en *Don Usura*, el ‘gag’ se producía por el chasco del personaje en la última viñeta. Ese mismo año (1957) Ibáñez relevó a Alfonso Figueras en la animación de la serie *Loony* (figs. 23 y 24). Esta había sido creada para el semanario *Nicolás* en 1951, pero desde 1956 se publicaba en *Paseo Infantil*. *Loony* era un marinero que viajaba a bordo de un barco y que no paraba de buscar problemas a su capitán –Ibáñez volvía a explotar la rentabilidad de este recurso-. En estos primeros años Francisco Ibáñez compaginaba su empleo en el banco con el dibujo, su verdadera vocación.

Puede afirmarse que hasta los primeros años de la década de los cincuenta, con respecto a otros medios más controlados por el Sistema, los dibujantes de historietas disfrutaron de una mayor y relativa libertad creativa, gracias fundamentalmente a una carencia de normativa y a una censura aún desorganizada. Esta situación permitió que vieran la luz creaciones como las que pronto analizaremos (vid. c. II), historietas con una carga crítica que chocaron radicalmente con los principios de la moral franquista. Ibáñez inició su obra en un período clave de la historieta española, puesto que un sistema organizado de censura comenzó a cuajar justo en estos años. El mundo de intereses –políticos, religiosos, morales, propagandísticos, culturales- que gravitaron sobre el fenómeno social del tebeo durante estos años es complejo, y no cabe duda de que condicionaron el desarrollo y las posibilidades de los cómics de Francisco Ibáñez. Paralelamente actuaron los condicionamientos editoriales y comerciales, que apuntaron directamente a la obtención de beneficios. Ambos condicionamientos, sociales y comerciales, influyeron negativamente en la calidad de las obras. En otro plano funcionaron los condicionamientos derivados del propio medio -lenguaje, códigos, recursos, influencias externas, etc.-. En definitiva, los aspectos que



condicionaron el nacimiento y la evolución de los cómics de Francisco Ibáñez fueron múltiples. Analizar estos aspectos supone describir una precisa realidad social, política, cultural, económica y laboral. A profundizar en este contexto se han dedicado los textos que siguen.

### **Censura y autocensura.**

Desde 1939 el factor social que más condicionó la historieta española fue la censura <sup>41</sup>. Los censores españoles pretendieron un tebeo ñoño, insustancial e ingenuo. Básicamente, sus presupuestos morales consistieron en suponer que los tebeos, como objetos banales y deleznales, tenían que ir destinados a un consumo infantil (lo cual supone un error de base, ya que, como veremos, no fueron los niños los lectores, estadísticamente, más numerosos), lo que implicaba que los niños no merecían sino productos inferiores y sin calidad. Fueron estos presupuestos los que favorecieron la tendencia a la infantilización del cómic en España. De alguna manera se produjo una incompatibilidad con las pretensiones de las editoriales españolas, ya que los intereses comerciales de los editores apuntaron a conseguir lectores adultos.

Regulada por la Ley de 22 de abril de 1938 -en vigor hasta 1966-, la censura se aplicó con rigor a prensa, libros, radio, cine y teatro. Surgida «para la salvaguardia y seguridad de las instituciones estatales» <sup>42</sup>, todas las publicaciones nacionales, tebeos incluidos, debían someterse a su control. La intolerancia, las orientaciones y normas radicales por las que la censura se rigió fueron determinantes en la publicación de historietas en España, llegando a extremos

---

<sup>41</sup> Sobre la censura franquista y sus efectos sobre la cultura española, véase: R. GUBERN, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Ed. Península, Barcelona, 1980; J. SINOVA, *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*, Madrid, 1989; H. J. NEUSCHÄFER, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, 1994; G. CISQUELLA, y otros, *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, 1977; M. DELIBES, *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos*, Ámbito Eds., Valladolid, 1985; G. MAURA GAMAZO, *Lo que la censura se llevó (1938-1954)*, Fundación Antonio Maura, Madrid, 1988; BARREDA, Carlos, *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*, Eds. Internacionales Universitarias, Barcelona, 1995.

<sup>42</sup> F. MORET, *ABC político de la Nueva España*, Salvat Editores, Barcelona, 1940, p. 33. Cita recogida por MARTÍN, 1968, op. cit., p. 134.

lamentables (fig. 25): las siluetas femeninas fueron asexuadas hasta lo grotesco, se taparon los escotes, ante las efusiones amorosas algunas viñetas se sustituyeron por párrafos, o se retocaron las figuras abrazadas logrando que los brazos quedasen en posición amistosa. Este tipo de censura ‘moral’ se había practicado también durante la Segunda República española. Tampoco fue exclusiva de España. En Italia y Francia, durante los años 30 y 40, la censura impuso a las historietas casi idénticos retoques a los de la España franquista. En Estados Unidos existía también un rígido código censor. En general, la censura española pretendió con sus normas y orientaciones un triple objetivo: el control político, moral y religioso. La prensa, y por supuesto la prensa infantil, fue uno de los elementos más controlados por el sistema. En la historieta, como en el Arte y en el mundo de la cultura en general, la falta de libertad de expresión fue la norma.

El carácter de los personajes e historietas de Ibáñez iba a ser, en gran medida, reflejo de las limitaciones censoras impuestas al cómic de humor de postguerra. La prensa, incluida la infantil, funcionó sobre la base de la censura previa, quedando bajo el control de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del Ministerio de Interior -controlada por falange- y, desde 1951, dependiendo del entonces creado Ministerio de Información y Turismo. Los cines fueron obligados a proyectar, antes de cada sesión, un noticiario oficial y propagandístico, el *NO-DO*. Las emisoras de radio debían conectar con Radio Nacional a determinadas horas para la retransmisión de las noticias del día. Afirma J. P. FUSI que la Iglesia adquirió un papel dominante y monopolizó la educación en la España franquista, ejerciendo una censura moral muchas veces más rígida que la censura del régimen <sup>43</sup>. «La censura -dijo Luis M. Ansón- hizo un tenaz esfuerzo por convertir a los periódicos en hojas parroquiales preconciarios; redujo nuestro cine y nuestro teatro a la beatería y al folklorismo; prohibió infinidad de libros de novelistas y poetas que enriquecieron a varias editoriales hispanoamericanas...» <sup>44</sup>.

Ante una falta de normativa clara las revistas se fueron habituando a una rígida ‘autocensura’, capaz de superar a la censura

---

<sup>43</sup> J. P. FUSI, *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons Eds. de Historia, Madrid, 1999, p. 105.

<sup>44</sup> L. M. ANSÓN, «La generación de la postguerra», *ABC*, 1 marzo 1973. citado por FUSI, *Ibidem*, p. 115.

oficial y, por tanto, evitar una intervención posterior que hubiese ocasionado cuantiosas pérdidas económicas una vez lanzada la edición. Para el crítico Salvador Vázquez de Parga, el mecanismo de la autocensura fue producto de la carencia de normativa precisa a la que hubiera de sujetarse la edición de historietas y, por tanto, a que los editores ignoraban hasta dónde podían llegar y desconocían lo que se les iba o no a prohibir, con el consiguiente desconcierto. Opina también que la censura española fue más nefasta en las décadas de los años sesenta y setenta que en las de los cuarenta y cincuenta <sup>45</sup>.

### **La Junta Asesora de Prensa Infantil. 1952-1962.**

La publicación de la primera historieta de Ibáñez, Kokolo, coincide cronológicamente con la creación en España de la primera institución especializada en censura de publicaciones infantiles. Fue la llamada Junta Asesora de Prensa Infantil, creada por Orden Ministerial de 21 de enero de 1952 del Ministerio de Información y Turismo. Integrada por representantes de Acción Católica, del Departamento de Prensa y Propaganda del Frente de Juventudes, de la Confederación Nacional de Padres de Familia, de la Comisión de Ortodoxia y Moralidad y del Consejo Superior de Protección de Menores <sup>46</sup>, se le encomendó la misión de «elevar a este Ministerio el informe pertinente sobre la orientación y contenido general de todas las publicaciones periódicas (o que no siéndolo tengan carácter recreativo) destinadas a los niños, y promover las disposiciones que en este orden sean necesarias a juicio de la expresada Junta». También se dictaron unas primeras ‘Normas sobre Prensa infantil y juvenil’ <sup>47</sup> (vid. c. II).

La actividad de esta Junta Asesora de Prensa Infantil cristalizó en la promulgación de nuevas disposiciones, entre las que cabe citar, por su importancia, el Decreto de 24 de junio de 1955 (*BOE* 23 julio 1955) y la Orden Ministerial de la misma fecha (*BOE* 2 febrero 1956) sobre ordenación de las publicaciones infantiles y juveniles. «[La censura] -dijo Salvador Vázquez de Parga- suprimirá de cualquier

---

<sup>45</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, op. cit., p. 26.

<sup>46</sup> Vid. MARTÍN, op. cit., p. 135.

<sup>47</sup> Sobre este período de la censura franquista puede consultarse el libro de J. M. VÁZQUEZ, *La prensa infantil en España*, Ed. Doncel, Madrid, 1963, passim.

cómic... toda alusión a las eventuales relaciones amorosas del héroe con su enamorada... y cubrirá con tupidos velos las desnudeces femeninas»<sup>48</sup>. Al niño se le ocultaron aspectos tan elementales como el amor entre hombre y mujer y, sin embargo, se permitió que los tebeos estuvieran cargados de violencia justificada. La guerra civil española había impuesto a las historietas de ambos bandos una fuerte carga política. Los cómics de los años siguientes a la guerra estuvieron cargados de escenas de gran violencia, lo cual no se consideraba pernicioso para la juventud dadas las violencias reales vividas en el país -siempre, claro está, que esa violencia se justificase siguiendo el concepto de justicia oficialmente imperante-. En opinión de Salvador Vázquez de Parga, esa violencia a menudo brutal del cómic de aventuras, opuesta a los principios de la moral católica, se justificará «si proviene de quienes han sido previamente calificados como buenos, y siempre que se ejerza en nombre de la justicia»<sup>49</sup>. Durante estos primeros años la censura sólo prohibió manifestaciones que atentaran contra los principios del nuevo régimen o de la religión católica, incidiendo más en los detalles visibles que en lo esencial.

Paulatinamente fue creciendo el interés oficial por los tebeos, ahora considerados como prensa infantil. Desde finales de los años 50 la censura actuará disminuyendo paulatinamente la violencia contenida en las publicaciones de aventuras gráficas, muchas veces de forma grotesca en lo que se refiere a escenas cruentas (flechazos, espadaos, torturas, etc.). Por su parte, los tebeos de humor van a sufrir una notable evolución. Las historietas surgidas a finales de los 50 deberán desvincularse de la realidad social, perdiendo la representatividad que tuvieron las series de postguerra -*Las hermanas Gilda, Carpanta*, etc.-. Los nuevos personajes, como los que Ibáñez dibuja para Bruguera a partir de 1957, se van a mover en un mundo propio, ficticio, abstracto, alejado de la realidad, donde no hay lugar para la crítica social, el sarcasmo o la sátira que subyacía en las páginas del *Pulgarcito* de los años cuarenta<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, op. cit., p. 142.

<sup>49</sup> Ibídem, p. 150.

<sup>50</sup> Tan sólo recurriendo a ciertas páginas de *La Codorniz*, *Hermano Lobo* o *El Pápus* lograríamos encontrar un concepto semejante de humor.

## CAPÍTULO II

### La herencia de un estilo.



En contra del deseo paterno de seguir una profesión considerada más respetable y segura, en 1957 Ibáñez decidió abandonar definitivamente el trabajo administrativo para iniciarse como profesional en lo que entonces parecía un trabajo sin futuro, la historieta, su pasión desde niño. «Cuando me marché del banco –recuerda Ibáñez- estaba ganando un sueldecillo de unas 1.200 pesetas al mes; ya en la primera editorial en la que colaboré ese sueldo se multiplicó por ocho o por diez. Así que entraba en la lógica, sobre todo siendo tan joven, abandonar la cosa segura del banco y tirarse a la piscina. Yo tenía 20 años, vivía con mis padres y, por supuesto, me pronosticaron la miseria. Las escenas de desesperación fueron espantosas, era como para una chica meterse a actriz de revista. Pero yo era joven, ¿Qué podía perder?»<sup>51</sup>.

La incursión de Ibáñez en la historieta profesional se produjo, por tanto, en condiciones ciertamente adversas. Hacia septiembre de aquel año Francisco Ibáñez ingresó en Bruguera, la más importante editorial de tebeos del momento, que inundaba el mercado con sus productos. Meses antes, en un intento de mejorar sus condiciones económicas y laborales, Escobar, Cifré, Conti, Peñarroya y otros dibujantes de la primera generación de Bruguera se habían

---

<sup>51</sup> VIDAL-FOLCH, op. cit., p. 43.

independizado creando *Tío Vivo*, un semanario que funcionó en régimen de cooperativa. Los responsables de Bruguera se vieron así obligados a contratar a nuevos creadores. Manuel Vázquez se quedó como jefe de los dibujantes. También recibió el encargo de captar a nuevos colaboradores. Ibáñez tenía veintiún años cuando ingresó como uno de aquellos dibujantes de ‘reemplazo’.

A pesar de su marcha, aquellos veteranos creadores de la primera generación de Bruguera seguirían siendo una referencia para los nuevos dibujantes, entre los que se encontraban Raf, Segura, Nené Estivill, Gin y el propio Ibáñez, junto a otros más experimentados como Gustavo Martz-Schmidt o Manuel Vázquez. Este último mantuvo sus personajes más exitosos, pero se renovó totalmente. Juntos iban a constituir lo que sería la segunda generación de Bruguera, encargada de renovar el lenguaje y el estilo de las historietas que la editorial había mantenido hasta entonces. Pero para eso había de transcurrir algún tiempo, puesto que en un primer momento, los recién incorporados tuvieron que aceptar las rígidas directrices editoriales de la empresa, e impregnarse de la personalidad, lenguaje y estilo de sus anteriores creadores.

Editorial Bruguera iba a ser dirigida, hasta su desaparición, de forma más que autoritaria por la familia Bruguera. Sus dibujantes, colaboradores en exclusiva, debían seguir de forma precisa la línea que aquella les dictaba. Las directrices y fórmulas editoriales se repetían en todas las revistas publicadas por la Editorial. La mayoría de los autores elaboraba a la vez el dibujo y el guión de las historietas. Todas estas circunstancias aportaban a los semanarios de esta casa una cierta personalidad, al dotarlos de una serie de elementos característicos que los diferenciaban de otros productos. No es extraño, pues, que muchos autores hayan optado por emplear el término ‘escuela’ para referirse a la producción de Bruguera<sup>52</sup>.

J. A. Ramírez destacó el papel ejercido desde los años 40 por el periodista, guionista y director artístico de Bruguera Rafael González Martínez (Burgos 1910 – Barcelona 1995), su ‘intervención’ constante

---

<sup>52</sup> «La Escuela Bruguera -dice J. A. Ramírez- estaría influida por un ‘estilo directivo’ unificado, duro, y por unas condiciones de trabajo para los dibujantes realmente agotadoras». Estas duras relaciones de Bruguera con sus empleados explicarían, en opinión de este autor, el acierto con que sus dibujantes reflejaron las alienaciones de la empresa. Vid. RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 88 y 89.

en la creación de personajes nuevos, su aportación de sugerencias e ideas a los dibujantes, y su directa supervisión en los cambios importantes de las ediciones de la casa <sup>53</sup>. Rafael González impulsó y dirigió con rigidez las publicaciones de Bruguera, e impuso la tónica de series y espacios fijos. Ante esta ‘unificación de criterios directivos’ entre los colaboradores de la casa Román Gubern se preguntaba en qué medida los cómics de Bruguera podían considerarse legítimamente ‘cómics de autor’ o, más bien, fruto del encuentro de unas directrices empresariales y de la acusada personalidad de algunos dibujantes-guionistas <sup>54</sup>.



Desde este punto de vista, para algunos críticos quizás no sea el término ‘escuela’ el más adecuado para definir las características de la obra de unos profesionales de la creación (artistas gráficos y guionistas) sometidos a las imposiciones, presiones, estilos, limitaciones y demás condicionamientos de un centro de producción, edición y distribución masiva de tebeos como Editorial Bruguera. Pese a todo, las biografías de sus dibujantes se entrecruzaron de tal modo, y su proyección como artistas se realizó a través de plataformas tan compartidas, que los dibujantes de Bruguera contaron con todos los ingredientes para ser considerados un movimiento artístico dentro del cómic. En Bruguera compartieron problemas, y a través de sus semanarios intercambiaron propuestas y experiencias, desarrollando un amplio repertorio, concibiendo, en definitiva, un proyecto compartido. En muchos casos llegaron a expresarse mediante un lenguaje común, compartiendo también un repertorio de técnicas, de tipologías, de formas, de escenarios y de estereotipos coherente y dotado de multitud de señas de identidad. Fue también en Bruguera donde estos dibujantes lograron la popularidad.

Todos estos factores que a continuación analizaremos van a condicionar, de entrada, la producción de Francisco Ibáñez. Además,

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 36 y 88.

<sup>54</sup> R. GUBERN, «La edad de oro de las historietas cómicas. La explosión satírica y la evasión humorística bajo la dictadura franquista», en *Historia de los cómics*, v. II, Toutain Editor, Barcelona, 1982, p. 478.

las primeras historietas dibujadas por Francisco Ibáñez se van a tener que adaptar a la estructura típica del tebeo de postguerra: historietas cortas y completas -planteadas como un chiste que se desarrolla al final de la página-, tipologías, caracterizaciones, contacto periódico del lector con los personajes -que permitirá ir definiendo paulatinamente la naturaleza de los personajes-, etc.

La producción tebeística de Bruguera apuntó a la obtención de beneficios. Este carácter industrial determinó siempre la naturaleza de las historietas. Con el tiempo, Bruguera llegaría a inundar el mercado con su producción, tratando de eliminar a la competencia <sup>55</sup>. J. A. Ramírez afirma que la Escuela Bruguera ha sido la más prolífica de todo el cómic español <sup>56</sup>. Las revistas de Bruguera en las que Ibáñez colaborará en exclusiva van a presentar una serie de elementos distintivos -soporte, formato, colorido, estilo gráfico, ideología, etc.-

---

<sup>55</sup> Desde que en 1951 se crean el Ministerio de Información y Turismo y la Dirección General de Prensa, y se autorizan todas las peticiones de publicaciones periódicas, el tebeo comienza a multiplicarse, disputándose las editoriales el Mercado en todo el ámbito geográfico español. La edición se centra fundamentalmente en tres núcleos editoriales: [por orden de importancia] Barcelona, Valencia y Madrid, desde los cuales, se llega a todas las localidades españolas. Aunque en otras ciudades surgen intentos de edición de tebeos, éstos fracasan por el poderoso influjo de los creados en estos centros de edición. Destaca la gran tirada de *TBO* sobre otros semanarios. A finales de los 50 *TBO* mantiene aún la fidelidad de su público, mientras Bruguera y, en menor medida Valenciana, aumentan sus tiradas. A mediados de los 60 los tebeos acusan el auge de la televisión. *TBO* inicia una decadencia vertiginosa, las tiradas de Editorial Valenciana se estancan, e incluso Bruguera desciende ligeramente las tiradas globales de sus tebeos. A finales de esta década comienza la tendencia monopolística de Bruguera. Luis Gasca afirma que durante los 60, la crisis editorial en España favorece a Editorial Bruguera, que a finales de esta década acapara con sus publicaciones el sesenta por ciento del mercado nacional. Véase GASCA, *Los cómics en España*, Ed. Lumen, Barcelona, 1969, p. 237. En la década de los 70 la edición de tebeos sigue polarizada en las tres capitales citadas. Barcelona continúa encabezando la producción de tebeos infantiles y juveniles, siendo Bruguera la primera industria del País, con un aumento sorprendente de sus tiradas. En el *Catálogo de Publicaciones Infantiles* de 1973 el Ministerio de Información y Turismo indicaba una cifra de tirada del semanario *Pulgarcito* de 166.500 ejemplares semanales, 159.500 ejemplares *Tío Vivo* y 166.500 ejemplares *El DDT*, cifras que contrastan con las tiradas de *Jaimito* y *Pumbi*, de Ed. Valenciana, en torno a 58.000 y 56.000 ejemplares respectivamente. La editorial barcelonesa exporta álbumes y revistas a Europa e Hispanoamérica, aunque la mayoría de sus ventas se concentra en España. *TBO* continúa decayendo. Editorial Valenciana aumenta sus tiradas, aunque en una proporción insignificante con relación a Bruguera. A finales de los 70 la comercialización de los tebeos acusa la dispersión de la atención del niño hacia otras actividades, fundamentalmente la televisión, que acapara el ocio de los más jóvenes. En 1983 se produce el cierre de *TBO*, adquiriendo Bruguera la cabecera. Véase RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 235-248. Véase además L. CONDE, J. RIOBOÓ, y V. BOTÍN, «Los tebeos», *Vida Escolar*, núm. 155, enero 1974, p. 65; J. M. SOLDEVILLA, «Reivindicación del TBO», *C.L.I.J.* núm. 155, Ed. Torre de Papel, Barcelona, diciembre 2002, p. 55.

<sup>56</sup> RAMÍREZ, *Ibidem*, p. 40.



siguiendo una línea editorial común a la que el dibujante deberá ajustarse. Estas fórmulas editoriales, junto con la afinidad de sus dibujantes, darán lugar a ese carácter específico y diferenciado de la factoría Bruguera. Todas las fórmulas de éxito acarrearían réplicas por parte de la propia editorial. A su vez, el calco de fórmulas de éxito de otras editoriales nacionales y extranjeras no permitiría el éxito de productos innovadores.

### ***Pulgarcito. 1947.***

Finalizada la guerra civil, las únicas revistas de cómics con permiso de edición fueron las fundadas en la zona nacional. El resto de los semanarios atravesó una difícil situación, sólo consiguiendo esporádicos permisos de edición, sin fecha ni numeración. La asignación de los cupos de papel, que escaseaba, estuvo controlada por el poder público, primero a través de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, y, desde 1946, de la Subsecretaría de Educación Nacional. Hasta la aparición de la Dirección General de Prensa en 1951, cualquier publicación requería autorización estatal, difícil de conseguir, para adquirir periodicidad. Los editores privados que no estaban relacionados con el régimen se vieron obligados a mantener una irregular y esporádica aparición, solicitando un permiso por cada número, que debía ser editado como folleto no periódico y, por tanto, cambiar su título en cada edición. Revistas como *TBO* o *Pulgarcito*, que habían reiniciado irregularmente sus ediciones en 1941 y 1944 respectivamente, anteponían a su nombre una frase distinta en cada folleto con el fin de individualizarlo: *Álbum Infantil Pulgarcito*, *Páginas Festivas de Ediciones TBO*, etc.

Pese a las dificultades en el suministro del cupo oficial de papel y a las trabas en los permisos de edición, el número de lectores de cómics aumentó continuamente, conociendo en la década de los 40 un auge insospechado<sup>57</sup>. Luis Gasca escribió que fue en esta España posterior al año 39 cuando se iniciaron los años dorados del cómic español<sup>58</sup>. Felipe Hernández Cava coincidió en considerar que la

---

<sup>57</sup> En esta España de la supervivencia la población no dispone de capacidad adquisitiva suficiente, por lo que los lectores de tebeos adquieren ejemplares que luego cambian o prestan.

<sup>58</sup> GASCA, op. cit., p. 56.

mayoría de los clásicos españoles aparecieron durante esa veintena de años oscuros que comenzó en España tras finalizar la guerra civil <sup>59</sup>.

Por fin, el 19 de junio de 1951, con la creación del Ministerio de Información y Turismo y la entrada en él como titular de Gabriel Arias Salgado <sup>60</sup>, apareció la Dirección General de Prensa, de la que pasó a depender la publicación de revistas infantiles y juveniles. El nuevo organismo inauguró una política de mayor apertura administrativa. La edición de tebeos experimentó un gran incremento al obtener los editores el permiso de edición como publicaciones periódicas <sup>61</sup>. Como consecuencia, se acentuó la competencia editorial, lo que obligó a los editores a adaptarse a las aspiraciones colectivas <sup>62</sup>. Se concedió permiso a los propietarios de la revista *TBO* para editarla como revista periódica, inscribiéndose con el número 1 en el Registro de Publicaciones Infantiles de la Dirección General de Prensa. El semanario *Pulgarcito*, nacido en 1921, comenzó a aparecer de forma periódica. Bruguera lanzó también la revista *El DDT contra las penas*.

*Pulgarcito* había sido editado hasta la guerra civil por la editorial barcelonesa El Gato Negro. En 1939, finalizada la contienda y fallecido Juan Bruguera Texeidó (en 1932), sus hijos Pantaleón y Francisco reiniciaron las actividades editoriales con un cambio de denominación comercial, surgiendo Editorial Bruguera. Ese mismo año reapareció *Pulgarcito* a base de material reeditado. La edición de la revista se suspenderá por falta de equipo humano (dibujantes, redactores...), permisos y papel. Hubo un intento de reaparición en 1944. En 1945 comenzó la labor directiva en la editorial del ex periodista Rafael González, coordinador artístico y literario, y guionista de muchos personajes clásicos de la Escuela Bruguera.

---

<sup>59</sup> F. HERNÁNDEZ CAVA, «Breve historia de la historieta española», *C.L.I.J.*, núm. 85, julio-agosto 1996, p. 14.

<sup>60</sup> Ministro de Información y Turismo desde 1951 hasta 1962, año en que fue sustituido por Manuel Fraga Iribarne.

<sup>61</sup> La legalización de publicaciones por parte del Ministerio de Información y Turismo, como la creación de la Dirección General de Prensa, coincide para J. A. Ramírez con la primera salida del aislamiento internacional. Pronto llegarían el Pacto Americano, el Concordato con la Santa Sede, el regreso a la ONU y la recuperación del nivel de vida anterior a 1936. Vid. RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 17. Vid. además: S. JULIÁ, *Un siglo de España. Política y sociedad*, c. III, «Dictadura», Marcial Pons Eds. de Historia, Madrid, 1999, pp. 145-212.

<sup>62</sup> RAMÍREZ, *El 'cómic' femenino en España*, op. cit., p.54.

La subsecretaría de Educación Popular, con una política de mayor apertura, permitió que en 1947 apareciera de nuevo *Pulgarcito*, aunque editada como folleto, debiendo conseguir un permiso de edición para cada número, y variando el título de cada publicación: *Álbum infantil Pulgarcito*, *Cuadernos Humorísticos Pulgarcito*, etc. Desde esta fecha, *Pulgarcito* se publicó con una cierta periodicidad. Entre sus colaboradores destacaron Guillermo Cifré, José Peñarroya, Miguel Bernet -Jorge-, Manuel Vázquez y José Escobar. Los nuevos dibujantes incorporados a la revista iban a elaborar un humor crítico y de gran violencia expresiva que escaparía a la censura. Los textos ya no aparecerían en cartuchos, sino encerrados en globos. En julio de 1949 se autorizó, con carácter transitorio, la aparición regular de *Pulgarcito*. En noviembre de 1951 Bruguera obtuvo del recién creado Ministerio de Información y Turismo el permiso de edición como revista semanal<sup>63</sup>.

### **El DDT contra las penas. 1951.**

A partir de 1951, regularizada administrativamente la edición y resueltas las dificultades técnicas así como la escasez de papel, Pantaleón y Francisco Bruguera comenzaron la producción de tebeos -*El DDT contra las penas*, *El capitán Trueno*, etc.- adaptados a las condiciones del mercado. Siguiendo las fórmulas editoriales del semanario *Pulgarcito*, Bruguera lanzó la revista *El DDT contra las penas* en mayo de 1951, con el subtítulo 'Cuadernos humorísticos ilustrados' y con la pretensión de llegar a un público adulto, en palabras de J. A. Ramírez, «capaz de comprender y asimilar una temática 'crítica', con una serie de dobles sentidos de carácter erótico inasequibles para muchas mentes infantiles». En opinión de Ramírez, «(*El DDT*) se lanzó como uno de los primeros intentos de la postguerra española de explotar comercialmente el reprimido erotismo frustrado, productor de traumas indestructibles. Quizá por eso sus personajes primitivos son seres profundamente afectados por su mala fe (*Don Berrinche*, *Doña Tula suegra*, *Apolino Tarúquez*...) o derrotados por sus complejos, su timidez o su excesiva idealización de ese otro sexo

---

<sup>63</sup> Vid. MARTÍN, op. cit., p. 197.

inasequible y lejano (*Casildo, Cucufato Pi, Ofelio, Rosita la Vampiresa, Don Danubio...*)»<sup>64</sup>. Ese carácter adulto del semanario se reafirmó más tarde con el subtítulo 'Revista humorística para mayores'. A partir de 1967 se transformaría en 'Revista Juvenil'.

En *El DDT* contra las penas la historieta de portada característica de *Pulgarcito* era sustituida por un chiste. En realidad, la nueva publicación de Bruguera imitaba a la revista argentina *Rico Tipo*<sup>65</sup>. Buena parte del equipo de *Pulgarcito* confeccionaba *El DDT*. Como ejemplo, en el primer número del semanario colaboraron Cifré, Conti, Escobar, Jorge, Martz-Schmidt, Peñarroya, Nadal y Vázquez. Con respecto a las fórmulas de *Pulgarcito*, *El DDT* eliminaba las historietas serias, aumentando las secciones literarias críticas y humorísticas. El éxito del semanario trajo consigo que Bruguera editara algunas publicaciones homónimas: *Selecciones de Humor de El DDT* (1957-1959) y *Suplemento de Historietas de El DDT* (1959).

### **El humor, documento testimonial de la España de postguerra.**

Luis Gasca escribió que los protagonistas de los cómics de humor encarnan arquetípicamente a unos determinados grupos sociales, y que es precisamente esta representación de la realidad social del momento la que confiere al cómic un valor testimonial<sup>66</sup>. La afirmación de Gasca es especialmente válida si consideramos los tebeos de humor que se realizaron en la España de postguerra. Si durante el período franquista el llamado cómic de aventuras reflejó los 'sublimes ideales' del Régimen -las glorias del Imperio- y las directrices de la España oficial, construida por los vencedores de la Guerra Civil, el cómic de humor resultó interesante como testimonio de lo que fue la otra España, la real, la de la vida cotidiana de postguerra, sometida a la precariedad, a la penuria y al aislamiento.

---

<sup>64</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 31-33.

<sup>65</sup> *Rico Tipo* fue fundada en 1944 por el dibujante Guillermo Divito, autor que se daría a conocer a través de sus imponentes 'chicas', sofisticadas e independientes, que llegarían a influir en la moda femenina argentina de los años 40 y 50. Estas chicas eran plagiadas en las portadas de *El DDT* por los dibujantes de Bruguera -Cifré, Peñarroya, etc.-. Sobre Rico Tipo vease: GUIRAL, op. cit., pp. 90-93.

<sup>66</sup> GASCA, op. cit., p. 39.

En la España de mediados de los 40 las condiciones económicas continuaron siendo muy duras, la electricidad no había llegado todavía a grandes zonas de la geografía española y las restricciones eléctricas eran frecuentes -no se suspenderán hasta bien entrados los años 50-, el pueblo pasaba hambre <sup>67</sup>, las cartillas de racionamiento seguían formando parte de la vida diaria, del mismo modo que lo era el estraperlo. Resulta significativo que hasta 1945 el índice de inversión se situara por debajo de los niveles de los años 30. «Los años 40 -escribieron J. L. García Delgado y J. C. Jiménez- son también años de cruel represión y de enfrentamiento civil -silenciado, amordazado- de una sociedad profundamente dividida; y son años en los que el país vive un clima de aislamiento diplomático y de relaciones culturales con el exterior que poco o nada puede contribuir a recobrar una situación de normalidad...» <sup>68</sup>. En opinión de J. A. Ramírez, en estas circunstancias «el éxito de los tebeos será determinado, sobre todo, por el acierto o desacierto en reflejar, subliminándolas, las aspiraciones de toda una sociedad» <sup>69</sup>.

En ese contexto de aislamiento y autarquía, al cómic del género humorístico no le preocupó la política ni la religión. Tomó conciencia de la realidad y se centró en la problemática de la vida cotidiana, sometiéndola a una revisión crítica. El cómic de aventuras, por el contrario, huyó de la realidad auténtica e impuso una realidad falseada por los condicionamientos políticos y religiosos. J. A. Ramírez afirmó que la historieta de humor de postguerra ofreció «un testimonio impagable de nuestra realidad social, económica y cultural, muy superior, por supuesto, al suministrado por el cine coetáneo o las artes plásticas ‘de vanguardia’, y equiparable, por lo menos, al suministrado

---

<sup>67</sup> 1945 fue llamado ‘el año del hambre’ en el sur de España.

<sup>68</sup> J. L. GARCÍA DELGADO y J. C. JIMÉNEZ consideran el decenio de 1940 como la «prolongación de la situación de extraordinaria penuria que en algunas zonas del territorio español se ha vivido durante la contienda bélica, así como la continuidad de objetivos e instrumentos propios de una economía de guerra». Vid. J. L. GARCÍA DELGADO y J. C. JIMÉNEZ, *Un siglo de España. La economía*, Marcial Pons Eds. de Historia, Madrid, 1999, p. 117. Sobre la economía española durante el franquismo, véase además: G. TORTELLA, *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX*, Alianza Ed., Madrid, 1994; J. L. GARCÍA DELGADO y J. C. JIMÉNEZ, «La economía», en *La época de Franco (1939-1975). Tomo XLI, vol. I. Historia de España Menéndez Pidal*, Espasa Calpe, Madrid, 1996; AA.VV., *La economía española del siglo XX. Una perspectiva histórica*, Ariel, Barcelona, 1987.

<sup>69</sup> RAMÍREZ, *El ‘cómic’ femenino en España*, op. cit., p. 41.

por la literatura realista castellana de los años cuarenta y cincuenta». Y añadió que «cuando la vigilancia censora oficial incidía con especial dureza en las manifestaciones tradicionales de la ‘alta cultura’, por la gatera de los muñecos de papel se colaban estraperlistas, vagabundos, empleados que odian a sus jefes, solteronas venidas a menos, maníacos amorosos, perversos, locos de diversa laña... todo un aquelarre tragicómico que ofrece, en cierto sentido, la ‘otra cara’ de nuestros tebeos...»<sup>70</sup>.

Para Javier Coma, fue el aislamiento español, propio de los 40, el que ocasionó que los autores de cómics de humor evitaran la supeditación a modelos foráneos, antipáticos al régimen franquista en los años anteriores al acercamiento a Estados Unidos, y se volcaran en el retrato caricaturesco de la posguerra española<sup>71</sup>. El crítico Salvador Vázquez de Parga escribió que, por sus particulares características -estructura, medio en el que se divulgó, contexto espacio temporal, etc.-, el cómic de humor de posguerra constituyó un producto típicamente español, no equiparable al de ningún otro país<sup>72</sup>.

Con respecto a la historieta de aventuras, la de humor no precisó el contexto espacio-temporal donde se desarrollaba pues, por su trama, se sobreentendía que tenía lugar en la España de posguerra. Los personajes cómicos participaban de los problemas cotidianos de todos los españoles de aquella época. Con semejante perspectiva, las historietas de humor de postguerra se presentaban como absolutamente innovadoras y dotadas de una entidad propia y característica que las hacía intrasladables a otras coordenadas espaciotemporales<sup>73</sup>. En esta vinculación a la realidad española de posguerra radicó su mecanismo humorístico más eficaz. Escobar declaró en una ocasión: «A mi entender, la historieta ha de ser un reflejo caricaturizado de la realidad. Por esa razón, procuro que mis personajes respondan a dicha trayectoria»<sup>74</sup>. En la misma línea comentaba Peñarroya: «Yo metía en

---

<sup>70</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de posguerra*, op. cit., pp. 15-16.

<sup>71</sup> J. COMA, *Cómics. Clásicos y modernos*, Ed. Promotora de Informaciones, Madrid, 1988, p. 50.

<sup>72</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, op. cit., p. 172.

<sup>73</sup> Vid. S. VÁZQUEZ DE PARGA, «Los resortes del humor», Artículo recogido en *Cómics. Clásicos y modernos*, op. cit., p. 54.

<sup>74</sup> PERICH, «Entrevista con Escobar», *El DDT*, número 43, Barcelona, diciembre 1961, p. 14.

las historietas algo de lo que veía en mi casa. Don Pío tenía un poco mis problemas y Doña Benita algunos de los problemas de mi mujer. Yo me identificaba un poco con Don Pío; cuando creo un personaje me meto dentro del individuo»<sup>75</sup>. El personaje cómico de estas historietas no se aproximó al héroe hispánico tradicional. En opinión de Salvador Vázquez de Parga, se aproximó más a Sancho Panza que a Don Quijote<sup>76</sup>. Fue el prototipo de antihéroe. Su historia no fue la lucha constante de los principios morales del bien y del mal, sino la de la frustración constante que el personaje raras veces conseguiría superar.

El gran acierto del cómic de humor español fue, en opinión de Vázquez de Parga, la adaptación coyuntural de temas universales como la familia, los niños o los vagabundos a las circunstancias de la posguerra española, siendo ésto lo que le confirió su carácter testimonial. Y añadió que, cuando la historieta cómica se universalizó, lo que ocurrió a partir de los años sesenta, perdió todo valor testimonial y crítico de una situación determinada, y se convirtió en algo ambivalente y generalizado con una mayor potenciación económica, al permitir su traducción a otros idiomas sin pérdida de significación<sup>77</sup>.

El guionista y crítico de cómics Felipe Hernández Cava afirmó que fue precisamente en el tebeo de humor de postguerra, sobre todo en publicaciones como *TBO*, *Pulgarcito* -y por extensión todas las revistas humorísticas de Editorial Bruguera- o *Jaimito*, donde se pudo encontrar el legado más fértil de aquellos años. Sus dibujantes Cifré, Jorge, Coll, Benejam, Vázquez, Conti, Peñarroya, Karpa, Palop, Segura, Schmidt, Figueras, Escobar, Raf e Ibáñez, entre otros, -dijo Hernández Cava- «enlazan, pese a la dificultad del contexto, con las inquietudes desplegadas antes de la guerra, y consiguen un nivel narrativo espléndido, que ha sido y sigue siendo poco valorado en función de la absoluta dedicación a un público infantil que tenían sus páginas, al mismo tiempo que trazan un panorama costumbrista plagado de precariedades»<sup>78</sup>.

La mayoría de los autores de humor de posguerra fueron barceloneses, algunos valencianos y pocos madrileños, de clase media,

---

<sup>75</sup> Comentario recogido por RAMÍREZ en *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 90. Entrevista mantenida en Barcelona el 29 de octubre de 1971.

<sup>76</sup> VAZQUEZ DE PARGA, 1980, op. cit., p. 173.

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 172-174.

<sup>78</sup> HERNÁNDEZ CAVA, op. cit., p. 14.

más cercana a los pobres que a los ricos, que buscaron el ‘gag’ y la ocurrencia en unas circunstancias socioespaciales y temporales que conocían perfectamente. Salvador Vázquez de Parga señaló algunos acontecimientos concretos, como los años del hambre, la era del gasógeno, el estraperlo, la potenciación del fútbol como espectáculo nacional, el boom de los seriales radiofónicos, el nacimiento de la televisión, la era del biscúter, la moda ‘James Bond’, el encumbramiento de las figuras del cine o el rechazo de los hippies. Vázquez de Parga opinó que, en términos generales, estas historietas de humor traslucieron el conservadurismo de sus autores como reflejo de la ideología del estamento al que pertenecían, repudiando cualquier progreso técnico o innovación costumbrista, como el arte abstracto, el ‘rock and roll’, la melena masculina, las modas juveniles, etc.<sup>79</sup>.

J. A. Ramírez añadió que en casi todas las páginas humorísticas de los tebeos de postguerra la óptica fue claramente masculina. El marido era presentado como la víctima inocente de un hogar esencialmente patriarcal, al tiempo que se daba un contexto poco progresista para la mujer, con un escaso protagonismo de ésta, etc.<sup>80</sup>. La proliferación de historietas de humor durante la posguerra debe atribuirse a su fácil y rápida conexión con una masa de lectores en su mayor parte adultos. Otra de las constantes de estas historietas de humor fue que el bien solía salir derrotado, triunfando las ideas perversas. La división de clases sociales también apareció ridiculizada, manifestándose en las disyuntivas ricos-pobres, jefes-subordinados, patronos-obreros, amos-criados, ciudadanos-campesinos, etc., que se repitieron constantemente. Otras historietas se limitaron a buscar el ‘gag’ humorístico aprovechando una situación cualquiera de actualidad: el racionamiento, el primer automóvil, el apartamento en la playa, la televisión, el fútbol, etc.

Román Gubern señaló que, aunque los críticos de la cultura de masas han acusado a los cómics de conformistas y de portavoces de la ideología dominante, en ocasiones se han convertido en vehículos de crítica y de resistencia al poder, citando el ejemplo de la revista *Pulgarcito*: «en España, a pesar de la severa vigilancia censora del franquismo, la revista barcelonesa *Pulgarcito*, de Editorial Bruguera,

---

<sup>79</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, 1980, op. cit., p. 178.

<sup>80</sup> RAMÍREZ, *El ‘cómic’ femenino en España*, op. cit., p. 92.



consiguió en sus mejores momentos ofrecer una galería de personajes poco complacientes »<sup>81</sup>. Gubern destacó el caso de *El capitán Trueno*, ideado por Victor Mora e ilustrado por Ambrós (Miguel Ambrosio), que intentó presentarse como un héroe medieval de corte democrático, en oposición a la ideología oficialista de *El Guerrero del Antifaz*. Victor Mora sufrió represalias durante el franquismo por sus actividades izquierdistas. De su héroe dijo Ricardo Aguilera: «no es sólo un hombre de acción, también es el paradigma del altruismo solidario. No hay aventura en la que el valeroso capitán no se ponga del lado de los oprimidos o deje de luchar por la libertad y la razón. *El Capitán Trueno* es un revolucionario por cuenta propia, un guerrillero medieval que va trocando dictaduras por democráticos consejos de ancianos»<sup>82</sup>. Román Gubern opinó que fue la aparente trivialidad del humor de estos tebeos lo que permitió que la censura oficial tolerara y subestimara los contenidos críticos de este género<sup>83</sup>.

### **La crítica social en el semanario *Pulgarcito*.**

Tras dos intentos frustrados, en 1939 y 1944, comenzó en 1947 la edición definitiva del semanario *Pulgarcito*. Y fue durante estos años 40 cuando, dejando atrás el contenido netamente infantil cultivado por *Pulgarcito* hasta el final de la guerra civil, el semanario inició un fenómeno curioso, la crítica de estamentos sociales, parodiando personajes e instituciones tan intocables en la época como el sagrado matrimonio. Tuvo así lugar un hecho insólito en la historia de la historieta autóctona. En esta revista –y a partir de 1951 también en *El DDT*– se pudo encontrar el legado más fértil de aquellos años. Sus dibujantes Cifré, con *Don Furcio Buscabollos* o *El repórter Tribulete*, Escobar, con *Carpanta*, *Zipi y Zape* o *Doña Tula suegra*, Peñarroya, con *Gordito Relleno*, *Don Berrinche* o *Don Pío*, Vázquez, con *Las hermanas Gilda* o *La familia Cebolleta*, llenaron durante estos años

---

<sup>81</sup> R. GUBERN, «La lucha política». Artículo recogido en *Cómics. Clásicos y modernos*, op. cit., p. 32. Vid. además: GUBERN, 1982, op. cit., pp. 477-496.

<sup>82</sup> R. AGUILERA, «La última aventura del capitán Trueno», *La Revista* (de El Mundo), núm. 185, mayo de 1999. Pág. 62.

<sup>83</sup> GUBERN, 1982, op. cit., p. 478.

sus páginas de personajes antítesis de los héroes al uso en la España de entonces, definiendo con estilo mordaz y satírico la realidad del país.

Antonio Martín escribió que «los personajes cómicos de *Pulgarcito* constituyen hoy una de las mejores guías para conocer -a través del reflejo deforme del humor- la realidad cotidiana de la España de postguerra; allí se puede encontrar la crítica un tanto sentimental a la que se sometía a la pequeña clase media, que luchaba por subsistir y desarrollarse, recogiendo *Pulgarcito* la mediocridad, la escasez y la desconfianza de aquella sociedad, con su secuela de vicios nacionales, para, burla burlando, declararnos el mundo en que varias generaciones de niños españoles hubieron de crecer»<sup>84</sup>.

Salvador Vázquez de Parga afirmó que «a lo largo de los primeros años de posguerra *Pulgarcito* ofreció a través de su humor una auténtica crónica de la vida cotidiana y de ahí su fundamental valor testimonial de sentimientos, costumbres y modas de la España de posguerra, que en ocasiones llegaba a una más o menos encubierta crítica de las mismas»<sup>85</sup>. Durante estos años, el semanario pobló sus páginas de antihéroes que definían, con estilo mordaz y satírico, la realidad del país. Esta, con seguridad, fue la causa de que el público adulto se sintiese atraído por la revista. Esta circunstancia favoreció a otras revistas como *TBO* o *Jaimito*, de contenido más tradicional que *Pulgarcito*, que nunca alcanzaron el tono de alegato social del semanario de Bruguera. De esta forma, una revista infantil fue leída por adultos.

Entre los autores que trabajaron para *TBO* Javier Coma destacó la figura de Josep Coll como uno de los autores más particulares de esa época, y opinó que, aunque su tendencia a los conflictos de carácter abstracto le distanció de posturas más identificadas con la realidad de su época, «también su obra recogió las insuficiencias de la sociedad española, plagada de contradicciones a golpe de decreto»<sup>86</sup>. «*TBO* -dijo Salvador Vázquez de Parga-, de la mano de Opisso, Benejam, Tínez, Muntañola, Coll, Mestres, Moreno, Blanco, etc., cultivó siempre un tipo de humor tradicional basado sobre todo en el ingenio y en la

---

<sup>84</sup> MARTÍN, op. cit., p. 197.

<sup>85</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, 1980, op. cit., p. 48. Vid. además: S. VÁZQUEZ DE PARGA, «El humorismo en la España de Franco», art. recogido en *Tebeos: Los primeros 100 años*, Biblioteca Nacional, Anaya, Madrid, 1996, pp. 299-302.

<sup>86</sup> COMA, op. cit., p. 53.

ridiculización de las situaciones cotidianas»<sup>87</sup>. «Los temas de la revista -apuntó Luis Gasca- se repiten invariablemente: recibo del gas, fin de mes, electrificación del hogar, visita de la chismosa doña Pura, compra del coche utilitario, excursión a la sierra»<sup>88</sup>.

«*TBO* -escribió Gasca- es válido por reflejar en sus páginas un mundo nacional sencillo, familiar, un concepto patriarcal de la vida, una sumisión de la mujer española al marido, de vida irreprochable generalmente». «*TBO* es la historia del español que quería comprarse un Seat 600. En los años sesenta, lo ha conseguido. La otra España, la del oficinista renegado que odia a su jefe, la de las solteronas que hacen equilibrios para subsistir, la del marido 'macho ibérico' juerguista, la del hambre y las colas del autobús, se va a ver reflejada en el competidor de *TBO*, en *Pulgarcito*»<sup>89</sup>.

«[*Pulgarcito*] -afirmó Gasca- ofrece al historiador la otra cara de España, la oficiosa. La de la digna señorita rentista que se va muriendo de hambre, la del pluriempleo, las oficinas siniestras, las colas, el automóvil como artículo de lujo, el estraperlo, los nuevos ricos, las faldas cortas, los embotellamientos del metro, las actrices folklóricas y el glorioso cine histórico de barba y peluca». En opinión de este autor, la importancia de *Pulgarcito* en la historia de los tebeos españoles se debió a que sus historietas reflejaron una realidad. Y añadió: «este ironizar es obra de sus dibujantes, sin que se trate de una acción conjunta, ni mucho menos de una consigna de quienes la dirigen, ignorantes indudablemente de lo que se está historiando en sus páginas»<sup>90</sup>.

El contenido de *Pulgarcito* consistió esencialmente en historietas de una página, autoconclusivas, con personajes fijos que fueron seguidos, semana tras semana, por los lectores. En 1968 Ramón-Terenci Moix habló ya de una 'Escuela Bruguera'<sup>91</sup>, y destacó de ella 'el realismo testimonial'. Los dibujantes de *Pulgarcito* reflejaron en sus páginas situaciones cotidianas y el espíritu de la época de postguerra en España. Terenci Moix situó el origen de la Escuela a

---

<sup>87</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, 1980, op. cit., p. 47.

<sup>88</sup> GASCA, op. cit., p. 176.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>91</sup> T. MOIX, *Los cómics. Arte para el consumo y formas pop*, Ed. Llibres de Sinera, Barcelona, 1968, p. 173.

partir de 1945, opinando que a finales de la década de los 50 los dibujantes dejaron de ser costumbristas, y comenzó a perderse la ‘voluntad testimonial’, momento en que, en su opinión, desapareció la Escuela Bruguera <sup>92</sup>. Para J. A. Ramírez, sin embargo, resulta muy discutible que la Escuela Bruguera terminase en torno a 1959. El historiador del Arte destacó otros aspectos que caracterizaron a la Escuela Bruguera, como los relativos al grafismo y las modalidades industriales de presentación <sup>93</sup>. Del semanario *Pulgarcito* destacaron, por su realismo testimonial, las creaciones humorísticas de Cifré, Peñarroya, Escobar, Jorge y Vázquez, que a continuación se analizan. Hemos incluido dos series de *El DDT* y una de *El Campeón*, puesto que su análisis tendría lugar dentro del mismo contexto.

Cifré, humorista y, junto al guionista Rafael González, auténtico innovador del lenguaje, fue uno de los más acertados representantes de ese estilo *Pulgarcito*. En *El repórter Tribulete* (figs. 28-A y 28-B), que en todas partes se mete (*Pulgarcito*, 1947) Cifré caricaturizó a un reportero –Rafael González había sido periodista-, un periodista de la calle que, a cambio de un modesto salario, trabajaba para un diario sensacionalista, *El Chafardero Indomable*. Sus escasas facultades para el oficio provocaban que sus andanzas acabasen irremediabilmente en chasco, lo que desataba las iras de un prepotente y violento director del periódico. Tribulete era también el drama profesional del periodista que no ha conseguido un buen artículo al cierre del diario. El mundo, y muchas veces su falta de instinto, no le proporcionaba noticias, y ahí radicaba su tragedia. Tribulete realizaba entrevistas, perseguía malhechores y, en ocasiones, inventaba sucesos. Su principal problema parecía ser la carencia de olfato periodístico. Tribulete sabía que en la redacción le esperaba su sádico jefe, y ese temor le invadía hasta el punto de llegar a dejarse atropellar por un automóvil para eludir las agresiones (fig. 28-B). Antonio Altarriba escribió que la situación del personaje también fue el reflejo de una sociedad presidida por la asepsia informativa del franquismo, cuya doctrina oficial se impuso a base de censura y represión <sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> *Ibídem*, p. 176.

<sup>93</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 88.

<sup>94</sup> ALTARRIBA, op. cit., p. 95.

La significación social de la serie podría también encuadrarse en la brutal tiranía del patrón con el obrero. «Tribulete –escribió Luis Gasca- es la historia del cómic español de los años cuarenta: el grande persigue al chico, el chico es vencido y apaleado por Goliath y acaba en una cama de hospital, con un gráfico de temperatura que sube y sube, mientras una enfermera monísima observa divertida sus vendajes y su pierna grotescamente escayolada»<sup>95</sup>. En opinión de Luis Gasca, éste fue el sentimiento trágico del cómic español: el débil nunca vencería al fuerte. «...Sometido, sojuzgado, injuriado con los denuestos más contundentes por su jefe o superior, intenta rebelarse, pero su inevitable caída agrava aún más su situación. Y curvando los hombros, debe hundirse de nuevo entre el farrago de papeles que inunda su mesa. Se somete así, pero no se considera irremediamente vencido. A la semana siguiente volverá a rebelarse, para volver a perder y ser golpeado. Tribulete piensa con frecuencia en el suicidio... no se atreve a dar ese paso definitivo y sigue bajo el yugo de su jefe, el director del ‘Chafardero Indomable’, que le llama continuamente ‘¡cernícalo!’, ‘¡reburro!’, ‘¡pedazo de atún en escabeche!’»<sup>96</sup>.

Existe todo un diccionario de insultos, frases coloquiales y vocablos surgidos en las páginas de esta revista. Resulta significativo el hecho de que, a pesar de los continuos maltratos, Tribulete rebosara buenos sentimientos hacia su jefe, y se dirigiera a él tratándole de ‘amado dire’, lo que barnizaba la serie de un tinte masoquista -o sadomasoquista, si tenemos en cuenta que su jefe bien podría prescindir de él dado que es una nulidad como periodista y, sin embargo, le mantenía en plantilla-. Ese perfil masoquista en las relaciones bilaterales entre jefe y empleado influirá en muchas series posteriores, y estará presente en casi todas las creaciones de Ibáñez.

En otra serie del mismo dibujante, *Las tremebundas fazañas de Don Furcio Buscabollos* (Pulgarcito, 1947) (figs. 29 a 31), Cifré<sup>97</sup> representó a un personaje quijotesco, el clásico hidalgo arruinado cuyas andanzas transcurrían en compañía de una parlante y humanizada yegua, Isabelita, que actuaba de criada y de cabalgadura al mismo tiempo. Don Furcio fue «la imagen cervantina del hidalgo español

---

<sup>95</sup> GASCA, op. cit., p. 151.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Con guión de Rafael González.

perdedor de imperios y venido a menos», en palabras de Jesús Cuadrado <sup>98</sup>. Fue, por tanto, una de las series que más claramente satirizaron la base de la educación franquista, la de la escuela española en armonía con la tradición de sus mejores tiempos, los de la época imperial –el siglo XVI-, el modelo a imitar, con aquella pléyade de guerreros heroicos, todos ellos de formación religiosa. Para lograr un distanciamiento y evitar problemas con la censura, el personaje se expresó en una peculiar y deformada lengua italiana, con idea de situar la acción en un contexto menos localista.

Peñarroya fue otro de los grandes dibujantes humorísticos de la postguerra. Sus portadas para las revistas de Bruguera presentaron a exuberantes chicas, imponentes, aparatosas en su rostro, melena y piernas, aunque la censura, y la más terrible aún ‘autocensura’ de la época hicieran estragos. Nunca aparecerían en traje de baño, la censura retocaba y transformaba los bikinis en amplios trajes playeros. Entre los personajes más populares de Peñarroya se encontró *Gordito Relleno* (*Pulgarcito*, 1952) (figs. 32 a 35), soltero, ingenuo, jovial y bonachón, pero a la vez crédulo, pusilánime... Como indicó el propio Peñarroya al hablar de su creación Gordito representó a ese individuo tan bueno que terminaba metiendo la pata o le tomaban el pelo. Gordito fue un perdedor, un ser débil destinado a recibir palizas y chascos. Cuando mediaba en una discusión o intentaba reconciliar a dos enemigos terminaba llevándose la peor parte. En cierto modo Gordito fue la historia del infeliz que, poniendo la otra mejilla, le inflaban a tortas. Pero el personaje de Peñarroya no sólo atraía las agresiones físicas, también las económicas, los timos y las estafas. Su confianza en el prójimo y su espíritu compasivo le perdían. A menudo, la suerte le sonreía y comenzaba la historieta cobrando una quiniela o recibiendo una fabulosa herencia, pero pronto sería víctima de un sablazo, y toda su fortuna acabaría en los bolsillos de algún desaprensivo.

Gordito Relleno fue una especie solitaria, sin amigos íntimos ni familia, carente también de una ocupación estable. Pasaba en el paro la mayor parte de su existencia, deambulando por las calles donde era víctima de toda clase de individuos sin escrúpulos. Antonio Altarriba opinó que la serie presentaba a un desequilibrado emocional. Su

---

<sup>98</sup> CUADRADO, op. cit., t. I, p. 396.

excesiva preocupación por hacer el bien explicaría hasta qué punto el personaje buscaba el reconocimiento del prójimo <sup>99</sup>.

Peñarroya creó también a *Don Berrinche* (*El Campeón*, 1948) (figs. 36 y 37), reflejo de los seres violentos de la época, prepotente y avasallador, armado con un grueso garrote cruzado por un clavo. El personaje se integró más tarde en las historietas de *Gordito Relleno* hasta que se independizó, de nuevo, en 1951. En *Don Pío* (*Pulgarcito*, 1947) (figs. 38 a 40) Peñarroya sometió a una revisión satírica el matrimonio de la clase media española. *Don Pío* fue el espejo de las aspiraciones de la familia de clase media. La imagen del protagonista respondía a todos los parámetros de la vulgaridad. Don Pío se presentaba como un ser de carácter débil, sumiso, atrapado en la más vulgar cotidianeidad junto a una esposa igualmente vulgar pero de fuerte carácter, capaz de vapulear e insultar a su marido y demandarle toda clase de productos de consumo, especialmente ‘modelitos’ de moda, sombreros de primavera o abrigos de piel, pese a la precaria situación de la economía familiar. La serie presentó a un marido blanco de las manías y desahogos de una caprichosa esposa, Doña Benita, que aspiraba a escalar en su condición social aparentando ante los vecinos, las amistades e incluso ante el propio jefe de su cónyuge, un nivel de vida que no poseía. Por eso gastaba por encima de sus posibilidades. El punto de vista de Doña Benita era que su esposo carecía de ambición profesional.

Reflejo de escenas y discusiones domésticas, muchas entregas terminaban de forma trágica, con el infeliz Don Pío escayolado en el hospital o encarcelado. Luis Gasca resumió así la serie: «Don Pío intenta alargar su sueldo, que siempre se queda irremediabilmente corto... Además, Don Pío tiene una esposa que es un pedazo de pan, y un jefe, que se presenta en el hogar a las horas más inoportunas, un nuevo rico con esposa rebosante de brillantes. Don Pío y Doña Benita, como tantos otros españoles, quieren aparentar ante sus jefes, ofrecerles pollo y champán, disimular los remiendos del mantel. Doña Benita suspira con frecuencia, elevando los ojos al cielo... y gimotea ‘ay, pero qué desgraciada soy’. Su problema es el del ama de casa española, durante esos años en los que aún no ha surgido la televisión... sólo sabe que el dinero no llega hasta fin de mes, y que

---

<sup>99</sup> Sobre este personaje, véase: ALTARRIBA, op. cit., p. 113.

debe conformarse con colgarse del bracete de Don Pío y pasar la noche del sábado mascando pipas en un cine de sesión continua»<sup>100</sup>.

En cuanto a Escobar (Josep Escobar i Saliente), ningún personaje reflejó como su vagabundo *Carpanta* (*Pulgarcito*, 1947) (fig. 41) el espíritu y la escasez de la posguerra española. Inspirado en un dúo del cine mudo, *Carpanta* y *Puñales*, y, muy probablemente, influido por las tiras norteamericanas de *Pete the Tramp*<sup>101</sup>, el famélico personaje de Escobar representó a un vagabundo rescatado de la picaresca. Escobar captó en su serie los años del hambre. Bajo su puente *Carpanta* soñaba, como tantos españoles de la época, con muslos de pollo asado y con platos succulentos. La psicología de *Carpanta* correspondió a la visión del mundo del pobre que se desenvolvía en la sociedad del estraperlo. *Carpanta* fue un carácter propenso a la holgazanería, un pícaro que a pesar de la penuria y de su lamentable situación no perdería el gesto amable. Sin caer en la delincuencia, en ocasiones su condición de pobre, chabolista y hambriento le llevó a cometer pequeños hurtos, generalmente consistentes en un pastel o en una ristra de embutidos. Tampoco ejerció la mendicidad. Las historietas transcurrieron sin que consiguiese llevarse nunca un plato a la boca. Por ello pasaría a la sociología de la vida cotidiana como sinónimo de hambre<sup>102</sup>. Antonio Altarriba destacó el hecho de que el éxito de la serie se sustentase en uno de los resortes argumentales más crueles de todos los utilizados en los tebeos, y subrayó también el componente sádico, dado que la comicidad de los episodios consistía en ver como el protagonista no conseguía comer<sup>103</sup>.

En otra serie de Escobar, *Zipi y Zape* (*Pulgarcito*, 1948) (figs. 42 y 43), la paz familiar se veía alterada por las travesuras de dos rebeldes hermanos gemelos, uno rubio y otro moreno. El padre, Don Pantuflo Zapatilla, un severo y grandilocuente catedrático de

---

<sup>100</sup> GASCA, op. cit., p. 152. Sobre *Don Pío*, véase además: ALTARRIBA, «Don Pío», en op. cit., pp. 74-79.

<sup>101</sup> Creadas por C. D. Russell en 1932. Véase M. HORN, *The World Encyclopedia of Comics*, Chelsea House Publishers, Filadelfia, 1996, p. 611 (1ª ed. Nueva York 1976).

<sup>102</sup> Sobre el personaje *Carpanta*, vid. T. MOIX, op. cit., pp. 192-194. Vid. además: RAMÍREZ, *La historieta cómica de posguerra*, op. cit., pp. 99 y 100; A. MERINO, “*Carpanta*, el hambre fabrica al pícaro”, *El cómic hispánico*, Eds. Cátedra, Madrid, 2003, pp. 117-127.

<sup>103</sup> ALTARRIBA, op. cit., pp. 105 y 106.



Numismática, Filatelia <sup>104</sup> y Colombofilia, impartía, siempre con ampulosa retórica, sabios y espirituales consejos a los gemelos, recomendaciones que luego ellos ponían en práctica siguiendo su particular lógica infantil. El hecho de presentar a una pareja de hermanos le permitió a Escobar establecer un diálogo entre ambos, poniendo así al descubierto los peregrinos razonamientos que habían de desatar el cataclismo doméstico. Siguiendo el modelo de la educación franquista –la autoridad y la disciplina rigurosa-, tras la catástrofe, Don Pantuflo aplicaba rígidos castigos a sus hijos, a menudo consistentes en tormentos medievales. El cuarto de los ratones era otro de los destinos habituales del dúo, una lúgubre habitación con telarañas y grilletes en la que Don Pantuflo encerraba a sus vástagos con un cántaro de agua y un mendrugo de pan.

Aparte de las gamberradas, los gemelos fracasaban académicamente, lo que también conllevó sus respectivas y desproporcionadas correcciones. Zipi y Zape, escribió Luis Gasca, «revolucionan la señorial vida de un hogar madrileño y la plácida siesta de un padre, que indudablemente lee *ABC* y es monárquico. No son malos. Son simplemente inaguantables, vistos con la óptica de un progenitor que aún lleva patillas borbónicas» <sup>105</sup>. Como apuntó Antonio Altarriba, el desastre producido por los hermanos provenía de la educación anacrónica de Don Pantuflo, de la pedantería de sus planteamientos educativos y de su espíritu innecesariamente riguroso, por lo cual, el fracaso que castigaba en cada episodio era en realidad la consecuencia de su propio fracaso <sup>106</sup>. El nombre de los protagonistas llegaría a convertirse en expresión del lenguaje coloquial para designar un desastre.

*Doña Tula suegra* (*El DDT*, 1951) (figs. 44 y 45), otro personaje de Escobar, encarnó el tópico de la suegra feroz, capaz de humillar continuamente a su sufrido yerno. Clotildo se presentaba como un hombrecillo insignificante, un infeliz de poco carácter, sometido a la autoridad de una temible suegra gruesa y de gran tamaño

---

<sup>104</sup> El autor había sido funcionario de Correos entre 1925 y 1939, año en que fue depurado de Correos y encarcelado por auxilio a la rebelión. Véase A. MERINO, “Escobar, el intelectual travieso”, en op. cit., pp. 109-116.

<sup>105</sup> GASCA, op. cit., p. 153.

<sup>106</sup> ALTARRIBA, op. cit., p. 91.

que le vapuleaba constantemente. La serie mostró las desavenencias del 'sagrado' matrimonio.

También fue muy popular entre los españoles de postguerra una desagradable vieja, arquetipo de arpía sádica, *Doña Urraca* (*Pulgarcito*, 1947) (figs. 46 a 50), obra del dibujante Jorge. Personaje antítesis de una heroína erótica, las historietas de *Doña Urraca* transcurrieron entre el expresionismo y el esperpento. El siniestro personaje vestía de riguroso luto, con el pelo recogido en un moño. Era flaca, con una horrible nariz afilada. Doña Urraca aborrecía a la especie humana, buscaba el mal, vivía obsesionada por producir catástrofes y disfrutar de sus consecuencias, disfrutaba visitando entierros y contemplando parajes siniestros. Era tan necrófila como sádica. La contemplación de la muerte le producía placer, y disfrutaba leyendo las esquelas de los periódicos y alegrándose de las defunciones <sup>107</sup>. Provocaba incendios y accidentes, insultaba y ejercía su maldad, especialmente, sobre niños, ancianos y enfermos. Pero sus maquiavélicos planes y sus trampas fracasaban una y otra vez, o se volvían contra ella, por lo que al final de la historieta le esperaban el chasco, los golpes o la desgracia. Jorge creó a este perverso personaje en la línea de *Don Berrinche*. Como escribió Luis Gasca: «Ambos plantean como protagonistas de historias cómicas a caracteres antipáticos, cuyo malhumor, sus desdichas, los golpes que les da la vida... hacen reír al prójimo» <sup>108</sup>.

Otro destacado dibujante de Bruguera fue, sin duda, Manuel Vázquez, que ya había trabajado en *Flechas* y *Pelayos* y en *Maravillas*. Vázquez creó para las revistas de Bruguera una larga galería de gentes sencillas, cercanas al pueblo. La sufrida clase media, perpetuamente en apuros, que lucha por mantener una dignidad social, dio origen a *La familia Cebolleta* (*El DDT*, 1951) (figs. 51 y 52). La serie se organizó a partir de las incompatibilidades que surgían entre el cabeza de familia y el resto de los miembros del clan Cebolleta. El principal objetivo de Rosendo era la paz hogareña. Su principal aspiración, descansar en su sillón leyendo la prensa diaria. Pero sus propios parientes, loro incluido, conseguirían reventar sus propósitos una y otra vez.

---

<sup>107</sup> Antonio Altarriba afirmó que el humor de la serie dependía, en buena medida, de esa confrontación irrespetuosa con los valores más sagrados. *Ibidem*, p. 116.

<sup>108</sup> GASCA, op. cit., p. 153. Sobre Doña Urraca, vid. además: T. MOIX, op. cit., p. 195; RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 109 y 110.

Antonio Altarriba destacó el papel desempeñado por el abuelo Cebolleta como elemento desestabilizador. Siempre al acecho, aprovechaba cualquier oportunidad para narrar una de sus ‘batallitas’. «El abuelo –escribió Altarriba- se construye un pasado de pega para gozar de un presente glorioso, pero se pasa en las proporciones ... Encarna esa tendencia inevitable con la edad de remontarse a tiempos pretéritos para combatir un presente que le arrincona o para reconquistar una biografía perdida en la banalidad»<sup>109</sup>.

Y las señoritas venidas a menos, nueva clase social nacional, se vieron reflejadas en otra de sus creaciones, *Las hermanas Gilda* (*Pulgarcito*, 1948) (figs. 53 a 61). En el título de la serie Vázquez buscó la comicidad en dos aspectos. Primero, en el contraste entre la anatomía de las protagonistas y la sensual figura de *Gilda* (Rita Hayworth), del homónimo y mítico filme de 1946, entonces recién estrenado en España. En segundo lugar, en el nombre de las hermanas protagonistas, Leovigilda y Hermenegilda, que remitían a dos de los reyes godos, muy presentes en los currículos pedagógicos de la época. Esta referencia a la ‘alta cultura’ del franquismo es interesante. La historia oficial, narrada en los libros de texto franquistas, concedía una gran importancia a los reyes visigodos, que habían completado la unidad de Hispania. Para los autores de los textos, la España visigoda, que no obstante comprendía Portugal y el sureste de la Galia, fue la prefiguración de un Estado español, y su pérdida lamentada como ‘la pérdida de España’, motivo de la reconquista. Y aunque los primeros reyes profesaran la religión arriana, la conversión de Recaredo al catolicismo, y la alianza del Trono y el Altar tras el reconocimiento del catolicismo como religión del Estado, convertían esta etapa en referencia histórica. Los extravagantes nombres de los reyes godos componían una lista que, en una pedagogía basada fundamentalmente en mnemotecnia, los estudiantes debían recitar de memoria.

Comprenderemos la comicidad del título de la serie si leemos entre líneas lo que la ‘historia oficial’ contaba en los textos de los años 40<sup>110</sup>. Leovigildo, rey visigodo inteligente y valeroso, padre de

---

<sup>109</sup> ALTARRIBA, op. cit., p. 85.

<sup>110</sup> A modo de ejemplo se reproduce el siguiente texto: «Pues esta ciudad de Sevilla vió la lucha de un padre contra su hijo. Era cuando los reyes godos mandaban en España. Leovigildo uno de los más famosos había encargado a su hijo Hermenegildo el gobierno de toda Andalucía,

Hermenegildo (después San Hermenegildo), ordenó decapitar a su hijo por contraer matrimonio con una princesa católica y convertirse al catolicismo. Antes del dramático desenlace, ambos mantuvieron una guerra. Debemos resaltar la tremenda agudeza de Manuel Vázquez al elegir el nombre de sus personajes. En *Las hermanas Gilda*, el humor brotó de las frustraciones eróticas de la ignorante, ingenua, fantasiosa y subyugada Hermenegilda, la gordita, blanco de la tiranía de su hermana Leovigilda, más inteligente y dominante.

También fueron reflejo de la moral represora del nacionalcatolicismo (el amor sometido a represión), y caricatura socarrona del papel reservado a la mujer durante el franquismo. *Las hermanas Gilda* fueron las marginadas del amor, su historia fue el drama de una vida en común plagada de frustraciones, dominación, ira y violencia. De *Las hermanas Gilda* escribió Luis Gasca: «Su hogar es cursi y trasnochado, viven entre recuerdos pasados de moda y ‘jarrones etruscos’, con indudables dificultades económicas, pese a las posibles rentas, o a algún piso en alquiler de renta congelada. No tienen criada. Viven solas, espiándose mutuamente, luchando por sobrevivir, anulando las conquistas amorosas de una de ellas (la gordita bobalicona, que persigue tenazmente a fontaneros y albañiles) con trucos de mala ley. La flaca es requemada y agria, adusta en el gesto, tan sádica como masoquista es la gordita. *Las Hermanas Gilda* viven para destruirse. Y nunca acaban de hacerlo»<sup>111</sup>. Luis Gasca las comparó con otras dos hermanas destructivas, interpretadas por Joan

---

dándole por capital a Sevilla. Pero Leovigildo profesaba el arrianismo, una herejía que dice que Cristo no es Dios como su padre celestial. Y no contento con profesarla él, quiso que la abrazase toda la nación. Pero Hermenegildo, que era católico como la mayoría de los españoles, no quiso obedecer las injustas imposiciones de su padre, el cual lo sitió en Sevilla, teniendo que rendirse, después de haberse defendido heroicamente. Poco después su padre le mandó matar y murió mártir. Pero la sangre de los mártires es semilla de cristianos y así sucedió entonces en España. Leovigildo se convirtió antes de morir, y poco después su hijo Recaredo con todos los arrianos de España, abjuraron la herejía en el tercer concilio de Toledo el año 689. Desde entonces, el catolicismo es la mayor gloria de España: nuestra literatura, nuestro arte, nuestra política, todo en España lleva ese sello glorioso del catolicismo. Entonces con la unidad política y peninsular alcanzó España su unidad religiosa, que es el mayor bien de una nación... ». *El Libro de España*, Editorial F.T.D., Barcelona, 1928, p. 204. (Edición Facsímil, Edelvives, Zaragoza, 1998). Aunque el texto recogido corresponde a la edición original de 1928, el libro fue revisado y ampliado en 1938, con multitud de alusiones a Franco y a los mártires del bando nacional durante la guerra civil, y utilizado durante varias décadas como libro de lectura para la juventud.

<sup>111</sup> GASCA, op. cit., p. 153. Sobre *Las hermanas Gilda*, véase además: ALTARRIBA, «Las hermanas Gilda», en op. cit., pp. 117-122.

Crawford y Bette Davis en el filme de Robert Aldrich *¿Qué fue de Baby Jane?*

Otras series familiares como la disparatada *Familia Pepe* (*Pulgarcito*, 1947), de G. Iranzo, transcurrieron en otra dimensión menos realista, más próxima al absurdo. En las historietas de este clan formado por el matrimonio Pepe, Pepa y el niño Pepito, el humor surgió por la exageración del absurdo, de modo que, aunque la serie no participó totalmente del espíritu de *Pulgarcito*, su autor aportó nuevos recursos al tebeo humorístico de la época.

En opinión de Salvador Vázquez de Parga gozaron de un valor testimonial indudable las series de humor que incidieron en el ambiente oficinesco, bien conocido por los autores de historietas. Fue en estas historietas donde, dentro de unos límites impuestos por las circunstancias del país, apareció la problemática laboral: el pluriempleo, las horas extraordinarias, los aumentos de sueldo, los anticipos, los pelotas, la oposición jefe-subordinado, etc. «En la oficina de posguerra –escribió Vázquez de Parga-, de aire marcadamente kafkiano, trabajaron la mayor parte de los héroes del cómic humorístico. Desde personajes solitarios como Gordito Relleno, Heliodoro Hipotenuso, Calixto, Rigoberto Picaporte, etc., hasta los jefes de los clanes familiares, como el Sr. Cebolleta o el Sr. Trapisonda, pasando por los maridos de las historietas matrimoniales, Don Pío, Casildo Calasparra, todos han tenido sus discusiones con el jefe, han pedido aumento de sueldo y han experimentado los sinsabores de su esclavitud. Porque en el cómic de humor la oficina es el lugar de trabajo en general, y los oficinistas son los auténticos trabajadores sometidos a la despótica autoridad del jefe»<sup>112</sup>.

Otra línea retrató tipos de variada extracción social: *Ruperta, criada inexperta*, de Ardel; *Petra, criada para todo*, de Escobar; *Canuto*, un obrero, de García; *El doctor Cataplasma*, de Martz-Schmidt; *Casildo Calasparra*, un oficinista, de Nadal; *El loco Carioco* (fig. 62), de Conti; *Calixto*, un oportunista, de Cifré; *Leovigildo Viruta*, un gandul, de Jorge; *Pepe el Hincha*, un fanático del fútbol, de Peñarroya, etc.

---

<sup>112</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, 1980, op. cit., p. 195.

En los años 50 Editorial Bruguera intentaría el lanzamiento de revistas humorísticas dirigidas a adultos. En 1951 editó la revista *El DDT contra las penas* con los mismos colaboradores de *Pulgarcito*, pero que contó desde el número uno con nuevos personajes, como *Cucufato Pi* (fig. 63), de Cifré, o *Currito Farola, er niño e la bola*, de Vázquez. En opinión de Salvador Vázquez de Parga, *El DDT* trataría de explotar tímidamente el reprimido erotismo de posguerra <sup>113</sup>, aunque las circunstancias de la época no favorecían este tipo de publicaciones. *Tío Vivo* (1957) y *Can Can, la revista de las burbujas* (1958) aparecieron también con pretensiones de publicación de humor para adultos, ambas con una notable suavización temática con respecto a *El DDT* a causa del endurecimiento de la censura a partir de 1955. La revista *Tío Vivo* apareció como una fórmula entre *El DDT* y *Pulgarcito*. Nació de una cooperativa de dibujantes integrada por Cifré, Conti, Escobar, Giner y Peñarroya, que acabaría siendo comprada por Bruguera tres años después <sup>114</sup>. Ya en época Bruguera, entre su amplio repertorio de colaboradores destacaron Ibáñez, con *13 Rue del Percebe* y *Doña Pura y Doña Pera, vecinas de la escalera*, Escobar, con *Blasa, portera de su casa*, Vázquez con *Angelito*, Raf, con *Doña Lío Portapartes*, Nene Estivill, con *Agamenón*, Pineda Bono, con *Ceferino el pueblerino*, Martz-Schmidt, con *Pepe K.O.*, Rojas, con *Don Fadrique, hidalgo venido a pique*, muchos de ellos de acentuada crítica social.

En la misma línea de humor adulto y picaresco apareció *Can Can, la revista de las burbujas*, único semanario de Bruguera que conservaría, hasta su desaparición en 1968, su condición de revista de humor adulto. Famosa por sus chicas de portada e interiores, dibujadas por carrillo, Gin, Segura, Nadal e Iñigo, en *Can Can* cobró más importancia el chiste gráfico y el humor escrito que la historieta.

Todas estas revistas publicadas por Bruguera tuvieron desde su nacimiento un público numeroso y heterogéneo gracias, en gran parte,

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>114</sup> Llegó un momento que los dibujantes de *Tío Vivo* no cobraban y estaban pasando verdaderos apuros económicos. Francisco Bruguera fue en su busca, les ofreció una cantidad en efectivo y los readmitió, a cambio de firmar un contrato en exclusiva. Todos regresaron a Bruguera. Vid. A. ALTARRIBA, "Entrevista a Julia Galán", *Los hijos de Pulgarcito. Crash Cómics 03, núm. 1. De Bruguera a la historieta actual: Conexiones*, Ed. Edelvives, Álava, 2003, p. 47.

a las historietas humorísticas que reflejaron los problemas ‘reales’ de los españoles: el problema de la vivienda, la dureza del chabolismo, la escasez de productos de primera necesidad, la picaresca como modo de supervivencia, las difíciles relaciones amo y criado -o jefe y subordinado-, las disputas conyugales, los problemas de llegar a fin de mes, las apariencias ante las amistades -o ante el jefe y su esposa-, etc. Los autores de estas historietas de postguerra reflejaron su entorno, construyendo personajes que les eran familiares, expresando a menudo sus propias inquietudes y sentimientos. Los tebeos de humor de finales de los años 40 y principios de los 50 encerraron un humor de crítica social, reflejando situaciones a menudo incomprensibles para un público infantil. Los padres de los niños los compraban para sus hijos, pero antes los leían con interés <sup>115</sup>. El tebeo de humor de postguerra permitía dos niveles de lectura, la puramente anecdótica -infantil- y la crítica -adulta-. Ante la crueldad de lo que sucedía a su alrededor el lector adulto se sumergía en los tebeos como modo de evasión, cumpliendo las historietas una misión no sólo recreativa, sino también catártica <sup>116</sup>.

El hecho de que este tipo de historietas, a pesar de editarse en semanarios infantiles, captara la atención de los mayores no pasaría desapercibido para las editoriales, de ahí el intento de lanzar revistas de humor dirigidas a un público adulto, aunque las circunstancias de la época no favoreciesen esta clase de ediciones <sup>117</sup>. Sin embargo, esta tendencia a ‘popularizar’ el tebeo se vería reducida por el aparato jurídico del Estado, que limitaría la libertad de expresión en la historieta. Series como *Don Pío* o *Doña Tula Suegra* suponían un

---

<sup>115</sup> Aún en los años 70 una encuesta realizada por Jesús María Vázquez y Félix Medín García a padres de familia sobre tebeos infantiles señalaba que los tebeos «más preferibles» según los padres eran los de humor. Vid. J. M. VÁZQUEZ, y F. MEDÍN, «Encuesta a padres de familia sobre los tebeos infantiles», *Revista Española de la Opinión Pública*, núm. 20, Madrid, abril-junio 1970, p. 112.

<sup>116</sup> Sobre la llamada cultura de la evasión durante el franquismo escribió J. P. FUSI: «Fútbol, toros, literatura de quiosco, cine, radio, integraron la ‘cultura de la evasión’ (en palabras de Raymond Carr) del país: forjaron un ‘silencio artificial’, según la expresión de la novelista Carmen Martín Gaité, sobre los problemas reales de la sociedad ... aquella cultura de la evasión compuso un marco de referencia socio-cultural muy alejado de la retórica nacional-católica oficial y de alguna forma hubo de contribuir a la recuperación del pulso vital del país...». Vid. FUSI, op. cit., p. 115.

<sup>117</sup> Las disposiciones que regulan las publicaciones infantiles y juveniles van adquiriendo coherencia a partir del año 52.

ataque a dos de las instituciones básicas de la doctrina política del régimen: el matrimonio y la familia. La mujer, dulce y sometida hasta el momento del matrimonio, descubrirá tras él su verdadera personalidad, comportándose de forma tiránica y dominante con el marido. Las esposas aguardarán a sus maridos con el rodillo de amasar, mientras los maridos intentarán en vano sisar parte de la paga extra. Éstas y otras series de Bruguera como *La Familia Cebolleta* trasladaban al lector a la otra cara de la realidad familiar española: la alienación y la frustración del cabeza de familia, la falsedad y la hipocresía de la familia media, las apariencias, etc., lo que para el régimen equivalía a la destrucción de la 'esencia familiar'.

Conceptos básicos de la cultura oficial como la familia cristiana o la armonía conyugal, reflejados a menudo en el cómic de aventuras, quedaban en estas series satirizados. El hombre no era aquí el «héroe enamorado que lleva al altar a una bella y abnegada doncella» –dijo Salvador Vázquez de Parga–, sino sólo «un ser decepcionado, sin fuerza para eludir el compromiso adquirido por un matrimonio equivocado, pero resignado a afrontar las consecuencias de su error, que le han de llevar a situaciones tristemente cómicas»<sup>118</sup>. En efecto, el hombre de estos cómics de humor fue la antítesis del héroe de aventuras, cuyo protagonista, casto y puro, carecía de deseos bajos o pecaminosos, como el sexual. La mujer, sumisa y recatada, aparecía relegada a un lugar secundario. Esta concepción machista de la sociedad convertía el culto a la masculinidad en el fundamento de la ideología social de este tipo de historietas: la virilidad como actitud y como virtud, la admiración por la perfección física masculina, las hazañas logradas en defensa de unos ideales. Las historietas de humor, por el contrario, fueron protagonizadas por hombrecillos pequeños, calvos, infelices y sin carácter, que convivían con mujeres grandes y gruesas, un estereotipo masculino que pocas veces lograría imponer su criterio ante su esposa, o mantener un mínimo de dignidad como cabeza de familia.

Javier Coma opina que fue tal la reiteración en el tema del fracaso y de la frustración que condujo a la reacción de la censura en favor de pedir un mayor optimismo y una menor furia en los comportamientos y violentos desahogos de los personajes. Para Coma,

---

<sup>118</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, 1980, op. cit., p. 182.



«tales frustraciones se referían básicamente a la miseria económica y a las trabas impuestas en la vida individual y social por el nacionalcatolicismo imperante»<sup>119</sup>. En series como *Las hermanas Gilda*, *Cucufato Pi* (de Cifré, *El DDT*, 1951) o *Golondrino Pérez* (de Cifré, *Tío Vivo*, 1957) (fig. 64) los dibujantes plasmaron las frustraciones eróticas de los españoles de los años cincuenta. Otras series como *Zipi y Zape* pusieron en evidencia una pedagogía basada en la dureza de los castigos, además de ridiculizar el concepto de autoridad paterna. La línea corrosiva y destructiva de *Pulgarcito* (*Doña Urraca* o *Don Berrinche*) pronto sería también segada por la censura.

Las publicaciones posteriores al año 51 iban a estar condicionadas por el nuevo marco jurídico institucional, siendo el endurecimiento de la censura notable a partir de 1955. A partir de ese momento, una mayor vigilancia por parte de los censores iba a provocar que la historieta sufriese una suavización temática, perdiendo sus connotaciones testimoniales y volviéndose más trivial, desapareciendo algunos de los personajes emblemáticos de Bruguera al variar las circunstancias sociales que habían permitido la actualidad de sus ‘gags’. El primitivo espíritu de *Pulgarcito* se iría desvirtuando paulatinamente, derivando hacia un humor mucho más anodino, perdiendo las historietas el concepto que habían tenido en la postguerra. La actuación de la censura, con destacada intervención eclesiástica, contribuyó a la progresiva infantilización del cómic en España. Paralelamente, por ese supuesto carácter infantil y juvenil, el cómic fue sometido por el poder a unas normas de vigilancia pedagógicas acordes con los principios ideológicos del régimen franquista.

### **La censura en las series humorísticas de Bruguera. 1952-1956.**

En 1952 se dictaron las primeras ‘Normas sobre Prensa infantil y juvenil’. La nueva normativa dividía a los niños, según la edad, en dos grupos: el primero, constituido por niños de 6 a 10 años, y el segundo, por niños de 10 a 14 años (distinguiendo el texto legal de este segundo grupo entre publicaciones masculinas y femeninas). Del capítulo de

---

<sup>119</sup> COMA, op. cit., p. 50.

‘Prohibiciones’ para las publicaciones del primer grupo podían destacarse las siguientes: «Cuentos de crímenes, suicidios y todos aquellos en que aparezcan entes repulsivos que puedan perjudicar el sistema nervioso de los niños ... Deben evitarse los cuentos en que sea protagonista triunfante el tipo de niño aparentemente bueno, pero de bondad falsa o fingida, que hace antipática la virtud ... Historietas o cuentos en los que se exalte o presente simpático al niño díscolo y desobediente, sin confundirlo con el rebelde, cuando esta rebeldía sea para oponerse a la injusticia o la sinrazón que pretende imponerse por la fuerza ... Historietas que tratan con realismo excesivo o impropio la relación de los sexos ... Los cuentos populares que presenten ciertas crueldades por las cuales deban calificarse como inmorales ... Historietas o cuentos en que el amor sea tratado sin la conveniente idealidad y delicadeza ... Historietas o cuentos en los que quede malparada la autoridad de los padres, maestros, sacerdotes y, en general, las personas mayores, y aquellas en que se abuse del tópico de la madrastra ... Los que alaben los malos actos; por ejemplo, la pereza, la mentira, etc. ... Historietas que pongan en ridículo la vida familiar, como las que señalan engaños matrimoniales, la mujer que hace trabajar al marido en menesteres caseros mientras ella descansa, etc.».

En el segundo grupo las prohibiciones se estructuraban en tres apartados: prohibiciones en lo referente a la moral, a la religión y a la vida familiar y social. A continuación se citan algunas de estas prohibiciones que condicionaron el desarrollo de la historieta de la época: «(Prohibiciones en lo referente a la moral) Láminas o descripciones que puedan excitar la sensualidad ... La exaltación del divorcio, el suicidio, la eutanasia ... Aquellas historietas que fomenten los malos hábitos o vicios: la pereza, el alcoholismo, etc. ... Relatos que, aun bien intencionados y excelentes para un país determinado, reflejen costumbres no adaptadas al nuestro, como por ejemplo los besos entre jóvenes de diferente sexo ... (Prohibiciones respecto a la vida familiar y social) Las que van en desprestigio de la autoridad de los padres, maestros, de las autoridades civiles o de la patria: el derrotismo ... Las que despiertan sentimientos de envidia, rencor, venganza y odio de clases ... Todo cuanto atente a los principios fundamentales del Movimiento Nacional, al concepto de la vida y de la historia que debe tener lo español, inspirado en aquellos principios, y al sentido católico de la existencia...».

También se dictaron «Normas Literarias a que deberán ajustarse las publicaciones infantiles»: «Los temas que traten las publicaciones infantiles deberán pertenecer fundamentalmente al mundo del niño ... (rechazándose por ejemplo) las suegras feroces, las trifulcas conyugales, los apuros monetarios, noviazgos de los tatas...»<sup>120</sup>. Como puede observarse, la nueva normativa prohibía expresamente muchos de los temas de las series humorísticas de Bruguera. Hoy, sin embargo, contemplado con la distancia que permite el tiempo el contenido de estas normas resulta ridículo.

Poco después, en abril de 1955, tuvo lugar la primera Asamblea Nacional de la Prensa Infantil, donde se presentó un 'estatuto' promulgado después, el 24 de junio de 1955, por Decreto del Ministerio de Información y Turismo, con el nombre de 'Normas sobre la Ordenación de las Publicaciones Infantiles y Juveniles'<sup>121</sup>. Como complemento de estas Normas la Junta Asesora de la Prensa Infantil elaboró las 'Instrucciones para la Orientación de las Publicaciones Infantiles'<sup>122</sup>. El citado Decreto contaba con 14 artículos, determinándose como norma general que las publicaciones infantiles debían adaptar los textos y gráficos a la especial psicología de sus lectores, cuidando de acentuar el debido respeto a los principios religiosos, morales y políticos que fundamentaban el Estado Español. El artículo 5 establecía la obligatoriedad de la inscripción de este tipo de prensa -que clasificaba [en su art. 4] en «revistas infantiles» (para niños y niñas de hasta 10 años), «revistas para los jóvenes» (dirigidas a adolescentes del sexo masculino) y «revistas juveniles femeninas» (orientadas a adolescentes del sexo femenino)- en el Registro de Publicaciones Infantiles y Juveniles de la Dirección General de Prensa. Aunque no añadía apenas nada sobre regulación con respecto al texto anterior, contenía unas 'aclaraciones' a las Normas de 1952. Antonio Martín afirma que estas Normas tuvieron escasa vigencia por no haberse organizado el aparato burocrático que había de aplicarlas<sup>123</sup>. J. A. Ramírez opina que dichas aclaraciones constituyen, por el contrario,

---

<sup>120</sup> Véase el libro de RAMÍREZ, *El 'cómico' femenino en España*, op. cit., pp. 55-58.

<sup>121</sup> Un análisis de estas normas y su incidencia en la historieta puede hallarse en el estudio de MARTÍN, op. cit., p. 135.

<sup>122</sup> Vid. «Instrucciones para la orientación de las publicaciones infantiles», *Anuario de la Prensa Española*, año IV, vol. 2.

<sup>123</sup> MARTÍN, *Ibidem*.

una prueba de la aplicación real de la ley <sup>124</sup>. En efecto, con este Decreto de 24 de junio de 1955 y con la Orden ministerial de la misma fecha, la legislación sobre Publicaciones Infantiles y Juveniles quedó definitivamente asentada en España <sup>125</sup>.

Con la nueva normativa los tebeos comenzaron a ser controlados por la Administración Pública. La censura de los tebeos se realizó conforme a las Instrucciones para la Orientación de las Publicaciones Infantiles, que fijaron la normativa a seguir respecto a la religión, el orden moral, las necesidades psicológicas, lo social-patriótico-político y lo literario <sup>126</sup>. Desde mediados de los 50 la censura intervino con dureza obligando a la editorial Bruguera a ciertos retoques en las historietas <sup>127</sup>. Muchas series, debido al control de la censura, perdieron su sentido sociológico, el carácter sadomasoquista y la carga destructiva de sus personajes. Perdieron, en definitiva, su mayor interés. Fue la censura la que eliminó de la serie *Las Hermanas Gilda* la frustración erótica de Hermenegilda, que renunciará casi definitivamente a buscar novio <sup>128</sup>, comenzando sus habituales paseos por el campo acompañada de su hermana Leovigilda.

En el 54, a instancias de la censura, *Don Berrinche* suprimió el clavo cortante del garrote, transformándose en una sección que nada tenía que ver con la serie inicial. También la agudización de la censura

---

<sup>124</sup> RAMÍREZ, *El 'cómic' femenino en España*, op. cit., p. 59.

<sup>125</sup> Este mismo año, la celosa e ignorante censura española modificó en el cine el argumento de la película *Mogambo* en el doblaje a nuestro idioma. La cinta original contaba la experiencia durante un safari de Eloise Kelly (Ava Gardner) -artista de music hall-, Victor Marswell (Clark Gable) -cazador profesional- y un matrimonio inglés, los Nordley (Donald Sinden y Grace Kelly). En esta comedia de aventuras, Linda Nordley protagonizaba un adulterio con Marswell. La Censura alteró los diálogos concebidos por John Lee Mahin, el guionista, para presentar al Sr. Nordley como el hermano de Linda. Resulta anecdótico que, queriendo negar una infidelidad, los censores españoles habían creado un incesto.

<sup>126</sup> Vid. MARTÍN, op. cit., p. 137.

<sup>127</sup> A veces rozando el absurdo, como cuando un censor censuró el moño de Hermenegilda, la gordita de *Las Hermanas Gilda*, de Vázquez, por considerarlo procaz, al detectar en él ciertas reminiscencias sexuales. Véase RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 119. La censura de la época llegó a prohibir también las trenzas de la esposa mejicana de *Don Pancho*, de Miguel Bernet -Jorge-, por considerarlas sumamente inmorales y provocativas. Vid. *Historia de los Cómic*s, v. II, op. cit., p. 482.

<sup>128</sup> En una historieta, la comicidad residía en que Hermenegilda encontraba un novio que resultaba ser un centauro. En la última viñeta de la página aparecía el centauro, con la hermana gordita encima, trotando por el campo, y Leovigilda corriendo detrás. Pero la censura no permitió su publicación por ser el centauro, en definitiva, un hombre desnudo, y cabalgar con una mujer encima.

tuvo una parte importante en la degradación del mito de la vieja mala en la serie *Doña Urraca*, que como *Don Berrinche*, suavizará su carácter a la vez que su desagradable aspecto, convirtiéndose en un simple personaje malhumorado que intentará sobrevivir a la pobreza, perdiendo su carácter retorcido, ácido y corrosivo. También se suavizó el terrorífico panorama de la serie, y su primitivo anhelo de causar hecatombes se transformó en simple instinto picaresco de supervivencia. Series como *Apolino Tarúñez* y *El repórter Tribulete* se dulcificaron mucho con respecto a las primeras aventuras. La serie *Zipi y Zape* fue calificada de subversiva hacia 1956, por lo que los rebeldes mellizos se transformaron en unos simples e inocentes niños traviesos, con buenas intenciones, que intentarán actuar siguiendo las enseñanzas de su padre, Don Pantuflo, que también perderá la severidad de los viejos tiempos, aunque casi siempre un error involuntario o una enseñanza malinterpretada provoque que las cosas se tuerzan y terminen castigados al final de la historieta. Escobar tuvo que suavizar las catástrofes provocadas por los hermanos, mientras su madre, Doña Jaimita, aparecerá absorbida por la personalidad de su docto esposo, acatará todas sus opiniones y se limitará a ejercer de ama de casa.

También Peñarroya tuvo que suavizar la temática de *Don Pío*. Doña Benita comenzó a suavizar sus modales e incluso varió su aspecto, volviéndose rubia, más esbelta y menos vulgar en su peinado, vestimenta y maneras –en sus orígenes era gruesa, morena y recogía su pelo en un moño-. Hacia 1956 Don Pío, en la oficina, se habrá convertido en la mano derecha de su jefe, y veremos como la familia comienza a seguir la trayectoria de la clase media española. También se suavizó, a partir de 1955, la carga demoledora de *La Familia Cebolleta*, al tiempo que la serie *Doña Tula Suegra*, de Escobar, desaparecía de las páginas de *El DDT*: «La censura me mató un personaje, Doña Tula, suegra, ‘porque atentaba contra la unidad del matrimonio’»<sup>129</sup>, se lamentaba el autor.

Otras veces, sin embargo, los censores no lograron captar el carácter corrosivo y negativo de las historietas. Tal fue el caso de *La Terrible Fifi (Pulgarcito, 1958)* (fig. 65), de Nené Estivill, una maquiavélica niña cuya retorcida mente le llevaba a cometer sangrantes

---

<sup>129</sup> Comentario de Josep Escobar recogido en *Historia de los Cómics*, v. II, op. cit., p. 479.

bromas a otros personajes para satisfacer unos instintos que, en ocasiones, rozaban la delincuencia juvenil y el sadismo. Después se amparaba en su condición de 'niña indefensa' para evitar ser castigada.

A finales de los años 50 y durante los 60 una censura más restrictiva ocasionó que los tebeos se hiciesen menos críticos y se tornasen un tanto surrealistas. Bruguera incorporó nuevos autores como Ibáñez, Raf, Segura, Sanchís, Gin o Figueras. Dijo Terenci Moix que esta nueva generación de dibujantes que irrumpe en Bruguera impone una visión del mundo que ya no es costumbrista, y recurre «a un esquema argumental donde sólo existe la acción por la acción». Para el escritor catalán, «la diferencia básica entre una historieta de Peñarroya o Escobar y otra de Ibáñez o Beltrán radica principalmente en un cambio histórico que afecta profundamente a las infraestructuras, es decir, que afecta a la vez a dibujantes y lectores»<sup>130</sup>. Antonio Altarriba coincide en esta apreciación: «*Mortadelo y Filemón*, a diferencia de *Don Pío*, *Tribulete* o *Carpanta*, ya no pertenecen a una de las categorías sociales habituales en la viñeta. Su mundo está alejado de oficinas, entornos familiares, marginaciones famélicas o desolaciones afectivas. Su referente más directo no se encuentra en la realidad sino en la ficción»<sup>131</sup>. En efecto, las historietas de Ibáñez no pueden revelarse ya dentro de la corriente corrosiva de series anteriores de *Pulgarcito*.

Durante estos años, la realidad social inmediata y su análisis lo invade todo a través de la novela, la poesía, el teatro y el cine, en un proceso inverso al de la historieta. En el campo literario se publican, a finales de los 50, obras muy representativas de ese interés por la realidad social, consolidándose, entre 1960 y 1966, el realismo social en la novela española. Durante estos años va adquiriendo auge el desarrollo del realismo social en las artes plásticas, aunque en un plano más limitado que en la novela y el teatro. La historieta, por el contrario, se aparta cada vez más del realismo testimonial que había caracterizado al cómic de humor de postguerra, abandonando el tono realista y miserabilista, aunque reflejando el incremento del consumo y los indicios del desarrollo. Las historietas de los 60 -dice J. A. Ramírez- van a reflejar «las primeras manifestaciones del 'síndrome del

---

<sup>130</sup> T. MOIX, op. cit., p. 176.

<sup>131</sup> ALTARRIBA, 2001, op. cit., pp. 122 y 123.

consumo' y el incremento burocrático de una sociedad que se desarrolla ... siguiendo la estrategia pro-monopolística del capitalismo tardío»<sup>132</sup>.

### **Recursos gráficos y expresivos de la Escuela Bruguera.**

Tras su ingreso en Bruguera Ibáñez entró en contacto con los dibujantes de la primera generación. Ellos le proporcionaron sus primeros recursos, y a través de su obra Francisco Ibáñez fue configurando su propio estilo. Y aunque con el tiempo sus historietas fueron adquiriendo un cariz más personal, menos sujeto a la influencia de estos viejos maestros del humor, muchos de los recursos aprendidos en estos años constituirían su herramienta de trabajo en las décadas siguientes. Francisco Ibáñez se convertiría en heredero de esta tradición. Los dibujantes de la primera generación de Bruguera crearon un estilo y unos recursos expresivos que vamos a analizar en los siguientes textos. Dice J. A. Ramírez que entre 1939 y 1950 tuvo lugar en la Editorial un período de reclutamiento y formación de dibujantes que culminará con el logro de un estilo «maduro, homogéneo y adaptado a las vivencias y exigencias de un amplio sector del público». Nos recuerda, además, el pasado profesional de estos dibujantes<sup>133</sup>, trabajadores oficinescos en general, iniciados todos ellos en la historieta después de la guerra. Y afirma que «la 'Academia' de los dibujantes de Bruguera fue... la vida barcelonesa de postguerra, con las humillaciones cotidianas de la supervivencia, con el hambre, con las represiones de todo tipo y unas ganas locas de sobrevivir»<sup>134</sup>.

Con respecto al grafismo, J. A. Ramírez encuentra una similitud en los procedimientos gráfico literarios de los dibujantes de la 'Escuela', y destaca el hecho de que el equipo inicial de *Pulgarcito*-Peñarroya, Escobar, Iranzo, Cifré...- procedía de Dibujos Animados Chamartín. Ramírez habla de una «gran riqueza expresiva que dimana de la sabia combinación de primeros planos, planos medios y generales, según una articulación sintagmática que debe mucho más a

---

<sup>132</sup> J. A. RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p.91.

<sup>133</sup> Peñarroya fue contable, Vázquez empleado de seguros, Ibáñez empleado de banco, etc.

<sup>134</sup> J. A. RAMÍREZ, *Ibidem*, pp. 88-90.

los procedimientos habituales en el cine de calidad, que a la tradición historietística española»<sup>135</sup>. Con respecto al estilo de *TBO*, el grafismo de *Pulgarcito* es más vigoroso, con tipos y objetos con acentuadas deformaciones caricaturescas. J. A. Ramírez enumera algunos de los recursos expresivos y de los elementos comunes de la Escuela Bruguera: «Los personajes parecen poseer una ingravidez especial: cuando corren, se elevan en el aire, paralelos al suelo, como si volaran; si alguien se lleva un chasco, cae hacia atrás hundiéndose en el suelo; la rabia se expresa con saltos de varios metros y con culebras que salen de la boca del personaje; los chichones tienen el tamaño de huevos de gallina o mucho mayores; los vendajes cubren a los accidentados de pies a cabeza... el código de recursos auxiliares para expresar el movimiento... la metáfora para los golpes, los besos o los ruidos varios (‘¡Plaf!’, ‘Mua’, ‘¡zzzz!’, etc.), el lenguaje desmesurado y altisonante (años cuarenta y parte de los cincuenta), el rotulado, los signos icónicos para ciertas situaciones (‘plancha’ para chasco; ‘bombilla encendida’ para idea brillante; ‘corazones rotos’ en los desengaños amorosos, etc.)...»<sup>136</sup>.

El crítico Salvador Vázquez de Parga coincide al señalar los recursos gráficos utilizados en estas series de humor para provocar la risa: la deformación caricaturesca, creando un mundo de hombres bajitos con narices descomunales como representación del ciudadano medio -el prototipo humano más generalizado fue el de hombre vulgar, medio, metido en situaciones ridículas-, los chichones alcanzan espectaculares dimensiones, los personajes caminan o corren por encima del nivel del suelo, la perforación del suelo producto de una caída, los saltos que rompen la línea superior de la viñeta; el uso generalizado de onomatopeyas y signos metafóricos; la invención de un vocabulario jocoso y rebuscado -que llega a incorporar numerosas expresiones al habla popular- con frecuente utilización de palabras cultas o en desuso, y adjetivos disparatados como ‘apolíneo’, ‘ebúrneo’, o ‘agropecuario’, insultos como ‘percebe’, ‘batracio’ o ‘mequetrefe’, y expresiones como ‘regocijo’, ‘regodeo’, ‘divertirse como un calamar’ o ‘defuncionarse’<sup>137</sup>. Este lenguaje rebuscado se

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, pp. 91 y 92.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>137</sup> S. VÁZQUEZ DE PARGA, 1988, *op. cit.*, p. 54.



transportaba, en efecto, de las viñetas a la realidad. Los jóvenes lectores de aquellas publicaciones utilizaban aquel argot, en un fenómeno similar al ocurrido a finales de los 90 con la jerga y expresiones del popular humorista español Chiquito de la Calzada.

J. A. Ramírez analiza también la ‘temporalidad’ de estas historietas <sup>138</sup>. De su estudio, obtenemos las siguientes conclusiones: En la historieta cómica de postguerra el tiempo es mítico, presente, cíclico, intemporal (en el sentido de no secuencial). Los personajes reciben porrazos, explosiones, choques, caídas, etc., apareciendo en la siguiente viñeta con chichones, chamuscados o vendados hasta la cabeza; pero una viñeta después ya están recuperados. Tampoco envejecen <sup>139</sup>. Si existe, en opinión de este autor, el tiempo propio de cada aventura, que transcurre entre un ‘comienzo’ y un ‘desenlace’. Pero cada semana, la aventura vuelve a iniciarse en el mismo punto que todas las anteriores. Herencia de esta ‘temporalidad’, la serie *Mortadelo y Filemón* se inicia con ese carácter cíclico. Pasan los años y, aunque la imagen de los personajes evoluciona, no envejecen. Sin embargo, en historietas más recientes se produce una especie de ‘paradoja temporal’, Ibáñez introduce sus personajes en escenarios y situaciones -juegos olímpicos, mundiales de fútbol, sucesos de la vida política, cultural, etc.- que suponen para el lector una referencia a una realidad concreta, temporalmente identificable. En otro género de historietas -historieta realista, seria, de aventuras, policíaca...-, la noción de tiempo que enlaza una aventura con otra entraría en crisis con la ‘intemporalidad’ de los personajes. La historieta de humor, por el contrario, puede permitirse esta contradicción, ya que la comicidad de esta situación es asumida por el lector como un elemento más de humor. Los escenarios de las viñetas, invariablemente repetidos, contribuyen también a la intemporalidad de la serie.

Antonio Altarriba añade otro elemento característico de las historietas cómicas de postguerra, y es el entorno urbano. «La mayor parte de las series –dice Altarriba- transcurren en un entorno urbano.

---

<sup>138</sup> Véase RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 216.

<sup>139</sup> «Es ilustrativo a este respecto -indica J. A. Ramírez- el caso de ‘Luisito’ en ‘Don Pío’: según Peñarroya, éste no podía ser el hijo de ‘los Pío’, pues ‘Doña Benita’ no podía quedar embarazada [ello introduciría una ‘temporalidad’ que se acentuaría todavía más con el crecimiento del niño y el consiguiente envejecimiento de los padres; surge así el sobrino que no altera la intemporalidad mítica de los protagonistas]». *Ibidem*.

Apenas viene detallado gráficamente, y las viñetas se limitan a dar cuenta de él valiéndose de unos fondos en los que se perfilan las siluetas desvaídas de unos edificios, un buzón de correos, una valla publicitaria, unos cuantos vehículos circulando, algún viandante apresurado y pocos detalles más ... La ciudad es, ante todo, un recurso narrativo para el desarrollo de cualquier intriga»<sup>140</sup>. Series como *La familia Gambérrez* (1959), de Vázquez, o *Agamenón* (1961), de Nené Estivill, localizadas en un entorno rural, constituirían la excepción.

Por último, debemos referirnos a aspectos como el colorido y la rotulación de estos cómics de postguerra. Los dibujantes de Bruguera se limitaban a entregar los originales de las historietas pasados a tinta china negra sobre papel blanco, con los 'globos' de las viñetas vacíos. Se confiaba la rotulación a personal especializado de la casa. En estos casos, la rotulación era la característica de los tebeos: iba dibujada a mano, siempre en letras mayúsculas, de forma cuadrada, muy juntas, el trazo fino -aumentando los caracteres de tamaño y grosor para expresar una mayor intensidad en el nivel sonoro-, con los clásicos caracteres tipo 'palo seco' de los cómics. Otras veces (desde comienzos de los 60) la Editorial optaba por componer los textos a máquina. En la edición de la revista, Bruguera reproducía las historietas en blanco y negro, en bicromía o a todo color (cuatricromía), en función de la página en la que apareciesen. Con la finalidad de reducir los costes de impresión, los semanarios solían combinar estos tres métodos de reproducción. Cuando las páginas se imprimían a todo color, el editor utilizaba tintas planas (los tres colores primarios y el negro) y sus mezclas, con ausencia de gradaciones (los procedimientos de reproducción empleados y el coste de los mismos difícilmente permitían estas soluciones de mayor calidad).

El característico grafismo de los productos de Bruguera, el estilo de sus dibujantes, sus recursos, la 'intemporalidad' de las historietas, condicionaría, como hemos dicho, la trayectoria de los nuevos dibujantes incorporados a la editorial. Como han reconocido muchos de estos autores, la editorial les guiaba en sus personajes e historietas. Ese 'estilo Bruguera' predominaba hasta que la personalidad del nuevo dibujante destacaba. En cuanto a las distintas series, Juan Antonio

---

<sup>140</sup> ALTARRIBA, 2001, op. cit., pp. 30 y 31.

Ramírez afirma que no nace un nuevo personaje o grupo de personajes en la 'Escuela' Bruguera sin un precedente en la misma <sup>141</sup>. Ibáñez no es una excepción. La mayoría de sus personajes tienen un referente claro dentro de la propia editorial (vid. más adelante).

Naturalmente, el repertorio de recursos de Bruguera no permanecerá inalterable desde 1945. La entrada en la editorial de esa nueva generación de dibujantes a finales de los 50 supondrá una variante. Francisco Ibáñez, como otros dibujantes recién llegados, logrará introducir elementos más personales cuando sus personajes comiencen a adquirir fama entre el público. De esa forma, a lo largo de los años 60 se producirá en la Escuela Bruguera una notable evolución. Los nuevos dibujantes aportarán más agilidad a la historieta, más vivacidad, más movilidad, al tiempo que se perderá el lenguaje retórico. Atrás quedará aquella época de 'globos' cargados de palabras rebuscadas, que no significaban nada, pero que hacían reír al lector. «Antes, en la historieta se conversaba; ahora, la historieta se mueve»<sup>142</sup>, dirá entonces Ibáñez. La evolución se producirá en diferentes aspectos de las historietas: En el estilo -se modernizará el dibujo-, en el sistema de las historietas -'gag continuo' frente al chiste único desarrollado al final de la página-, en los recursos gráficos -el repertorio se enriquecerá enormemente-, en la iconografía -se volverá más compleja debido, en gran parte, a influencias extranjeras-. Los recursos expresivos también se ampliarán. Esta evolución es muy perceptible si comparamos, por ejemplo, las revistas de Bruguera de comienzos de los 70 con las de diez años atrás. «Si no hubiésemos llegado, -afirma modestamente Ibáñez- seguro que los señores que ya estaban allí habrían evolucionado en un sentido igual o muy parecido»<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 93.

<sup>142</sup> Comentario recogido por F. LARA y D. GALÁN, «Ibáñez, un stajanovista de la historieta», *Triunfo*, núm. 485, 15 enero 1972, p. 36.

<sup>143</sup> *Ibidem*.



## CAPÍTULO III

### Los comienzos en Bruguera. 1957.



Cabe distinguir tres períodos en la trayectoria de Ibáñez en Bruguera: Uno primero de formación o de asimilación y de posterior perfeccionamiento de su obra, desde 1957 hasta 1969, año en que se publica *El Sulfato Atómico* en el semanario *Gran Pulgarcito*. En esta etapa inicial Ibáñez no es aún la estrella de Bruguera, aunque progresivamente irá alcanzando una mayor consideración dentro de la editorial. Se trata de un período muy fructífero en cuanto a creación de personajes. La Escuela Bruguera dejará de ser, poco a poco, el horizonte de referencia de Ibáñez, dando paso a un progresivo interés por el estilo de los cómics franco-belgas.

Una segunda etapa comprendería desde 1970, año de la publicación del semanario *Mortadelo*, hasta 1979. Durante esta etapa se publican algunas de las más populares historietas de *Mortadelo* y *Filemón*. Es éste un período de gran popularidad del dibujante. Paulatinamente Ibáñez va abandonando toda su familia de personajes para centrarse en su serie estrella. La obra del dibujante da el salto al mercado internacional. Esta época es de gran importancia porque en ella tiene lugar el final de la dictadura franquista y la posterior etapa democrática que, a la larga, tendrá resultados visibles en la historieta de humor. La tercera etapa, desde 1980 hasta 1985, fecha en que Ibáñez abandona la editorial, es el período de la industrialización de

la obra de Ibáñez. Al tiempo, el cómic acusa la fuerte competencia de la televisión. Esta etapa culmina en las tensiones con la editorial y da lugar a la posterior crisis de Bruguera –el cierre de la editorial se producirá en mayo de 1986-.

A finales de los 50 los dibujantes ya no realizaban las historietas en los locales de la editorial, como ocurría en la década de los años 40. Ahora trabajaban en su propio domicilio, acudiendo una vez por semana a entregar el material a las oficinas de la redacción, un gran edificio que Bruguera había construido en el número 5 de la calle Camps i Fabrè, en Barcelona. El contacto entre los dibujantes hacia 1957 era, pues, más bien escaso. Julia Galán, secretaria de redacción bajo la dirección de Rafael González, era la encargada de recibir a los dibujantes y de realizar los pagos correspondientes. También enumeraba y archivaba los originales para su posterior reproducción.

En una entrevista describía cómo se producía aquel contacto: «Venían los miércoles. Había una salita donde se les recibía. Me llamaban de portería y me decían ‘viene el señor Escobar, el señor Figueras, el señor Vázquez...’ Vázquez era especial, se paraba todo el edificio cuando él venía. Llegaban, entregaban las páginas y yo las ponía en unas carpetas que formaban ‘el valle de lágrimas’. Lo llamaban así porque los dibujantes dejaban allí el material hasta que el jefe (Rafael González) lo aprobaba ... Había un día a la semana en que le pasaban a él todas las carpetas. En cada una se colocaba el material para el *Mortadelo*, *Pulgarcito*, *DDT*... Cada personaje iba en su carpeta. El señor González lo supervisaba. Si lo aprobaba –porque él se podía cargar cualquier cosa-, entonces se pasaba a pagar. Yo les ponía un numerito y le devolvía el material al redactor ... A partir de ahí hacíamos unos recibos y pagábamos a los dibujantes ... Los dibujantes trabajaban en casa. Todos. Cuando venían, se les daban las instrucciones, se les explicaba exactamente qué era lo que el señor González quería, si había que imitar una publicación extranjera o seguir cualquier otro planteamiento... Cada semana se encontraban con el encargo de lo que tenían que entregar, y sobre todo, con las modificaciones que tenían que hacer. Él marcaba en rojo lo que no le gustaba»<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> ALTARRIBA, 2003, op. cit., pp. 40-42

Como puede observarse, era Rafael González quien marcaba las pautas en las publicaciones humorísticas de Bruguera. Tremendamente duro con los empleados, todos los dibujantes de la editorial han coincidido en afirmar que era una personalidad bastante intratable, pero buen conocedor de la profesión, tanto en la parte artística como comercial. Parecía intuir lo que podía tener éxito. Había realizado guiones para algunos dibujantes de la casa y fue el creador de un nuevo lenguaje, una nueva forma de expresión de los personajes que en estos años comenzaba a perderse. Exigía continuos esfuerzos a los dibujantes. Sentía una gran debilidad por Vázquez, al que admiraba profundamente. Los informes que, una vez al mes, Rafael González enviaba al señor Bruguera, contenían a menudo referencias al dibujante: «Vázquez sigue desaparecido..., Vázquez ha venido a pedir un anticipo..., Vázquez ha entregado tres páginas sin acabar...»<sup>145</sup>.

Tan sólo Vázquez parecía saber llevar a González. Se clavaba de rodillas ante él y le decía cosas como ‘es usted mi padre’. La relación con otros colaboradores era diferente. Los dibujantes debían seguir sus pautas y realizar correcciones prácticamente en cada historieta. Miembro de la Junta Directiva de la empresa, González dependía directamente de Francisco Bruguera, dueño de la editorial. Francisco Bruguera viajaba mucho a América del Sur, donde la editorial tenía ya importantes intereses comerciales. Allí observaba lo que funcionaba en el extranjero, y adquiría mucho material que luego servía para establecer las pautas de los personajes y publicaciones que salían de la redacción. También el humor gráfico se hacía siguiendo este tipo de referencias.

A pesar de los años de colaboración con Tomás Marco y con otros editores barceloneses Ibáñez empezará en Bruguera desde cero, dibujando chistes sueltos en páginas colectivas y páginas humorísticas deportivas o de temática diversa. Unos chistes sueltos en la contraportada de *El DDT* en septiembre de 1957 fueron sus primeras colaboraciones en la Editorial. Las colaboraciones de Ibáñez en el semanario *Pulgarcito* comenzarán algo más tarde, en diciembre de 1957. Entonces Vázquez era un dibujante destacado de

---

<sup>145</sup> Según recuerda Julia Galán, encargada de pasar a máquina estos informes. *Ibidem*, p. 46.

la editorial, con personajes de gran popularidad como *La familia Cebolleta (El DDT)* o *Las hermanas Gilda (Pulgarcito)*.

### **El humor gráfico de Ibáñez: Chistes y secciones humorísticas.**

Cuando un dibujante novel ingresaba en Bruguera la dirección le facilitaba páginas de chistes extranjeros para que éste los dibujase con su propio estilo <sup>146</sup>. Después le ofrecía la oportunidad de elaborar páginas humorísticas propias, generalmente temáticas o deportivas. El chiste era el primer paso para conseguir un personaje en los tebeos de la casa. Como hemos indicado, Francisco Ibáñez se inició como profesional en Bruguera dibujando chistes para el semanario *El DDT*. Primero unos chistes sueltos en páginas humorísticas colectivas, después secciones humorísticas propias. El chiste era el primer peldaño en las publicaciones de la editorial. En 1957 un dibujante humorístico cobraba en Bruguera unas 70 pesetas por chiste publicado, aunque luego éste se editase en varios países a través de la agencia Creaciones Editoriales, propiedad en un 50% de Francisco Bruguera, y en un 25% de Rafael González (el otro 25% pertenecía a Juan Bruguera, hijo de Pantaleón Bruguera).

Los chistes de Ibáñez comenzaron a aparecer en una página humorística colectiva publicada en la contraportada de *El DDT*, núm. 332 (26 septiembre 1957) (fig. 66). La contraportada de *El DDT* estaba destinada a chistes de diferentes autores. En el número 339 del semanario (15 noviembre 1957) Ibáñez dibujó ya, totalmente, la doble página central, dedicada también a chistes. En el número 341 (25 noviembre 1957) dibujó su primera página deportiva titulada *Lanzamiento de martillo* (fig. 78). Éstas iban a ser sus secciones habituales durante los siguientes meses. Las colaboraciones en el semanario *Pulgarcito* comenzaron más tarde. En el número 1391 (30 diciembre 1957) apareció su primera página de chistes en este semanario, en una sección humorística titulada *A carcajada limpia* (fig. 73).

---

<sup>146</sup> En 1947 Editorial Bruguera había fundado su propia agencia, Creaciones Editoriales, con el objetivo de vender sus derechos de producción a otros países. Al mismo tiempo se realizaban historietas y chistes con guiones extranjeros que se traducían, encargándose los dibujantes de Bruguera de su realización gráfica.



En estos últimos años de la década de los 50 y en los primeros años 60, los chistes de Ibáñez trataron los mismos temas que los de sus contemporáneos de Bruguera (figs. 74 a 77). En general, el humor gráfico de estos años reflejó la moda de los seriales radiofónicos, el auge del deporte como ocio y como espectáculo, la moda de las quinielas, los primeros indicios del desarrollo –los atascos en las carreteras, el síndrome del consumo, las compras a plazos, las apariencias, los nuevos ricos, la implantación de la televisión, etc.-, la fiebre del turismo –la llegada de los turistas, el abarrotamiento de las playas, etc.-, las alienaciones de la empresa –el despotismo del jefe, los aumentos de sueldo, los anticipos, el adulator del director, etc.-, las frustraciones del cabeza de familia, la decadencia de la clase aristocrática, el rechazo a la música ‘rock’ y a las manifestaciones vanguardistas del arte, etc.

Desde principios de los 60 el humor gráfico de Ibáñez se volverá paulatinamente más surrealista, cobrando importancia el ‘gag’ visual, el sadismo y la violencia, aunque el dibujante seguirá recreando viejos estereotipos de la Escuela Bruguera: el hombre rural, los niños traviosos, la inseguridad ciudadana –atracos, cacos, etc.-, la obesidad, la miopía, los morosos, etc. En 1961 Ibáñez recuperará muchos de estos tópicos en una sección dibujada para *Tío Vivo*, *13 Rue del Percebe* (vid. más adelante, en c. IV).

A finales de 1957 <sup>147</sup>, demostrado su talento para el humor gráfico, Bruguera le ofreció a Ibáñez la oportunidad de crear unos personajes propios. En los locales de la editorial el director, Rafael González, asesoraba a los dibujantes, revisaba sus trabajos y aportaba ideas. La idea de crear una pareja de detectives pudo ser sugerida a Ibáñez por Rafael González <sup>148</sup>. De hecho, fue el director artístico de Bruguera quien decidió, a la vista de un muestrario presentado por Ibáñez, el aspecto definitivo de los personajes. «Cuando creaba un personaje nuevo hacía varios bocetos para enseñárselos al director, quien, invariablemente, ponía mil pegos. Yo siempre dibujaba uno con

---

<sup>147</sup> En octubre o noviembre, según cuenta en una entrevista Ibáñez. Véase: A. FERNÁNDEZ, «Francisco Ibáñez, dibujante», *Tiempo de Hoy*, 20 enero 2003, p. 58.

<sup>148</sup> Gemma Bitrian, colaboradora de Rafael González, opina que la inclusión de los disfraces en la serie de Ibáñez se debió a la devoción que sentía el director artístico de Bruguera por la obra de Dumas *El Conde de Montecristo*, y la afición del protagonista a los disfraces. Véase GUIRAL, op. cit., p. 311.

todo tipo de detalles y un montón de personajes improvisados, para que el dire escogiera el que a mí me gustaba pero teniendo la impresión de que era su decisión»<sup>149</sup>. Ibáñez tuvo que firmar un contrato en el que constaba que, a partir del momento en que la empresa pagaba aquel trabajo, los personajes (guiones, dibujos, originales...) pasaban a ser propiedad de Francisco Bruguera. Igualmente se acordaba que la editorial cedía los personajes al dibujante como instrumento de trabajo, para que pudiese ejercer su profesión, a cambio del compromiso de colaboración en exclusiva (exclusividad que no se podían permitir todos los dibujantes, algunos de los cuales siguieron colaborando en otras editoriales con seudónimos). Ibáñez creó la serie que le convertiría en un dibujante famoso, *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información*. Los bocetos preliminares que Ibáñez presentó a Rafael González, con diversas propuestas de tipologías de personajes y títulos, fueron publicados en el número 27 de la revista *Bruguelandia* (1983, pp. 16 y 17), y han sido reproducidos en este trabajo (fig. 80). En uno de los bocetos de Mortadelo puede verse una observación de González –«No, recuerda a Sisenando»- acerca del parecido físico del personaje con *Sisenando Merluzo*, un iletrado y viajero periodista, creación de Conti, que publicaba sus crónicas en una sección humorística de *El DDT*.

Siguiendo la política editorial practicada hasta entonces, Bruguera registró los personajes a nombre de los titulares de la editorial. En la oficina de registro de Barcelona *Mortadelo y Filemón* quedaron inscritos como ‘dos personajes, uno de los cuales representa a un hombre de mediana edad, calvo y dotado únicamente en el cráneo de algunos cabellos aislados, en tanto que el otro representa también a un hombre de mediana edad, completamente calvo y dotado de una enorme nariz sobre la que cabalgan unas lentes, destacando en su indumentaria el cuello de la camisa, que alcanza proporciones notablemente exageradas, cubriendo la parte inferior de la cara’<sup>150</sup>. *Mortadelo y Filemón* aparecieron por primera vez en el número 1.394 del semanario *Pulgarcito* el 20 de enero de 1958.

---

<sup>149</sup> VIDAL-FOLCH, op. cit., p. 44.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 45.

## **Dos sabuesos de postguerra: *Agencia de Información*. 1958.**

*Mortadelo y Filemón* es, probablemente, la serie del cómic español que mejor ha sabido renovarse para adaptarse a los gustos del público lector a lo largo de sus ya cinco décadas de existencia. *Mortadelo y Filemón* fue –y sigue siendo–, esencialmente, una serie dual. La aparición de series con dos protagonistas supone, para J. A. Ramírez, una de las grandes conquistas de la historieta gráfica de postguerra. En opinión de este autor, las historietas duales constituyen «un género sumamente esclarecedor de las tensiones profesionales propias de una sociedad que aumenta en complejidad, dentro de las contradicciones de un sistema productivo injusto e irracional. Este género es el de ‘jefe y empleado’».

De aquella dualidad amistosa propia de series de finales de los cuarenta –Carpanta-Protasio, Doña Urraca-Caramillo, Leovigilda-Hermenegilda, etc.- se pasó, a comienzos de los cincuenta, a una dualidad laboral que representa, para J. A. Ramírez, «una inconsciente sublimación humorístico-estética de la lucha de clases»<sup>151</sup>. Series que en un principio reflejaban los conflictos con el servicio doméstico –*Petra, criada para todo*, de Escobar, 1954, *Pascual, criado leal*, de Nadal, 1953, *El Dr. Cataplasma*, de Martz Schmidt, 1953, etc.-, pronto serían superadas por otras que trataban de la oposición jefe-subordinado, patrono-obrero, etc., una línea iniciada en 1951 por *Apolino Tarúñez*, y que culminará en series como *Mortadelo y Filemón* (1958), *El botones Sacarino* (1963), *Pepe Gotera y Otilio* (1966), *Anacleto, Agente secreto* (1967), etc. Con el tiempo, Francisco Ibáñez se convertiría en el gran maestro de esta modalidad.

La aparición de *Mortadelo y Filemón* tuvo lugar en España en torno a la década de los 60, un momento de gran atraso cultural incrementado por la ideología del régimen. A partir de este momento, todas las series de Francisco Ibáñez iban a evolucionar en esta etapa histórica en la que los tebeos eran considerados un subproducto infantil, a lo sumo juvenil.

---

<sup>151</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 117-121

## Antecedentes de la serie.

Afirma Antonio Altarriba que el creador de historietas dosifica los porcentajes de ingredientes comunes y de ingredientes originales para diseñar el carácter de su protagonista <sup>152</sup>. En la creación de *Mortadelo y Filemón* el dibujante recurrió a una pareja ya clásica en la historieta española de humor, la de un detective con rasgos de Sherlock Holmes y su ayudante, un tipo de parodia que surgió, antes que en la historieta, en la Literatura. En España, por ejemplo, Jardiel Poncela había escrito, en 1928, una disparatada aventura llena de humor con los personajes de Conan Doyle, y cuyo título era *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* <sup>153</sup>. «Al principio –reconoce Ibáñez– eran unos personajes más, normales y corrientes; recuerdo que me habían pedido una historia con agentes secretos (detectives) y ya se habían hecho miles, así que necesitaba una chispa. Los disfraces de Mortadelo fueron una opción desde el principio» <sup>154</sup>.

En 1952 Ibáñez había publicado su primera historieta en el número 17 del semanario *La Risa*. En aquel mismo número, el dibujante Emilio Boix publicaba una historieta de un detective, Cartapacio, que contaba en sus casos con un ayudante llamado Seguidilla. En aquella página de 1952, reproducida en este trabajo (fig. 81), el detective se disfrazaba para capturar al ladrón. Después, hacia 1954, este mismo dibujante recuperó el recurso del disfraz en una nueva serie, *Las aventuras de Shelo Comes*, publicada también en *La Risa* <sup>155</sup>. Se trataba de un policía capaz de disfrazarse de cualquier cosa para capturar a los ladrones. Era la primera vez que en la historieta autóctona surgía la figura de un policía que utilizaba el disfraz como forma de camuflaje. El elemento del disfraz aparecía

---

<sup>152</sup> «Cada serie –dice Altarriba– se define a partir de unas características singulares y otras muchas compartidas que, dependiendo de los casos, intervienen de manera diferente. Cada personaje es único, pero dentro de esa exclusividad se encuentran, como si de un cromosoma historietístico se tratara, filiaciones, herencias, parentescos e influencias provenientes del medio en general y del género humorístico de forma muy especial». ALTARRIBA, 2001, op. cit., p.62.

<sup>153</sup> Ed. Biblioteca Nueva, 1928.

<sup>154</sup> P. COLUBÍ, «Ibáñez Vs. Fesser» (Entrevista), *En carne y hueso*, Ed. Sociedad General de Cine/ Ediciones B, Barcelona, enero 2003, p. 44.

<sup>155</sup> *Shelo Comes* aparece, al menos, en los números 65 y 66 del semanario *La Risa* (1954). *Cartapacio y Seguidilla*, en los números 17 (1952), 49 (1953) y 65 (1954).

también, con cierta frecuencia, en los semanarios de Bruguera de la época. En una página de *Las hermanas Gilda* de principios de los 50 Leovigilda se disfrazó de hombre para gastar una broma a su hermana Hermenegilda. También *Carpanta*, de Escobar, se disfrazó en diversas ocasiones con objeto de conseguir alimento. Vázquez jugó a menudo con el tema del disfraz y con la transformación de los personajes. En una página de *La familia Cebolleta*<sup>156</sup> (fig. 52) Rosendo se medio transforma en alfombra y, poco después, en pavo. Otro antecedente del ‘transformismo’ de Mortadelo lo encontramos en la serie *Jaimito (Jaimito, 1943)*, del dibujante Karpa. Allí apareció un personaje, Don Camorra, dotado de poderes extraordinarios, un individuo capaz de adquirir la apariencia de cualquier persona, animal o cosa.

El antecedente más inmediato de *Mortadelo y Filemón* lo encontramos de nuevo en el semanario *La Risa*, hacia 1957, esta vez en el personaje *Sherlok Gómez*<sup>157</sup>, del dibujante Raf. En una historieta publicada en el número 1404 de *Pulgarcito* (31 marzo 1958) Ibáñez dibujó a Filemón con la imagen del *Sherlok Gómez* de Raf (fig. 82). En definitiva, en la serie *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información* Ibáñez adoptó los mecanismos, personalidades y caracterizaciones de algunos de estos personajes clave. Curiosamente, pese a aparecer el recurso del disfraz en las mencionadas series de Boix, el dibujante Manuel Vázquez se adjudicó, en 1993, la invención de tan feliz idea<sup>158</sup>.

### **Caracterización de los personajes.**

Mortadelo y Filemón vieron la luz en las páginas de la revista *Pulgarcito* el 20 de enero de 1958, titulándose la serie *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información* (fig. 84). Probablemente, Mortadelo recibió ese nombre por su anatomía alargada. El nombre de Filemón vino condicionado por la costumbre de la época de crear un pareado con el título de las historietas, de modo que rimase con

---

<sup>156</sup> *El DDT*, núm. 426, 13 julio 1959.

<sup>157</sup> *Sherlok Gómez* aparece, al menos, en los números 139 y 140 del semanario *La Risa*, hacia 1957.

<sup>158</sup> CUADRADO, op. cit., p. 881.

‘información’, por la agencia en la que se iban a desenvolver. Hasta 1969 la serie trató de dos detectives privados, en sus inicios ataviados con un vestuario muy anacrónico, que siempre terminaban metiendo la pata. Filemón, que en las primeras historietas combinaba las características del cine negro y policiaco, se asemejaba a un detective tipo Sherlock Holmes –véase el número 1.404 del semanario *Pulgarcito* (31 agosto 1958), donde Filemón aparecía ataviado con la célebre gorra y el abrigo a cuadros del famoso personaje de Conan Doyle, o como el *Sherlok Gómez* de *La Risa*-. Aparecía dotado de todos los tópicos novelescos. En la mayoría de las historietas vestía sombrero, americana de pelo de camello, e incluso fumaba la clásica cachimba. Se presentaba ya como el jefe de Mortadelo, parodia de Watson, que exhibía paraguas, bombín y una decimonónica levita negra y larga, vestimenta que compartía con otros personajes de tebeo, como Don Pantuflo Zapatilla o el Doctor Cataplasma.

En algunas de las primeras entregas de la serie Ibáñez recreó incluso un ambiente británico. En una de las primeras páginas<sup>159</sup>, un cliente se presentaba como ‘Sir John Pluff’. Recordemos que en la novela policíaca clásica solían ser miembros de las clases elevadas los que reclamaban los servicios del detective. Aquella atmósfera inglesa que se respiraba en algunas historietas de postguerra, especialmente en las de detectives, fue sin duda consecuencia de la influencia ejercida por toda una tradición literaria procedente de autores clásicos de la literatura infantil y juvenil –muchos de ellos británicos. Otros como Julio Verne o Emilio Salgari, aún sin serlo, conectaron sus aventuras con la historia y las costumbres anglosajonas, o situaron sus personajes en la Inglaterra de la primera mitad del siglo- que habían alcanzado un éxito notable entre los jóvenes españoles en los años posteriores a la guerra civil, y muy especialmente durante los años 50.

A pesar del alejamiento cultural del niño español con respecto a las circunstancias vitales de aquellos héroes de ficción importados, la obra de novelistas británicos como Richmal Crompton, Robert L. Stevenson, Arthur Conan Doyle, Charles Dickens, Lewis Carroll, Walter Scott, Agatha Christie, Rudyard Kipling, H. G. Wells, George Orwell, James M. Barrie o P. G. Wodehouse alcanzó gran

---

<sup>159</sup> Portada posterior de *Pulgarcito* núm. 1408, 1958.

popularidad entre los adolescentes españoles, que lograron familiarizarse con el hábitat, la cultura, la historia y las costumbres anglosajonas <sup>160</sup>. El propio Ibáñez, además de un devorador de tebeos, fue en su infancia un apasionado lector de las novelas de aventuras de Julio Verne, Salgari y, muy especialmente, de Richmal Crompton, cuyo emblemático personaje, *Guillermo Brown*, llenó muchos de sus ratos de ocio <sup>161</sup>. Puede afirmarse que la literatura juvenil constituyó una magnífica fuente de inspiración a lo largo de toda su carrera, y no cabe duda de que el espíritu de muchos de aquellos personajes inolvidables del relato subyacen en sus cómics <sup>162</sup>.

Volviendo a los personajes, la principal característica de Mortadelo consistía en su facilidad para disfrazarse -en su primera página se vestía de perro, sereno, mozo y pingüino-. Ese virtuosismo para el disfraz sin duda hizo que Mortadelo brillara con mayor resplandor que su superior, adquiriendo desde el principio el protagonismo de las historias. Sobre la caracterización gráfica de los personajes de Ibáñez, escribió J. A. Ramírez: «Al icono de Mortadelo, ‘tipo alto narigudo, con gafas, bombín, levita negra, que se disfraza a menudo’, etc., corresponden las cualidades ‘estúpido, tontaina, nulidad social, pero invulnerable, inasequible a los grandes padecimientos’. Al icono ‘individuo con pipa, sombrero, chaqueta de paño’ (jefe) corresponde las cualidades de ‘crédulo, absolutista, que padece las consecuencias de los errores ajenos y resulta frustrado y herido’» <sup>163</sup>. Obviamente, la periodicidad de las historietas resultaba esencial para definir paulatinamente la personalidad de cada uno de los personajes <sup>164</sup>. A través de sus apariciones semanales los

---

<sup>160</sup> De aquel universo mítico Fernando Savater destacó creaciones como *Guillermo Brown* (*William Brown*), de la escritora Richmal Crompton, o *Sherlock Holmes*, de A. Conan Doyle, por la gran repercusión que lograron en la educación y formación de varias generaciones de jóvenes. Véase F. SAVATER, *La infancia recuperada*, Ed. Taurus, Madrid, 1983, pp. 74-87 y 169-183.

<sup>161</sup> Él mismo reconoció la influencia que ejercieron estos escritores en su formación en una entrevista concedida al programa *Informe Semanal*: “Devotos de Mortadelo”, reportaje emitido en TVE1 el sábado 11 de enero de 2003 a las 22:30 h. para conmemorar los 45 años de Mortadelo y Filemón.

<sup>162</sup> Remitimos al lector a la consulta del epígrafe El filón literario, en c. IX.

<sup>163</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 214.

<sup>164</sup> J. A. Ramírez define la ‘personalidad’ en el mundo de la historieta de humor como «el conjunto de atributos que nos permite prever un comportamiento típico ante una determinada situación». *Ibíd.*, p. 213.

personajes se iban definiendo no sólo por su apariencia, sino también por medio de los diálogos.

Al igual que el recurso del disfraz, la caracterización de los personajes tampoco estaba exenta de paralelismos con otras series de postguerra. Al margen de las series comentadas previamente, aquel mismo año aparecía en *Selecciones de Jaimito* (núm. 14), de Editorial Valenciana, la serie *Sherlock Pómez*, del dibujante Palop, un detective con pipa, chaqueta y gorra de cuadros que vivía con un ayudante, Wason. Como los personajes de Palop, Mortadelo y Filemón parecían compartir vivienda. No obstante, al contrario que los detectives de Ibáñez, Sherlock Pómez y Wason solían tener éxito en sus aventuras. Paralelamente, *La Risa* continuaba publicando las aventuras de Sherlock Gómez y su ayudante Waso, cuyos guiones eran perfectamente trasladables a la serie de Ibáñez (fig. 83).

«Empezaba la afición a las cosas de agentes secretos -comentaba el autor-... no hubo más que añadirle el detalle de los disfraces como novedad, situaciones dinámicas, diálogos chispeantes, mantener al día temas y personajes...»<sup>165</sup>, recuerda el autor. Ibáñez dibujó a los detectives calvos -aunque Filemón conservaba, y conserva aún, dos distintivos pelos-, como la mayoría de los personajes de Bruguera. La culpa de aquella temprana alopecia la tuvieron las duras condiciones de trabajo de Bruguera, simple comodidad de los dibujantes, debían producir tantas páginas que no podían detenerse en dibujar cabellos. Federico Moreno Santabárbara opina que esta obligada 'rapidez de dibujo' fue también la causa de que pronto desapareciesen el paraguas y el bombín del que Mortadelo extraía sus disfraces<sup>166</sup>.

### **Resortes de humor.**

Mortadelo y Filemón, como muchos otros personajes de Bruguera, fueron concebidos a la manera de los grandes dúos cómicos -en el cine, Stan Laurel y Oliver Hardy, en Literatura,

---

<sup>165</sup> Recogido en entrevista con F. Ibáñez en «El Sulfato Atómico: la entrevista», *El web de Alcachofa Soft*, 1998, s. p.

<sup>166</sup> Véase: F. MORENO, «Grandes personajes del cómic: Mortadelo y Filemón», *Ilustración + Comix Internacional*, núm. 36, Toutain Ed., Barcelona, noviembre 1983, p. 73.



Sancho y Quijote, *Bouvard et Pécuchet* <sup>167</sup>...-. Filemón funcionaba también como el augusto de las parejas de payasos. Pero al igual que en las parejas de payasos, Mortadelo, el tonto, el que se disfraza, el que mete la pata y perjudica continuamente a su compañero, el que provoca en definitiva la risa, a pesar de su aparente sometimiento, fue el personaje que marcó las pautas y acaparó las simpatías del público.

En sus primeros tiempos, el fundamento de la comicidad de la serie consistía en conjugar dos personalidades opuestas pero complementarias, regidas por las relaciones de poder. Filemón, como la mayoría de los jefes de las historietas de Bruguera, se presentaba como racional y pragmático, y pagaba un sueldo miserable a su subordinado. En ocasiones, las relaciones funcionaban de modo muy similar a las de señor y criado, viéndose Mortadelo obligado a realizar tareas domésticas en numerosas historietas. De hecho, la pareja convivía en un espacio más próximo a la vivienda que a la oficina.

En un primer momento, las historietas de *Mortadelo y Filemón* aparecieron publicadas en blanco y negro. En ellas los detectives cosechaban fracaso tras fracaso, y terminaban con la típica paliza cuando no debían huir por entrometerse en asuntos ajenos, demostrando su absoluta ineficacia y fracaso profesional sin que por ello sufriera demasiado su dignidad. Siguiendo la estructura de los cómics de humor de postguerra las primeras historietas de *Mortadelo y Filemón* consistieron básicamente en historietas breves que finalizaban en un ‘gag’ humorístico.

El mundo de *Mortadelo y Filemón* fue la aventura, la investigación, las detenciones. Las características argumentales de la serie fueron descritas por Juan Antonio Ramírez. *Mortadelo y Filemón*, escribió Ramírez, «‘defraudan’ lo que se espera de su iconografía ... no actúan como buenos detectives, sino que se equivocan continuamente. Acusan y matizan las diferencias mutuas y también las existentes entre los dos y el ‘cuerpo social’ general ... Mortadelo, como ‘tonto’ confirmado, confunde una cosa con otra, toma índices falsos que conducen a un pequeño desastre ... Las consecuencias las padece el jefe Filemón, Mortadelo y Filemón juntos, y los ‘otros’ (tipos que aparecen ocasionalmente en cada

---

<sup>167</sup> 1881, la obra póstuma de G. FLAUBERT.

relato)»<sup>168</sup>. Ramírez destacó la tendencia de Mortadelo a ‘escurrir el bulto’, de modo que las consecuencias las padece finalmente Filemón, que resultó ser el auténtico perdedor.

Es interesante observar que todas las historietas cómicas de detectives ineptos que aparecieron durante el franquismo –*Sherlock López y Watso de Leche*, de Gabi (*Flechas y Pelayos*, 1940), *Sherlok Gómez*, de Raf (*La Risa*, 1957), *Perry Toston*, de Sanchis (*Tío Vivo*, 1963), *Sisebuto, detective astuto*, de Jorge (*Pulgarcito*, 1953), *Sherlock Pómez*, de Palop (*Jaimito*, 1962), *Mortadelo y Filemón* (*Pulgarcito*, 1958), etc.- trataron siempre de detectives privados. Ningún dibujante se hubiese atrevido a parodiar una institución tan respetable para el régimen como la policía.

Antonio Altarriba realizó un análisis argumental semejante al de Ramírez: «La mayor parte de los argumentos –dijo Altarriba- se inician con una pista prometedora ... [Los protagonistas] entran en contacto con algo que estimula su afán detectivesco. Creen que van a descubrir un importante enigma o acabar con la carrera de algún peligroso criminal. Pero, naturalmente, se equivocan ... A Mortadelo y Filemón les pierden los malentendidos. Creen que ‘dar un golpe’ siempre significa atracar un banco, que un tipo con cara de pocos amigos es forzosamente un delincuente y que alguien con un pijama a rayas acaba de escaparse de la cárcel. Así que ellos, al igual que el resto de personajes del tebeo, fracasan»<sup>169</sup>.

En su opinión, a pesar de que Mortadelo y Filemón comparten el fracaso con otros personajes anteriores de Bruguera, sin embargo, se apartan de la tendencia del cómic de postguerra, en el sentido de que no persiguen la tranquilidad familiar, la mejora económica o el amor apasionado, sino, más míticamente, la captura del criminal. «Su fracaso –dice Altarriba- no es el resultado de una disfunción social sino de un déficit de perspicacia. No es que tengan problemas de integración o de promoción sino que no logran desempeñar las funciones heroicas que su profesión requería»<sup>170</sup>.

De alguna manera, a pesar de las influencias descritas anteriormente, la publicación de *Mortadelo y Filemón* supuso una

---

<sup>168</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 213 y 214.

<sup>169</sup> ALTARRIBA, 2001, op. cit., pp. 123 y 124.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

nueva propuesta en una publicación que había practicado la crítica social durante los años 40 y principios de los 50, y ese, quizás, fue el primer gran logro de Ibáñez. Ahora, la identificación del cómic con el mundo infantil limitaba las posibilidades expresivas de Ibáñez y de otros autores coetáneos. Las historietas debían estar en consonancia con lo que se consideraba oportuno para los niños. Además de esta circunstancia, el contexto político hacía que estos guionistas y dibujantes se vieran condicionados por la censura del régimen. La sociedad española de los cincuenta ya no era la de posguerra. En España existía ahora una censura organizada que controlaba la edición de tebeos desde la Comisión de Publicaciones Infantiles y Juveniles del recién creado Ministerio de Información y Turismo (19 de junio de 1951). Fruto de esta censura, el 24 de junio de 1955 se había publicado el primer Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles. Las historietas, condicionadas por el endurecimiento de la censura, bajaron el tono, abandonando ese ‘realismo’ que había caracterizado a los cómics del Pulgarcito. A este hecho habría que añadir la férrea autocensura de la propia editorial, que pretendía evitar cualquier conflicto con la Administración pública.

En *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información*, Ibáñez apenas introdujo elementos que fueran reflejo de la cotidianidad. Aquella intención testimonial de los dibujantes de historietas de posguerra se había perdido definitivamente, y en la serie de Ibáñez apenas encontramos situaciones detectables en la vida cotidiana. Esto no significa que no aparezcan elementos que hagan referencia a la actualidad. A pesar de que algunos elementos anacrónicos puedan resultar confusos, la vestimenta de ciertos personajes, el mobiliario funcional, la decoración, las esculturas, los electrodomésticos, los automóviles, la ciudad, nos permiten situar la acción en un contexto temporal concreto, en torno a la década de los 50. Por ejemplo, en *Pulgarcito* 1.454 (1958) Mortadelo se disfrazó de Zatopek<sup>171</sup>.

Esta clase de referencias no incomodaban a los censores. Sin embargo, Ibáñez, como el resto de sus compañeros de profesión, evitó presentar cualquier asunto que pudiera interpretarse como un testimonio de las precariedades de la España del momento, o como

---

<sup>171</sup> Emil Zatopek fue el atleta checo que estableció, en 1949, un nuevo récord mundial de diez mil metros. No fue, por tanto, ‘recordman de velocidad’, como afirma Mortadelo en dicha página.

una crítica de la vida cotidiana. Mortadelo y Filemón se desenvolvían en el ambiente de la clase media. En la ‘Agencia’ disponían de radio, televisión (*Pulgarcito* 1.516 y 1.529, 1960), teléfono, máquina de escribir, calefacción, esculturas contemporáneas (fig. 336), etc. Sin duda, la posesión de un televisor a comienzos de los sesenta era un símbolo de elevada posición socioeconómica. En *Pulgarcito* 1.508 (1960) encontramos a Filemón conduciendo un descapotable. Bien es cierto que Mortadelo y Filemón nacieron en la España en torno al Plan de Estabilización (1959). El nivel de vida ha aumentado, a la vez que las aspiraciones sociales. La nueva situación económica y política favoreció un cambio de mentalidad, ya perceptible en 1958. Dice J. A. Ramírez que en estos años «el país se encuentra a punto de abandonar la ‘economía del biscúter’. La clase media, emergida de las ruinas de la guerra civil, contempla su primer salto brusco en la escala del confort ... se pasa a una hipervaloración de los símbolos de status elevado, como el automóvil...»<sup>172</sup>.

Las historietas de *Mortadelo y Filemón* nacieron, pues, condicionadas por unos acontecimientos sociales. El autoritarismo político no toleraba la crítica del sistema, ni permitía la más mínima libertad ideológica, lo que no significa que estas historietas tengan una carga ideológica impuesta por el poder. No hay en la serie de Ibáñez connotaciones ideológicas. Es evidente que a Ibáñez no le interesaba la ideología, la religión o la política. Concibió el ‘gag’ al margen de estos valores habituales del cómic de aventuras. Las historietas de Ibáñez están despolitizadas, desvinculadas de los principios del sistema, evitándose toda problemática que pueda comprometer el pensamiento del autor. Con el sistema de censura previa el Estado aprobaba o desaprobaba cada página que se pretendía publicar<sup>173</sup>, lo que ocasionó que las propias editoriales se fuesen habituando a esa rígida autocensura que antes comentábamos.

Las primeras páginas de *Mortadelo y Filemón* se basaban en los esquemas y situaciones explotados por otros dibujantes de la editorial: confusiones con explicación y persecución en la última

---

<sup>172</sup> RAMIREZ, *Ibídem*, p. 105.

<sup>173</sup> Antes de enviarlo a la imprenta, la editorial presentaba en la Dirección General de Prensa un ‘formato’ (maqueta) del semanario, es decir, la revista confeccionada con pruebas de grabador en blanco y negro, obteniendo un albarán con la aprobación para proceder a la edición, o con la indicación de los retoques correspondientes.

viñeta, relaciones laborales tensas entre los protagonistas, relaciones entre un subordinado y su despótico jefe, personajes vapuleados frecuentemente, dominio de un personaje sobre otro, cierto peso de los argumentos en las peripecias vividas por el subordinado o por el personaje dominado, cierto deseo de rebeldía del personaje subordinado, el aparente carácter inmortal de los personajes -siempre sobreviven-, etc. Así, las historietas de *Agencia de Información* contenían elementos de humor rescatados de personajes como *El Repórter Tribulete*, de Cifré (*Pulgarcito*, 1952), *Don Pío*, de Peñarroya (*Pulgarcito*, 1947), *Las Hermanas Gilda*, de Vázquez (*Pulgarcito*, 1948), *Apolino Tarúñez y su secretario*, de Conti (*El DDT*, 1951), al margen de otros mencionados anteriormente. «He aprendido de todos los dibujantes que me han precedido –reconocía Ibáñez-. Todos unidos producen un nuevo dibujante. Reconozco haber aprendido mucho de Vázquez, sobre todo en mi primera época»<sup>174</sup>. Paradójicamente, éstas y otras influencias externas iban a convertir a Ibáñez en un artista de gran personalidad y originalidad.

### **La huella de Bruguera.**

La serie *Mortadelo y Filemón*, *Agencia de Información* presentó en sus inicios, como hemos dicho, numerosos elementos comunes con otras series de Bruguera. Una de ellas fue la serie del veterano Conti, *Apolino Tarúñez y su secretario*, cuando la serie original<sup>175</sup> ya había evolucionado y se había dulcificado la violencia característica de las primeras entregas, perdiendo la historieta su carácter mordaz y corrosivo. El *Apolino Tarúñez* de finales de los 50 centró la acción en las relaciones de poder del jefe, Don Apolino, con su único subordinado, el secretario Celedonio. Debido a esa suavización temática a la que antes aludíamos, Don Apolino ya no castigaba físicamente a su débil secretario Celedonio, y la serie se había convertido en una sucesión de ‘gags’ que se cruzaban entre un

---

<sup>174</sup> Comentario recogido por RAMIREZ, *Ibidem*, p. 129 -entrevista mantenida en Barcelona el 27 de octubre de 1971-.

<sup>175</sup> *Apolino Tarúñez, hombre de negocios*, en *El DDT*, 1951. En 1957 la historieta pasó a *Tío Vivo* variando el nombre de la serie a *Tarúñez y Compañía*.

jefe y un empleado que, con sus tontas ocurrencias, perjudicaba a su superior que se volvía cada vez más bobalicón <sup>176</sup>.

J. A. Ramírez opina que para la nueva generación de dibujantes de Bruguera (Ibáñez, Raf, Vázquez que se renueva...) no tiene sentido el dramático pesimismo de los personajes de postguerra, cuyo sufrimiento vendría a repetir el tópico de la postguerra que obligaba al pobre y humilde a recibir golpes, en definitiva, a ser un perdedor, tópico que se repetiría en muchas series publicadas en la misma revista y en la misma época: *Don Apolino*, *Don Berrinche*, *El repórter Tribulete*, *La familia Cebolleta*, etc. Se trató siempre de seres derrotados y hundidos que encajaban los golpes con resignación<sup>177</sup>.

En general, la línea argumental de las primeras historietas de *Agencia de Información* se repitió invariablemente. Los recursos gráficos y expresivos empleados por Ibáñez también fueron los habituales del repertorio de Bruguera. Ibáñez tomó prestados recursos, expresiones y modelos generalizados por otros dibujantes de la editorial: la ingravidez -los personajes caminan por encima de la línea del suelo-, la expresión de la perplejidad -ante la sorpresa del personaje, el sombrero sale disparado hacia arriba-, los personajes que escapan en la última viñeta al Polo, huyendo de la justicia -la radio informando del suceso en el que se han visto implicados-, los fondos -edificios simplificados en terceros planos, la valla con vegetación asomando, el árbol, los adoquines del pavimento, los desconchones en las paredes, las siluetas de personajes en segundos planos, etc.-, la caracterización de los personajes -enormes narices, cabezas desproporcionadas, piernas cortas, posturas, etc.-, el uso de elementos de apoyo a la expresión -estrellas sobre enormes chichones-, onomatopeyas, líneas cinéticas, la forma de los globos -polilobulada-, la rotulación y situación del título de la serie -en la primera viñeta, sobre la firma del autor-, la distribución regular de la página, etc.

En un primer momento la serie conservó algo del lenguaje rebuscado y grandilocuente característico de las historietas de los años cuarenta y cincuenta -Mortadelo y Filemón empleaban insultos

---

<sup>176</sup> Véase el análisis que realiza J. A. RAMÍREZ. *Ibidem*, p. 128.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

como ‘percebe’ o ‘botarate’, y expresiones como ‘¡qué rostro más patibulario!’, ‘¡ya lo vislumbré!’, ‘no se sulfure’ o ‘transeúntes’-, aunque éste irá desapareciendo progresivamente de las páginas de *Pulgarcito*. Expresiones de Mortadelo como ‘¿qué desea, amado jefe?’ (*Pulgarcito* núm. 1.469) procedían de la serie *Apolino Tarúñez*. El estilo de las primeras entregas de *Mortadelo y Filemón*, *Agencia de Información* resultó, pues, poco innovador, bastante apegado a los modelos y convencionalismos gráficos característicos de *Pulgarcito*, algo normal si tenemos en cuenta que se trataba de una revista que había contado con la colaboración de los mejores dibujantes de la historieta humorística de la postguerra española.

En las primeras viñetas de la serie hay escasez de líneas cinéticas, y los rostros de los personajes son aún poco expresivos. Con el tiempo, Ibáñez, junto con otros autores, nunca en solitario, irá aportando nuevos elementos al estilo Bruguera, algunos poco o nada usuales: humor constante frente al ‘gag’ final, característico de las historietas de la época, diálogos más ágiles, mayor dinamismo en las viñetas, metáforas visuales de gran impacto, un grafismo más suelto y preciso, variedad en el enmarcado de viñetas, alternancia de fondos, etc.

### **Evolución de la serie.**

De haber recurrido Ibáñez a un tipo social anclado en un ambiente histórico, social, cultural y económico –como hiciera Escobar con *Carpanta* o Vázquez con *Las hermanas Gilda*-, los personajes habrían tenido pocas posibilidades de evolucionar. Pero con *Mortadelo y Filemón* Ibáñez tuvo el gran acierto de no recurrir a uno de los tradicionales esquemas de postguerra, sino a un planteamiento mucho más abierto, y los personajes pudieron evolucionar con el tiempo. Lo primero que evolucionó fue la caracterización inicial de los protagonistas. En las primeras historietas de la serie, la apariencia de Mortadelo era similar a la de hoy. Ya dijimos que a su levita negra sólo añadía un sombrero hongo del que extraía sus disfraces, y un charlotiano paraguas. Mortadelo, parodia de Watson -véase el número 1.408 de *Pulgarcito* donde Mortadelo aparecía limpiando el polvo ataviado como un

mayordomo inglés, lo cual constituía además una referencia sobre la relación jerárquica de los personajes-, recordaba algo a Charlot.

Posteriormente se producirían cambios en la imagen de los protagonistas, siendo Filemón el personaje que, físicamente, más evolucionaría. Al tiempo, Mortadelo desarrollaría una personalidad más acusada, y acabaría granjeándose las simpatías del público lector. Tal vez el éxito permanente del personaje fue la causa de que apenas evolucionara en su representación. De modo que Mortadelo continuó vistiendo traje negro, cuello almidonado y corbata de lazo. Sí, en cambio, se eliminó un rasgo de su fisonomía inicial, sus ojos semicerrados, tan característicos de los personajes clásicos de la factoría Bruguera, que le daban un aire de despiste que desentonaba con el carácter avisado y ocurrente del personaje.

Muchas de las primeras historietas de la serie desarrollaban su acción en la calle, en las afueras de la gran ciudad. Al fondo se reconocía la silueta de los grandes edificios. Esta clase de ambientes, paisajes que parecían situar la acción en los suburbios, lo encontramos en multitud de historietas de las revistas de Bruguera y Marco. En algunas historietas la ciudad se revelaba absurda a través de los segundos planos (*Pulgarcito* núms. 1.503 y 1.524 de 1960). Ese planteamiento de los segundos planos de las viñetas, típico de series como *Don Berrinche*, de Peñarroya (*El DDT contra las penas*, 1951), lo va a adoptar Ibáñez como recurso característico de sus historietas, dando lugar a un desarrollo de lo que podríamos denominar el ‘gag paralelo’ o secundario.

Aquel ligero toque londinense, más en los personajes que en los fondos, de las primeras historietas de la serie pronto se abandonaría, y en seguida encontramos referencias espaciales que nos permiten situar la acción en nuestro país: En el número 1.452 de *Pulgarcito* Mortadelo recibía una oferta de empleo en Valladolid; En el número 1.466, un guarda de museo informaba a los detectives del robo de un cuadro de Velázquez; Véase además el ambiente nacional y sus característicos tópicos (tascas, toreros, ‘miuras’, folclore andaluz, aldeanos...) en los números 1.489, 1.491 y 1.505 de *Pulgarcito*. Ocasionalmente Ibáñez retomaba las referencias británicas de los personajes, como en una página publicada en el número 1.511 de *Pulgarcito*, en 1960.



Como en *Sherlok Gómez*<sup>178</sup> y otras series humorísticas de detectives, los casos de la catastrófica pareja de Ibáñez fracasaban estrepitosamente debido a las más sorprendentes confusiones. Los desafortunados detectives metían una y otra vez la pata, y los perjudicados, una vez superados los efectos de los porrazos recibidos, perseguían a la pareja de sabuesos en la última viñeta de la página mientras voceaban su explicación. A menudo, los verdaderos criminales escapaban ante sus narices, para disgusto de los escasos clientes de la Agencia. Otras veces el robo o timo lo sufrían en sus propias carnes. En ocasiones, criminales detenidos en el pasado regresaban con hambre de venganza. La afición de Mortadelo a los disfraces también causaba, a menudo, problemas a su jefe Filemón.

La viñeta final de aquella primera historieta de 1958 -Mortadelo y Filemón ocultos en el Polo, Mortadelo disfrazado, mientras una vieja radio anunciaba que la policía andaba tras ellos- se convertiría en un modelo frecuentemente repetido en la serie. Unas veces los personajes huían al desierto, otras flotaban en medio del océano, etc. Estas primeras historietas aparecían firmadas 'por F. Ibáñez'.

Entre 1958 y 1969 la serie iba a sufrir una auténtica metamorfosis. Recientemente, Francisco Ibáñez explicaba el sentido de esta evolución: «Se dice muchas veces que un personaje varía según evoluciona, que se le añaden cosas para adecuarlo... Mentira. Nunca se le añadían detalles, siempre se le quitaban. Con Mortadelo pasó lo mismo; al principio llevaba un bombín donde guardaba los disfraces, pero entre los bocadillos y las seis tiras de viñetas de cada página, literalmente no cabía... así que en vez de mostrar cómo se disfrazaba, decidí convertir a Mortadelo en una especie de transformista, sin viñetas de transición; los lectores lo aceptaron sin explicaciones»<sup>179</sup>. Hacia 1960 Mortadelo se deshacía del bombín y del paraguas, y Filemón ya no conservaba la pipa ni el sombrero, aunque vestía todavía chaqueta de paño. Es entonces cuando Mortadelo comenzaba a ser transformista. En la mayoría de las historietas ya no se veía claro de dónde sacaba los disfraces. En el

---

<sup>178</sup> Vid. p. e. *Sherlok Gómez*, por Bono, en *La Risa*, núm. 181, p. 8, historieta reproducida en este trabajo (fig. 83). Intercambiando el dibujo de los protagonistas, podría tratarse de una aventura típica de Mortadelo y Filemón.

<sup>179</sup> COLUBÍ, op. cit., P. 44.

número 1.535 aún extraía un disfraz del bombín, aunque ya no era habitual. Para J. A. Ramírez, «el disfraz empezaba a ser la esencia de Mortadelo. Más aún, el disfraz era un lenguaje que representaba el estado psicológico del personaje y su ambiguo y degradante ‘status’ social»<sup>180</sup>. En esta época, en torno al año 1960, encontramos algunas páginas (véase p. e. los números 1.465, 1.475, 1.484, 1.510 y 1.543 de *Pulgarcito*) que incorporaban una pequeña cartela con el rótulo ‘chicle Duglas hinchable’. Esta utilización de la serie como soporte publicitario era bastante habitual en las historietas de Bruguera.

A partir de 1961 la acción se orientó hacia peripecias más cotidianas, sin que existan apenas aventuras policíacas. Mortadelo y Filemón continuaban su cita periódica con el lector a través de su página semanal. La representación de los personajes había variado sensiblemente, a la vez que su personalidad. Filemón se había vuelto gruñón, y ejercía su papel de jefe de Mortadelo. Desde una cómoda butaca daba órdenes a su subordinado -detener a un delincuente, comprar algún objeto, etc.- mientras él leía plácidamente la prensa. Parecía haber progresado mucho y se había aburguesado, aunque era bastante tacaño con Mortadelo. A menudo entregaba dinero a su subordinado para que éste le hiciera algún recado personal. Mortadelo se mostraba, por lo general, perezoso e infantil. Se quejaba frecuentemente de los trabajos que le encomendaba su jefe. Mortadelo y Filemón compartían la misma vivienda, lo que no es habitual entre jefes y empleados. Ambos eran solteros, como tantos otros personajes de su autor. En las historietas de estos años Filemón continuaba recibiendo los golpes a causa de los errores de su subordinado. Un final característico consistía en la persecución de Filemón a Mortadelo, que huía de él disfrazado.

Desde 1962, debido a la popularidad de *Mortadelo y Filemón*, la editorial publicó sus historietas también en *Tío Vivo*. El tímido estilo característico de las primeras historietas había ido evolucionando hacia un dibujo más fluido y seguro, y a la vez que los personajes variaban su caracterización y psicología, las situaciones adquirían mayor dinamismo y violencia. Cobraban importancia las onomatopeyas al tiempo que se multiplicaban las líneas cinéticas. A lo largo de los primeros años sesenta el estilo de Ibáñez había

---

<sup>180</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 131

madurado, tanto desde un punto de vista gráfico como literario. También se apreciaba una mayor complejidad en la personalidad de los protagonistas. La ambigüedad en el comportamiento de los personajes iba a ser, desde ahora, algo característico del autor. En ocasiones, Mortadelo y Filemón se comportaban como verdaderos compañeros ante el destino adverso, mientras que otras veces se hacían la guerra mutuamente. También existía ambigüedad en la relación jefe-subordinado. Para J. A. Ramírez, esa ambigüedad en las relaciones era precisamente la que le permitía a Mortadelo ejercer el papel arquetípico de ‘sometido’ o ‘explotado’, que lo acercaba a personajes célebres de la Escuela Bruguera -Don Pío, Pascual, Celedonio, Tribulete, Petra, Cebolleta, etc.-, y que le permitía ser sucesivamente el empleado, la criada, el botones, el burro, el perro, un objeto, etc.<sup>181</sup>

A mediados de 1964 Filemón perdía su chaqueta, y ahora su indumentaria consistía en pantalón rojo y camisa blanca con pajarita negra. Gran dinamismo y violencia caracterizaron las historietas de esta época. Desde noviembre de aquel año (1964) la serie *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información*, ya de gran complejidad gráfica, ocupó la doble página central del semanario *Pulgarcito*. En algunos extras y almanaques la extensión de las historietas se amplió a cuatro páginas. Las historietas eran ya demasiado extensas para seguir el sistema antiguo de Bruguera, de un único ‘gag’ al final de la historieta. Una mayor extensión ofrecía mayores posibilidades narrativas y expresivas. De esta época encontramos páginas de *Mortadelo y Filemón* impresas sin la firma del autor.

En 1965 Francisco Ibáñez comenzó a explorar las posibilidades del ‘gag continuo’ en algunas historietas. «Cuando empecé a publicar –recordaba Ibáñez- el patrón de historieta cómica consistía en una serie de viñetas que conducían a la última, donde estaba el chiste. Si este chiste tenía gracia, bien estaba, y si no, te habías tragado toda la página para llegar a un final tan soso, tan tonto, tan estúpido... Yo quise darle más dinamismo, más acción a la historieta; cambié este sistema narrativo por el de poner un ‘gag’ o una situación cómica cada dos o tres viñetas, para que el lector tuviera la impresión de que, por el dinero que había pagado, le dabas

---

<sup>181</sup> *Ibíd.*, p. 134.

más mercancía. Algo así. Ni siquiera era nada nuevo. De siempre me encantaron aquellas películas de Harold Lloyd, de Jaimito, del propio Charlot, Abbot y Costello, El Gordo y el Flaco... En aquellas películas la trama en general no tenía gran importancia. Lo que sí la tenía era lo que iba ocurriendo, el minuto a minuto. Lo que yo he hecho es sencillamente aquello pasado al papel. No inventé nada. Iba a ciegas y no tenía medio de compulsar la opinión del lector, pero las cartas que llegaban a la editorial, y luego las sesiones de firmas en las ferias del libro, confirmaron que iba por el buen camino»<sup>182</sup>. En estos años la firma de Ibáñez también evolucionó, siendo el punto sustituido por un asterisco, firmando ahora ‘por F\* Ibáñez’<sup>183</sup>.

### ***Mortadelo y Filemón, en cine de animación.***

En 1965, Estudios Vara, empresa fundada en 1960 y especializada en spots publicitarios, tanto de dibujos animados como de imagen real, acometió el proyecto de realizar una serie de cortometrajes de diez minutos con dibujos animados protagonizados por los más famosos personajes de *Pulgarcito*, para lo cual llegó a un acuerdo con Editorial Bruguera con el fin de obtener la exclusiva. Mortadelo y Filemón fueron los personajes elegidos para el ensayo piloto, lo que demuestra su gran popularidad a mediados de los sesenta. Los personajes de Ibáñez cobraban movimiento por vez primera. El cortometraje *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información* se presentó en el Festival Internacional de Cine y TV para niños de Gijón en septiembre de 1967, donde ganó un Platero de

---

<sup>182</sup> VIDAL-FOLCH, op. cit., p. 43. Es también interesante la última parte de este comentario. Hasta finales de los 60, en Bruguera no había modo de conocer las preferencias de los lectores. No contaban con estudios de resultados. Alguien en la editorial tuvo la brillante idea de introducir una encuesta-concurso en los semanarios de humor. Todos quedaron sorprendidos al comprobar que era Ibáñez el autor favorito del público, seguido a distancia por Escobar.

<sup>183</sup> Ibáñez ya había utilizado el asterisco en la firma. En enero de 1959 encontramos una página temática titulada *Así fue ¼ Caruso, un pico de oro*, publicada en el número 49 de la revista *Can Can*, con la firma ‘por F\* Ibáñez’ subrayada con un trazo fino. En *El DDT* número 642 de 1963 Ibáñez firmó una página temática titulada *Las 24 horas motociclistas* con la firma ‘por F\* Ibáñez’. Son casos, en general, aislados, ya que durante estos años Ibáñez firmó sus trabajos con el sello ‘por F. Ibáñez’.

Plata <sup>184</sup>. La frescura, expresividad y dinamismo de los tebeos dibujados por Ibáñez se perdía en su paso a la gran pantalla, no obstante, el cine animado sirvió, como no, para revitalizar aún más a estos populares personajes.

Desde aquel experimento piloto, son numerosas las aventuras de la pareja que han sido llevadas a la pantalla (vid. más adelante). Ibáñez analizaba en una ocasión la causa por la cual sus personajes no funcionaban en aquellos dibujos animados: «El dibujo animado se mira con otra mentalidad que la historieta. Los ‘gags’ tienen que ser diferentes. En el tebeo, la acción se divide en varias facetas, no se ven los intermedios, cada viñeta es una sorpresa con respecto a la anterior. Mientras que el dibujo animado, por su continuidad, no se presta a estas cosas. Aunque no lo parezca, los recursos que necesita el cine son muy distintos a los que necesita la historieta» <sup>185</sup>. Él nunca intervino en la realización de aquellas películas aunque, bromeando, comentara entonces: «Yo intervengo, sí, sí. Cuando la película se proyecta, voy a la taquilla, pago mi entrada, entro, la miro...» <sup>186</sup>. Entre 1966 y 1970 Estudios Vara filmó diecinueve cortometrajes de animación de *Mortadelo y Filemón* que llegaron a obtener varios premios en el Festival Internacional de Gijón. También se filmó un largometraje, *El armario del tiempo* (1971).

### **Los reverses de la filantropía: *Don Adelfo*. 1958.**

Ya hemos hecho referencia al episodio ocurrido en 1957, cuando un grupo de dibujantes de Bruguera se independizó fundando la revista *Tío Vivo*, que funcionó en régimen de cooperativa hasta 1960. Es ahora, mientras los dibujantes ‘clásicos’ abandonan la editorial para fundar *Tío Vivo*, cuando Bruguera contrata nuevos colaboradores: Gin, Ibáñez, Raf, Segura, Nené Estivill, Gosett, Sanchis, etc. Una nueva publicación, *Can Can*, la revista de las burbujas, surgió como

---

<sup>184</sup> Sobre la producción en cine de animación de *Mortadelo y Filemón*, véase los artículos: ANÓNIMO, «Un cortometraje con premio. Mortadelo y Filemón, agencia de información». *Pueblo*, Madrid, 15 de octubre de 1967; A. BELANGUER, «Cómo salieron al cine Mortadelo y Filemón». *Arriba*, Madrid, 18 de octubre de 1967.

<sup>185</sup> Comentario recogido por LARA y GALÁN, op. cit., p. 34.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

respuesta comercial de Bruguera al semanario *Tío Vivo*, editado entonces por D.E.R. (Dibujantes Españoles Reunidos) <sup>187</sup>. *Can Can* reflejó una situación más optimista que *Pulgarcito*, a la vez que un cierto cambio de costumbres experimentado en España a finales de los 50. El dibujo de chicas, siguiendo el modelo de la revista argentina *Rico Tipo*, se convirtió en el motivo central de la publicación <sup>188</sup>, aunque en España, debido a la censura, las chicas de portada se dibujaron muy vestidas con respecto a la publicación argentina. *Can Can* publicó páginas de temática variada realizadas por Ibáñez, como *La historia esa vista por Hollywood* (sustituyendo a Manuel Vázquez), páginas deportivas y la serie *Don Adelfo* (1958). En 1978 Bruguera intentaría el lanzamiento de una cuarta época con contenido erótico, pero sólo se publicaría una entrega.

En febrero de 1958 Francisco Ibáñez ideó para esta publicación un nuevo personaje, *Don Adelfo* (figs. 85 y 86), una historieta de pequeño formato que apareció publicada en los primeros números del semanario, antes de sustituir a Manuel Vázquez en la serie *La Historia esa vista por Hollywood*. Se trataba de un chiste desarrollado en seis viñetas con un protagonista fijo, Don Adelfo, un hombrecillo con larga barba, sombrero y paraguas, con un cierto parecido con el protagonista de *El Abuelo de Rico Tipo*, pero sin el carácter descarado y picante del personaje creado por Divito. De aquella serie surgió el encuentro entre hombre madurito y joven belleza femenina –la idea de abuelo conquistador no era trasladable a España, donde este tipo de noviazgos estaba prohibido en los tebeos-. A lo largo de la historieta el protagonista se encontraba con algún interlocutor, generalmente una joven, a la que le ofrecía ayuda, pero sus consejos siempre fracasaban y el infeliz acababa siendo perseguido por la víctima en la viñeta final.

---

<sup>187</sup> Francisco Bruguera hizo todo lo posible para que *Tío Vivo* fracasase. Francisco González Ledesma, sobrino de Rafael González y abogado de Bruguera, viajó incluso a Madrid con el propósito de evitar que los dibujantes de *Tío Vivo* obtuviesen el permiso de edición. Véase GUIRAL, op. cit., p. 101.

<sup>188</sup> Gemma Bitrian, ayudante de Rafael González, recordaba en una ocasión: «Cada semana enviaban todos los *Rico Tipo* desde Buenos Aires, y Rafael González se los mostraba a los dibujantes y les decía: 'Mire, quiero que haga algo como esto'». *Ibidem*, p. 91.

ESTRUCTURA DEL RELATO. La ordenación típica sería:			
CUALIDAD DEL PROTAGONISTA	COMIENZO	DESARROLLO	DESENLACE (SITUACIÓN FINAL)
Bueno, ingenuo.	Ofrece su ayuda a alguien.	Su interlocutor pone en práctica su consejo.	Salen mal las cosas. Termina siendo perseguido por la víctima.

En las historietas de *Don Adelfo*, la apariencia del protagonista anunciaba su cualidad de bueno, apacible, sabio, ingenuo. El comienzo del relato respondía a un esquema fijo: Don Adelfo intentaba prestar ayuda y consejo a alguien, en ocasiones un desconocido. Durante el desarrollo el interlocutor seguía sus consejos, pero las cosas terminaban mal. El desenlace del relato era invariable: Don Adelfo terminaba perseguido por la víctima, contradiciendo las cualidades proyectadas inicialmente. De alguna manera, el protagonista defraudaba lo que se esperaba de su imagen: hombre sabio, maduro, con experiencia.

### **La crisis del patriarcado: *La familia Trapisonda*. 1958.**

Los inicios de Ibáñez en Bruguera estuvieron fuertemente marcados por la admiración que sentía hacia la obra de Manuel Vázquez. Derivada de series como *La familia Cebolleta* y *Don Pío*, Ibáñez creó, en julio de 1958, *La familia Trapisonda, un grupito que es la monda* para la revista *Pulgarcito*. La primera historieta apareció en el número 1418 de *Pulgarcito* (7 julio 1958) (fig. 87), publicándose irregularmente en este semanario, pasando, en 1959, a la revista *Selecciones de humor de El DDT*. Desde 1960 la serie se publicó con regularidad en la portada posterior de la revista *El Capitán Trueno Extra*, formando parte, más tarde, del repertorio habitual de *El DDT*. En esta nueva serie Ibáñez desarrolló breves episodios protagonizados por los miembros de una peculiar familia. Pancraccio, de profesión bombero, vivía con su hermana Leonor, sus dos sobrinos y su perro Atila. J. A. Ramírez encuentra una repetición de los elementos de *la familia Cebolleta* en el resto de las series familiares de Bruguera -Pi, Trapisonda, Churumbel y Gambérrez-, por ejemplo en aspectos como la ‘hominización’ de los animales. El

loro Jeremías en los Cebolleta equivale al pensante perro Atila en los Trapisonda. Sin embargo, algunos elementos como el abuelo Cebolleta o la hija mayor de Rosendo no tienen equivalente en la familia Trapisonda, y sí en las otras series familiares de Bruguera <sup>189</sup>.

En las primeras apariciones, la serie trató los problemas de Pancraccio con su jefe. Pero Ibáñez pronto comenzó a buscar el ‘gag’ en las incompatibilidades internas, concretamente en la frustración que los miembros de la familia, incluido el perro -con su pensamiento, siempre contradecía lo que hacía o decía el cabeza de familia-, causaban al protagonista Pancraccio. En general, son las manías, las inseguridades o las erróneas decisiones de Pancraccio las que dinamizaban la mayor parte de las tramas. La armonía familiar se rompía cuando Pancraccio, como antes le ocurriera a Rosendo Cebolleta, se convertía en un ser permanentemente frustrado y desplazado por la confrontación con el resto del círculo familiar. J. A. Ramírez afirma que fue precisamente la violencia y la agresividad que el resto de la familia ejercía contra el protagonista lo que obligó a Ibáñez a convertir a Pancraccio en hermano de la mujer y en tío de los chicos, con el fin de evitar el mal ejemplo, destructivo y desmoralizador <sup>190</sup>. Este autor opina que, a pesar de esto, las funciones permanecen como si Pancraccio fuera el marido de Leonor y el padre de los chicos. Como en el célebre doblaje de la película Mogambo, se convertía en hermanos -y por tanto en tío y sobrinos- a una pareja indiscutiblemente matrimonial.

J. A. Ramírez estudió el sistema de las historietas familiares de la Escuela Bruguera. Con respecto a las series duales, las series familiares, debido al mayor número de personajes, se basaron en estructuras más complejas. Cada miembro del clan familiar tenía un carácter específico. «sin embargo -añade Ramírez- ...en cada serie hay uno o, a lo sumo, dos protagonistas preponderantes [Pancraccio, Rosendo, Zipi y Zape, el señor Pi, etc.] desde cuya óptica se presenta el relato de humor. También existe un ‘fin familiar’ definido generalmente por las intenciones y objetivos del cabeza visible del grupo, que es quien pretende marcar la pauta al resto de los componentes. La ‘familia’ se muestra como un ente pasivo y unitario

---

<sup>189</sup> Vid. RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 156-157.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 153.



frente al ideal de ‘el cabeza’ en series como ‘Trapisonda’, ‘Cebolleta’ o ‘La familia Pi’ ... Sean cuales sean los elementos anteriores de cada serie, hay un denominador común determinado por la continua oposición al fin familiar, por una perpetua burla (consciente o no) a la autoridad del que, oficialmente, ejerce de ‘jefe’ ... El ‘cabeza’ y ‘el resto de la familia’ (más y menos status) entablarían relaciones similares a las típicas de autoridad-subordinado»<sup>191</sup>. Con frecuencia, Pancraccio adoptaba una actitud autoritaria con su familia que contrastaba con la sumisión que mostraba ante su jefe. A mediados de los 60 Ibáñez abandonó estos personajes, aunque las historietas continuaron reeditándose en *El DDT*.

### **La sátira del campesinado español: Felisa y Colás. 1958.**

En el número 1422 de *Pulgarcito* (4 agosto 1958) parecieron nuevos personajes de Ibáñez, *Felisa y Colás*, una pareja pueblerina con todos los tópicos de la sociedad rural. La nueva serie de Ibáñez trató de explorar, tímidamente, la parodia del mundo rural. En *Felisa y Colás* (figs. 90 y 91) Ibáñez desarrolló el humor a partir de los tópicos que el hombre de ciudad atribuía tradicionalmente al campesino. En los tebeos de Bruguera la burla del hombre rural aparecía frecuentemente en chistes e historietas. La nueva serie de Ibáñez no pasó de dos entregas –he considerado este trabajo una serie y no una historieta suelta, puesto que hubo por parte del autor una intención de continuidad. Pero en Bruguera todos los personajes tenían una prueba de rodaje. Si se detectaba que no tenían aceptación, se suprimían y se creaban otros nuevos-, pero iba a suponer un precedente de *Agamenón*, la serie creada por Nené Estivill para *Tío Vivo* en 1961. En la serie de Ibáñez, Colás aparecía como un campesino con todas las connotaciones que, más tarde, encontraríamos en *Agamenón*: bruto, inculto, tosco, poco inteligente, feo, obtuso, capaz de solucionarlo todo por la fuerza bruta. La ignorancia de Colás se manifestaba también en la forma de expresarse –‘Como si na’, ‘¿Qué te paice?’-, con esa deformación del lenguaje que el tópico consideraba característica del hombre agrícola

---

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 208.

y que, más tarde, Nené Estivill explotaría como un verdadero maestro del género.

Al protagonista le acompañaba su novia, Felisa, ligeramente más refinada que él, víctima inevitablemente de la ignorancia de su rudo acompañante. Las historietas transcurrían en una pequeña aldea. Como contraste, en ocasiones se hacía referencia a la vida en la gran ciudad; Felisa: ‘¿Sabes que en la ciudad los señores no sacan a pasear a sus esposas como lo haces tu conmigo?’, Colás: ‘Pues, ¿Qué hacen los señoritos esos?’. *Felisa y Colás*, posterior en algunos meses a *Mortadelo y Filemón*, no tuvo éxito, siendo sustituida precisamente por una serie de Nené Estivill, *La terrible Fifi*, que llegaría a convertirse en una de las creaciones más aplaudidas del autor. Aunque la serie de Ibáñez no tuvo continuidad, el ‘gag’ protagonizado por paletos se convertiría en un tema recurrente en la obra del dibujante.

### **La desmitificación del mito: *La Historia esa vista por Hollywood*. 1958.**

El 15 de septiembre de 1958 Francisco Ibáñez, que ya dibujaba chistes, páginas temáticas y la serie *Don Adelfo* en la revista ‘para adultos’ *Can Can*, sustituyó a Manuel Vázquez en la confección de una página humorística de temática fija titulada *La Historia esa vista por Hollywood* (figs. 92 y 93), y la continuó hasta 1960 -Ibáñez se hizo cargo de la serie a partir del número 32 de *Can Can*, desarrollándola hasta el número 108, excepto los números 64 y 77 del semanario, que fueron dibujados por Peñarroya y Conti, respectivamente-. Puede decirse que Ibáñez no aportó ningún elemento novedoso a esta serie, simplemente se limitó a continuar el trabajo de su antecesor. Siguiendo el modelo de Vázquez, numerosos personajes históricos, novelescos o mitológicos, protagonistas de películas de Hollywood, fueron tratados en las páginas de Ibáñez con humor e ironía, en un estilo que debía mucho a los viejos maestros de la factoría Bruguera y, por supuesto, al propio Vázquez. Fue en esta serie humorística donde Ibáñez conoció, por vez primera, el efecto del lápiz rojo del censor. Una de sus páginas fue rechazada por la

censura por ‘apología del adulterio’, a causa de mostrar a un pulpo que piropeaba a la hembra de la ballena *Moby Dick*.

Paralelamente a esta creación Francisco Ibáñez animó, también en *Can, Can*, una nueva serie de páginas humorísticas. Bajo el título de *Ellas y...* (1958) (figs. 94 y 95) Ibáñez realizó páginas de chistes donde el ‘gag’ se desarrolló, fundamentalmente, a partir de tópicos y comportamientos arquetípicos atribuidos a las esposas, o a las mujeres en general. Los arrebatos consumistas, por ejemplo. En 1995 Ediciones B publicó una recopilación de 45 páginas de la serie *La Historia esa vista por Hollywood*, publicadas entre septiembre de 1958 y julio de 1959<sup>192</sup>.

Poco a poco y de forma autodidacta Ibáñez iba aumentando su repertorio de personajes. A finales de 1958, la única serie fija de Francisco Ibáñez en los semanarios de Bruguera era *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información*. Por el contrario, las páginas temáticas y deportivas eran ya variadas y abundantes. En aquel momento resultaba imposible predecir la importancia que personajes como Mortadelo y Filemón llegarían a adquirir en la mitología del cómic. Ibáñez cobraba entonces 200 pesetas por página publicada. Sobre aquel período de formación recuerda Ibáñez: «Es una cosa que la llevas dentro y surge espontáneamente, y no puedes ir a ningún aula, a ninguna universidad a seguir ninguna carrera, porque no existe ... tú has de seguir tu propia carrera trabajando y perfeccionando sin descanso, hasta que consigues publicar»<sup>193</sup>.

Lo cierto es que pocos dibujantes de historietas de humor pasaron por escuelas o academias de dibujo<sup>194</sup>. Puede decirse que los

---

<sup>192</sup> Vid. F. IBÁÑEZ, *La Historia esa vista por Hollywood*, col. Magos del Humor, Eds. B, Barcelona, 1995.

<sup>193</sup> R. MINCHINELA, «Entrevista con Francisco Ibáñez» (realizada el 29 de febrero), *Contracultura. El Webzine*, 8 marzo 1996, s. p.

<sup>194</sup> Escobar cuenta una divertida anécdota personal al respecto: «Un buen día me enteré que en Granollers se había instalado una academia de dibujo. La noticia me alegró. Pensé que en aquella academia podía aprender lo que yo tenía conciencia de ignorar. La afición no es suficiente, el caricaturista ha de conocer un mínimo de perspectiva, composición, color, etc. y con mi amigo Toni Vidal nos presentamos a la directora de la Academia. -Nosotros queremos dedicarnos al dibujo humorístico. -Bien, pero la práctica del dibujo clásico no os vendría mal. Y nos dio unas láminas para que las copiáramos. La lámina de mi amigo Vidal representaba un par de gatos juguetones y la mía un paisaje a la pluma... con unos inmensos árboles repletos de hojas. -¿He de copiar estos árboles hoja por hoja? -Claro que sí,- me respondió. Me armé de valor y le contesté: -Tome, son demasiadas hojas. Ya volveré en otoño. Y me marché.». Vid. «La otra vida de José Escobar». *Bruguelandia*, núm. 5, Barcelona, Noviembre 1981, pp. 46-47.

veteranos dibujantes de Bruguera fueron para Ibáñez la mejor escuela, como él mismo reconoció en más de una ocasión: «He procurado aprender algo de todos... La gracia chispeante de Vázquez, el sentido artístico de Raf, la amplitud de conocimientos de Escobar, los grandes artistas que ilustran nuestros billetes de curso legal...»<sup>195</sup>. En Bruguera, Ibáñez entró en contacto con las principales figuras de la casa, con Manuel Vázquez fundamentalmente. A Raf ya lo conocía de su época de colaborador con Editorial Marco. Durante estos años, llama la atención su extraordinaria capacidad para absorber los elementos y recursos que otros dibujantes ponían a su alcance. Sus compañeros de Bruguera le proporcionaron, a través de los semanarios, los recursos elementales para aproximarse al mundo de la historieta de humor.

El estilo en el dibujo de personajes y fondos, aquel grafismo caricaturesco de las primeras historietas de *Mortadelo y Filemón* o *Don Adelfo*, correspondía a la distorsión convencional de las historietas de humor de posguerra. A medida que transcurriesen los años, el ‘estilo Ibáñez’ se iría desarrollando y consolidando hasta cuajar en la calidad y soltura de dibujo que ha caracterizado a este autor. En aquellos años finales de la década de los 50, elementos temáticos y estilísticos unían a Ibáñez con los maestros tradicionales de la Escuela Bruguera, a los que el joven dibujante sin duda trataba de imitar. Las historietas que Ibáñez realizó en estos años fueron el resultado de la articulación de diversos ingredientes, por una parte una cierta base adquirida de forma autodidacta en la etapa previa a Bruguera –Ibáñez conservaba algunos elementos y recursos de aquellas primeras publicaciones-, pero sobre todo, de aquellos elementos que extrajo del entorno más próximo, las páginas de los semanarios de Bruguera, con su amplio repertorio de tópicos, convenciones gráficas, temas, tipologías, representaciones y demás señas de identidad.

El período más fructífero en la obra de Ibáñez en cuanto a creación de personajes iba a ser el comprendido entre los años 1958 y 1966. A finales de los 50, cuando *Mortadelo y Filemón* y *La familia Trapisonda* comenzaron a tener éxito, la editorial le encargó a Ibáñez más personajes. En 1960 creó para la efímera revista *El Campeón de*

---

<sup>195</sup> J. FERNÁNDEZ, 1980, op. cit., p. 11

*las Historietas* (1960-1961) la serie *Ande, ríase Usté con el Arca de Noé*. Aquel mismo año aparecieron dos series de humor gráfico dibujadas por Ibáñez, *Claro que...* (*Tío Vivo*, 1960) e *Increible pero mentira* (*El Campeón*, 1960).



## CAPÍTULO IV

### La década prodigiosa. 1960-1969.

#### Mi jefe, y otros animales viscosos: *El Arca de Noé*. 1960.

El 14 de marzo de 1960 Editorial Bruguera lanzó al mercado una nueva revista, *El Campeón de las historietas*, con una fórmula entre *El DDT* y *Pulgarcito*. En el primer número aparecieron chistes e historietas de Segura, Peñarroya, Nené Estivill, Vázquez, Cifré e Ibáñez. A este último se debió la serie *Ande, ríase Usté con el Arca de Noé* (1960). Durante los años 60 fueron apareciendo numerosas páginas temáticas de Ibáñez: *¡Ah, las cañitas de Baviera!* (*Extra verano*, 1960), *Quien a buen árbol se arrima*<sup>196</sup> (núm. 44, 1961), además de páginas de chistes como la serie *Increíble pero mentira* (1960). A partir del número 50 (1961) Bruguera aumentó la temática deportiva de la publicación, lanzando series como *Godofredo y Pascualino viven del deporte fino* (núm. 60)<sup>196</sup>, también de Ibáñez, *Rayo, piloto de pruebas* o *Roberto Acero*, además de numerosos reportajes sobre futbolistas.

La serie *Ande, ríase usté con el Arca de Noé* (figs. 96 y 98) apareció publicada en el semanario el 14 de marzo de 1960. El conflicto entre jefe y empleado aparecía de nuevo en esta serie dual. Ibáñez buscó el ‘gag’ en las difíciles relaciones de poder entre un jefe

---

<sup>196</sup> *Godofredo y Pascualino* <sup>1</sup>/<sub>4</sub> sustituyó a la anterior serie *Ande, ríase Usté* <sup>1</sup>/<sub>4</sub>, que continuó publicándose en la revista *DDT* entre 1961 y 1963.

y su único subordinado. Ambos trabajaban en un pequeño negocio, una agencia que proporcionaba animales adiestrados a zoos, circos y particulares. J. A. Ramírez consideró esta serie una de las mejores creaciones de la Escuela Bruguera. Muchas historietas de Ibáñez iban a compartir elementos con esta serie. Como Mortadelo y Filemón, o Pepe Gotera y Otilio, los protagonistas de esta pequeña empresa compartían piso. Y como en muchas obras de Ibáñez, las historietas terminaron con frecuencia con el empleado perseguido a la carrera por su jefe, que empuñaba un objeto descomunal, alternándose estos papeles en alguna ocasión. Además, el subordinado Pepe de *El Arca de Noé* iba a servir de modelo a un personaje posterior, el popular Otilio. Ambos aparecían un poco gordinflones, torpes, holgazanes y especialmente glotones, capaces de devorar lo que se les ponía por delante. Y como ocurriese con Mortadelo, Sacarino, Otilio y otros personajes de Ibáñez, Pepe no dejaría de crear problemas a su jefe.

El piso que compartían los protagonistas de *El Arca de Noé* aparecía repleto de animales, desde hipopótamos a tortugas, además de una extraña mascota, un pulpo que portaba el jefe sobre sus hombros. Con él parecía compartir sus emociones: cuando el amo estaba contento la mascota sonreía, y cuando el jefe perseguía al empleado, el pulpo mostraba una expresión de enfado y empuñaba a su vez un objeto contundente. Cabría preguntarse cuál es la relación entre animal y jefe. J. A. Ramírez opina que, por su «carácter flácido, viscoso, resbaladizo y multitentacular», el pulpo representaba «el otro yo del jefe», convirtiéndolo en una de las mejores caracterizaciones de «el jefe por excelencia»<sup>197</sup>. No obstante, Ramírez parecía ignorar que este elemento no fue invención de Ibáñez, sino que lo tomó prestado de una serie anterior de Manuel Vázquez, *La Osa Mayor, Agencia Teatral (Can, Can, 1958)* (figs. 97 y 101). La serie de Vázquez trataba de un jefe y un empleado que tenían montado un negocio propio, una agencia de contratación de artistas del espectáculo. En la serie de Vázquez, López, el ayudante de la agencia, aparecía siempre con algún animal encima, una serpiente enrollada en la cabeza, una araña colgando de su nariz, gusanos subiendo por su espalda, etc. De alguna manera, estos elementos contribuían a definir su personalidad. En el número 37 del

---

<sup>197</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 138.



semanario *Can Can* el empleado llevaba encima un pulpo que parecía acompañar, por su actitud, las acciones de su amo. En aquel mismo número había colaborado Ibáñez con chistes sueltos, una página temática y otra de la serie *La historia esa vista por Hollywood*, ideada también por el genial Vázquez. Poco después, el pulpo aparecía de nuevo en una página de *La Osa Mayor, Agencia Teatral*, de Vázquez, publicada en *Can Can* Almanaque para 1959 (diciembre 1958).

En estos primeros años en la editorial Ibáñez parecía tener un objetivo claro, convertirse en el paralelo más claro de Vázquez, aunque le faltara el genio, el atrevimiento y la espontaneidad del veterano dibujante. Sin embargo, estas primeras obras dan fe de la versatilidad de Ibáñez y de su extraordinaria capacidad de adaptación. *El Arca de Noé* se publicó en *El Campeón de las Historietas* hasta 1961. Ese año, al desaparecer la revista, la serie continuó editándose en *El DDT* hasta 1963.

Desde 1960 y hasta 1964 Ibáñez dibujó para *Tío Vivo* una sección humorística de pequeño formato titulada *Claro que...* (figs. 104 a 106), compuesta por dos chistes relacionados entre sí, separados por una cartela con el título de la serie. Al mismo tiempo animó para *El Campeón de las Historietas* la serie *Increible pero mentira* (1960) (fig. 107), una página de chistes acompañados de una leyenda explicativa en la que Ibáñez desarrollaba toda clase de situaciones absurdas y disparatadas, una especie de versión humorística de la típica sección de curiosidades de las revistas de Bruguera. 1961 fue también un año importante en la trayectoria creativa de Ibáñez. Ese año dibujó para *El Campeón de las Historietas* la serie *Godofredo y Pascualino, viven del deporte fino*. Paralelamente comenzó a publicar en *Tío Vivo* las primeras páginas de la popular casa de vecindad *13 Rue del Percebe*, otra de las obras interesantes del período Bruguera.

### **El nuevo pasatiempo nacional: *Godofredo y Pascualino*. 1961.**

*Godofredo y Pascualino* (fig. 102) es hoy otra de las series casi desconocidas de Francisco Ibáñez. Fue creada para la revista *El*

*Campeón de las Historietas* en 1961. De nuevo se trataba de una serie dual cuyos protagonistas, Godofredo y Pascualino, eran también un jefe y su subordinado. Las historietas transcurrían en su pequeño negocio, una oficina donde se alquilaban desde dientes de repuesto para boxeadores, hasta deportistas de diversas especialidades. La aparición de esta serie coincide cronológicamente con el auge del deporte como espectáculo colectivo. El fútbol, reforzado por la moda de las quinielas, constituyó en estos años el mejor pasatiempo entre la sociedad española masculina. Una moda bien vista por el régimen, que halló en el deporte una forma de patriotismo fácil y popular que encajaba muy bien con su propaganda oficial.

A pesar de ser España un país deportivo de segunda categoría<sup>198</sup>, las victorias internacionales de nuestros deportistas –los triunfos del Real Madrid de Alfredo Di Stéfano en la Copa de Europa desde 1956, la victoria del ciclista Federico Bahamontes en el Tour de Francia (1959), los sucesivos éxitos internacionales del tenista Manuel Santana...- se vivieron como grandes triunfos nacionales, reflejo de la furia española, y como un símbolo de prosperidad. Fútbol, boxeo, ciclismo, tenis, proporcionaron durante estos años grandes ídolos de masas. Este fenómeno se vió potenciado primero por la radio, que popularizó las retransmisiones deportivas, y posteriormente por la televisión, que convirtió las citas deportivas en verdaderos acontecimientos nacionales.

J. A. Ramírez llamó la atención sobre uno de los recursos más apreciables de Ibáñez, y que aparece en las primeras entregas de esta serie, el ‘relato paralelo y simultáneo’: Paralelamente al relato desarrollado por los protagonistas, los fondos de las viñetas contenían anuncios y personajes complementarios que funcionaban como auténticos ‘chistes’ independientes del relato principal<sup>199</sup>. No obstante, esta serie, al igual que la de *El Arca de Noé*, presentaba numerosos elementos extraídos de la ya comentada serie de Manuel Vázquez, *La Osa Mayor, Agencia Teatral* (fig. 103). Como Godofredo y Pascualino, los personajes de Vázquez tenían el negocio instalado en un piso. Del mismo modo, los carteles que aparecían en las paredes de la agencia de Ibáñez, y que funcionaban como relato

---

<sup>198</sup> En cuatro décadas de dictadura franquista el deporte olímpico español sólo logró cinco medallas. Véase FUSI, op. cit., p.115.

<sup>199</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 138 y 139.

paralelo o ‘gag secundario’, estaban ya presentes en la serie de Vázquez.

A lo largo del año 1961, debido probablemente a las múltiples ocupaciones del dibujante, las historietas de esta serie comenzaron a simplificarse. Ésta se interrumpió definitivamente a finales de ese año al desaparecer la revista *El Campeón*. Las historietas se reeditaron años más tarde, entre 1969 y 1970, en la revista *El DDT*.

### **La ventana indiscreta de la rue del Percebe. 1961.**

En 1960 Editorial Bruguera compró los derechos de *Tío Vivo*, readmitiendo a los antiguos dibujantes. Con el fin de revitalizar la revista aparecieron nuevos personajes: *Don Tele*, de Cifré, *Los Señores de Alcorcón* y *el holgazán de Pepón*, de Segura, *Doña Trini y sus animalitos*, de Escobar, etc. La fórmula de *Tío Vivo* se basó en un híbrido entre *El DDT* y *Pulgarcito*. Para J. A. Ramírez, «todas las características de frustración social y sexual que arrastran los personajes de *El DDT* permanecen en *Tío Vivo*, aun cuando sea perceptible una cierta dulcificación a tenor del endurecimiento de la censura, notable a partir de 1955»<sup>200</sup>.

El 6 de marzo de 1961 Bruguera impuso nuevos cambios a la publicación, lanzando el número 0 de la segunda época. Se reeditaron historietas antiguas como *Don Furcio Buscabollos*, de Cifré, y se incluyeron series de *Pulgarcito*, como *Mortadelo* y *Filemón*<sup>201</sup>, de Ibáñez, *Zipi y Zape*, de Escobar, y *Don Pío*, de Peñarroya. Aparecieron nuevas series, como *13 Rue del Percebe* -a todo color y en portada posterior-, de Ibáñez, y *Agamenón*, de Nené Estivill. Entre 1960 y 1962 Ibáñez dibujó la serie de humor gráfico *Claro que ¼*. En 1964 nacieron en la revista nuevas series de Ibáñez: *Rompetechos* (núm. 165), *Don Pedrito, que está como nunca* (núm. 196) y *Doña Pura y Doña Pera, vecinas de la escalera*. Y en 1966, la serie *Pepe Gotera y Otilio, chapuzas a domicilio* (núm. 270). Desde 1973 un personaje de Ibáñez, *El botones Sacarino*, apareció asociado a la cabecera de la revista.

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>201</sup> Desde el 30 de abril de 1962.

Los problemas de la sociedad urbana asomaron de forma irónica en *13 Rue del Percebe* (fig. 108), una serie de notable valor dibujada por Francisco Ibáñez para *Tío Vivo*. La primera entrega vio la luz el 6 de marzo de 1961. Para nosotros, esta creación tiene gran interés por el modo en que fue concebida la página. Al tratarse ahora de un escenario fijo fue la serie de Ibáñez que presentó una mayor complejidad escénica. Ibáñez dibujó un edificio abierto al lector para que éste pudiera seguir las peripecias de sus habitantes, que cohabitaban el inmueble ignorándose entre sí. De hecho, el autor se valió de ese escenario permanente para unificar lo que en realidad fueron 10 chistes independientes, más algún que otro ‘gag secundario’. Esta concepción de la historieta convertía también la serie en una de las más complejas en cuanto a elaboración del guión. Si una página normal de *Mortadelo y Filemón* precisaba idear 3 ó 4 ‘gags’ como máximo, *13 Rue del Percebe* necesitaba el cuádruple de esa cantidad, lo que da una idea de la dificultad de su realización.

*13 Rue* no era, pues, una historieta convencional, sino una serie de humor gráfico. Sus viñetas se presentaban como chistes de una página humorística elaborados con unos personajes fijos. «Aquello en sí –recuerda Francisco Ibáñez– no era una página de historietas; era más bien una página de chistes. Que daba más quebraderos de cabeza que un parto múltiple, sobre todo porque no nos podíamos escapar del escenario fijo -cada uno de los pisos- en que se movían los personajes. Las diferencias con una página habitual de chistes venían dadas, primero, por la abundancia de detallitos de ambientación, y segundo, porque el lector ya estaba familiarizado con los tipos que vivían en ‘13 rue del Percebe’. Sabía que el uno no pagaba facturas, que el otro metía animales en casa, que el ascensor nunca funcionaba... Eso le daba encanto. Tenía mucha aceptación, pero era tan difícil...»<sup>202</sup>.

*13 Rue* fue también una de las series más originales del cómic español, y uno de los mayores logros creativos de su autor. Su mayor particularidad consistió en satirizar unos comportamientos y roles sociales situando los personajes en un hábitat muy particular, su propia vivienda, un reducido habitáculo de un inmueble ruinoso. La creación de *13 Rue* tuvo lugar en un contexto en el que la sociedad

---

<sup>202</sup> Entrevista con Francisco Ibáñez realizada por LARA y GALÁN, op. cit., p. 36.

española comenzaba a dejar atrás los años de la inmediata posguerra, iniciando un tímido desarrollo industrial y económico. Aún próximo el recuerdo de las miserias y precariedades de los años posteriores a la guerra civil española –las cartillas de racionamiento, los cortes de electricidad, la escasez de productos, el hambre-, desde la tecnocracia aperturista, en el gobierno desde 1957, se insuflaban nuevos aires a la empobrecida economía española, y las clases medias urbanas comenzaban a experimentar los primeros síntomas del consumismo. Son también los años del éxodo rural a las ciudades. Las grandes urbes –Madrid y Barcelona fundamentalmente- acogían, con limitados recursos e infraestructuras, la inmigración procedente del campo.

En filmes como *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, o *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, quedaron plasmadas las circunstancias económicas que empujaron a las familias rurales a trasladarse a la gran ciudad. Otras películas –*Los Golfos* (1959), de Carlos Saura, p. ej.- ofrecieron una visión desgarrada de los suburbios madrileños. La exhibición de estos filmes y sus problemas con la doble censura franquista –política y económica-, habían puesto de manifiesto las dificultades de crear películas críticas en España. La censura, aplicada con rigor al cine y a la historieta, obstaculizaba cualquier visión realista y crítica de las duras condiciones en las que se estaba produciendo el crecimiento urbano, potenciando una cultura de evasión hacia los valores históricos hispanos primero, y exaltando el desarrollismo y el modo de vida de las clases favorecidas después<sup>203</sup>.

---

<sup>203</sup> Desde el Ministerio de Información y Turismo se controlaban las películas a través de la Junta de Clasificación y Censura, desde la que se ejercían dos censuras paralelas, una moral y política, mediante el corte y la distorsión del filme, y otra económica, a través del reparto de subvenciones, y con la que se podía hundir económicamente a una productora. Con un evidente carácter de propaganda estatal se potenciaba un tipo de cine que exageraba el nivel de vida alcanzado por la sociedad española. Buena parte de la comedia española de estos años ofrecerá una imagen amable al amparo de los planes de desarrollo económico, y del negocio turístico. Se resaltarán todo cuanto suponga progreso. Como consecuencia, el optimismo económico de los sesenta, los síntomas de modernización y de transformación que se estaban produciendo, el desarrollo urbanístico –*Hay que educar a papá* (1971), de Pedro Lazaga-, el turismo –*El turismo es un gran invento* (1967), de Lazaga-, las inversiones extranjeras, los cambios de mentalidad en la familia, en el consumo y en el confort –*Ya tenemos coche* (1958), de Julio Salvador; *El día de los enamorados* (1959), de Fernando Palacios; *La ciudad no es para mí* (1965), de Lazaga-, en lo eclesiástico –*Sor Citroen* (1967), de Lazaga y Pedro Masó; *Sor Ye-yé* (1967), de Ramón Fernández-, en la juventud y sus gustos modernos –*¿Qué hacemos con los hijos?* (1966), de Lazaga-, quedaron plasmados en multitud de filmes. Las playas de la costa mediterránea, los

En cierto modo *13 Rue* representó una visión más de las condiciones en que se estaba produciendo el crecimiento urbano en estos años de desarrollo económico, imagen representada fundamentalmente a través del personaje que se resigna a vivir en una alcantarilla infectada de ratas, o a través de los huéspedes que duermen hacinados en una abarrotada y cochambrosa pensión.

La clave de *13 Rue* y su mayor originalidad estuvieron, como decíamos, en el modo de concebir la serie. En primer lugar, frente a la clásica concepción de historieta en la que se alternaban planos de actores principales y secundarios, Ibáñez optó por una concepción compacta y simultánea, reduciendo ostensiblemente el papel de los protagonistas, una fórmula que emparentaba la historieta con la tradición sainetesca española. Todos los personajes actuaban al mismo tiempo, no existía un protagonista que destacase sobre los demás. A pesar de convivir en un mismo inmueble y de compartir las mismas calamidades, los personajes de *13 Rue* no lograban salir de su aislamiento, y apenas se producían interferencias entre vecinos, lo que acentuaba la sensación de incomunicación, insolidaridad y egoísmo colectivo en una comunidad de vecinos.

En opinión de J. A. Ramírez, «*13 Rue del Percebe* nos demuestra cómo una unidad de espacio y de tiempo, repentinamente ‘abierta’, es tan distinta para unas pocas personas que ni siquiera una misma contingencia imprevista puede ser capaz de ‘aunar criterios’: la niebla que todo lo invade o un apagón de luz (*Tío Vivo*, núm. 424) provocan situaciones que la literatura sólo ha podido reflejar con la técnica del contrapunto y el cine con la pantalla múltiple y simultánea ... En este caso los convencionalismos del ‘cómic’ se revelan como los más capaces para expresar estéticamente algunos aspectos de la realidad»<sup>204</sup>. En segundo lugar, los inquilinos de *13 Rue* aparecían adaptados a su peculiar modo de vida, y permanecían adheridos a sus respectivos espacios de los que no conseguían escapar. No se concebía la figura de Don Hurón fuera de su alcantarilla, o la del moroso fuera de su roñosa buhardilla –como contraste, un personaje de otra serie, Rompetechos, se paseaba a menudo por la escalera de *13 Rue*–.

---

modernos y lujosos hoteles, las grandes torres de apartamentos, las discotecas, el aeropuerto de Barajas, fueron escenarios frecuentes de este tipo de cine ‘desarrollista’.

<sup>204</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 158-159.

Esta situación acentuaba el aislamiento de los personajes. Pasarían los años y la condición de los inquilinos del inmueble no mejoraría. Tal vez por ello en *13 Rue* se aprecie, mejor que en ninguna otra serie humorística, la estructura de relato en un tiempo cíclico, en el que se repiten invariablemente las mismas situaciones: los acreedores del pintor no conseguían cobrar sus deudas, el gato era torturado una y otra vez por el ratón, el dependiente intentaba sisar a la clienta, el veterinario demostraba su ineptitud para la profesión, etc. En ocasiones, el autor introdujo elementos que alteraban la tendencia general -el gato conseguía resarcirse, los acreedores vapuleaban al artista y cobraban sus facturas, la clienta engañaba al tendero, etc.-, lo cual no suponía un desequilibrio argumental y evitaba el agotamiento de las situaciones.

Como en una comedia costumbrista Ibáñez decidió que habitaran el inmueble personajes cotidianos, individuos que se asemejaban notablemente al ciudadano medio español: la portera, el tendero, el artista, la madre que sufría las travesuras de sus niños terribles, la hermana mayor que buscaba desesperadamente novio, los inquilinos de la pensión, el veterinario, etc. En *13 Rue* el 'gag' emanaba del carácter intrínseco de cada uno de los vecinos, de modo que los diferentes perfiles de los personajes se convertían en el motor de la serie. Los inquilinos de *13 Rue del Percebe*, como otros muchos de Ibáñez, sintonizaron por sus peculiares características con la tradición costumbrista de raíz hispánica. Sujeta a las reglas y mecanismos del tebeo, la serie funcionó como una especie de comedia mosaico de filiación costumbrista, ofreciendo retazos de vida cotidiana. Ibáñez creó la serie como una síntesis de la tradición Bruguera, cuya primera generación de dibujantes había concebido sus personajes dentro del registro de la tradición sainetesca: el pícaro, el soñador, el galán enamorado, el idealista, etc. Ya desde finales de los años 40 los dibujantes de Bruguera se habían convertido en narradores de la vida contemporánea española, reflejando a menudo los sueños, las miserias o las aspiraciones de los españoles del momento. Muchas creaciones de Bruguera parecían una especie de asimilación de la gracia sainetesca de ciertas propuestas cinematográficas.

En el horizonte de la serie de Ibáñez se situaron, pues, los problemas vividos día a día por los inquilinos de un disparatado

inmueble situado en el 13 de la rue (a la francesa) del Percebe. Sin duda, la vida cotidiana y el cine de principios de los 60 ofrecían al dibujante referentes generales y concretos para su actividad, el humor gráfico. Un elemento significativo de *13 Rue* es que tal vez sea ésta la única serie de Ibáñez dibujada durante el franquismo que aún conservó un cierto tono crítico, incisivo, aunque camuflado en situaciones cómicas y absurdas, a menudo en clave de humor casi surrealista. Algunos detalles de la historieta reflejaron aspectos de la realidad, aunque durante esos años, debido al control de la censura sobre los tebeos infantiles y a la represión, a Ibáñez no le quedara otra alternativa que negar esta tendencia: «Parto de la base de que, con mis historietas, yo no quiero criticar nada, ni jamás lo he hecho. Creo que el tebeo debe darle al niño diversión, no formación, y tampoco destrucción ... El tebeo es como un juguete más, un juguete visual, y los juguetes son para distraerse»<sup>205</sup>.

Las páginas de *13 Rue del Percebe* se realizaron utilizando una plantilla del edificio (fig. 111). Cada piso del inmueble se encontraba habitado por uno de los protagonistas. En la buhardilla Manolo, un pintor moroso acosado por sus acreedores, inasequibles al desaliento, que nunca conseguirán cobrar sus facturas; en la azotea un gato masoquista padecía, semana tras semana, las torturas de un sádico ratón<sup>206</sup>. Mientras, en el tercero, la esposa de Ceferino, un caco compulsivo, asistía resignada a las frustradas fechorías de su esposo, o se asombraba de sus absurdos y desafortunados robos; a su lado, una madre sufría las permanentes travesuras de sus hijos, psicópatas en potencia más que traviosos, a juzgar por sus semblantes, una de cuyas innumerables maldades consistía en torturar a los pretendientes de su hermana mayor, condenada por ello a permanecer soltera.

En el segundo, una anciana solterona de la Sociedad Protectora de Animales se dedicaba a recoger bichos abandonados que terminaban haciéndose los dueños de la casa; su vecino, un siniestro científico, caricatura del doctor Frankenstein, fabricaba monstruos desdichados -a partir de octubre de 1964, por problemas con la

---

<sup>205</sup> Comentario recogido por LARA y GALÁN, op. cit., pp. 36 y 37.

<sup>206</sup> En la historieta, la repetición de modelos conocidos (gato y ratón) es fundamental para la percepción instantánea del gag. Los roles adoptados por el gato y el ratón tienen su origen en las fábulas clásicas. Ya en las fábulas de Esopo los ratones se mostraron a menudo más astutos que el gato. El roedor de *13 Rue* es el ratón que ha logrado ponerle el cascabel al gato.



censura, fue sustituido por un sastre chapucero y delirante cuyos trabajos siempre terminaban siendo objeto de reclamación por parte de sus clientes-. El primero aparecía habitado por un veterinario de lo más incompetente, con una peculiar forma de resolver los problemas de sus pacientes; este último tenía por vecina a doña Leonor, roñosa patrona de una pensión con normas inverosímiles, siempre dispuesta a abusar de sus sufridos realquilados. En el bajo, Don Senén, un tendero caradura que sisaba sin piedad a sus desconfiadas clientas, bien haciendo trampas con la báscula, bien vendiendo productos pasados de fecha; en la entrada al inmueble una arquetípica portera observaba con pasividad las calamidades del edificio; por último, en la acera, frente a la portería, Don Hurón habitaba la alcantarilla.

Este último personaje, junto con los inquilinos de la abarrotada pensión y una pareja que en vano consultaba periódicamente en portería si había piso libre, nos recuerda hoy el problema de la vivienda en las grandes ciudades a principios de los 60, que obligó a muchos a convertirse en ‘realquilados’ ocupando una pequeña habitación con derecho a cocina <sup>207</sup>. Otro de los elementos imprescindibles de esta particular casa de vecindad fue, sin duda, el destartado ascensor en permanente estado de reparación, así como las absurdas soluciones que se improvisaban para solventar el problema, reflejo caricaturesco de un sistema económico autárquico recientemente abandonado. Aparte de estos ingredientes fijos el autor introdujo a menudo situaciones ocasionales que funcionaron como chistes secundarios, desarrollados generalmente en la escalera, en la calle y, en ocasiones, sobre la fachada exterior de la vivienda, la que daba a las ventanas, teniendo allí lugar otra situación cómica generalmente desarrollada en vertical.

---

<sup>207</sup> El desarrollo posterior al Plan de Estabilización de 1959 supuso, entre otras consecuencias, una transformación de la ocupación de la población española, lo que ocasionó movimientos migratorios a las ciudades en la década de los 60. Se produjo un incremento desequilibrado de la población urbana, con los consiguientes efectos de masificación en ciudades como Madrid, Barcelona, Bilbao o Valencia. Vid. A. BARBANCHO, *Las migraciones interiores españolas en 1961-70*, Instituto de Estudios Económicos, Madrid, 1975, pp. 84-86. Vid. además: S. DEL CAMPO, *Análisis de la población de España*, Ariel, Barcelona, 1972, pp. 132-137.

### **13 Rue del Percebe, síntesis temática de la Escuela Bruguera.**

J. A. Ramírez opina que pueden encontrarse en los personajes de *13 Rue del Percebe* muchos elementos escolásticos, de modo que la serie se presenta como una síntesis de la ‘Escuela Bruguera’, esquematizándose en ella muchos de sus tópicos estéticos<sup>208</sup>. En efecto, rastreando los semanarios de Bruguera encontramos numerosas coincidencias. Una referencia al artista que vive en la buhardilla la hallamos en la serie de Escobar *Aniceto, el artista completo*. Pero el personaje de Ibáñez recuerda, por sus peculiares características, a otro maestro dibujante de Bruguera, Manuel Vázquez, reconocido moroso de la editorial (figs. 112 a 115). «Cuando se vió en el ático –recuerda Ibáñez- se reía. Era único. Me decía: ‘Te quedas corto, la cosa es aún peor’. Pienso que cuando llegara al cielo tardaría media hora en pegar el sablazo a San Pedro y a toda la corte celestial»<sup>209</sup>. El propio Vázquez, que ya se había autocaricaturizado en numerosos chistes, debió apreciar en el moroso de Ibáñez sus posibilidades como protagonista de historieta cómica, puesto que, años más tarde, creó su alter ego en la serie *Los cuentos de Tío Vázquez (Din Dan, 1969)*. El tema de los acreedores aparecía también en series como *Guillermo el conquistador*, de Gin (*Can Can, 1958*). En definitiva, el moroso era un viejo tópico de las publicaciones de Bruguera. Con frecuencia los personajes debían dinero a sus sastres, caseros o amigos, y a menudo los acreedores empuñaban garrotes.

Si nos centramos ahora en el caco del tercero (fig. 118), ciertos rasgos de su representación recuerdan a otro personaje de los semanarios de Bruguera, *el Caco Bonifacio*, de Enrich (*Tío Vivo, 1958*) (fig. 116), fundamentalmente por el arquetípico antifaz negro y la vestimenta -chaqueta y pantalón con remiendos-. Además, ambos ladrones son ignorantes, bobalicones e ineptos, y tienen un compañero en la serie: en el caso de Bonifacio se llama Pancracio, en el de Ceferino se trataba de su esposa. Ambos, por su condición de ladrones no pueden tener éxito, de modo que el fracaso, el chasco o

---

<sup>208</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 156-158.

<sup>209</sup> Comentario recogido por J. GONZÁLEZ CANO, «Entrevista a Francisco Ibáñez», *Tiempo*, 25 mayo 1998, p. 23.

la captura por parte de la policía constituyen los finales típicos de sus aventuras.

El asunto de los niños terribles (figs. 123 y 124) constituye otro de los tópicos tradicionales del humor de Bruguera. Los perversos niños del inmueble de Ibáñez actúan con verdadero retorcimiento, de forma intencionada, cometiendo gamberradas -más que trastadas- y nunca encontrando castigo a su maldad. Las pesadas bromas de éstos niños rebeldes con los novios de su hermana mayor nos recuerda las frecuentes travesuras de *La Terrible Fifi*, de Nené Estivill (*Pulgarcito*, 1958), con Melanio, el novio de su tía soltera. El tópico del hermano pequeño que ahuyenta a los pretendientes de su hermana apareció también en la serie *Lidia y su hermanito Jaimito*, de Joso (*Tío Vivo*, h. 1958-59). Además de las historietas citadas, el niño terrible que se ensaña con el novio de su hermana mayor fue un tema recurrente en los chistes de Bruguera (fig. 122).

Las situaciones humorísticas desarrolladas en torno a la anciana que protege en su vivienda a todo tipo de animales nos trae a la memoria una serie de Escobar, *Doña Trini y sus animalitos* (*Tío Vivo*, 1960), una solterona que recoge y domestica todo tipo de criaturas salvajes. En la serie de Ibáñez, como en la de Escobar, aparece otra anciana solterona que participa como elemento del 'gag'. La misma temática aparecía con frecuencia en chistes y páginas humorísticas de Bruguera (figs. 125 a 127).

El problema de la escasez de vivienda se había visto reflejado en series como *Blasa, portera de su casa* (*Tío Vivo*, 1957), de Escobar (figs. 130 y 131). Allí, como en la serie de Ibáñez, muchos transeúntes preguntaban a la portera si iba a quedar algún piso libre. En el inmueble de *13 Rue* aparece también una arquetípica portera, cuya caracterización recuerda a la de la serie de Raf, *Doña Lío Portapartes* (*Pulgarcito*, 1958) (fig. 128), en cuyas historietas aparece también el tema de la patrona y los realquilados <sup>210</sup>. El mismo asunto aparece en otra serie de Escobar, *Doña Tomasa, con fruición, va y alquila su mansión* (*El DDT*, 1959), personaje que subarrenda habitaciones de su vivienda (fig. 135).

---

<sup>210</sup> Don Bollete, el realquilado de Doña Lío, se queja a menudo de la escasa y monótona comida de la pensión. Vid. p.ej. *Tío Vivo* núm. 417, 3 marzo 1969.

El tendero del bajo es otro de los personajes de *13 Rue* que cuenta con antecedentes en las publicaciones de la editorial: *Margarito Celemín, un vendedor muy pillín* (Pulgarcito, 1957), *El dependiente Vicente*, de Escobar (*Tío Vivo*, 1960), *El tendero Sisebuto y su aprendiz que es un bruto* (fig. 121), de Antonio García (Pulgarcito, 1958), etc. Además de las series citadas, numerosas páginas de humor gráfico publicadas en los semanarios de Bruguera suponen también un referente de algunos personajes de *13 Rue del Percebe*: En 1957 encontramos una página humorística de Ibáñez que lleva por título *¡Cuidado con el niño!*<sup>211</sup>; en 1957 encontramos una columna humorística de chistes sobre veterinarios<sup>212</sup> (fig. 137); otra página de chistes de Vázquez titulada *Esos animalitos*<sup>213</sup> (fig. 127) desarrollaba chistes muy similares a los de la anciana protectora de animales de *13 Rue*, etc.

### **Aproximación a un universo costumbrista.**

Prácticamente desde su ingreso en Bruguera la obra de Ibáñez se desarrolló bajo la influencia de Manuel Vázquez y de otros veteranos dibujantes de la editorial. Por influjo de ellos las historietas de Ibáñez pronto ofrecieron elementos que de alguna manera enlazaron con algunas tradiciones de la cultura española: la picaresca como fuente de una literatura realista –surge el engaño, el juego picaresco, ciertos personajes del tebeo pueden ser entendidos como pícaros-, la tradición del sainete –fundamentalmente la mezcla de lo cómico y lo trágico, perceptible en muchos personajes de posguerra, la formulación coral de las historias (en *13 Rue del Percebe* interviene un compacto coro de personajes)-, el humor zarzuelero –el costumbrismo populista, los asuntos de vecindad-, la tradición del humor absurdo<sup>214</sup>, etc., elementos inevitablemente emparentados con

---

<sup>211</sup> *El DDT* núm. 57, 31 octubre 1957.

<sup>212</sup> *El DDT* núm. 80, 7 abril 1958.

<sup>213</sup> *El DDT* núm. 404, 9 febrero 1959.

<sup>214</sup> Cualquier creación humorística que se haga en España estará influenciada por la experiencia de una generación de autores que han cultivado la veta del humor absurdo, y que ejercerán un notable influjo en el cine, en la literatura, en la radio, en el humor gráfico y en la historieta humorística. Dramaturgos como Enrique Jardiel Poncela (1901-1950) o Miguel Mihura (1905-1979) habían cultivado un teatro inverosímil de continuas sorpresas y paradojas, en línea

los esquemas de la comedia cinematográfica de filiación costumbrista. Al margen de estas raíces españolas heredadas de Bruguera la creatividad de Ibáñez como historietista no sería impermeable a los ‘gags’, temas y situaciones del cine español de la época, fundamentalmente la comedia. Esa permeabilidad del dibujante a lo que otros géneros pudieran ofrecerle fue lo que le permitió a Ibáñez adaptarse a los tiempos. Por ello, en 1958 creó unos personajes a lo Sherlock Holmes y Watson, y una década después los transformó en agentes secretos a lo James Bond.

Desde los años de la inmediata posguerra se produjeron interferencias entre el cine y la historieta. El núcleo de dibujantes de la primera generación de Bruguera procedía del trabajo cinematográfico de animación <sup>215</sup>. Muchos guionistas desarrollaron su trabajo en uno y otro campo artístico. Fue el caso de guionistas de cine como Rafael Azcona. Colaborador de Berlanga en buena parte de su filmografía, dejó antes importantes aportaciones como redactor, e incluso como dibujante humorístico, en revistas de humor satírico como *La Codorniz* (*El repelente niño Vicente*, reducción al absurdo del niño bien educado, alcanzó un indudable impacto popular). El director de cine Edgar Neville colaboró también como humorista en revistas satíricas. El propio Miguel Mihura, dramaturgo y fundador de *La Codorniz*, participó junto a Berlanga y Bardem en el guión de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*

Los años en los que apareció 13 Rue constituyeron, además, una de las etapas más prolíficas del cine español. De la mirada de

---

con el llamado teatro del absurdo. Aparte de comediógrafo, Mihura fue uno de los autores polifacéticos que cultivaron también el guión cinematográfico y el humor gráfico de vanguardia, fundador de los semanarios satíricos *La Ametralladora* (1937) y *La Codorniz* (1941). Algunas de sus comedias fueron escritas en colaboración con otros humoristas (Tono, Álvaro de la Iglesia). En la radio, humoristas como Tip y Top o Gila triunfaron en los 40 como verdaderos magos del humor surrealista y absurdo (Tip confesaba su admiración hacia los precursores del humor surrealista en España). En las pantallas españolas se exhibieron las películas de los hermanos Marx. Groucho Marx había cultivado un humor corrosivo y provocador, logrando uno de los estilos humorísticos más influyentes de aquellos años, y del que se nutrirían otros cineastas y cómicos -*Sopa de Ganso* (1933) había sido considerada por la crítica norteamericana como una de las obras cumbre del humor surrealista y absurdo-. Artistas de cine, de la radio, del humor gráfico o de la comedia teatral, fueron sin duda un referente cultural para todos aquellos que desarrollaron un humor autóctono.

<sup>215</sup> Escobar trabajó como animador en Hispano Grafic Films y, posteriormente, en Dibujos Animados Chamartín y en Estela Films. También formó parte de diversos cuadros escénicos, llegando a escribir varias comedias, tres de las cuales fueron llevadas a los escenarios.

directores como Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, José María Forqué, Edgar Neville, Fernando Palacios, Rafael J. Salvia, Pedro L. Ramírez o Ricardo Blasco, surgió un tipo de comedia neocostumbrista con enorme variedad de propuestas y conformada, igual que la historieta, como una combinación de elementos heterogéneos: la tradición cultural y folklórica española, las comedias del neorrealismo italiano, los géneros cinematográficos hollywoodienses <sup>216</sup>, etc. Aquella oferta cinematográfica, repleta de ‘gags’ y de arquetipos sociales, constituía sin duda un verdadero archivo visual del que podían nutrirse otros medios de entretenimiento como la historieta. Como consecuencia, surgía una cierta sensibilidad hacia los acontecimientos cotidianos, hacia aquello que transcurría en la calle. En series como *13 Rue* o *Doña Pura y doña Pera* no era difícil percibir elementos emparentados con este tipo de comedias, reminiscencias de una tradición explotada por Bruguera.

En una entrevista reciente Francisco Ibáñez afirmaba que en la creación de *13 Rue* se inspiró en la tradición literaria española: «Lo saqué de la picaresca –decía Ibáñez–; pensé que si Vélez de Guevara había pensado en levantar los tejados para espiar a nuestros semejantes en *El diablo cojuelo*, ¿Por qué no hacer lo mismo pero con un corte en sección de una comunidad de vecinos? Si vas por la calle y ves una ventana abierta o un garaje abierto, tienes la inclinación, por narices, de mirar hacia dentro. No falla. Fue una idea que funcionó» <sup>217</sup>. El modo de representar gráficamente esta idea bien pudo hallarlo Ibáñez en la ilustración de un anuncio de Indesit (fig. 109-A) publicado en la prensa gráfica semanal a finales de los años 50. También allí aparecía un inmueble compuesto por tres pisos de viviendas, más un ático abuhardillado. Un corte transversal en el edificio permitía al lector visualizar el interior de cada uno de aquellos hogares <sup>218</sup>. O tal vez lo encontró en la portada de un libro

---

<sup>216</sup> Censurado y doblado, el cine extranjero, especialmente el norteamericano, se exhibía regularmente en las salas españolas. Paralelamente, las comedias italianas –los filmes de género ‘neorrealista’ y las ‘comedias mosaico’ fundamentalmente- se proyectaban con éxito en nuestro país.

<sup>217</sup> J. COSTA, «Francisco Ibáñez, el artesano de la carcajada», *Fotogramas*, suplemento al número 1912, Barcelona 2003, p. 22.

<sup>218</sup> Existen antecedentes de este tipo de representaciones. Por ejemplo, una ilustración de Hetzel publicada en *Le diable à Paris* en 1845 (fig. 109-C) mostraba la segregación social en un

muy popular por aquellos años, *El libro de la casa*<sup>219</sup>, una especie de manual práctico del hogar para el ama de casa. La ilustración de portada (fig. 109-B) mostraba, gracias a un corte en la fachada, las distintas viviendas de un edificio, en cada una de las cuales se desarrollaba una escena doméstica. Otro antecedente apareció en la portada del número 57 de *Selecciones de Humor de El DDT*. El chiste de portada (fig. 110) se desarrollaba en una casa de vecindad abierta al lector, mostrando simultáneamente el interior de dos viviendas del edificio, un procedimiento que anticipaba la creación de Ibáñez. No obstante, el origen de la serie no parece estar del todo claro, sobre todo desde que en 1993 el dibujante Manuel Vázquez, hoy fallecido, afirmara que la invención de *13 Rue del Percebe* había sido suya<sup>220</sup>. De cualquier modo, es indiscutible que Francisco Ibáñez desarrolló la obra con gran maestría, y es necesario destacar la prodigiosa capacidad del dibujante para buscar el ‘gag’ en una serie que, a pesar de los numerosos elementos fijos, se mantuvo sin decaer durante años.

Las historietas de Ibáñez suponen, como ya hemos expresado, un universo con múltiples asimilaciones. Sería arriesgado exponer que algunas de ellas sintonizaron con los modelos cinematográficos de la época, máxime cuando sabemos que la mayoría de los elementos de su humor los heredó de Bruguera, pero también sería inadecuado pensar en un creador de humor impermeable a los modelos y estereotipos que el cine español estaba ofreciendo. Fuese por influencia de Vázquez o por la propia capacidad observadora y asimiladora de Ibáñez, resultan curiosos, por ejemplo, los paralelismos que se establecen entre la obra del dibujante y la del director de cine Luis García Berlanga, dos creadores sin aparente conexión. Berlanga es autor de un tipo de comedia muy arraigada. Sus películas enlazan igualmente con algunas tradiciones de la cultura española, surgiendo a menudo referencias a la literatura

---

edificio de los nuevos Ensanches, según la cual, las diferencias en la condición social de los vecinos se manifestaba en la propia morfología de la edificación. Las familias acomodadas ocupaban los pisos intermedios, mientras que las gentes de más baja condición social ocupaban los extremos, es decir, entresuelos y buhardillas. Retrocediendo aún más en el tiempo, la sección es un documento descriptivo tradicional de la arquitectura, según el cual se hace ‘visible’ el interior de un edificio gracias a la destrucción total o parcial de su cerramiento vertical.

<sup>219</sup> S. K. MAGER, *El libro de la casa*, Eds. Daimon, Barcelona, 1956.

<sup>220</sup> Vid. CUADRADO, op. cit., t. II, p. 881.

picaresca y al sainete, otra de las raíces españolas que influye en la obra del cineasta. Por una parte, la combinación de lo cómico y lo trágico. El humor se construye a partir de circunstancias que, con otro tratamiento, tendrían un contenido trágico y dramático. Por otra, el coro de actores. En sus películas, como en el sainete, intervienen numerosos personajes, ligándose las historias a los estamentos más humildes. Dice el crítico de cine José Enrique Monterde que la clase baja se asocia a una idea de coralidad en la que participan los vecinos con sus respectivas familias, como en el teatro realista de los años cincuenta <sup>221</sup>, y cita el ejemplo de *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo.

Otro paralelismo entre Ibáñez y Berlanga es su reconocida admiración por la filmografía cómica americana. Berlanga, como Ibáñez (y antes Manuel Vázquez), reivindica la época dorada del cine cómico mudo <sup>222</sup>. Ambos resolverán la narración como una sucesión de 'gags' visuales, una técnica utilizada con profusión en el cine cómico mudo, y que Ibáñez aprende de Vázquez y de otros compañeros de Bruguera. Esta fórmula, unida a la estereotipación de los personajes, produciría resultados a menudo próximos a los de la comedia cinematográfica. Como en el cine, el diálogo se convertirá en un elemento sustancial de las historietas. El cateto, el aristócrata, el gitano, la criada, el jefazo, cada personaje hablará en la historieta en función de su condición sociocultural y de su estatus. A medida que la obra de Ibáñez evolucione percibiremos una creciente preocupación por reducir los globos de las historietas a frases breves y chispeantes, con la intención de construir un diálogo lo más fresco y espontáneo posible.

Series como *13 Rue* presentaban connotaciones de comedia costumbrista (influencia del sainete) mezcladas con humor absurdo y surrealista. Si rompemos la segmentación espacio-temporal que definen las diversas series de Ibáñez veremos surgir una especie de universo de corte costumbrista dotado de mecanismos propios, un mundo complejo que en ocasiones sintonizó con las comedias

---

<sup>221</sup> Carlos CAÑETE, y Maite GRAU, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Eds. Destino, Barcelona, 1993, pp. 263-293. Sobre el cine de Berlanga, véase además: Francisco PERALES, *Luis García Berlanga*, Eds. Cátedra, Madrid, 1997.

<sup>222</sup> En *Novio a la vista* Berlanga desarrolló una historia que transcurría en aquellos tiempos en los que el cine de Chaplin, Keaton y Lloyd estaba en su máximo esplendor.



españolas de la época, especialmente con propuestas cinematográficas como las del director valenciano Luis García Berlanga. Es obvio que, con respecto al cine de Berlanga, debido al control de la censura, las historietas de Ibáñez se caracterizaron por una casi total asepsia ideológica, y por la ausencia de componentes políticos y religiosos. Series como *13 Rue* o *Doña Pura y doña Pera* se caracterizaron por reunir un conjunto de categorías sociales, ironizando y satirizando situaciones sociales de comedia: el artista moroso acosado permanentemente en su buhardilla por los acreedores, representación del pícaro de las comedias cinematográficas, el inquilino que opta por vivir en una alcantarilla, proyección de una imagen de España económicamente precaria, los realquilados que aceptan los abusos de una roñosa patrona de pensión, la pareja de novios que envejece tratando de encontrar piso, reflejo de estrenos cinematográficos recientes <sup>223</sup>, otro pícaro, el tendero de la tienda de ultramarinos, la anciana protectora de animales, emblema de la falsa caridad, buscando a menudo el beneficio en sus acciones, el caco chapucero y sus robos frustrados (paralelamente José María Forqué rodaba el filme *Atraco a las tres*), la portera, siempre atenta a lo que sucede en la escalera, la joven que busca desesperadamente novio, invariablemente espantado por sus insoportables hermanitos, el sastre, etc.

Las comedias cinematográficas de la época, las ‘españoladas’, interpretadas por Alfredo Landa o José Luis López Vázquez, la figura del español apaletado y ‘salido’ que mira a las suecas en un ambiente turístico tuvieron también su paralelo en las historietas de humor de la época. Esta figura del reprimido sexual asomó discretamente en algunas historietas de Ibáñez. En una página titulada *Calor Casero* (1966) se recreó un escenario similar a *13 Rue*. Uno de los inquilinos del inmueble encajaba perfectamente en el papel de reprimido. Oculto tras el periódico, observaba sin disimulo a su exuberante vecina extranjera. Ya en los 70, en el álbum *Los*

---

<sup>223</sup> *El Pisito* (1958), de Marco Ferreti –adaptación de una novela de Rafael Azcona-, narraba la historia de los eternos novios Rodolfo (José Luis López Vázquez) y Petrita (Mary Carrillo), que ante la imposibilidad de encontrar vivienda, deciden que él contraiga matrimonio con una anciana enferma (Concha López Silva) para heredar su piso a su muerte. Una vez celebrada la boda, la vieja recuperará la salud y tardará años en fallecer.

Otro filme, *El inquilino* (1958), de José Antonio Nieves Conde, trató también el problema de la vivienda.

*Guardaespaldas* (1977), Mortadelo y Filemón babeaban imaginándose a una sueca con las medidas de la mujer perfecta.

Como sucediese en el cine berlanguiano de la época, los protagonistas de *13 Rue* atraviesan circunstancias desfavorables, a juzgar por el ruinoso inmueble que habitan, al tiempo que aparecen condenados a fracasar en sus proyectos, un porvenir que comparten muchos otros personajes del autor. En *13 Rue*, el veterinario volverá a equivocarse en su diagnóstico, el caco demostrará su ineptitud ante su esposa una y otra vez, los novios de su joven vecina huirán espantados por sus terribles hermanos, etc. Traspasando los límites de esta serie Pepe Gotera no logrará prosperar en la escala social, Pancraccio Trapisonda no sacará adelante ninguno de sus elementales proyectos y Rompetechos no conseguirá ninguno de los productos que desea. Ni siquiera doña Pera conseguirá fastidiar a su vecina Pura. Y eso sin hablar de los parados Chicha, Tato y Clodoveo, o de los inquilinos de *7 Rebolling Street*, ya en democracia.

Es la historia permanente del chasco, del fracaso social, profesional, personal o familiar. De otro modo el dibujante violaría las reglas de la comedia. En *Historia del aguinaldo que le dieron a Teobaldo* (*El Capitán Trueno*, Almanaque para 1961) (fig. 166), historieta suelta publicada el mismo año de aparición de *13 Rue*, por influencia de Vázquez, los problemas económicos surgían como motor de la situación dramática que vivían los personajes. En las últimas viñetas el protagonista despertaba de su sueño, sin conseguir hacer realidad sus objetivos ni los de su familia. En la última viñeta se mostraba el aislamiento de los personajes, frustrados y marginados, siendo evidente que el protagonista jamás triunfaría debido a su carácter de perdedor y marginado. Este tipo de historietas y personajes seguían un planteamiento casi berlanguiano. O al menos, no despegarían demasiado en el universo cinematográfico del director valenciano. Algo similar ocurría con el edificio de *13 Rue*. Se trataba de un escenario de corte berlanguiano, con una falta total de colaboración e intercomunicación entre vecinos. Las historietas se presentaban como una representación esperpéntica de una comunidad urbana, y por extensión, de una sociedad en crisis. Expresiones como ‘parece de *13 Rue del Percebe*’ o ‘es como de película de Berlanga’ se han hecho coloquiales, ¿Acaso no significan lo mismo ante determinadas situaciones?

Las historietas de Ibáñez transcurren, pues, en una especie de universo costumbrista fuertemente enraizado en la tradición Bruguera, un universo a menudo absurdo y sujeto a cambios constantes y contradictorios. Por ejemplo, en ese escenario cinematográfico que es *13 Rue del Percebe* surge un personaje desconcertante, un siniestro creador de monstruos que pronto sería víctima de la censura: «En *13 Rue del Percebe* me obligaron a suprimir al científico del segundo piso, que era una especie de Frankenstein, porque decían que creaba vidas, y eso sólo lo podía hacer el Altísimo»<sup>224</sup>. Entonces el piso quedaría desocupado por un tiempo, sobre todo debido a las malas condiciones de la vivienda. Finalmente sería ocupado por un sastre que, como el veterinario del primero, ejemplificaría la chapuza nacional, la incompetencia, el fracaso social en definitiva. Su ineptitud profesional no era, como en el caso del tendero, por mala voluntad y picaresca. Simplemente se trataba de falta de capacitación profesional, de preparación para desempeñar el oficio. Una línea que sería seguida más tarde por *Pepe Gotera* y *Otilio*.

En ese universo ibañesco aparecía a menudo satirizada la sociedad rural y el declive aristocrático, otro de los parentescos con el cine berlanguiano. La primera aparecía localizada, unas veces en las afueras de la gran urbe, y otras integrada en ella. A la primera condición pertenecieron personajes como Felisa, Colás o Lentejo, el pariente pueblerino de Rompetechos (vid. más adelante). A la segunda, los numerosos personajes secundarios que asomaron en muchas historietas y chistes de Ibáñez. La alta sociedad aparecerá representada a través de personajes secundarios ridículos, patéticos y decadentes, aferrados a unas costumbres en desuso, un linaje en vías de extinción incapaz de adaptarse a los nuevos rumbos de la sociedad española. En aquel universo de corte berlanguiano sólo faltaban los curas preconciarios con sotana negra. Ibáñez los incorporó después, cuando la censura en la historieta formaba parte del pasado, y las nuevas circunstancias sociales y políticas permitían un humor más atrevido y crítico. Los personajes y ‘gags’ relacionados con el estamento religioso no aparecieron en la historieta de Ibáñez hasta bien asentada la democracia en España. Cuando finalmente lo

---

<sup>224</sup> COLUBÍ, op. cit., p. 44.

hicieron siempre se trató de curas ariscos chapados a la antigua, con una representación que remitía al clérigo autoritario e intransigente de la postguerra española. Vestidos con sotana negra (imagen muy difundida a través del cine), lanzaban desde el púlpito mensajes que delataban una mentalidad conservadora y preconiliar (fig. 467). Ibáñez se vengó así de la censura franquista, satirizando a uno de los poderes que más había condicionado las libertades, la educación y la cultura de varias generaciones de españoles y, por supuesto, la creación de historietas.

No obstante, al contrario que otros dibujantes más vanguardistas, las historietas de Ibáñez no pretenden ir más allá del entretenimiento. Las secuencias no trascienden los objetos o las situaciones para entrar en la categoría de símbolos. En cierto modo, con el cine de Berlanga sucede algo semejante. Sus películas están desprovistas de carga simbólica. Las escenas no remiten a algo que esté más allá de la situación. En las historietas de Ibáñez las secuencias funcionan sin una interpretación. Tal vez por ello, como las películas de Berlanga, no caduquen con el tiempo.

Si a principios de los sesenta *13 Rue* surgía con reminiscencias del cine y de la literatura, con el tiempo las interferencias se producirían en sentido inverso, completándose una especie de simbiosis entre los tres géneros. Cine y novela se nutrirían de los recursos aportados por la historieta. Las posibilidades cinematográficas y expresivas de *13 Rue* no pasarían desapercibidas para directores de cine como Alex de la Iglesia o Javier Fesser. En el año 2000 el primero de ellos estrenó su película *La Comunidad* ambientada en una vecindad que, según el propio cineasta, tenía reminiscencias de este popular cómic de Ibáñez. En la película, como en la historieta, la narración se desarrollaba en un cochambroso inmueble en el que, en cada vivienda, el espectador asistía a una historia diferente, a un drama. Como en el cine de Berlanga, los motivos económicos surgían como motor de ese drama. En opinión del propio cineasta *La Comunidad* se presentaba como una especie de versión macabra de *13 Rue del Percebe*.

Dos años después, en febrero de 2003, se estrenó el filme *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, una película de Javier Fesser cargada de guiños a diferentes series de Ibáñez, entre ellas *13 Rue del*

*Percebe*. Fesser recuperó el destaralado inmueble como un elemento esencial del universo ibañesco recreado en el celuloide. Paralelamente, la cadena de televisión Antena 3 comenzó a emitir una serie cómica titulada *Aquí no hay quien viva*, dirigida por Alberto Caballero, e inspirada en el popular cómic de Ibáñez. Ambientada en un edificio antiguo, la serie narró las vicisitudes entre los miembros de una comunidad de vecinos. Las conexiones con *13 Rue del Percebe* o *Doña Pura y Doña Pera* (1964) son muy evidentes, manifestándose en multitud de aspectos, como la representación esperpéntica de una comunidad, los continuos problemas de convivencia del grupo, la formulación coral –las situaciones provocadas por un incidente cualquiera, como la llegada de un nuevo vecino, afectan a toda la comunidad-, las dificultades para mantener el edificio en buen estado –prueba de ello son las continuas derramas que deben aprobarse en Junta-, las averías del ascensor –personajes que se quedan encerrados, reparaciones-, los chismes de escalera, el figoneo, las envidias entre vecinas, las miserias, la insolidaridad y el egoísmo, la picaresca, la portería como escenario imprescindible, las maniáticas ancianas solteras, las jóvenes que buscan novio desesperadamente, los pretendientes, los niños traviesos, los pequeños hurtos, la ineptitud ante cualquier contratiempo, la exageración, la gran estereotipación de los protagonistas, la simultaneidad de planos, el ‘gag continuo’, la estructura del relato en un tiempo cíclico, etc.

La serie televisiva incorporó algunos arquetipos sociales que no estaban en *13 Rue* –sí en otras series de Ibáñez-, como los gays, o esa otra figura nacida al socaire de la Ley de Propiedad Horizontal, el Presidente de la Comunidad. Ibáñez no la contempló, aunque la Ley es coetánea al nacimiento de *13 Rue*. Tampoco contempló la Junta de vecinos, que en la serie televisiva dará un enorme juego. Otros elementos se actualizaron, como los intentos de sisar de Don Senen, el propietario de la tienda de ultramarinos –arquetipo representado en ‘el Frutero’ de la serie *7 vidas*, emitida en Tele 5-, o Doña Patro, la patrona de la pensión, ahora sustituidos por Juan Cuesta, el Presidente, y su mujer, que intentarán sin éxito sisar y engañar a los vecinos. Y como *Don Usura* o *Pepe Roña*, serán sorprendidos in fraganti, y acabarán chasqueados con una enorme suma que saldar. Ciertos elementos se mantienen, aunque variando la función que

desempeñan en la serie: El rótulo en la azotea de *13 Rue del Percebe*, por ejemplo, aquí sustituido por un anuncio luminoso de la empresa patrocinadora, o la tienda de la esquina, aquí convertida en videoclub, etc.

La serie de Ibáñez también tuvo su eco en la literatura. En *Rancho Aparte*, una novela del escritor y periodista Marcos Ordóñez, el protagonista, Eduardo O. Frenhofer, rememoraba los acontecimientos de su vida personal y familiar, surgiendo todo tipo de referencias a los tebeos de Bruguera. “¡Y mi historieta favorita – decía el narrador- era *13 Rue del Percebe*: El hombre que vivía en la alcantarilla y el que vivía en el cobertizo del terrado, acosado por los acreedores, y el piso del ladrón y su mujer, y el de la pensión siniestra, y el de los tres niños malos, y el del doctor loco y su monstruo!”<sup>225</sup>.

Debido a la dificultad que entrañaba el dibujo de la serie, y a las múltiples creaciones del autor, Francisco Ibáñez abandonó la realización de *13 Rue* a finales de los 60. Desde entonces, debido a su popularidad, fueron habituales las reediciones. También hubo alguna que otra recreación, por ejemplo en 1966. Ibáñez dibujó una página suelta titulada *Calor Casero* (*DDT*, extra verano 1966) al estilo de *13 Rue del Percebe*, una casa abierta al lector en cuyas viviendas se desarrollaban chistes relacionados con el caluroso verano. A finales de los 60 aparecieron historietas de *13 Rue* dibujadas por autores anónimos de Bruguera. En 1978 el dibujante Manuel Vázquez dibujó para *Can*, *Can* una página humorística titulada *Mi calle*, una especie de versión erótica y a doble página de *13 Rue del Percebe*. En 1986, tras abandonar Bruguera, Ibáñez dibujó para Grijalbo una serie titulada *7 Rebolling Street* (*Guai!* 1986), casi una réplica de *13 Rue*. En 2001 Francisco Ibáñez recuperó el destartalado inmueble y la caracterización de algunos personajes de *13 Rue* en un anuncio dibujado para Cepsa Calefacción (fig. 316). En 2002 Ibáñez dibujó una última página actualizada de *13 Rue del Percebe* con motivo de una reedición antológica de esta serie<sup>226</sup>. El volumen iba prologado por Luis Alberto de Cuenca, entonces Secretario de Estado de Cultura del Gobierno español. Meses después recuperó los personajes

---

<sup>225</sup> Marcos ORDÓÑEZ, *Rancho Aparte*, Destino, Barcelona, 2001 (1ª ed. 1997), p. 100. La novela obtuvo una mención especial del jurado en el Premio Nadal 1997.

<sup>226</sup> Super Humor *13 Rue del percebe*, vol. 35, Eds. B, Barcelona 2002.

de este inmueble en un álbum de Mortadelo y Filemón titulado *¡El estrellato!* (Eds. B, diciembre 2002).

En los 60 Francisco Ibáñez continuó ideando personajes. Mortadelo y Filemón comenzaban a ser populares y, desde 1962, sus historietas se publicaban también en *Tío Vivo*. Los 60 fueron los años de la coproducción en la cinematografía española, y de la producción masiva de ‘spaguetti westerns’ (western europeos). El desierto de Tabernas en Almería se convertía en escenario de centenares de películas ambientadas en el salvaje Oeste americano, con algunos filmes míticos como los del director y guionista italiano Sergio Leone –*Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965), *El bueno, el feo y el malo* (1966), *Hasta que llegó su hora* (1968), los tres primeros protagonizados por Clint Eastwood-. Fue también la década de los telefilmes del viejo Oeste. Series como *Bonanza*, *Bronco* y *Cheyenne*, *Rin Tin Tin* o *El Virginiano* alcanzaron tal popularidad que llegaron a ocupar los primeros puestos de audiencia televisiva. Francisco Ibáñez aprovechó esta coyuntura para recuperar la temática de los indios en una nueva serie titulada *Cabeza de Ajo, el penúltimo navajo* (*El DDT*, 1962) (fig. 140), una nueva versión de las series creadas para *La Risa* a mediados de los 50. Para el mismo semanario creó, en 1963, otra de sus series más populares, *El botones Sacarino, de El Aullido Vespertino*.

### **El despiste patológico: *El botones Sacarino*. 1963.**

Sacarino fue otra de las series de humor de Bruguera que incidieron en el ambiente oficinesco. Allí Ibáñez buscó el ‘gag’ en el entorno y ambiente en que se desenvolvía, el de una editorial. Sacarino trabajaba de botones en la redacción de *El Aullido Vespertino*. Recordemos además que el propio autor había trabajado como botones en una oficina bancaria. No obstante, a pesar del aparente carácter autobiográfico de la serie, *el botones Sacarino* no hubiera sido posible sin la existencia de un personaje belga llamado Gaston Lagaffe, del dibujante André Franquin, de igual modo que *La familia Trapisonda* no hubiese visto la luz sin la influencia de los Cebolleta, de Manuel Vázquez, al menos no con las mismas

características. En 1957 el dibujante belga había creado para la revista *Spirou* el personaje *Gaston Lagaffe*, y desde 1946 animaba la serie *Spirou y Fantasio*. El gafe Gastón y el botones Spirou, combinados, inspiraron la creación del botones Sacarino (figs. 141 a 145). En el siguiente capítulo se analizarán los hilos de conexión entre el dibujante belga y el español Francisco Ibáñez.

*El botones Sacarino* fue creado en mayo de 1963 para el semanario *El DDT*, y aunque con los años se convertiría en una de las más populares creaciones de Ibáñez, en sus primeras entregas no pasó de ser una serie secundaria que ocupaba una pequeña parte de la página. Ibáñez caricaturizó en secreto a Rafael González, representándolo como un buitre que revoloteaba alrededor del director. A la tercera entrega González se dio cuenta y lo hizo eliminar de la serie: «Me quite usted el pájaro que no se yo bien a quien se parece»<sup>227</sup>. González le pidió a otro dibujante que recortara de las planchas sus caricaturas, y las sustituyera por otra cabeza. En una ocasión se le preguntó a Ibáñez acerca del carácter autobiográfico de la serie: «*El Botones Sacarino* -respondía el dibujante- quería ser al principio un reflejo de la propia editorial, pero en ese caso hubiera hecho gracia solamente a los empleados de la casa, y así, la redacción de 'El Botones' pasó a convertirse en la redacción de un periódico cualquiera»<sup>228</sup>. A pesar de ello, en la redacción de ese periódico, *El aullido vespertino*, con frecuencia se hacía alusión a originales de Ibáñez, anticipos solicitados por dibujantes, etc., lo que invitaba al lector a situar la acción en el ambiente de Editorial Bruguera.

En sus primeros años de aparición el personaje Sacarino se presentaba, en palabras de J. A. Ramírez, como «un chiquillo bien intencionado que hacía ... padecer lo suyo al director de 'El Aullido'»<sup>229</sup>. El clásico esquema de la persecución a la carrera entre el director y el botones constituía el 'gag' final. En 1966<sup>230</sup> el dibujante introdujo un personaje intermedio, el 'Dire'. El anterior director había ascendido a presidente, y estaba capacitado para

---

<sup>227</sup> ALTARRIBA, op. cit., p. 46.

<sup>228</sup> Comentario recogido por RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 140.

<sup>229</sup> RAMIREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 140.

<sup>230</sup> *El DDT* núm. 790, 22 agosto 1966.



desautorizar al nuevo director. La interacción entre los personajes se volvía más compleja.

En la tercera época de *El DDT* la serie se publicó en la doble página central y a todo color. El botones Sacarino comenzaba a ser popular entre los lectores. En las primeras entregas la imagen del director era algo diferente a la que hoy todos conocemos. Al Presidente Ibáñez lo dibujó de espaldas, nunca de cuerpo entero, a menudo observando en la sombra, rodeado de misterio, los dedos de la mano cargados de anillos de oro <sup>231</sup>. Ante cualquier incidente degradaba al director a los empleos más bajos de la empresa. Pero la serie evolucionó y director y presidente transcurrían las historietas causándose golpes involuntarios a causa de los despistes y ocurrencias del botones. El 'Dire' se comportaba de forma tiránica con los empleados de la editorial, pero sumiso y servicial con su superior, el 'Presi'. Para J. A. Ramírez, «en esta estructura está patente la agresividad contra el complejo dominante en la maquinaria productiva, y ese trinomio ... de relaciones jerarquizadas y alienantes, es uno de los pocos testimonios estéticos populares que, en nuestra cultura, han reflejado mínimamente cierta realidad de nuestro 'desarrollo'» <sup>232</sup>.

Salvador Vázquez de Parga nos recuerda otro de los aspectos importantes de esta serie. El crítico catalán opina que *El Botones Sacarino* «...supone un cambio radical en la historieta oficinesca. Se trata ahora simplemente de las inocentes ocurrencias de un botones que, sin proponérselo, ocasiona graves desaguisados en la oficina enfrentando al jefe con el gerente, superior a aquél en la escala jerárquica, sin que la problemática de oposición de situaciones interfiera en ninguna ocasión, creando, como elemento nuevo, la figura del gerente que está por encima del típico jefe y puede desautorizarlo» <sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> Una imagen similar a la que utilizó Ibáñez, tres años después, para representar a Francisco Bruguera en una divertida página sobre la editorial, publicada en la revista *Nosotros* en marzo de 1966 (p. 4). Indudablemente, hay una proyección de la estructura jerárquica de Bruguera en la serie Sacarino. La figura del director correspondería a Rafael González, por lo que ese esquema jerárquico existente en Sacarino sería una sutil ironía acerca de la empresa para la que trabajaba el dibujante.

<sup>232</sup> RAMÍREZ, *ibidem*, p. 142.

<sup>233</sup> S. VAZQUEZ DE PARGA, 1980, *op. cit.*, p. 196.

En 1973, aprovechando la popularidad de la serie, Bruguera decidió identificar la revista *Tío Vivo* con el personaje de Ibáñez, apareciendo Sacarino, desde entonces, asociado a la cabecera del semanario. Poco después, en febrero de 1975, se creó la revista Sacarino, publicación que se mantendría hasta el cierre de la editorial. Como ocurrió con otros muchos personajes de Ibáñez, cuando el dibujante tuvo que centrar sus esfuerzos en la producción de *Mortadelo y Filemón* la editorial dejó la serie en manos de dibujantes anónimos. Ibáñez recuperó este personaje en una aventura de *Mortadelo y Filemón* titulada *Testigo de cargo*.

### **Más vale prevenir: *El doctor Esparadrapo*. 1963.**

El mismo año de aparición del botones Sacarino Ibáñez ideó un nuevo personaje, *El Dr. Esparadrapo y su ayudante Gazapo* (figs. 146 y 148). De nuevo, la relación jefe-empleado constituía la esencia del ‘gag’, sólo que esta vez se trataba de una consulta médica a la que acudía toda clase de pacientes. El Doctor Esparadrapo era un dentista que en ocasiones se veía obligado a practicar otras especialidades médicas. En muchas series duales de Bruguera el jefe tenía la desgracia de contar con un ayudante tonto, en el caso de Gazapo se trataba más bien de un demente, lo que evidenciaba que entre las muchas especialidades de Esparadrapo no estaba la Psiquiatría. Como otros personajes de Ibáñez, el perturbado enfermero tenía una fijación obsesiva <sup>234</sup>, practicar la cirugía con el gato –de nuevo el tema del gato torturado-. Como el veterinario de 13 Rue, en la consulta médica Gazapo metía la pata continuamente, terminando en la última viñeta perseguido por el doctor cuando no aparecían ambos perseguidos por el sufrido paciente, víctima de los errores de Gazapo. Como vemos, la serie contenía numerosos elementos de otras creaciones del mismo autor. Además, como ocurría en todas las historietas duales de Ibáñez, el peso de esta serie recaía en las peripecias vividas por el ayudante Gazapo.

---

<sup>234</sup> Mortadelo comienza muchas historietas probándose un disfraz, justo antes de que su jefe le informe de un trabajo. Otilio suele comenzar las historietas devorando cualquier alimento imposible.

Un antecedente de esta serie lo encontramos en el semanario *La Risa* de Editorial Marco, donde Ibáñez había colaborado en los años 50. En aquella publicación Cubero había dibujado una serie titulada *El Dr. Penicilino y el bestia de su sobrino* (fig. 147). Allí, como en la serie que estamos tratando, el personaje que acompañaba al doctor respondía a la imagen de loco, bestia y sádico. Curiosamente, los escenarios de la consulta de Ibáñez recordaban a los de *La familia Repollino*, también de Ibáñez y publicada años atrás en *La Risa*. Tras Ibáñez, el veterano Carlos Conti insistió en la temática de la consulta médica en una serie titulada *El Doctor No y su ayudante Sí*, aunque en aquella ocasión el ayudante del doctor se presentaba bastante más sensato que su jefe. En 1969 el semanario *Gran Pulgarcito* reeditó páginas de *El Dr. Esparadrapo* (vid. números 57 y 62).

### **La gracia en la desgracia: *Rompetechos*. 1964.**

Paralelamente a la creación de las dos series comentadas anteriormente Ibáñez publicó en *Pulgarcito* una sección de chistes de pequeño formato titulada *Yo* (fig. 149), anticipo de su próximo personaje, el incorregible y marginal *Rompetechos*, creado para *Tío Vivo* un año después. *Yo* se publicó en *Pulgarcito* entre finales de 1963 y comienzos de 1964. En aquella sección humorística Ibáñez desarrolló, en pocas viñetas, un chiste donde el ‘gag’ se centraba en la miopía del protagonista, personaje en el cual, por el título de la serie, identificábamos al propio autor. Vistas las posibilidades humorísticas de una deficiencia visual que el propio autor padecía, Ibáñez abandonó pronto esta sección, logrando introducir en las publicaciones de Bruguera un personaje con similares características. El punto de vista de Ibáñez era que todo valía para hacer reír si se trataba convenientemente. Incluso un defecto físico como la ceguera podía ser sangriento en sí mismo y, sin embargo, tener gracia. No obstante, compartir el defecto con su personaje no le iba a librar a Ibáñez de recibir cartas de protesta y críticas de muchos lectores del semanario <sup>235</sup>.

---

<sup>235</sup> MINCHINELA, op. cit., s. p.

El popular miope de Ibáñez fue presentado al público español en *Tío Vivo* el 6 de abril de 1964, semanario que desde 1961 venía publicando la serie *13 Rue del Percebe*. Paralelamente, el creador de ambas series desarrollaba con éxito otras como *Mortadelo y Filemón*, *Agencia de Información*, *La familia Trapisonda* y *El botones Sacarino*. *Rompetechos* nacía, por tanto, avalado por el prestigio de su creador. Los bocetos sobre el personaje que Ibáñez presentó en Bruguera (fig. 155) aparecieron recientemente publicados en un álbum conmemorativo de la producción en cine de *Mortadelo y Filemón*<sup>236</sup>. En todas las propuestas presentadas a González figuraba un hombrecillo de pequeña estatura –un rasgo cómicamente asociado al nombre, Rompetechos-, cabezón y con una calvicie pronunciada. Por lo demás, cada imagen tenía connotaciones distintas. En los bocetos de *Mortadelo y Filemón* todas las representaciones correspondían a un detective y su ayudante; aquí no, cada propuesta sugería cualidades diferentes, desde el Rompetechos cegato que hoy conocemos hasta el cateto arquetípico con boina y faja. Tan sólo el personaje que nos resulta familiar representaba claramente a un miope. Es evidente que las peculiaridades del protagonista se definieron después, a la vista del boceto elegido por el director artístico.

Entre las propuestas figuraba también una mujer con aspecto de aldeana. Es más que probable que una de las posibilidades barajadas por Ibáñez hubiese sido crear una nueva versión de *Felisa y Colás*. La serie *Agamenón (Tío Vivo, 1961)*, de Nené Estivill, gozaba entonces de gran popularidad entre los lectores de los semanarios. Finalmente se decidió que fuese el miope el protagonista de la serie, siendo los catetos recuperados después, en forma de personajes secundarios, el personaje femenino como la arquetípica criada pueblerina recién llegada a la ciudad para integrarse en el servicio doméstico. La figura masculina dio origen a un pariente lejano de Rompetechos, el tío Lentejo, del cual hablaremos después.

Recientemente, el dibujante explicaba el origen del apodo del protagonista: «... La palabra salió de la forma más tonta. Es el único personaje que no bauticé yo ... Cuando trabajaba en Bruguera el dueño vió una película americana con un piloto alto que le llamaban

---

<sup>236</sup> COLUBÍ, op. cit., p. 17.

Rompetechos, y me obligó a bautizar así a un personaje. Obedecí, pero le cambié el personaje totalmente»<sup>237</sup>.

Al margen de reminiscencias de la propia escuela Bruguera, el personaje de Ibáñez compartía numerosos rasgos –miopía, irritabilidad, testarudez, etc.- con el protagonista de un ‘cartoon’ estadounidense creado por John Hubley para UPA Studios en 1949. Animado por Pete Burness, el personaje se había convertido en toda una estrella del cine animado y, ya en los 60, de los dibujos animados televisados. Todo el mundo recordará al entrañable y gruñón *Mr. Magoo*, un hombrecillo de pequeña estatura capaz de iniciar una discusión a gritos con un poste en la acera al que había tomado por un viandante. *Rompetechos* irrumpió en los tebeos como una especie de versión española de *Mr. Magoo*. Que un personaje de Bruguera siguiera la línea genérica de una creación norteamericana no tenía nada de novedoso. Prácticamente todo el cómic español de humor de postguerra había adoptado la diversificación temática implantada por la industria norteamericana de la narrativa dibujada: las ‘family strips’, las ‘kid strips’, las ‘girl strips’, las ‘animal strips’, etc.<sup>238</sup>.

Como *Magoo*, *Rompetechos* fue una serie que basó su humor en las cualidades intrínsecas de su protagonista, esencialmente en la ceguera del personaje. El aspecto del personaje Rompetechos varió poco a lo largo de los años: la serie mostraba a un hombrecillo de pequeña estatura, enorme cabeza, calvo y con bigote, un tipo vulgar que vestía siempre traje y corbata negros. Llevaba gafas, no muy gruesas, a pesar de que su miopía le llevaba a confundir personas con animales y objetos: Rompetechos era capaz de confundir a un maniquí de confección con un guardia de tráfico, o a una señora

---

<sup>237</sup> Debo esta información a una entrevista realizada por Víctor Colomer a Ibáñez el 16 de abril de 2003 con motivo de la exposición ‘Las mejores portadas de Mortadelo’, celebrada en El Corte Inglés de Sabadell. V. COLOMER, «Mortadelo y Filemón han terminado con la crisis del cine español» (publicada en Internet), s. p.

<sup>238</sup> Javier Coma afirma que, a pesar del carácter hispánico de personajes y temas, se pueden encontrar equivalencias entre la historieta de humor de postguerra y los géneros temáticos del cómic de Estados Unidos: la ‘family strip’ o serie familiar, módulo temático al que se acogieron numerosas historietas españolas, como *La familia Ulises* (Benejam, *TBO*, 1944); la ‘kid strip’ o serie con protagonismo infantil, género con múltiples asimilaciones hispanas, como *Zipi y Zape* (Escobar, *Pulgarcito*, 1948); las series con personajes marginados por el recurso continuo en la narración de chascos y frustraciones, tuvieron gran eco en series como *Carpanta* (Escobar, *Pulgarcito*, 1947). Estas últimas series, *Carpanta* y *Zipi y Zape*, contaban con precedentes en las series norteamericanas *Pete the Tramp* y *The Katzenjammer Kids* respectivamente. Véase COMA, op. cit., pp. 52-53.

obesa con un buzón de correos. Inevitablemente, aquello le ocasionaría multitud de conflictos. En general, la serie explotó las posibilidades que ofrecía el malentendido como modo de producir el disparate. Tanto fue así que las confusiones de Rompetechos llegaron a hacerse proverbiales. El fundamento del humor se basó también en la confusión de letreros y rótulos de establecimientos o calles, lo cual dificultaría en el futuro la traducción de la serie a otros idiomas, impidiendo que ésta se pudiera publicar fuera del país.

Desde el principio, la serie se convirtió en una sucesión de chistes que conducían a un ‘gag’ final en el que se ponía de manifiesto la magnitud de los despistes del protagonista, y era frecuente encontrar a Rompetechos en la última viñeta exponiendo sus quejas a un objeto cualquiera al que había tomado por un guardia urbano. Como otros personajes de Ibáñez, Rompetechos recibía continuos porrazos y palizas, y no era extraño que al final de la historieta se lo llevase una ambulancia o apareciese hospitalizado. El ingreso en prisión era otro de los finales característicos. Debido a las continuas equivocaciones del personaje, *Rompetechos* fue una de las primeras series donde el autor experimentó las posibilidades del ‘gag continuo’ en la narración. Una fórmula que daría como resultado una narración más ligera y espontánea, aunque a veces pudiera producir la sensación de que la historieta había sido concebida como una suma de situaciones aisladas, más que como el resultado de un guión unitario y bien tramado. J. A. Ramírez denominó a la técnica narrativa de *Rompetechos* ‘técnica acumulativa’ o ‘en espiral’ ya que, según este autor, permitía alargar o reducir la historieta a unas pocas secuencias<sup>239</sup>.

A lo largo de las historietas Rompetechos no dejaba de buscarse problemas. Ni siquiera su buena voluntad le libraba de los líos. Porque Rompetechos no era un personaje de malos sentimientos, aunque a menudo exteriorizara su mal carácter e insultara a alguien. El problema eran aquellos continuos malentendidos, causantes de su falta de entendimiento con el mundo y con sus semejantes, que terminaban despertando su agresividad. Tampoco era el personaje frustrado típico de la postguerra, en el sentido de estar ‘a lo que cae’ -como *Gordito Relleno*, de Peñarroya, o *Morfeo Pérez*, de Conti-

---

<sup>239</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., pp. 102 y 103.

Bien es cierto que, como ya se ha dicho, no parecía tener empleo fijo, puesto que de vez en cuando estrenaba algún trabajo, pero solía ser un pretexto del autor para introducir al personaje en nuevos embrollos. A pesar de no contar con una fuente de ingresos estable Rompetechos se desenvolvía económicamente, y parecía disponer de vivienda propia. Probablemente, debido a su discapacidad, cobrara alguna pequeña pensión, lo que le permitía encapricharse de algún objeto de consumo que nunca conseguía, aunque se encontrase expuesto en todos los escaparates de la ciudad.

En sus historietas, Rompetechos se nos presentaba como un personaje solitario, marginal y desubicado, en el sentido de que no poseía un espacio más o menos estable que lo identificase. Lo que el miope de Ibáñez tendría en común con otros personajes de esta tipología -Carpanta, Gordito Relleno, etc.- sería, en palabras de Juan Antonio Ramírez, «la distancia entre el personaje y el entorno, un especial desacuerdo entre las expectativas del protagonista con respecto ‘al otro’ o a la ‘realidad’, y las expectativas del mundo con respecto al personaje ... el conflicto dramático –dice Ramírez- se produce del choque de una cualidad o de una ilusión del protagonista con una realidad deficientemente aprehendida»<sup>240</sup>. Para Ramírez, «Rompetechos es la única historieta de la Escuela Bruguera donde el extrañamiento con respecto al mundo y la marginación consiguiente son conscientes y deliberados. Su miopía es el pretexto para explicar la falta de relación entre las construcciones internas de su mundo y la realidad de los demás mortales. Por esto, la historia de ‘Rompetechos’ es la historia de un esquizofrénico, y su consecuencia la casi total marginación del gran conjunto de la sociedad»<sup>241</sup>.

Salvo determinados episodios, sus historietas no transcurrían en el hogar ni en la oficina. Es cierto que en alguna historieta descubríamos que habitaba un piso o ejercía algún empleo, pero realmente su existencia transcurría en la calle. Allí, sus continuas confusiones y despistes iban enhebrando el guión de sus aventuras. Rompetechos no tenía esposa ni descendencia, era un personaje solitario, soltero, lo cual no parecía preocuparle excesivamente. Rompetechos no se integraba en ningún ambiente ni se le conocía

---

<sup>240</sup> Ibídem, p. 95.

<sup>241</sup> Ibídem, p. 103.

amistades íntimas o estables. Su única familia parecía ser un tío que vivía en un entorno rural al que Rompetechos se desplazaba en ocasiones para degustar las delicias del campo, para desgracia de su pariente. Simplemente con que Rompetechos asomase su enorme cabezota por la aldea a su tío Lentejo se le nublaba la expresión. Y es que su despistado sobrino era capaz de revolucionar la plácida vida del campesino.

La caracterización de Lentejo, como la de Colás o Agamenón, correspondía a la representación que el hombre urbano construía para el mundo rural, una mirada que se condensaba en el arquetipo social del cateto, ejemplo claro de etnocentrismo cultural. Como el cine, el tebeo explotaba un humor fácil que surgía por el contraste entre dos culturas. Lentejo representaba el paleta que permanecía en su pequeña población dedicado a la agricultura y a la ganadería en los años de desarrollo económico y del éxodo rural, tras el asentamiento urbano de muchos campesinos españoles. Lentejo habitaba una pequeña aldea próxima a la gran urbe, lo que por otra parte facilitaba los desplazamientos del miope Rompetechos a la finca de su pariente. A pesar de la cercanía con la gran ciudad, en el campo Lentejo conservaba el modo de vida del hombre rural. Agricultura, ganado vacuno y aves de corral eran sus ocupaciones. Como cualquier otro cateto de los tebeos o el cine de la época, Lentejo vestía arquetípicamente: boina negra, faja, chaqueta y pantalón con remiendos, etc. La abundancia de alimentos era una de las características asociadas al modo de vida del campesino. De hecho, las visitas de Rompetechos tenían como objeto la búsqueda de provisiones. Pero eran tantos los perjuicios que causaba a su tío que siempre regresaba a la ciudad lesionado y con las manos vacías.

Cine y tebeo mostraban un campo generoso y casi siempre bucólico, donde sus gentes se mostraban tercos, ignorantes, faltos de inteligencia, obtusos y brutos <sup>242</sup>, pero bienintencionados y esplendidos, apegados a una tierra, a unas tradiciones y a un modo de



---

<sup>242</sup> El propio diccionario de la Real Academia de la Lengua Española reforzaba estas asociaciones, relacionando esta figura social con toda clase de despectivos: 'Dícese de la persona o cosa rústica y zafia ... Aplíquese a la persona falta de trato social', 'lugareño, palurdo', 'tosco, grosero. Dícese por lo común de la gente del campo y de las aldeas', etc.



vida basado en el empleo de la fuerza bruta y en la abundancia de comida –Agamenón pasa las historietas devorando colosales pucheros de judías con chorizo-, una perspectiva muy alejada del drama rural expuesto en obras literarias como *La familia de Pascual Duarte* (1942) o *Los santos inocentes* (1981). Una visión, como decimos, compartida con la producción cinematográfica de la época, debido a lo cual debemos suponer a Lentejo posteriormente enriquecido por la venta de algún melonar próximo a la ciudad, adquirido para edificar alguna urbanización <sup>243</sup> en los años del desarrollo urbanístico y del crecimiento incesante de las ciudades.

En otras series de Ibáñez como *Mortadelo y Filemón* surgió a menudo la otra cara de la emigración masiva a las ciudades y del éxodo rural, la figura del campesino que intentaba integrarse en la ciudad pero que aún no se había quitado la boina. Todavía se expresaba en un lenguaje arquetípico al tiempo que se paseaba por la gran urbe con todas las señas de identidad del paleta: boina negra, traje de pana con remiendos, chaleco, faja o una simple cuerda de esparto a modo de cinturón, e incluso una bota de vino o una hazada colgando del pantalón. A menudo se hacía acompañar de algún animal de granja –cerdo, burro, gallina- que representaba los lazos que aún mantenía con el campo <sup>244</sup>. Su escasa cultura, confundida en el cómic con ignorancia y estupidez, le conducía en ocasiones a ser objeto de timos y bromas <sup>245</sup>. Era capaz de creer que le habían vendido un autobús municipal, o una estatua pública. En la ciudad el cateto aparecía desempeñando trabajos de escasa responsabilidad. La ocupación reservada a la mujer era fundamentalmente el servicio doméstico, o portera de un inmueble. Los hombres desempeñaban oficios como albañil, pocero, pipero, traperero o limpiabotas.



<sup>243</sup> Figura representada en el filme *Hay que educar a papá* (1970), de Pedro Lazaga.

<sup>244</sup> Como en el filme *La ciudad no es para mí* (1965), de Pedro Lazaga, el título más taquillero del cine español de aquellos años, y donde Paco Martínez Soria llegaba a Madrid con un corderillo entre los brazos, interpretando la figura del cateto terco, bonachón y entrañable. En 1962 se había estrenado en Barcelona la obra teatral del mismo nombre, con la que el protagonista había logrado un arrollador éxito de público.

<sup>245</sup> El filme *Surcos* reflejó las burlas de las que los ‘paletos’ eran objeto en el metro.

Pepe, el empleado del *Arca de Noé*, Otilio o la portera de *13 Rue* pertenecieron a esta categoría de paletos semiintegrados. En una historieta breve de los años 60 titulada *Don Vicente y Rosalía y el décimo de lotería*, la criada representaba el tópico de la cateta inculta e ignorante, carente incluso del menor sentido común, y que interpretaba los recados al pie de la letra. Para Rosalía, comprar un número (de lotería) significaba traer un guaritmo. El ‘gag’ surgía por el desconocimiento absoluto de todo lo que suponía la cultura urbana. El personaje se expresaba además en un lenguaje deformado que se consideraba característico de las clases agrícolas: ‘¿Qué manda el señoritu?’<sup>246</sup>. En la serie *Pepe Gotera y Otilio*, la distancia cultural entre el operario y su patrón era evidente. Las limitaciones de Otilio, la fuerza bruta que aplicaba ante cualquier dificultad o los tremendos almuerzos que engullía delataban su origen pueblerino.

Que Mortadelo se disfrazase de albañil o de pocero vistiéndose con camiseta de tirantes, boina y faja no era, pues, casual. La historieta estaba reflejando una realidad social que antes estuvo representada en el cine <sup>247</sup>. La producción cinematográfica de la época o los programas radiofónicos reforzaban estas relaciones. En la gran pantalla, actores como Tony Leblanc, Paco Martínez Soria, José Luis Ozores, Alfredo Landa o Lina Morgan encarnaban la caricatura del labriego español llegado a la gran ciudad. En la radio –después en televisión– el humorista Miguel Gila popularizaba la imagen del cateto ibérico vestido con traje negro y boina <sup>248</sup>.



---

<sup>246</sup> El lenguaje rural, con un repertorio verbal muy escaso, a base de frases simples y mal conjugadas, siempre opuesto al lenguaje urbano, plagado de tecnicismos, palabras comodines y referencias a modas.

<sup>247</sup> En el filme *Surcos* (1951), de J. A. Nieves Conde, la figura del padre representaba el drama de la emigración que afectó al mundo rural. En la ciudad, el campesino desempeñaba oficios que iban desde peón a pipero en un parque, terminando en su vejez como operario de una fábrica, una visión patética y dramática del paleta muy alejada de la sátira de los tebeos y del cine de los años del desarrollo económico. No obstante, el cine se convertía en un archivo visual del que se nutrirían otros medios como la historieta.

<sup>248</sup> Años antes había colaborado como dibujante en revistas de humor satírico como *La Codorniz* o *El DDT*, ofreciendo con sus chistes un cuadro de precariedades de la España de postguerra, muy en la línea popularizada a través de sus monólogos telefónicos en Radio Madrid y Televisión Española.

Rompetechos se convirtió, en torno a 1970, en uno de los personajes más apreciados por el público lector, y en el favorito de su propio creador. Y es que, a pesar de su condición de inadaptado, hubo siempre algo entrañable en su naturaleza. E Ibáñez supo rentabilizar el personaje. Los despistes de Rompetechos daban tanto juego que, desde 1967, a pesar de su carácter de serie independiente, el personaje protagonizó a menudo el ‘gag secundario’ en la escalera de *13 Rue del Percebe*, siendo también frecuente su aparición ocasional en otras series del autor. Este tipo de apariciones imprevistas fue un procedimiento habitual en el dibujo de historietas de humor, un recurso que conducía al lector a concebir la idea de que en el tebeo existía un espacio urbano común y que, por tanto, las series simplemente presentaban segmentaciones del mismo. De modo que encontramos a Rompetechos en series como *Mortadelo y Filemón*, donde coprotagonizó aventuras como *El Quinto Centenario* (1992) o *El Jurado Popular* (1995).

Durante los años 70 la serie se trasladó a la revista *Din Dan*. Mas tarde, debido al éxito entre los lectores, *Rompetechos* obtuvo una publicación con su nombre editada hasta el cierre de la editorial. Como ocurrió con otras creaciones de Ibáñez, el dibujante se vio obligado a dejar la serie en manos de ayudantes para dedicarse en cuerpo y alma a *Mortadelo y Filemón*. Ya entonces, el personaje se había convertido en uno de los más populares del cómic español, y prueba de ello es que, en noviembre de 2001, Correos y Telégrafos emitió una tirada de sellos de 0,45 euros con la imagen de Rompetechos, continuando así la serie dedicada a recordar la obra de autores clásicos del cómic nacional, la mayoría de ellos ya desaparecidos. Más tarde, en febrero de 2003, pudimos ver a Rompetechos interpretado por un actor real en la película de Javier Fesser *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*.

1964 fue también un año prolífico en la trayectoria profesional de Francisco Ibáñez. Además de *Rompetechos* aquel año apareció la serie *Doña Pura y doña Pera, vecinas de la escalera*, y el primer personaje publicitario de Ibáñez, *Uhu y el niño Prudencio*. *Doña Pura* se publicó en el semanario *Tío Vivo*. La serie publicitaria *Uhu y el niño Prudencio*, creada para Pegamento Uhu, apareció en la revista *Pulgarcito*. La creación de series publicitarias fue una estrategia de

Bruguera para seguir utilizando los semanarios como soporte publicitario sin saturarlos de anuncios. Integrar la publicidad en las historietas permitía a la editorial aumentar sus beneficios y, al tiempo, seguir proyectando la idea de que sus revistas se componían fundamentalmente de historietas, chistes, pasatiempos y otras secciones de entretenimiento.

### **El figoneo compulsivo: *Doña Pura y Doña Pera*. 1964.**

Tras el éxito arrollador de *13 Rue del Percebe* Ibáñez se decidió a seguir desarrollando historietas de vecindad, una tradición que contaba con numerosos antecedentes dentro de la propia editorial<sup>249</sup>. En 1958, mientras Ibáñez se iniciaba como profesional en Bruguera y publicaba en *Pulgarcito Mortadelo y Filemón*, el dibujante Raf animaba en el mismo semanario la serie *Doña Lío Portapartes, señora con malas artes* (fig. 157), cuyas historietas narraban con gran sentido del humor las peripecias de una vecina figona y sus delicadas relaciones con la portera del inmueble. Seis años más tarde Ibáñez desarrolló la misma temática en *Doña Pura y doña Pera, vecinas de la escalera (Tío Vivo, 1964)* (fig. 156). La serie lanzada por Ibáñez debía también mucho a otras creaciones de Bruguera, como las de Escobar, *Blasa, portera de su casa* (1957) y *Doña Trini y sus animalitos* (1960), o la de Jorge, *Doña Filo y sus hermanas, señoras bastante llanas (El DDT, 1959)*.

Al margen de estas series, el aspecto de uno de los personajes, Doña Pura, nos remitía a un personaje secundario de otro inmueble del propio Ibáñez, *13 Rue del Percebe*. Doña Pura era casi idéntica a aquella viejecita que a menudo aparecía conversando con la anciana de la protectora de animales. El ratón que maltrataba al gato, uno de los escasos ejemplos de Bruguera en los que el débil era capaz de vencer al fuerte, fue otro de los elementos de *13 Rue* recuperados para esta serie. Estas dos mascotas, junto con un loro, protagonizaron a menudo el relato paralelo o secundario en *Doña Pura y doña Pera*. Ibáñez dibujó únicamente quince páginas de esta serie.

---

<sup>249</sup> «El sainete zarzuelero de costumbres», en palabras de Luis Gasca. Op. cit., p. 221

## **Las primeras series publicitarias de Ibáñez. 1964.**

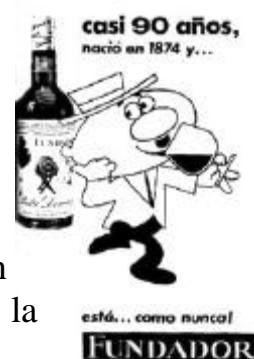
El campo artístico en el que se desarrolló la obra de Francisco Ibáñez fue fundamentalmente la historieta de género humorístico, así como el humor gráfico. No obstante, a lo largo de su trayectoria como dibujante, Ibáñez se vió obligado a trabajar la ilustración publicitaria en numerosas ocasiones. Desde principios de los 60 los propietarios de Bruguera comenzaron a tomar conciencia de que la historieta, aparte de entretenimiento, podía generar negocio e intereses derivados: publicidad, «merchandising», adaptaciones a dibujos animados, etc. Las primeras series publicitarias de Ibáñez resultan interesantes como ejemplo de cómo las manifestaciones visuales de Bruguera podían extenderse a otros ámbitos de la comunicación icónica impresa. De hecho, publicidad e historieta se nos presentan como distintas tipologías de expresión icónica, pero interrelacionadas a través de usos técnicos y comunicativos compartidos, de ese universo que el teórico francés Gilbert Cohen-Seat bautizó como iconosfera en 1959.

Las revistas de Bruguera constituían un espacio cultural dotado de una cierta identidad y de un discurso propio. En ese pequeño universo icónico las historietas se ofrecían como un medio de comunicación masiva económico y eficaz, y de ahí su interés para los anunciantes. Para ellos, la estética de la historieta cumplía un papel importante en la memoria visual de los jóvenes, y podía utilizarse para difundir mensajes publicitarios. Por la propia naturaleza de las historietas y por el canal en que se difundían, el radio de influencia de las mismas se restringía a un público infantil y juvenil, con escaso poder adquisitivo pero con posibilidad de influir en algunas decisiones de compra de los adultos. Los anunciantes deseaban aprovechar la capacidad de los tebeos de recrear mundos y personajes irreales, capaces de cautivar la fantasía de los jóvenes y de despertar sus aspiraciones. De este modo, muchos productos de consumo pasaron a formar parte de la industria cultural de la narración por imágenes.

Durante los años 60 Ibáñez creó y animó tres series publicitarias: *Uhu* y *el niño Prudencio* (*Pulgarcito* núm. 1.739,

1964), *Pepsi-Cola presenta a Pepsi Man* (*Pulgarcito* núm. 1.817, 1966), con una especie de superboy como protagonista que anunciaba el slogan ‘Pepsicola, la bebida de la cordialidad’, y *Kinito* (1967), un personaje mascota de Kina San Clemente. Todas estas series presentaron en un primer momento el sello estético y estilístico de Ibáñez, aunque posteriormente fueron realizadas de forma anónima por otros dibujantes de Bruguera. Al igual que un spot publicitario utiliza los mismos recursos de expresión que el cine, las historietas publicitarias, a pesar de su corta extensión, incorporaron los recursos expresivos del cómic, y aprovecharon su capacidad comunicativa y estética, resultando difícil establecer diferencias formales entre ambos géneros.

La primera serie publicitaria de Ibáñez (fig. 158) fue dibujada por encargo de Bruguera para promocionar el pegamento Uhu, un producto muy popular en la época. La marca tenía un búho como imago tipo e Ibáñez lo rescató como mascota de Prudencio, un niño que, gracias al pegamento y a su pensante animal, lograba impedir las gamberradas y las malas acciones de algunos desaprensivos. En todas estas series publicitarias Ibáñez se basó en códigos visuales muy simples, utilizando personajes arquetípicos y un sistema de valores muy elemental, donde el bueno y el malo eran perfectamente identificables. El primero era poseedor del producto. El argumento de todas estas historietas publicitarias era de lo más convencional: el bueno (protagonista) triunfaba, y el malo salía siempre escarmentado. A través de personajes muy estereotipados se proyectaban valores o ideas que asociaban directamente al producto con el protagonista, poseedor del mismo. Además de tales asociaciones, en las aventuras del niño Prudencio las características fundamentales del pegamento Uhu quedaban reflejadas en cada historieta. Puede decirse que la intención de la historieta consistía en sintetizar los valores que la marca deseaba asociar al producto: fijación rápida, resistente, eficaz, duradera. En la historieta, la narración conducía a un solo ‘gag’ final en el que se lograba el impacto sobre el pegamento anunciado, incidiendo sobre las propiedades del mismo. El producto funcionaba en la historieta como una especie de metáfora de la genialidad y de la utilidad.



Un año después de crear este primer personaje publicitario Francisco Ibáñez animó una serie que, aunque quizás muchos la recuerden como una historieta convencional, en realidad surgió como un encargo de las Bodegas Domecq. *Don Pedrito* tuvo su aparición en los años de la producción a gran escala de los brandys de Jerez: Fundador, Terry, Soberano, Veterano, Tío Pepe, etc. Los bodegueros jerezanos se beneficiaron de un cine de raíz folklórica que, desde hacía dos décadas, proyectaba una imagen de España sustentada en estereotipos sociales y étnicos a menudo artificiales, y en personajes igualmente artificiales, basados en los rostros más populares del baile y de la canción, que se movieron en escenarios característicos del tipismo andaluz. Como muchos anunciantes, Terry, Osborne, Domecq o González-Byass lanzaron spots publicitarios que evocaban costumbres y tradiciones profundamente españolas <sup>250</sup>: el toro, la guitarra, el sombrero cordobés, la mantilla, el abanico, las castañuelas, el flamenco, el caballo jerezano, etc., dirigiendo sus mensajes a una audiencia fundamentalmente masculina ('Soberano... es cosa de hombres', decía uno de aquellos eslóganes). En 1965 la familia Domecq encargó a Bruguera la creación de un personaje caricaturesco que pudiera asociarse a su marca de Brandy Fundador.

La utilización de personajes humorísticos animados como reclamo de marcas comerciales fue una práctica muy habitual en la publicidad de los años 60 y 70, casi tanto como la música alegre y pegadiza en los spots televisivos y en la publicidad radiofónica de la época. Algunas bodegas jerezanas habían escogido ya un personaje como símbolo. Tal era el caso de Tío Pepe, de González-Byass, representación del señorito andaluz con chaquetilla, sombrero cordobés y guitarra. Fueron numerosas las campañas comerciales que incorporaron personajes carizaturescos como Don Pedrito –se llamaba como el 'fundador' de la casa, Pedro Domecq-, y muchos los dibujantes que compaginaron el humor gráfico o la historieta con la realización gráfica publicitaria. Sólo es preciso echar un rápido vistazo a los anuncios publicitarios de aquellos años para comprender

---

<sup>250</sup> Fueron estos mismos bodegueros los que durante la guerra civil lanzaron eslóganes como '¡Es la Fiesta de la Raza!' (Tío Pepe, 1936), 'Imperial Toledo. Vino de héroes' (González Byass, 1936), 'Lo único que no han podido destrozarse los rojos' (Tío Pepe, 1937)...

los estrechos vínculos existentes entre el dibujo humorístico y la publicidad <sup>251</sup>.

El eslogan elegido por Domecq para aquella campaña, ‘está... como nunca’, pretendía potenciar la idea de la calidad asociada a su marca de brandy: la calidad mejorada día a día desde hacía nueve décadas. Durante los años 60 y 70 Domecq realizó una intensa campaña de marketing, obsequiando a los consumidores del brandy Fundador con regalos que cambiaban cada año, y que iban desde discos de vinilo hasta un Seat 600, pasando por televisores portátiles, tocadiscos, mecheros, magnetófonos, etc. Uno de aquellos regalos consistió precisamente en figurillas de Don Pedrito, lo que sirvió para popularizar el personaje.

Desde 1965 (*Tío Vivo* núm. 196) Ibáñez animó una serie protagonizada por el personaje creado para Domecq (fig. 159). El título, *Don Pedrito, que está como nunca*, incorporaba el popular eslogan publicitario de la marca. *Don Pedrito* nacía incorporado a una cadena que surgía en la publicidad, pasando después a la historieta y a otros soportes. La serie de Ibáñez se publicó en los semanarios de Bruguera. El dibujante siguió en su elaboración los esquemas de las historietas de un solo personaje, un poco en la línea del *Gordito Relleno* de los 60, de Peñarroya, o del *Carioco* de Conti, concibiendo un producto demasiado infantil y de menor interés que otras creaciones anteriores. Como en *Gordito Relleno* o *Carioco* (fig. 161) Ibáñez presentó a un personaje de poco carácter, bobalicón y pacífico, víctima de su propia ingenuidad debido a la cual salía siempre chasqueado. A diferencia de otros personajes solitarios de Ibáñez, como el irascible *Rompetechos*, *Pedrito* se mostraba incapaz de reñir con nadie. Con escasas posibilidades de desarrollo, la serie fue pronto continuada por dibujantes anónimos de Bruguera, que insistieron una y otra vez en los mismos temas y situaciones, agotando al personaje que terminó desapareciendo, como tantas otras creaciones de su autor, eclipsado por el abrumador éxito de *Mortadelo* y *Filemón*. *Don Pedrito* y otros personajes como *Pepe Gotera* y *Otilio*, *Rompetechos*, *Sacarino* o los inquilinos de *13 Rue del Percebe* se convirtieron con el tiempo en los hijos de papel

---

<sup>251</sup> Para lograr una visión global de estas dos décadas de la publicidad española, véase: J. M. RAVENTÓS y otros, *Cien años de publicidad española. 1899-1999*, Mediterránea Books, Barcelona 2000, 3 vols.



abandonados por Ibáñez. Desaparecieron cuando el autor ya no tenía tiempo para ellos.

Paralelamente a la creación de *Don Pedrito* Francisco Ibáñez intentó recuperar una temática que le había dado mucho juego en sus años de colaboración con el editor Tomás Marco. En 1965 creó para el semanario Tío Vivo la serie titulada *El Sherif de Porra City*, ambientada en el Oeste americano. El dibujante recreó en las historietas los ingredientes tradicionales del western: el sherif, los indios, la diligencia, el desierto americano poblado de cactus, etc. Un año después ideó para el mismo semanario la serie *Pepe Gotera y Otilio, chapuzas a domicilio*, una de sus mejores creaciones, y dibujó una nueva serie publicitaria, *Pepsi-Cola presenta a Pepsi Man*, publicada en la revista *Pulgarcito*.

### **La chapuza nacional: *Pepe Gotera y Otilio*. 1966.**

El problema del trabajo manual, de la oposición patrono-obrero y de la lucha de clases en general no aparecieron reflejados en la historieta humorística española hasta la publicación, en mayo de 1966, de la serie *Pepe Gotera y Otilio, chapuzas a domicilio* (fig. 163), otra de las creaciones más populares de Francisco Ibáñez<sup>252</sup>. Fue creada para la revista *Tío Vivo*, y si *Mortadelo y Filemón* habían tardado seis años en ocupar la doble página central de un semanario de Bruguera, *Pepe Gotera y Otilio* lo consiguieron desde el momento de su aparición, lo que da una idea del prestigio del autor dentro de la editorial. En cierto sentido la serie puede considerarse como una síntesis de dos creaciones anteriores del propio Ibáñez, *El Arca de Noé* y *Godofredo y Pascualino*, series ya comentadas en este trabajo. Aquí, junto a la interacción ‘jefe-subordinado’, Ibáñez introdujo un elemento imprescindible para el funcionamiento de la serie, la participación del entorno social. Los errores de la pareja protagonista repercutirían en un tercero, el cliente, quien generalmente los había

---

<sup>252</sup> Salvador Vázquez de Parga afirma que, dado que Ibáñez se mueve en un mundo distinto al del trabajo manual y parece desconocer la verdadera problemática de éste, *Pepe Gotera y Otilio* no puede considerarse una historieta crítica. No obstante, considera esta serie la mejor creación de su autor. Véase VAZQUEZ DE PARGA, 1980, op. cit., pp. 192-194.

requerido para realizar alguna reparación en su domicilio. Puede decirse que los daños a terceros fueron la esencia de la serie.

A pesar de su ineptitud, y seguramente gracias a la capacidad de convicción del empresario Gotera, la pareja recibía todo tipo de encargos, desde arreglar un pequeño electrodoméstico en un domicilio particular, hasta instalar una farola en plena calle –en ocasiones era el propio municipio el que reclamaba sus servicios-. A menudo la ambición del pequeño empresario conducía a la pareja a aceptar tareas que superaban con creces sus escasas expectativas profesionales, como cuando algún cliente despistado, que evidentemente desconocía la reputación de la empresa –el propio apellido del empresario, Gotera, revelaba lo que cabía esperar de su negocio-, les encargaba reparar su avioneta averiada, tarea para la que Otilio estaba visiblemente incapacitado. Así, semana tras semana, patrón y asalariado forjaban a dúo su propio fracaso. Incapaz de acumular experiencia o de aprender de sus propios errores, Pepe Gotera contemplaba, una y otra vez, como sus ambiciosos proyectos se iban al traste por culpa de la ineficacia de Otilio, y ambos acababan zurrándose en la última viñeta cuando no concluían la historieta perseguidos a la carrera por un damnificado cliente, víctima de las más delirantes catástrofes.

Gotera representaba al pequeño propietario de un negocio montado con poco capital y con alguna conexión en el Ayuntamiento o en el Ministerio de Fomento, una figura social surgida al socaire del franquismo desarrollista. Su paralelo en el cine de la época correspondería a la figura del promotor inmobiliario que se enriquecía con el desarrollo urbanístico español de los años 60 y 70, con la diferencia de que Gotera no logrará despegar en la escala económica. Con un operario como Otilio lo normal era que una sencilla reparación se convirtiese en un auténtico disparate.

Otilio representaba otra figura social, la del operario manazas carente de sentido común y de cualquier tipo de iniciativa personal, probablemente llegado a la ciudad en los años del éxodo campesino. Un paleta que ya se había quitado la boina. Por eso Ibáñez lo imaginó terco, ignorante y glotón. Calmaba su voraz apetito con alimentos descomunales e inverosímiles -podía engullir una tapa de alcantarilla como si se tratase de una rodaja de mortadela-. La vestimenta de Otilio delataba su oficio, llevaba un mono azul y una arquetípica

gorra de operario. En el trabajo aplicaba el principio de ‘más vale fuerza que maña’, y además de daños materiales y económicos, con su torpeza solía causar involuntarios daños físicos a su patrón.

Su jefe, por el contrario, lucía un impecable traje negro, corbata y un sombrero rojo de bombín, indumentaria poco apropiada para el trabajo manual, del cual evidentemente huía, pero adecuada para ‘dar el pego’ ante el cliente y convencerle de que contrataba a una empresa sólida y solvente, unos auténticos profesionales de las reformas y de la reparación en general. Su especialidad era la parte comercial. Pero aquella vestimenta también delataba sus aspiraciones sociales. Gotera deseaba distinguirse de Otilio al que consideraba de un estatus inferior. Por ello, como Filemón, no permitía el tuteo. Tampoco cooperaba en el trabajo. Gotera contrataba el proyecto y, como mucho, supervisaba la evolución de la obra, pero a la hora de ‘arrimar el hombro’ siempre encontraba alguna excusa para desaparecer.

Aquel era justamente el origen de la catástrofe, porque su subordinado era incapaz de levantar un muro sin que se derrumbase después, ante la angustiada mirada del cliente. Otilio era especialista en cambiar el sentido giratorio de las puertas, y en disimular un desaguisado causando otro mayor. En consecuencia, los encargos fracasaban una y otra vez, y Gotera no lograba prosperar en la escala social y económica. A pesar de la ineptitud de su empleado continuaba confiándole, un episodio tras otro, la responsabilidad del trabajo contratado, probablemente porque pagaba un salario tan miserable que ningún otro infeliz estaba dispuesto a trabajar para él. De hecho, Otilio no tenía vivienda propia ni disponía de tiempo libre. Su patrón lo trataba de manera despótica requiriendo sus servicios a cualquier hora del día, generalmente a la hora del almuerzo –los insólitos alimentos que ingería Otilio eran probablemente un reflejo de su precaria situación económica-.

La mayor parte de los argumentos se basaron en los errores y chapuzas del empleado. Otras veces fue la tergiversación de las órdenes del patrón lo que desencadenó el desastre. De lo que no hay duda es de que fue Otilio el que marcó la pauta en las historietas. Al igual que en otras series duales de Ibáñez, en *Pepe Gotera y Otilio* el drama del relato se produjo por la diferencia de status entre los personajes. Como consecuencia del juego de relaciones entre jefe y

subordinado, el primero salió siempre derrotado. Aquellas relaciones de poder constituyeron una de las claves esenciales de la historieta de humor. Otilio, como Mortadelo, el Botones y antes otros muchos protagonistas de Bruguera, fue el personaje que se ganó las simpatías del lector a costa del personaje con más status, Pepe Gotera, que fue quien recibió los golpes y salió constantemente perjudicado. Pepe Gotera, como antes Filemón y el 'Dire' de Sacarino, fue el protagonista perdedor, y el que padeció especialmente las consecuencias de las equivocaciones o fracasos de su subordinado<sup>253</sup>. En las historietas, los errores siempre los cometía Otilio, pero sus consecuencias las padecían Pepe Gotera, el cliente y, finalmente, Pepe Gotera y Otilio.

Para el creador de la serie la comicidad de *Pepe Gotera y Otilio* radicaba en una concepción muy simple: «Todos estos personajes por parejas –decía Ibáñez- vienen a representar el tonto y el listo, un poco como los dos payasos del circo, entre los cuales hay una serie de aventuras, golpes...»<sup>254</sup>. Juan Antonio Ramírez no compartía esa opinión. «Ibáñez –afirmaba- no tiene una idea muy clara de todas las implicaciones de sus historietas. Dibuja lo que le gusta al público sin pararse a pensar por qué le gustan unas cosas y otras no ... si cada una de estas parejas representara solamente 'dos payasos' y no reflejara en multitud de detalles una serie de desajustes sociales (la raíz de los golpes se encuentra en eso), sería muy difícil explicar su éxito fabuloso»<sup>255</sup>. Hacia 1973 la serie pasó a publicarse en el semanario *DDT*, en cuya portada Pepe Gotera y Otilio fueron utilizados como reclamo en un 'gag' desarrollado en 3 ó 4 viñetas, siguiendo el modelo de la revista *Mortadelo*. Poco antes del cierre de Bruguera los personajes conseguirían su propia publicación.

---

<sup>253</sup> «La acción de las historietas duales -dice J. A. Ramírez- tiene como finalidad primordial ofrecernos el juego de interinfluencias entre los personajes, como consecuencia de las cuales el subordinado, un poco tonto pero bonachón, llega a ser querido por el lector. El resultado recurrente es una derrota inexcusable del jefe, del que tiene más status pero menos simpatía, de quien está provisto de menor 'apertura' en cuanto a capacidad de suscitar mecanismos de identificación-proyección entre los lectores». RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 204.

<sup>254</sup> Comentario recogido por J. A. RAMÍREZ, *Ibidem*, p. 140.

<sup>255</sup> *Ibidem*.

Siguiendo el modelo de las series publicitarias anteriores, y paralelamente a la creación de *Pepe Gotera y Otilio*, Francisco Ibáñez ideó a *Pepsimán* (1966) (fig. 164), un niño capaz de transformarse en superhéroe ante cualquier situación comprometida o conflicto. Su especialidad fueron las riñas y peleas, y su campo de acción los partidos de fútbol y demás concentraciones multitudinarias. Rociando Pepsicola sobre los alterados contendientes lograba que éstos recapitasen y solucionasen sus problemas de forma amistosa, que era lo que en aquellos años 60 ofrecía el eslogan de la marca: ‘la bebida de la cordialidad’. Valores y modelos de comportamiento muy diferentes a los proyectados por los mensajes más actuales de la marca: ‘estás loco, bebe pepsi’. Con la evolución de la sociedad española y la desaparición de la censura tras el franquismo, las marcas comerciales lograrían imponer nuevas reglas entre los jóvenes consumidores.

En este tipo de historietas comerciales fue donde más intensamente se explotó el binomio fantasía-realidad, exagerando situaciones y ventajas asociadas al producto anunciado, animando y personificando mascotas como el búho de Uhu, y proponiendo modelos de identificación dirigidos a los jóvenes lectores de los semanarios –destacando en muchas ocasiones la función hedónica del mensaje: lograr ser el más fuerte, el más inteligente, el más brillante o el más popular, en definitiva, destacar en una sociedad en la que el niño difícilmente lo lograba-. Para ello, el propio niño, destinatario directo del anuncio, y potencial consumidor del producto, se erigía al mismo tiempo en medio persuasivo del mismo, es decir, en protagonista de la acción narrada. De este modo, al leer una historieta de un personaje con el que podía identificarse, el joven lector estaba, al menos en teoría, favorablemente predispuesto hacia el contenido del mensaje. El producto no debía destacar como en un anuncio convencional, sino integrarse y pasar desapercibido como si se tratase de una narración más del tebeo. Se trataba, en cierto sentido, de un modelo más de publicidad encubierta que pretendía la motivación inconsciente del lector. El objetivo de las historietas comerciales era, pues, generar y consolidar hábitos de consumo entre los niños y jóvenes.

Un año después de *Pepsimán* apareció en *Pulgarcito* una nueva serie publicitaria de Ibáñez titulada *Kina San Clemente presenta a*

*Kinito* (fig. 165). En estos años finales de la década de los 60 la televisión, que había alcanzado ya a más de la mitad de la población, se estaba convirtiendo en un potente medio de comunicación capaz de popularizar personajes publicitarios, y de difundir mensajes comerciales alcanzando a una amplia audiencia. Personajes como *Kinito* pertenecieron a este ámbito de la publicidad televisiva, y contaron por ello con una ventaja adicional a la hora de captar la atención de los jóvenes lectores de Bruguera.

En aquella ocasión, las historietas estuvieron protagonizadas por un divulgado personaje televisivo mascota de Kina San Clemente, producto líder en el mercado en los años 60. En general, las historietas de *Kinito* siguieron un esquema parecido al de las series publicitarias anteriores. Básicamente desarrollaron un ‘gag’ que integraba el producto anunciado, alabando sus increíbles propiedades. El protagonista, *Kinito*, solucionaba toda clase de problemas gracias a la fortaleza que le proporcionaba la Kina San Clemente. De este modo, las historietas acababan descubriendo el poder del milagroso producto, que además de aportar fortaleza y vitalidad permitía alcanzar el éxito.

Esta fórmula había sido popularizada en los comic-books y en los dibujos animados televisivos por el dibujante y guionista estadounidense Segar (después por su yerno Bud Sagendorf), el creador de *Popeye* (1929), un marinero tuerto que lograba una fortaleza espectacular tras ingerir espinacas <sup>256</sup>. En 1967 *Popeye* había conquistado una amplia audiencia infantil en todo el mundo, y los jóvenes españoles seguían sus peripecias intentando salvar a su novia Olivia de las garras del malvado Brutus. Como las milagrosas espinacas de *Popeye* –o como la poción mágica del druida Panoramix, de la serie *Asterix*–, gracias a la Kina San Clemente un niño aparentemente normal podía comportarse y actuar como un superhéroe. Resulta curioso que tres años antes la censura hubiese prohibido la comercialización en España de los cuadernillos de superhéroes americanos –*Supermán*, *Batman*, etc.–, por considerar que sus poderes se asemejaban a los divinos. Anticipo de todas estas

---

<sup>256</sup> En un principio esa fuerza hercúlea se la proporcionaba una gallina mágica. En 1934 los estudios Max Fleischer realizaron la primera versión en dibujos animados del personaje, y la gallina fue sustituida por una lata de espinacas. A partir de 1939, el primitivo carácter crítico y provocador de la serie se dulcificó, convirtiéndose *Popeye* en un personaje infantil.

series publicitarias de Ibáñez habían sido las historietas de *Kitín*<sup>257</sup>, el personaje publicitario de Chocolate Nogueroles, publicadas en las revistas de Bruguera a principios de los 60.

### **Historietas sueltas de Ibáñez.**

Durante el sexenio comprendido entre 1960 y 1966, paralelamente a la aparición de las series citadas, Francisco Ibáñez fue creando un buen número de historietas sueltas destinadas a ser publicadas en los extras y almanaques de los semanarios de Bruguera. Todas estas creaciones no constituyeron serie puesto que carecieron de continuidad, pero en conjunto representan una muestra significativa de su producción como historietista. Las historietas sueltas aparecidas en ese período –en orden cronológico: *Historia del aguinaldo que le dieron a Teobaldo (Capitán Trueno, almanaque 1961)* (fig. 166), *El escudero Bartolo, o ¡Qué calor hace, Manolo! (Capitán Trueno Extra, vacaciones 1961)* (fig. 168), *El primo de Frankenstein (DDT, almanaque 1963)* (fig. 169), *Relato cruel del asalto a un banco... (DDT, extra verano 1963)* (fig. 170), *Don Vicente y Rosalía y el décimo de lotería (h. 1964)* (fig. 171), *Calor Casero (DDT, extra verano 1966)* (fig. 172)-, junto con las series analizadas hasta ahora, permiten calibrar la evolución en la influencia que ejercieron otros dibujantes de historietas en la obra de Francisco Ibáñez, desde un predominio de los recursos temáticos, expresivos y estilísticos característicos de otros compañeros veteranos de Bruguera, especialmente Manuel Vázquez, observable en las obras de los primeros años de la década, hasta culminar en un interés evidente por imitar la calidad gráfica y los recursos técnicos y expresivos de las creaciones extranjeras, fundamentalmente las de autores belgas, tendencia perceptible desde mediados de los 60.

Desde la entrada de Ibáñez en Bruguera la influencia de Manuel Vázquez fue decisiva<sup>258</sup>, como ha quedado plasmado en

---

<sup>257</sup> Vid. p. e. la historieta publicitaria publicada en *El DDT*, núm 570, 16 abril 1962.

<sup>258</sup> Julia Galán, la secretaria de Rafael González, afirma que esta influencia surgió en un principio como una imposición del director artístico de Bruguera –a Ibáñez se le pidió que imitara a Vázquez-, y que por este motivo llegaron a surgir rencillas entre los dos dibujantes. ALTARRIBA, 2003, op. cit., p. 47. Lo que parece evidente es que, fuese por admiración personal, o por imposición de la editorial, Ibáñez se benefició enormemente de esta influencia.

buena parte de sus obras. Una influencia notable tanto desde un punto de vista estilístico como temático. En *Historia del aguinaldo*, historieta suelta publicada en 1961, la influencia de Vázquez es muy clara. Obsérvese con atención la comparación entre la página de Ibáñez y una anterior de Vázquez, ambas recuperadas en este trabajo (figs. 166 y 167). Sin duda, el ingenio y las creaciones de Manuel Vázquez eran la referencia más clara para nuestro dibujante. Sin embargo, si analizamos las historietas *El primo de Frankenstein* y *Relato cruel*, ambas publicadas en 1963, es fácil detectar ya calcos e influencias de la obra del dibujante belga André Franquin, lo que nos permite situar el comienzo de esta práctica –plagio, calco, imitación, etc.- al menos seis años antes de la publicación del semanario *Gran Pulgarcito* (1969) (figs. 173 a 176 y 260 a 263).

En general, en las historietas de Ibáñez publicadas en los 60, por influencia de Vázquez, el humor se configuró rítmicamente en la narración a través del ‘gag’. Llama la atención la premura con la que Ibáñez fue definiendo un estilo propio siempre abierto a lo que otros creadores pudieran ofrecerle. Así, durante los años 60 la obra de Ibáñez, como la de Vázquez, Raf y otros autores de la editorial, se fue distanciando paulatinamente de los esquemas tradicionales de Bruguera, llegando a prescindir por completo de algunos elementos distintivos. A pesar de ello, en ningún caso podremos afirmar que sus historietas, incluso las más actuales, estén totalmente desvinculadas de sus orígenes en la tradición Bruguera. Ibáñez aprendió de Vázquez el planteamiento de la historieta como una sucesión de ‘gags’, alejándose del antiguo sistema narrativo de los dibujantes de la primera generación de Bruguera, con un único ‘gag’ final. Con este nuevo método sus historietas ganaron en agilidad, dinamismo y expresividad. Cifré fue otro de los dibujantes veteranos de la editorial que influyeron decisivamente en la transformación de Ibáñez. De él aprendió la capacidad de plasmar el movimiento de los personajes dentro de las viñetas, y su habilidad para concentrar la acción en pocas imágenes. Puede decirse que a mediados de la década de los 60 Ibáñez había ya asimilado, transformado y adaptado a su estilo las principales lecciones de los clásicos de la historieta de humor de postguerra, y es lógico que mirase en otras direcciones.

Es a finales de esta década cuando se va a producir una nueva y profunda transformación en la trayectoria artística de Francisco



Ibáñez, un notable perfeccionamiento técnico y estilístico inducido por diversos factores, entre los que cabe destacar, por su importancia, la llegada de los cómics franceses y belgas. Por influencia de las creaciones franco-belgas se produjo, no sólo un cambio en la trayectoria profesional de Francisco Ibáñez, sino también una transformación importante en su lenguaje plástico, muy perceptible en las historietas publicadas en *Gran Pulgarcito*. Su estilo evolucionó de forma decidida hacia un dibujo más preciso y un lenguaje gráfico más complejo en todos los aspectos. También es observable un mayor dinamismo en la narración, un incremento en la galería de personajes, una mayor complejidad narrativa y un enriquecimiento notable de los temas.

No fue un factor importante en este fenómeno los recursos materiales del dibujante -sí los técnicos-, puesto que Ibáñez continuó empleando los instrumentos tradicionales: lápiz, rotuladores, tinta china, plumilla, pincel, papel Marcamayor, etc. El color carecía de importancia para Ibáñez, puesto que a excepción de unos pocos autores, en Bruguera se dibujaban y entregaban las páginas pasadas a tinta china negra, sin especificación de gamas, siendo los técnicos de impresión los que posteriormente aplicaban el cromatismo a la plancha. El repertorio de recursos expresivos de Francisco Ibáñez adquirió en estos años un considerable desarrollo, y puede decirse que entre 1969 y 1970 aproximadamente Ibáñez centraría su orientación estilística más o menos definitiva. Es evidente que una transformación tan significativa en la obra del dibujante español no pudo ser espontánea. En realidad, se venía gestando desde el año 1963 aproximadamente.



## **CAPÍTULO V**

### **La influencia de cómics extranjeros en la Escuela Bruguera. Período 1963-1969.**

A mediados de los 50 Editorial Bruguera había iniciado su expansión en el mercado internacional. Creaciones Editoriales, una agencia filial de Bruguera, era la encargada de comercializar en Europa y Latinoamérica el material de archivo de la editorial. Pronto se convertiría en el principal soporte de la editorial barcelonesa. Al inicio de la década de los 60 Bruguera tenía ya sucursales en Buenos Aires, Río de Janeiro, Venezuela, Méjico y Portugal. En España, el desarrollo económico en los centros urbanos determinó una nueva cotidianidad, posibilitando una mayor demanda de bienes de consumo y de medios de comunicación, prosperando el mercado de publicaciones infantiles y juveniles, que comenzó a mantener alguna relación con el mercado europeo e internacional. El cómic europeo, especialmente el editado en Bélgica y Francia, iba a influir notablemente en la forma de editar tebeos de humor en España, siendo Francisco Ibáñez uno de los autores que mejor se adaptará a las nuevas fórmulas editoriales.

A finales de esta década parecía que los cómics franco-belgas tenían grandes posibilidades comerciales en el mercado español. Rafael González, director artístico de Bruguera, decidió combinar este material extranjero con otro procedente de los más destacados colaboradores de la casa en una publicación de mayor calidad. Con este planteamiento, y a imitación de los semanarios franceses y belgas,

Bruguera lanzó al mercado la revista *Gran Pulgarcito* (1969-1970) en un intento de competir con las creaciones extranjeras en el mercado editorial español, y al tiempo, de canalizar la comercialización de las historietas y personajes más populares de los dibujantes franco-belgas –es decir, competir con un producto extranjero explotando, al tiempo, el propio producto-. Gracias a la publicación de este nuevo semanario la obra de Ibáñez iba a sufrir una transformación importante. Las historietas publicadas en *Gran Pulgarcito* debían continuar de un número a otro hasta completar 44 páginas, con el objetivo de ser publicadas posteriormente en álbumes. Una mayor extensión significaba mayores posibilidades creativas, y la necesidad de enriquecer las historietas con nuevos personajes secundarios.

La nueva revista apareció en los quioscos el 27 de enero de 1969. En opinión del crítico Salvador Vázquez de Parga, «[*Gran Pulgarcito*] intentó renovar la trayectoria seguida durante tantos años por las revistas Bruguera, acogiendo en sus páginas sólo a los más destacados colaboradores de éstas en aquel momento»<sup>259</sup>. Como las revistas *Gaceta Júnior* o *Strong*, *Gran Pulgarcito* intentó seguir los patrones de éxito de los semanarios europeos *Spirou*, *Tintín*, *Pilote* y *Corriere dei Piccoli*. De hecho, en sus páginas se reprodujo bastante material procedente de *Pilote* que Bruguera había comprado al semanario francés, material que había ido apareciendo en *Bravo* y, en menor cantidad, en otros semanarios de la casa. Para nosotros, lo más significativo de *Gran Pulgarcito* fue la forma de concebir las historietas. Si éstas iban a ser publicadas posteriormente en álbumes, y éstos debían competir en el mercado español con los personajes más populares del cómic franco-belga, las historietas debían estar más elaboradas, con dibujos de mayor calidad gráfica, expresividad y dinamismo, y con un guión más inspirado y complejo.

La presencia de historietas europeas en el mercado español desde mediados de los 60 había ido proporcionando a los dibujantes españoles un nuevo panorama de recursos. En aquellas circunstancias Ibáñez supo adaptarse a los tiempos. Ensayó las nuevas fórmulas en *El Sulfato Atómico*, e introdujo cambios sustanciales en la serie *Mortadelo y Filemón*. Puede decirse que en *Gran Pulgarcito* sus personajes se convirtieron en la estrella de la casa, e Ibáñez en el

---

<sup>259</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, 1980, op. cit., p. 55.

modelo a seguir. En 1969, como si el repertorio anterior se hubiese agotado, Ibáñez había dado un giro importante a su obra.

### **Los grandes semanarios francófonos: *Spirou*, *Tintín* y *Pilote*.**

En 1938 el editor Jean Dupuis había lanzado en Bélgica el semanario *Spirou*, dirigido fundamentalmente a un público joven. Ocho años más tarde, en 1946, Éditions Du Lombard publicaba en el mismo país el semanario *Tintín*. Con el tiempo, estos dos semanarios estuvieron asociados al desarrollo de dos escuelas distintas dentro del cómic franco-belga: la Escuela de Charleroi, también llamada de Marcinelle –por el origen de Éditions Dupuis en esta localidad-, y la Escuela de Bruselas <sup>260</sup>. A la primera pertenecieron los autores que publicaron sus obras en la revista *Spirou*: Rob-Vel, Jijé, Franquin, Peyo, Morris, Will, etc. En general, estos dibujantes se caracterizaron por sus creaciones humorísticas, con dibujos muy dinámicos, gran cantidad de líneas cinéticas, bocadillos redondeados, poco texto, etc. Como ocurriera en *Pulgarcito* en los años 40, el núcleo de dibujantes de la Escuela de Marcinelle procedía del trabajo cinematográfico en dibujos animados. André Franquin, Pierre Cullifort -Peyo-, Maurice de Bevere -Morris-, Eddy Paape y Will habían trabajado en CBA, unos estudios belgas de animación. Tras el cierre de CBA el veterano dibujante Joseph Gillain –Jijé- había acogido en su casa a Franquin, Will y Morris, un grupo que se conocería en el entorno editorial como ‘La Banda de los cuatro’.

Gracias a su proximidad con Jijé el joven animador André Franquin ingresó en Éditions Dupuis en 1946. Ese mismo año Jijé le pidió que le sucediera en la serie *Spirou*, lo que hizo Franquin hasta 1968. Por impulso del nuevo dibujante la serie alcanzó su verdadera dimensión, introduciendo novedades importantes y desarrollando una sucesión de fabulosos personajes secundarios. A finales de 1946 Morris creó para *L’Almanach Spirou 1947* la primera aventura de la popular serie *Lucky Lucke*. En 1951 se incorporó Paape a la publicación, y un año más tarde lo hizo Peyo, que animó la serie *Johan*

---

<sup>260</sup> Vid. A. LEBORGNE, «Los cómics belgas desde 1929 hasta 1945», en *Historia de los Cómics*, op. cit., p. 473.

*et Pirlouit* (1952). En un episodio titulado *La Flûte à six trous* (1958) Johan y Pirlouit descubrían un pequeño mundo poblado de duendes azules. A partir de 1959, por iniciativa del redactor jefe de *Spirou* Ivan Delporte, los *Schtroumps* (*Los Pitufos* en España) adquirieron autonomía. Un año después Peyo dibujó sus primeras aventuras en formato grande. Otro dibujante, Jean Roba, trabajó en *Spirou* desde 1957. Allí creó la serie *Boule et Bill* (*Bill y Bolita*), colaborando con Franquin, entre 1958 y 1960, en tres episodios de *Spirou et Fantasio*.

Maurice Tillieux, otro de los animadores del semanario, dibujó en 1956 las aventuras del detective *Gil Jourdan*. De grafismo parecido al de Franquin, en su serie recreó con verosimilitud los escenarios y ambientes propios de una serie policíaca: la atmósfera de los suburbios, las agitadas persecuciones en automóvil, etc. Otros dibujantes de *Spirou* trabajaron antes para el semanario *Tintín*, como el belga Arthur Berckmans -Berck-. Allí había creado, con guión de René Goscinny, el personaje *Strapolín* (1958). Berck abandonó *Tintín* en 1967, comenzando su trabajo en la publicación de Dupuis. Un año más tarde dibujó en este semanario *New York 1933*, una aventura escrita por el guionista Raymond Macherot. Poco después, en 1970, se asoció con el prolífico guionista Cauvin <sup>261</sup>, desarrollando sobre la misma temática la serie *Sammy*, cuyas historietas narraban las peripecias de Jack Attaway y sus tres gorilas -pronto el grupo quedó reducido al dúo Jack Attaway y Sammy Day-. Los nuevos colaboradores de Dupuis -Franquin, Morris, Peyo, Victor Hubinon, Jean Roba, Eddy Paape, Will, etc.-, inspirados por el experimentado Jijé, insuflaron con sus creaciones e innovaciones un nuevo espíritu a la revista *Spirou*, que desde mediados de los 50 viviría su época dorada <sup>262</sup>.

A la llamada Escuela de Bruselas pertenecieron los dibujantes que publicaron sus obras en el semanario *Tintín*. Entre sus autores más representativos figuraron nombres como Hergé, Edgar Pierre Jacobs, Bob de Mor, Jacques Martín, etc. Con respecto a los dibujante de Dupuis, estos creadores cultivaron un dibujo más realista basado en guiones muy documentados y con minuciosos desarrollos, caracterizándose también por contener sus historietas abundantes textos

---

<sup>261</sup> Raoul Cauvin había entrado como rotulista, en 1960, en Editorial Dupuis, trabajando poco después como guionista titular del semanario *Spirou*.

<sup>262</sup> En 1960 superó los 150.000 ejemplares en Francia, más 85.000 en la Bélgica francófona. A finales de los 60 las ventas comenzaron a descender.

encerrados en bocadillos cuadrangulares <sup>263</sup>. El veterano Hergé se convertiría con su obra en el principal defensor de la 'ligne claire' (línea clara). En 1948 el editor Georges Dargaud decidió lanzar la edición francesa del semanario *Tintín*.

A finales de los 50 ambos semanarios belgas, *Tintín* y *Spirou*, gozaban de gran éxito en el mercado francés. Fue entonces cuando en Francia surgió la idea de crear una publicación destinada a los adolescentes, apareciendo, el 29 de octubre de 1959, el primer número del semanario *Pilote*. La nueva publicación sorprendía por su contenido, profesionalidad e innovador aspecto. *Pilote* contaba con mayor número de páginas de lo habitual, y con una importante presencia de personajes cuyas aventuras continuaban de un número a otro <sup>264</sup>. En *Pilote*, las historietas se publicaron por episodios. Poco después el semanario atravesó dificultades financieras, siendo finalmente comprado por Georges Dargaud el 15 de marzo de 1960. En *Pilote* nacieron personajes tan célebres como *Astérix* (de Goscinny y Uderzo, en 1959), *Tanguy el Laverdure* <sup>265</sup>, *Blueberry* (de Charlier y Jean Giraud -Moebius-, en 1963), etc. En poco tiempo guionistas como René Goscinny y Jean Michel Charlier, y dibujantes como Uderzo convirtieron *Pilote* en el semanario más creativo y original de aquella época. Charlier se especializó en historietas realistas, mientras que Goscinny se inclinó desde el principio por el género humorístico <sup>266</sup>.

## **La penetración de los cómics franco-belgas en España.**

Como expusimos anteriormente, los editores franceses y belgas habían adoptado la costumbre de editar en formato álbum las historietas publicadas por entregas en sus semanarios. Desde

---

<sup>263</sup> Autores de *Spirou* como André Franquin o Eddy Paape colaboraron también en la revista *Tintín*; Franquin lo hizo entre 1955 y 1959, Paape desde 1967.

<sup>264</sup> Vid. A. GUIRAL, *Veinte años de cómic*, Vicens Vives, Barcelona, 1996 [1ª ed. 1993], p. 12.

<sup>265</sup> De Charlier y Uderzo, en 1959. El dibujante belga Jijé se hizo cargo de esta serie en 1966.

<sup>266</sup> Sobre autores y personajes del cómic franco-belga, véase: P. GAUMER y C. MOLITERNI, *Diccionario del cómic ilustrado*, Ed. Larousse-Planeta, Barcelona, 1996; H. FILIPPINI, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique*, Glénat, Grenoble, 1984, *Dictionnaire Encyclopédique des héros et auteurs de B.D.*, op. cit., *Dictionnaire de la bande dessinée*, Bordas, París, 1989.

comienzos de los 60 van llegando a España los álbumes de *Tintín*, *Lucky Lucke*, *Astérix*, *Spirou* y *Fantasio*, *Tanguy*, *Blueberry*, *Iznoguz*, y otros personajes del cómic franco-belga. En 1967, como consecuencia del notable éxito comercial de los álbumes de Tintín, el famoso personaje de Hergé, editorial Cendrerá decidió importar el semanario belga del mismo nombre. Por su parte Bruguera, siempre atenta a la evolución del mercado editorial infantil, inició un año después la importación de historietas franco-belgas de éxito -*Michel Tanguy*, *Fort Navajo*, *Astérix*, etc.-, material que publicó en el nuevo semanario *Bravo*. El mismo año apareció en España *Gaceta Júnior*, revista que reprodujo historietas de dos semanarios fundamentalmente, el francés *Pilote* y el italiano *Corriere dei Piccoli* <sup>267</sup>. Poco después *Gaceta Júnior* se fundiría con la revista *Tintín*, de escasa aceptación por parte del público español. Con el tiempo iría reduciendo las colaboraciones extranjeras y abriéndose al cómic autóctono. Por dificultades económicas interrumpió su edición tras la publicación del número 81.

En 1969 apareció en los quioscos la revista *Strong*, encargada de difundir en España las historietas del semanario *Spirou*. Fue aquel mismo año cuando Bruguera decidió lanzar al mercado *Gran Pulgarcito*, con el fin de dar salida al material de *Pilote* que iniciara con *Bravo* y, al mismo tiempo, de ofrecer las nuevas creaciones de los más destacados colaboradores de las revistas de la casa. Todas estas publicaciones -*Tintín*, *Bravo*, *Gaceta Júnior*, *Strong* y *Gran Pulgarcito*- canalizaron la entrada en España de los cómics procedentes de los semanarios francófonos *Tintín*, *Spirou* y *Pilote* <sup>268</sup>.

Con la publicación de *Gran Pulgarcito* a finales de 1969 Bruguera pretendió además competir en el mercado nacional con los álbumes que llegaban de Francia y Bélgica. A imitación de los editores franceses y belgas inició la edición, en álbum a todo color, de las aventuras de *Mortadelo* y *Filemón* aparecidas por entregas en su nuevo semanario. De este modo, los populares personajes de Ibáñez comenzaron su aparición en aventuras largas y seriadas,

---

<sup>267</sup> *Il Corriere dei Piccoli* apareció en 1908 como suplemento semanal infantil de *Il Corriere della sera*. El semanario tuvo su mayor auge durante los años 60.

<sup>268</sup> En 1971 escribía José Luis Fuentes: “Se puede señalar la aparición de nuevos tebeos del tipo revista, observándose en general una fuerte influencia de las publicaciones francesas, hasta el punto que, en algunos casos, las revistas están compuestas en proporción mayoritaria con material de aquel país”. Vid. J. L. FUENTES, “Breve panorama del tebeo en España”, *Estudios de Información*, núm. 19-20, julio-diciembre 1971, p. 70.



enriqueciéndose las historietas con guiones más complejos y nuevos personajes secundarios. La edición de *Gran Pulgarcito* supuso, pues, una transformación importante en los cómics de Ibáñez. Por desgracia, para la editorial barcelonesa, competir con los cómics franco-belgas significaba obtener similares resultados de calidad gráfica cumpliendo con las exigencias del mercado español, es decir, sometiendo a sus dibujantes a un sistema productivo agotador, y en muchos casos, exclavista. Ibáñez recuerda que en aquellos tiempos la editorial exigía un gran esfuerzo a los dibujantes.

Las primeras aventuras publicadas en álbum fueron *El sulfato atómico* y *Contra el gang del Chicharrón*. Costaba cada álbum 90 pesetas. Mortadelo y Filemón se habían convertido, como indicaban los propios anuncios de Bruguera, en ‘los dos personajes más famosos del cómic español’. Poco después, en agosto de 1970, la editorial se decidió por lo comercial, desapareciendo *Gran Pulgarcito*. Siguiendo de nuevo los modelos de las editoriales francesas y belgas, Bruguera comenzó la edición de revistas con las cabeceras de los personajes consagrados de la editorial -*Mortadelo, Zipi y Zape...*-, publicaciones que en general combinaron material de la casa y de agencia, sobre todo inglés. El nuevo semanario *Mortadelo* reprodujo, aparte de la producción de Bruguera, numerosas historietas de los personajes de *Pilote*.

La edición del semanario *Strong* se interrumpió en julio de 1971. A finales de los 70, y durante los años 80, los cómics de humor franco-belgas convivieron en el mercado español con los tebeos nacionales. La revista *Spirou ardilla* comenzó su edición en Madrid en 1979, ofreciendo en sus páginas exclusivamente historietas del semanario belga *Spirou*. Otros semanarios como *Guai!* (1986), de Editorial Júnior, combinaron material español con historietas de los más famosos personajes de autores franceses y belgas. Durante estos años, las aventuras de los personajes franco-belgas fueron publicadas en álbumes por las editoriales Bruguera, Grijalbo y Juventud, con una aceptación más bien discreta, lo que contrasta con el sorprendente éxito comercial obtenido por las historietas de Ibáñez, en definitiva adaptación del estilo Bruguera a las fórmulas editoriales extranjeras.

## Francisco Ibáñez y el cómic franco-belga.

Al igual que en la década de los 50 Bruguera había imitado e incluso plagiado en semanarios como *El DDT* las novedades y formatos de la revista argentina *Rico Tipo*, a finales de los 60 apostó por adoptar las novedades y fórmulas editoriales que llegaban de Europa. Las creaciones europeas que mayor incidencia tuvieron sobre los tebeos y personajes de Bruguera fueron, por la comicidad de las series, las de la llamada Escuela de Marcinelle: *Lucky Lucke*, *Spirou*, *Gaston Lagaffe*, *Los Pitufos*, etc. Pero Bruguera no se contentó con importar historietas y adoptar fórmulas editoriales, sino que llegó incluso a promover entre sus dibujantes la imitación de personajes, guiones, escenas y ‘gags’ de los cómics franco-belgas, siendo muy frecuente en estos años el calco de viñetas extranjeras. Esta práctica, hoy regulada y perseguida, siempre estuvo permitida y favorecida por la propia dirección editorial, que llegó a proporcionar a sus colaboradores ejemplares de las publicaciones europeas. En aquellas circunstancias no es de extrañar que el virtuoso y dinámico grafismo de las creaciones humorísticas francesas y belgas calara en un joven dibujante como Ibáñez, que ya comenzaba a saborear el éxito.

Las historietas de aquellos semanarios extranjeros sorprendían por su contenido innovador, y por un dibujo dinámico, vivo, expresivo y de una legibilidad total. También asombraban los audaces encuadres de las viñetas, la cuidada ambientación de las escenas, el meticuloso dibujo de los fondos, objetos y personajes, los inspirados guiones, trepidantes y bien tramados, cargados de humor, claridad y dinamismo, el acertado sentido de la narración y de los diálogos y, en general, su lenguaje, basado en abundantes recursos gráficos y expresivos. Al contrario de lo que ocurrió en Bruguera, los dibujantes franceses y belgas contaron con la colaboración de guionistas profesionales, y tuvieron tiempo de documentarse antes de iniciar el dibujo de las historietas <sup>269</sup>. Como consecuencia de un sistema productivo menos

---

<sup>269</sup> En Bélgica la bande dessinée (cómic) se consideraba -y se considera hoy- una verdadera industria artística. Los dibujantes de historietas trabajan con una serie de colaboradores. En las editoriales, ‘les scénaristes’, reconocidos profesionales, se documentan y escriben para sus colegas los guiones de las historietas. Otros dibujantes se encargan únicamente de trazar los fondos de las viñetas. De ahí la excelente calidad artística de las planchas, que cuelgan a menudo en museos europeos del cómic, como el Centre Belge de la Bande Dessinée (Bruselas). En Francia, como en Bélgica, la fuerza económica del llamado noveno arte es considerable. El cómic

intenso y exclavista, los artistas de *Spirou* y *Pilote* lograron en sus viñetas una mayor riqueza de fondos -que no se repetían como en los tebeos de Bruguera- y personajes. A pesar de que, en general, cultivaron un grafismo caricaturesco, sus historietas estuvieron tan bien documentadas que, en ocasiones, el dibujo de edificios, vehículos, paisajes, vestuario, aviones, interiores o exteriores se aproximó al grafismo del cómic semirrealista.

Todas estas novedades iban a suponer para el dibujante español la mejor academia de dibujo de historietas. La influencia de estos cómics sobre el estilo de Ibáñez fue notable, como ya hemos expresado. En un primer momento, ciertos personajes del cómic europeo sirvieron de inspiración a otros de Ibáñez. Incluso personajes secundarios, ocasionales, de estas series franco-belgas fueron adaptados y utilizados con similares características en las páginas del dibujante español. En esta primera fase podemos hablar de préstamos e incluso de calcos. Ibáñez, como otros autores de Bruguera, copió literalmente elementos, asuntos, escenas, personajes, objetos, ‘gags’ y fondos de las historietas franco-belgas, utilizando reiteradamente los álbumes del dibujante belga André Franquin como archivo personal (figs. 173 a 304). En una segunda fase, Ibáñez se seguirá inspirando en ambientes, fondos y situaciones de estos cómics europeos, aunque caricaturizando y simplificando los dibujos.

Si las historietas de Ibáñez de los años 50 y principios de los 60 estaban gráficamente inspiradas en el repertorio de la Escuela Bruguera -y principalmente en la obra de Manuel Vázquez-, en la segunda mitad de esta década el autor comenzó a ‘fijarse’ en autores belgas como André Franquin, Maurice Tillieux o Hergé, y franceses como Uderzo. Como consecuencia de esta influencia franco-belga Francisco Ibáñez amplió también sus recursos expresivos, ambientó mejor sus historietas, empleó ángulos visuales más audaces, ilustró sus viñetas con un mayor virtuosismo en el dibujo y adoptó novedosos convencionalismos gráficos -un convencionalismo gráfico típico de los cómics de *Astérix* consistió, por ejemplo, en representar a un personaje golpeado con fuerza elevándose a gran velocidad, y perdiendo por el camino el calzado y los pantalones. Este recurso lo

---

es uno de los géneros más leídos por el público infantil, juvenil e incluso adulto, según encuestas recientes.

encontramos en *Valor y al toro*. No fue este el único guiño de Ibáñez a la obra de Goscinny y Uderzo. Como los guerreros galos, Mortadelo y Filemón viajarán a menudo en sus historietas, y participarán en juegos olímpicos. Además, la fortaleza desproporcionada de Otilio y su voraz apetito (y antes de Otilio Pepe, el subordinado de *El Arca de Noé*) recuerdan inevitablemente a Obelix, el gordo y glotón acompañante de Astérix, capaz de devorar una docena de jabalíes en las tradicionales cenas de la aldea gala-

*El Sulfato atómico y Valor y al toro* (Gran Pulgarcito, 1969) son, sin duda, las dos historietas de Ibáñez que mejor recogen la influencia del grafismo franco-belga, pero no son las únicas. En ambas historietas se aprecia un salto evolutivo importante con respecto a la producción anterior. Ibáñez mejoró el dinamismo en la narración, a la vez que demostró un mayor conocimiento en el montaje de las viñetas. En ellas es perceptible también una organización sosegada de la imagen que apenas se repitió en la obra del dibujante, con una definición sorprendente de personajes, objetos y fondos. Las páginas, verticalmente divididas en cuatro y cinco hileras de viñetas, permitieron una lectura más dinámica y unos dibujos más detallados y de mayor calidad, con un empleo frecuente de líneas cinéticas. En comparación con las historietas previas a *Gran Pulgarcito*, las viñetas de *El Sulfato Atómico y Valor y al toro* estuvieron más elaboradas en todos los aspectos: encuadre, composición, ángulos visuales... Las historietas de los años 50 y principios de los 60 se habían caracterizado por una simplificación gráfica considerable. Los encuadres, por ejemplo, tendieron a la bidimensionalidad. Por influencia de los cómics extranjeros Ibáñez logró una mayor sofisticación en los encuadres y en los ángulos de visión.

En *El Sulfato Atómico y Valor y al toro* destaca sobre todo la calidad del dibujo, tanto de personajes como de escenarios, más complejos y trabajados, con numerosos elementos decorativos que, en ocasiones, delatan el origen de la 'inspiración' -en la primera página de *Valor y al toro* se representa una ciudad con tejados de pizarra impropia de los tebeos españoles. Lo mismo puede decirse del uniforme del policía o del automóvil que atraviesa la calle, un vehículo francés muy alejado del clásico seiscientos de las historietas españolas de la época. Pronto descubriremos la procedencia de tan

insólitos elementos-. Destaca también el planteamiento de ambos guiones, desarrollados con gran dinamismo en la narración -el humor se configura rítmicamente a través del ‘gag continuo’-, sin cortes ni episodios autoconclusivos. El estilo gráfico de ambas historietas es similar, como semejante es también la imagen de los personajes, ligeramente distinta al resto de aventuras largas de la pareja –Filemón viste traje rojo y camisa blanca con cuello abierto y sin pajarita-.

En estos años finales de la década de los 60 Ibáñez era todavía un dibujante joven que estaba aún formándose, descubriéndose como historietista. La cuestión de los préstamos en sus historietas es indiscutible. En muchas viñetas de *El Sulfato Atómico*, *Valor y al Toro*, *Safari Callejero* y otras historietas de *Mortadelo* y *Filemón* podemos advertir representaciones casi idénticas a las que encontramos en determinadas creaciones del belga André Franquin. Lo mismo sucede en otras series del dibujante español: *El botones Sacarino*, *Pepe Gotera* y *Otilio*, también en páginas temáticas, historietas sueltas, etc. En las historietas de Ibáñez dibujadas entre 1963 y 1969 se superó el alcance del término influencia, válido para definir otras etapas del artista. Muchas obras de ese período se configuraron como una especie de ‘collages intertextuales’. En ellas Ibáñez no se documentó previamente en el sentido en que debemos entender el término –en el sentido en que lo hacían los dibujantes belgas, por ejemplo-, tan sólo recurrió a los álbumes de Franquin para lograr, muchas veces por medio de la copia directa, un producto de mayor apariencia y calidad gráfica, justo lo que parecía demandar el mercado. El dibujante barcelonés se fijó en creaciones como *Spirou* y *Fantasio*, especialmente en los álbumes *El dictador y el champiñón* (1953), *La mina y el gorila* (1959), *El prisionero de los 7 budas* (1960), *Z como Zorclub* (1961), *El retorno de Z* (1962) y *QRN en Bretzelburg* (1966). También en los álbumes de *Gastón*, otro personaje del mismo dibujante belga.

Los personajes de André Franquin no fueron los únicos del cómic franco-belga que influyeron en aquel salto evolutivo de Ibáñez. *Tintín*<sup>270</sup>, el popular personaje de Hergé, había supuesto una transformación importante en la industria tebeística franco-belga. Las

---

<sup>270</sup> El personaje Tintín había nacido el 10 de enero de 1929 en las páginas de *Le petit vingtième*, suplemento semanal del diario de Bruselas *Le vingtième siècle*. El primer álbum de este personaje fue *Tintín en el país de los soviets*, publicado en 1930.

historietas del famoso reportero belga del tupé y los pantalones de golf se extendían 62 páginas. Su autor, Hergé, se documentaba para dibujar los diferentes decorados de cada aventura <sup>271</sup> (figs. 291 a 296). Acompañado de su fiel perro Milou, el protagonista recorría diversos lugares del mundo en sus historietas. Otras veces Tintín viajaba a países imaginados por su creador, como Syldavia o Borduria. Al igual que Tintín, los galos Astérix y Obélix viajaban en sus aventuras a otros países, llegando incluso a participar en Juegos Olímpicos <sup>272</sup>. Sus historietas se extendían 44 páginas, y antes de su publicación en álbum eran editadas por episodios en los semanarios franceses y belgas. El sulfato atómico fue la primera historieta de Bruguera en seguir este modelo.

Otro elemento distintivo de las series franco-belgas consistió en contar con una extraordinaria galería de personajes secundarios que enriquecieron enormemente las posibilidades de las historietas, sin llegar nunca a eclipsar a los protagonistas. En la primera historieta de Ibáñez publicada en *Gran Pulgarcito*, *El sulfato atómico*, el dibujante amplió la familia de personajes de su serie. El recién incorporado profesor Bacterio recordaba al profesor Tornasol, el científico sabio y despistado de las aventuras de Tintín. Incluso la señorita Ofelia, que apareció más tarde en la serie de Ibáñez, compartía ciertas características con otro personaje femenino de la serie del dibujante belga, la Castafiore, ambas mujeres nada seductoras, caricaturas femeninas capaces de provocar el ‘gag’. Es fácil encontrar también una similitud argumental con algunas historietas de Hergé. En ocasiones el punto de partida de las aventuras de *Tintín* fue el rapto de los inventos de Tornasol. Lo mismo ocurrió en *El Sulfato Atómico* y en otras historietas posteriores de *Mortadelo* y *Filemón*. Concretamente, en la

---

<sup>271</sup> Son de todos conocidas las incansables investigaciones geográficas, sociológicas y antropológicas de Hergé a la hora de dibujar cada uno de sus álbumes. El resultado de las mismas quedó plasmado en la sabana africana, las llanuras de América, las orillas del Amazonas, las tumbas de los faraones egipcios, los oscuros lagos de Escocia, el desierto árabe, el Tíbet, la Luna y tantos otros escenarios recorridos por Tintín a lo largo de 46 años. Algunos ejemplos se han reproducido en este trabajo. Véase *El museo imaginario de Tintín*, Ed. Juventud, Barcelona, 1982, álbum editado con ocasión de la exposición del mismo nombre, presentada en el Museo de Bellas Artes de Bruselas en junio de 1979. Véase además G. ALTARES, «Tintín en el país de la realidad», *El País*, Madrid 20 octubre 2002, p. 11; M. FARR, *Tintín. El sueño y la realidad*, Ed. Zendera Zariquiey, 2002; B. HERMOSO, «Un visionario llamado Hergé», *Descubrir el Arte*, núm. 49, Madrid, marzo 2003, pp. 40-44.

<sup>272</sup> *Asterix aux Jeux Olympiques*, Dargaud Editeur, París, 1968.

elaboración del guión de *El sulfato atómico*, Francisco Ibáñez se sirvió de la trama de *El asunto Tornasol*<sup>273</sup> de Tintín, aunque simplificando y caricaturizando la idea. Para poder desarrollar su guión el dibujante barcelonés tuvo que introducir nuevos personajes en la serie y crear un científico, el profesor Bacterio.

En la aventura de Tintín, el profesor Tornasol había ideado un aparato de ultrasonidos capaz de pulverizar a distancia cristales, edificios e incluso carros de combate. En definitiva, un peligroso invento que en manos inadecuadas podía ser utilizado como una potente arma. Cuando Tornasol escribía a un colega para describirle sus investigaciones la carta era interceptada por un espía de Borduria, país comunista ideado por Hergé. Los espías bordurios lograban secuestrar a Tornasol y apoderarse de su invento. Tintín, acompañado del capitán Haddock, viajaba a Borduria para intentar liberar al científico, custodiado en un castillo por la policía secreta del mariscal Plekszy-Gladz, que gobernaba la nación. El dictador comunista deseaba utilizar el invento de Tornasol con fines bélicos, pero Tintín y Haddock lograban desbaratar sus planes y liberar al profesor, huyendo después perseguidos de cerca por tanques y policías bordurios motorizados. Como desenlace, Tintín, Haddock y Tornasol conseguían atravesar la frontera. En la trama de *El Sulfato atómico* el dibujante español siguió claramente el argumento de Hergé. Sin embargo, en el dibujo de las viñetas, Ibáñez no dudó en utilizar escenarios, personajes y secuencias de los álbumes de *Spirou y Fantasio* citados. El propio aspecto del profesor Bacterio estaba inspirado en un personaje de la serie *Spirou y Fantasio*, el Doctor Zwart, secundario del álbum *La mina y el gorila* (1956) (fig. siguiente).



<sup>273</sup> *L’Affaire Tournesol*, 1956. Álbum redactado en plena guerra fría, y que recogió episodios clásicos de espías en países del antiguo Este de Europa.

En el álbum *Valor y al toro* Ibáñez copió igualmente ‘gags’ de diversos álbumes de Franquin. De *El dictador y el champiñón* (Spirou, 1953-1954), por ejemplo, copió la idea de introducir un gorila en un barco (fig. 303). O la de que viajasen a bordo personajes de la aristocracia que luego serían aterrorizados por el gorila –Ibáñez lo sustituyó por un toro-. El mismo álbum lo utilizó también en *El Sulfato Atómico*. El uniforme militar y la gorra con el emblema del aguila de Bruteztrausen se parece bastante a la indumentaria de Zantas, el dictador de Franquin. De hecho, ambos personajes caricaturizaron las poses de Hitler –Franquin se documentó con fotografías de los discursos de Hitler-. Por influencia del dibujante belga Ibáñez copió las formas enérgicas de los militares nazis. Como vemos, la influencia de autores belgas en la obra de Francisco Ibáñez no se limitó a un mero enriquecimiento de los recursos expresivos de sus historietas.

Además, como indicamos anteriormente, esta tendencia no sólo es observable en la serie *Mortadelo y Filemón*, sino que alcanzó a otros muchos personajes del dibujante español. En 1957 André Franquin había dibujado para el semanario belga *Spirou* la serie *Gaston Lagaffe*<sup>274</sup>, una creación que pronto se convertiría en uno de sus personajes más populares. Once años antes el dibujante belga se había hecho cargo de la serie *Spirou y Fantasio*<sup>275</sup>. Los protagonistas de ambas series, Gastón y Spirou, combinados, sirvieron de inspiración a un nuevo personaje de Francisco Ibáñez, *El botones Sacarino* (1963). La semejanza entre el personaje de Ibáñez y el belga Gastón era notoria, al igual que muchos elementos de la serie. Ambos personajes trabajaban como ordenanzas en una oficina donde a menudo se hacía referencia a originales, dibujantes, creación y producción gráfica. Allí no sólo no hacían nada de utilidad, sino que con sus meteduras de pata, tontas ocurrencias y despistes creaban continuos problemas a sus jefes. En cuanto al aspecto de los personajes, la cara de Sacarino se parecía

---

<sup>274</sup> Traducida en España como *Gastón* y, más tarde, como *Tomás el gafe*. Existen 15 álbumes de *Gastón* creados por Franquin.

<sup>275</sup> El personaje había sido creado en 1938 por Robert Velter, ‘Rob-Vel’, con ayuda de su mujer Blanche Dumoulin, ‘Davine’, para la revista belga *Spirou*. En 1940, invadida Bélgica por el ejército alemán, Jijé sucedió temporalmente a Rob-Vel, e incorporó a la serie un nuevo personaje, Fantasio, compañero inseparable del avisado botones. Fue entre 1946 y 1968 cuando André Franquin se hizo cargo de la serie, momento en que ésta cobró gran popularidad. Franquin realizó 19 álbumes de este personaje. En 1969, Franquin dejó la serie en manos de Jean-Claude Fournier, que la continuó hasta 1979. Entre 1980 y 1983 Nic Broca y los guionistas Alain de Kuysseche y Raoul Cauvin tomaron el relevo de la serie.



bastante a la de Gaston Lagaffe, y aunque sus ropas eran diferentes, el traje de botones de entreguerras recordaba al de Spirou. Sacarino fue una especie de Gaston Lagaffe vestido como Spirou. Además, muchos de los ‘gags’ de *El botones Sacarino*, como los problemas con las puertas y ascensores, se encontraban ya en la serie del dibujante belga.

El dibujante español se justificaba al respecto: «Esto era de la época de los cómics belgas, cuando sacábamos los cómics éste parecido a tal, éste parecido a cual... como consecuencia de aquello sí que se hizo el botones»<sup>276</sup>. Esta declaración de Ibáñez es interesante puesto que fue una de las pocas ocasiones en las que el dibujante admitió haber practicado la copia en su obra. En la mayoría de las entrevistas optó por eludir el tema, o achacarlo a una práctica generalizada en la editorial: «Había temporadas en que casi era obligado –continuaba Ibáñez-. O sea, la propia editorial ya empezaba por fusilar formatos... aquella famosa revista que fue *El DDT*, que duró muchísimos años, que tenía muchísimo éxito, no era más que una copia de una revista argentina que se llamaba *Rico Tipo*: la misma forma de portada, el mismo cuadrado arriba... entonces había un director que comercialmente era magnífico, ahora bien, artísticamente tenía sus manías y, en un momento dado, aquel hombre consideraba que el dibujante que estaba de moda era fulanito de tal y ese estilo habían de seguirlo todos... ocurrió en el caso mío, cuando los personajes ya estaban introducidos y tenían su gloria y fama, entonces, a los que venían detrás les pedían imitar el estilo Ibáñez, lo cual era estúpido, porque yo vi muchachos que podían haber despuntado, pero que se perdían al imitar un estilo que no era el propio... cuando ya se olvidó todo esto es cuando Mortadelo cogió de verdad un verdadero empuje hacia arriba»<sup>277</sup>.

La copia y utilización de escenas de *Gaston Lagaffe* no se limitó a la serie Sacarino. En las primeras viñetas de *Safari callejero* (*Gran Pulgarcito* núm. 42, 10 noviembre 1969) un ladrón entraba a robar en las oficinas de la TIA, pero una serie de animales chiflados, propiedad del profesor Bacterio, conseguía ahuyentarlo (fig. 302). Esta escena fue tomada de *Gaston Lagaffe* (*Gastón* núm. 8, plancha 472) (fig. 301). En la historieta de Franquin unos ladrones intentaban robar en el

---

<sup>276</sup> Comentario recogido por MINCHINELA, op. cit., s. p.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

edificio de la editorial Spirou. En una nueva aparición del personaje belga (*Gastón* núm. 12, plancha 632) uno de los ladrones era capturado por los animales de compañía de Gaston (fig. 204). En concreto, este último álbum fue editado en Bélgica en 1971, aproximadamente dos años después de la publicación de *Safari Callejero*. Ibáñez tuvo que fijarse, por tanto, directamente del semanario *Spirou* en el que la página fue publicada a comienzos de los años 60. Todo ello nos conduce a pensar que fue la propia editorial Bruguera, que no se distinguía precisamente por el respeto a los derechos de autor, quien facilitó a sus dibujantes los semanarios extranjeros para que los utilizasen en la confección de sus historietas.

Es evidente que a finales de los 60 el punto de referencia de Ibáñez fue el dibujante belga André Franquin, objeto de un calco sistemático por parte del dibujante español. En el marco de la nueva publicación de Bruguera, *Gran Pulgarcito*, Ibáñez elaboró un conjunto de historietas que dieron un giro importante a su trayectoria profesional. La obra de Ibáñez de aquellos años –también la de años posteriores<sup>278</sup>– debe mucho al creador belga, probablemente más de lo que el dibujante español esté dispuesto a reconocer. No obstante, Ibáñez no sólo se ‘inspiró’ en la obra de Franquin. Algunas viñetas de *Valor y al toro* están copiadas del álbum de *Gil Jourdan Libellule s’évade* (Dupuis, 1956-57), obra del también dibujante belga Maurice Tillieux (figs. 298 a 300).

Obsérvese cómo a medida que profundizamos en el análisis de la obra de Ibáñez el pensamiento de André Franquin –aquella frase que seleccionamos y que abría nuestro trabajo– va cobrando sentido. “Los rostros de los personajes –escribía el dibujante belga– no tienen un origen real, sino, quizás, las miles de caricaturas que se han visto en los cómics o en otras partes. Una obra nunca es totalmente

---

<sup>278</sup> Incluso en álbumes recientes observamos curiosas coincidencias. Como ejemplo, en el álbum de *Spirou y Fantasio La Mauvaise Tête* (A. Franquin, 1956) –en España *La Máscara-Fantasio* se veía obligado a participar en una etapa del Tour de Francia. Tras alcanzar la cima de la montaña se deslizaba por la ladera, atravesando después la carretera por la que transcurría el pelotón. Tras cruzarse peligrosamente ante los ciclistas continuaba el violento descenso, adelantando con el impulso a todos los participantes y ganando la etapa, no sin antes embestir a los miembros de la organización. En el álbum *La Vuelta* (F. Ibáñez, 2000) Mortadelo y Filemón participaban en la Vuelta Ciclista a España. En una de las etapas bajaban por la ladera de la montaña, arrollando al pelotón. Poco después Filemón llegaba como un cohete a la meta, embistiendo a los ciclistas y ganando la etapa. No es ésta la única coincidencia entre estos dos álbumes.

personal. Poned en una isla desierta a un niño dotado para el dibujo; si no entra en contacto con los dibujos de otro, su genio no se desarrollará nunca. Son mil reminiscencias las que alimentan el hábito de dibujar esos rostros”<sup>279</sup>. Sin una concepción semejante sobre la creatividad resulta difícil entender el proceso madurativo en la formación artística de Francisco Ibáñez.

A través de las páginas de Franquin, Francisco Ibáñez comenzó a adentrarse en el universo del cómic franco-belga. En *El Sulfato Atómico* y *Valor y al Toro* Ibáñez alcanzó, para muchos, su mayor intensidad y calidad como dibujante de historietas, lo que en nuestra opinión es más que discutible. Ambas historietas han sido consideradas por la crítica como las de mayor calidad de su creador. El crítico Paco Olivares, en el prólogo del libro *Mortadelo y Filemón. Cuatro décadas de historietas*, escribía sobre *El sulfato atómico*: «[álbum] donde la escuela franco-belga de la época se deja percibir de forma inequívoca, aunque tan sólo en su estructura y composición, que no en el conjunto de la obra, totalmente innovadora y cuyos esquemas, mínimamente variados, han sobrevivido hasta nuestros días...»<sup>280</sup>. Y Miguel Fernández Soto señalaba que en *Safari Callejero* (1969), otra de las historietas publicadas en *Gran Pulgarcito*, Ibáñez se ha despojado ya totalmente de las influencias de Franquin, y ha impuesto su verdadero estilo<sup>281</sup>. Nada más lejos de la realidad. Los resultados de nuestra investigación permiten afirmar con rotundidad que hablar de una mera adhesión estética de la historieta de Ibáñez al cómic franco-belga resulta, cuanto menos, ingenuo. Las ilustraciones reproducidas en este trabajo mostrarán al lector la proximidad de algunas imágenes de Ibáñez con otras de André Franquin y de Maurice Tillieux.

¿Hasta qué punto podemos hablar de plagio? Ya comentamos que una de las tendencias en Editorial Bruguera fue, desde los años

---

<sup>279</sup> “Les visages des personnages n’ont pas une source réelle, sinon peut-être les milliers de caricatures qu’on a vues soit-même, dans les dessins animés ou ailleurs. Une oeuvre n’est jamais totalement personnelle. Placez, sur une île déserte, un enfant doné pour le dessin: s’il n’y entre pas en contact avec les dessins d’un autre, son génie ne pourra jamais se développer. Ce sont ces mille réminiscences qui nourrissent l’habitude de dessiner de telles gueules” A. FRANQUIN, *Signé Franquin*, Ed. Dupuis, Bélgica, 1992, p. 12.

<sup>280</sup> P. OLIVARES, Prólogo al libro *Mortadelo y Filemón. Cuatro décadas de historietas*, op. cit., p.8.

<sup>281</sup> FERNÁNDEZ SOTO, op. cit., p. 35.

50, la falta de respeto a la propiedad editorial extranjera. Los productos extranjeros cuanto menos se imitaron, siendo la copia directa frecuente entre los dibujantes de la casa. Para un dibujante español de los años 60 las creaciones extranjeras eran, en cierto sentido, tierra de nadie, al menos en España. Los autores estaban lejos. Resultaba fácil tomar imágenes. Los semanarios belgas se convirtieron en recursos al alcance de los dibujantes de la editorial barcelonesa, sometidos a un ritmo productivo intenso. Fue cuestión de subsistencia. En la empresa se les exigía calidad, sin concederles tiempo para documentarse y crear.

Toda este asunto de los ‘prestamos’ resulta interesante, puesto que define buena parte de lo que supone el hecho creativo en la cultura de masas. En cierto modo, imitación y plagio forman parte de su esencia. Entre el creador y la iconosfera se produce un proceso de retroalimentación continuo. En la Historia del Arte esta clase de prácticas tuvo lugar, en la mayoría de los casos, dentro de un período de formación y de asimilación de novedades y recursos. El Greco, Velázquez y otros muchos grandes maestros del Arte utilizaron en sus obras elementos y soluciones de otros artistas (figs. 272 a 275). La creación concebida como síntesis de repetición e innovación. Por el contrario, el plagio supone la suplantación y ocultación de una creación original.

La práctica del plagio estuvo en el origen mismo de la Literatura y del Arte. La primera consecuencia que provocó la genialidad y la belleza fue la necesidad de imitarla. Desde esta perspectiva el plagio nacería como una muestra extremada o radical de admiración hacia la obra de otro autor. Por desgracia, el concepto de plagio alcanzó en la cultura de masas otra dimensión, en sentido peyorativo. En el universo de las artes plásticas la copia es hoy una práctica frecuente. En el campo de la publicidad y el diseño gráfico la copia no sólo parece lícita, sino que suele presentarse como innovación, como legítima creación, pocas veces se considera un delito o supone un fraude o un escándalo<sup>282</sup>. Esta tendencia culmina en la era actual de los medios informáticos e internet, donde existe una aparente permisividad hacia la apropiación de todo cuanto flota

---

<sup>282</sup> Me viene a la memoria el recuerdo del diseñador Carlos Rolando, en una conferencia en la Facultad de Bellas Artes de Madrid en 1992, tratando de justificar la utilización de la esfera de Escher en el logotipo de la Expo de Sevilla (fig. 276).

en el magma cultural de este nuevo 'mass-media'. Cualquier programa informático ofrece al usuario herramientas de cortar y pegar, mediante las cuales resulta fácil concebir la creación como una forma de bricolaje cultural.

En la cultura de masas, lo que le preocupa al autor es el resultado final de la creación, entendida con un planteamiento efímero con respecto al arte tradicional –¿Quién se acuerda ya de todas aquellas imágenes corporativas que en 1992 irrumpieron en el imaginario colectivo?-. La cultura de masas apenas posee memoria icónica. La mayoría de las imágenes se borran de nuestro cerebro a la misma velocidad con la que nos bombardean con nuevas propuestas. Las obras se presentan al público durante un tiempo limitado, pero no se conciben para permanecer expuestas en un museo. En la publicidad y el diseño gráfico, los límites entre lo que es plagio, inspiración, homenaje, recreación, imitación o casualidad son a menudo difíciles de establecer (figs. 276 a 290). La vía judicial es la única posible para combatir los perjuicios que supone este fenómeno, pero la justicia es lenta y los procesos costosos. Los tribunales pocas veces fallan a favor del demandante, y las penalizaciones suelen ser irrisorias.

El plagio en artes plásticas puede entenderse, al menos, en dos direcciones, la primera como copia de una determinada concepción estética, con mayor o menor alcance, con mayor o menor transcendencia, se copian ideas, elementos, soluciones de otros artistas; la segunda como falsificación, y entonces la firma se copia igualmente. En Editorial Bruguera los autores se copiaron ideas, temas, representaciones y personajes unos a otros, y se apropiaron de soluciones y recursos de otros dibujantes españoles y extranjeros sin que ocurriese absolutamente nada (figs. 268 a 271 y 564 a 565). La propia editorial se apropiaba de los personajes y series creadas por sus dibujantes, registrando a nombre de Bruguera todo el material producido. Aunque existía una normativa, los conceptos de propiedad intelectual y de derechos de autor no estaban claramente definidos en los textos legales. Para el plagiario aquellas prácticas no suponían delito alguno, la copia era lícita si la obra funcionaba y cumplía su cometido. Lo que Ibáñez practicó en las historietas publicadas en *Gran Pulgarcito* sería equivalente a lo que en el mundillo literario

actual –que no en la Literatura- la seudocrítica ha definido como ‘intertextualidad’.

A pesar de la influencia de Franquin la relación de Ibáñez con la obra de Manuel Vázquez siguió siendo muy estrecha. En las historietas que Ibáñez dibujó para el semanario *Gran Pulgarcito* descubrimos numerosas coincidencias con la serie *Anacleto, Agente Secreto* (Pulgarcito, 1967). Las historietas creadas por Manuel Vázquez dos años antes adelantaban algunos de los rasgos más característicos del nuevo marco de *Mortadelo* y *Filemón*. De alguna manera Ibáñez logró desarrollar en su serie los presupuestos que más le convinieron. De Franquin tomó prestada la claridad del dibujo y la precisión en el trazado de personajes, objetos y escenarios, también la distribución dinámica de las viñetas, además de alguna que otra secuencia. De Manuel Vázquez la articulación rítmica del humor dentro de la narración, y el nuevo marco en el que se desarrollaron los agentes. De Hergé y Franquin se fijó en los guiones, más complejos y elaborados, y en la riqueza de personajes. En las historietas publicadas en *Gran Pulgarcito* Francisco Ibáñez hizo gala de un mayor repertorio de recursos, a la vez que exhibió una buena calidad técnica como dibujante, con resultados de mayor sutileza con respecto a lo que se venía haciendo en los semanarios de la casa.

Por desgracia, la calidad de las historietas no iba a ser constante en su trayectoria como dibujante. Fue una cuestión de ritmo de trabajo, producto de la penosa situación profesional que vivieron los dibujantes en Bruguera. En los primeros trabajos publicados en *Gran Pulgarcito* primó más la calidad de las historietas, y no la cantidad, como iba a ser corriente a partir de 1970. En 1969 Bruguera exploraba un nuevo mercado orientado a un consumo de calidad. Sin embargo, un año después la editorial decidió suspender la edición de *Gran Pulgarcito* y se inclinó definitivamente por una línea comercial. En la nueva publicación *Mortadelo* (1970) Ibáñez se apartó completamente de la estética del cómic franco-belga. Al tiempo que el ritmo de trabajo aumentaba, el dibujante simplificaba los elementos de la página, prescindiendo de la ‘documentación’ previa al dibujo de las viñetas que tan buenos resultados le había aportado en las obras comentadas.

## CAPÍTULO VI

### Del sueño a la pesadilla. Bruguera 1969-1985.

#### 007 contra el Dr. Bacterio: *Mortadelo y Filemón*. 1969.

«Con el tiempo –recordaba recientemente Ibáñez- podía llegar el aburrimento del consumidor, esa carta horrible que a veces llegaba a las editoriales en las que los seguidores daban muestras de cansancio. Sé de personajes maravillosos que han fracasado porque a los diez años seguían exactamente igual que al principio»<sup>283</sup>. Once años después de su creación *Mortadelo* y *Filemón* habían alcanzado una cota de popularidad que sería difícil rebasar sin cambios importantes. De este modo, en 1969 Francisco Ibáñez decidió dar una nueva orientación a su serie, y los solitarios detectives abandonaron su modesta agencia de investigación privada e ingresaron como agentes secretos en la caótica T.I.A., parodia de las grandes agencias de espionaje de la guerra fría. Es obvio que el nombre de la organización remitía a la célebre C.I.A. No obstante, Ibáñez recurrió a esta denominación –Técnicos de Investigación Aeroterráquea- basándose en el título de una serie que Emilio Boix había dibujado para el semanario *Chicos* en 1946<sup>284</sup>. En un mundo de animales humanizados y parlantes, las historietas de Boix narraban las peripecias de un león detective y su ayudante, un chimpancé. Lo más

---

<sup>283</sup> COLUBÍ, op. cit., p. 44.

<sup>284</sup> La serie de Boix comenzó a aparecer en la portada de *Chicos* núm. 411 (10 noviembre 1946), manteniéndose en la portada del semanario hasta el número 415 (8 diciembre 1946).

interesante era el nombre de la agencia para la que trabajaban los detectives, I.D.I.O.T.A. –Informes de Investigaciones Oceánicas Terrestres Aeronáuticas- (fig. 305).

En el nuevo contexto de la T.I.A. la pareja de detectives perdía la independencia que durante tantos años le había proporcionado su pequeña empresa privada. Este cambio de profesión se debió, en buena parte, a la popularidad de agentes secretos como *James Bond, el agente 007*, o *Maxwell Smart, el Superagente 86*, y en el mundo de la historieta de humor, de *Anacleto, Agente Secreto*, de Manuel Vázquez (*Pulgarcito*, 1967), réplica caricaturesca de las películas de espionaje. James Bond, el agente secreto británico con licencia para matar, había sido presentado al público en 1953 en la novela de Ian Fleming *Casino Royale*. Nacido de la experiencia de su creador –Ian Fleming había sido oficial de inteligencia naval-, Bond fue encarnado por primera vez en la gran pantalla por el actor Sean Connery en 1962. En el mundo de la historieta John McLusky adaptaba, desde 1957, las novelas de Ian Fleming. A partir de 1964 James Bond había derivado a argumentos originales tratados por el guionista Jim Lawrence y el ilustrador Larry Horak. Estos cómics británicos estaban en su apogeo en los años 60. A finales de esta década el crítico Luis Gasca hablaba de un «fenómeno mundial del ‘bondismo’»<sup>285</sup>, una moda impuesta por las películas de James Bond que alcanzaba también a la edición nacional de tebeos, que en los años sesenta se poblaba de historietas de espías y agentes secretos. En España, James Bond tenía incluso su propia revista, publicada por Ferma. Al calor del cine y la televisión se publicaban series como *Agente Secreto, Los Intocables, 3-09 Agente Secreto, El Santo*, etc. El interés por este género alcanzaba límites insospechados<sup>286</sup>.

En el nuevo contexto de la T.I.A. surgirán continuas referencias a las películas de agentes secretos: El ‘zapatófono’ de Mortadelo estaba tomado de la serie televisiva *Get Smart! El Superagente 86*; los inventos del Profesor Bacterio caricaturizaban a los de Q, el científico que equipaba a James Bond, etc. Existía incluso una equivalencia entre los personajes de la T.I.A. y los de la serie *007*: el Super parodiaba a M, director del Servicio Secreto

---

<sup>285</sup> GASCA, op. cit., p. 239.

<sup>286</sup> El propio Ibáñez había publicado, en junio de 1966 (*El DDT* núm. 782), una página temática titulada *La verdadera historia de James Bond*.



Británico; el Profesor Bacterio a Q, el científico de la organización, inventor de multitud de artilugios para combatir el mal; Mortadelo y Filemón se convertían en un trasunto de James Bond; y Ofelia (personaje posterior), enamorada de Mortadelo, caricaturizaba a Moneypenny, la secretaria de M, secretamente enamorada de Bond. Otras referencias a las películas de espionaje eran las insólitas entradas secretas que Mortadelo y Filemón debían utilizar para acceder a las instalaciones de la T.I.A., las absurdas contraseñas secretas que empleaba la organización, los sistemas que los agentes utilizaban para comunicarse con el Super o los mensajes que se autodestruían, tomados de la serie televisiva *Misión Imposible*.

Muchos de estos elementos estaban ya presentes en la serie *Anacleto, Agente Secreto*, del dibujante Manuel Vázquez, serie que influyó notablemente en la transformación de *Mortadelo y Filemón*. J. A. Ramírez señaló la similitud entre *Mortadelo y Filemón* y la serie de Vázquez, en muchos aspectos maestro de Ibáñez<sup>287</sup>. El personaje Anacleto gozaba entonces de gran popularidad entre los lectores de *Pulgarcito*. Reflejo de las películas de agentes secretos, Anacleto parodiaba al agente James Bond, aunque utilizando métodos menos ortodoxos. A la hora de demostrar su valor Anacleto desaparecía fácilmente, y jamás se ofrecía voluntario para ninguna misión peligrosa, por lo que su jefe solía recurrir a métodos persuasivos para lograr su colaboración. A menudo era enviado por su jefe a misiones peligrosísimas para recuperar un objeto carente de valor. En el nuevo contexto de la T.I.A. Ibáñez utilizó muchos de los planteamientos de Anacleto, desarrollando, como antes lo hiciese Vázquez, una versión paródica del relato de espionaje de acuerdo a una intriga simplista y cómica –el punto de partida consistía, por ejemplo, en el robo de un invento del profesor Bacterio-. La serie adquiría así un nuevo rumbo. Ahora, del crimen o el delito individual y la figura de los detectives privados derivada de Sherlock Holmes y Watson de las primeras historietas de la serie se pasaba a otro grupo dentro del relato policiaco, el de la lucha abierta entre organizaciones criminales y la policía, en este caso la TIA, aunque los ambientes típicamente norteamericanos de estos relatos se nacionalizaban.

---

<sup>287</sup> Véase RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 129.

Las primeras historietas largas de *Mortadelo* y *Filemón* intentaron adaptarse al tipo de relato que llegaba de Europa, imitando guiones, secuencias y viñetas de las aventuras de *Tintín*, *Gil Jourdan*, *Gaston* o *Spirou* y *Fantasio*, pero las condiciones del mercado español eran muy distintas a las del mercado franco-belga, y poco a poco el guión, como el dibujo, se iría esquematizando hasta partir de situaciones cómicas extraídas de un incidente cualquiera. Los inventos del profesor Bacterio actuarían como elemento canalizador de la narración en muchas historietas<sup>288</sup>. En el nuevo contexto de la serie las peripecias de la pareja no iban a variar en lo sustancial: porrazos, persecuciones a la carrera, equívocos, etc., pero el nuevo marco de la T.I.A. le permitiría al autor introducir paulatinamente nuevos personajes secundarios, y divertidos elementos: los precarios medios de transporte de la organización, el obsoleto armamento con que la T.I.A. dotaba a sus agentes, las temibles agencias enemigas (Abuela, Sobrina, etc.), los nuevos villanos, las absurdas misiones para recuperar un objeto cualquiera de las manos de algún criminal o los peligrosos inventos del profesor Bacterio que, con frecuencia, debían probar Mortadelo y Filemón.

En las nuevas entregas de la serie, como en otras del mismo autor, el mecanismo del relato general se repetía una y otra vez. Por ejemplo, los golpes que recibía el jefe (Filemón, Gotera, el Dire de Sacarino, etc.) se repetían rítmicamente dentro del relato hasta llegar a una culminación en la viñeta final. Por supuesto, no todas las historietas de Ibáñez se adaptaron a un esquema 'fijo'. Para evitar la monotonía y el desgaste de la serie el dibujante introdujo a menudo ciertas alteraciones en los relatos, de modo que no siempre les sucediesen las mismas cosas a los protagonistas, y en ocasiones sería el subordinado (Mortadelo, Otilio, Sacarino, etc.) el que recibiese los porrazos por culpa de su jefe, o el que apareciese persiguiendo a su compañero al final de la historieta.

Con el ingreso de Mortadelo y Filemón en la T.I.A. los esquemas anteriores de *Agencia de Información* se integraron en uno más amplio y complejo. La relación jerárquica entre Mortadelo y Filemón se diluía un tanto al quedar los dos bajo la autoridad de un

---

<sup>288</sup> El propio autor ha reconocido en numerosas entrevistas que es Bacterio el personaje que le proporciona más juego en los guiones. « (Bacterio) me daba pie con sus inventos para mil páginas y más; le daría un beso a pesar de la barba». COLUBÍ, op. cit., p. 44.

nuevo personaje secundario, el Superintendente Vicente o, familiarmente, el Super, aunque Mortadelo continuó subordinado a Filemón. En opinión de J. A. Ramírez, la integración de Mortadelo y Filemón en la T.I.A. estaría reflejando una crisis real de las miniempresas ‘fantasmas’ en la España de finales de los sesenta. La asimilación de las mismas por parte de las grandes multinacionales supondría una nueva estratificación en la vida laboral de los empleados <sup>289</sup>. Ahora el Super se convertía en la nueva encarnación de la autoridad. Aunque Filemón continuaba ejerciendo de jefe de Mortadelo, ambos eran subordinados ante un Superintendente que, a pesar de su condición de superior, raras veces sufría las calamidades que antes padeciese (y continuaría padeciendo) Filemón. Cuando se trataba de probar un nuevo invento del profesor Bacterio Mortadelo y Filemón lo echaban a suertes <sup>290</sup>. Fuera de estas situaciones Mortadelo parecía tener asumido su papel de subordinado, y sólo en historietas más recientes veríamos en él una actitud más crítica, llegando incluso a adoptar una actitud de conquista en la jerarquía laboral en historietas como *El ascenso* (Eds. B, 1992), donde Mortadelo pelearía duramente con Filemón por un ascenso a director, cargo promovido por el consejo de administración de la T.I.A.

### ***El Sulfato Atómico. 1969.***

*El Sulfato Atómico* (fig. 306), la primera historieta larga de *Mortadelo y Filemón*, comenzó a publicarse por entregas en la revista *Gran Pulgarcito* (núms. 1-23) en 1969, iniciando la nueva serie de súper aventuras de 44 páginas que serían publicadas posteriormente en álbumes, en línea con los formatos editoriales europeos. ‘Mortadelo y Filemón en un serial de tomo y lomo, lleno de suspense... del gran Ibáñez’, rezaba el anuncio del lanzamiento del

---

<sup>289</sup> RAMÍREZ, *La historieta cómica de postguerra*, op. cit., p. 136.

<sup>290</sup> «El temor ante los encargos de la T.I.A. –escribió J. A. Ramírez– hace que la lucha por escurrir el bulto y que le toque al otro lo peor se haga consciente, deliberadamente destructiva. No falta la transferencia de la agresividad, como cuando nuestros héroes atacan al profesor Bacterio (a fin de cuentas ‘empleado’ como ellos) por sus inventos absurdos y no al Super, que es quien mantiene toda la maquinaria de la organización en ese estado caótico y demoledor». En opinión de Ramírez, esta nueva trayectoria de la serie refleja, mediante la reducción al absurdo, las tensiones, conflictos, inhibiciones y transferencias del hombre de la calle. *Ibidem*.

semanario. *Gran Pulgarcito* apareció en el mercado editorial el 27 de enero de 1969, con un formato superior al habitual de las publicaciones de Bruguera, lo que permitía –a la vez que exigía– una mayor calidad en las historietas.

La primera aventura larga de *Mortadelo y Filemón* no estuvo estructurada en breves episodios independientes y autoconclusivos, como fue después frecuente, sino que transcurría de forma continua y trepidante, sin cortes argumentales. En cada número de *Gran Pulgarcito* se publicaban dos o cuatro páginas de una aventura que duraba un mínimo de once números, y que luego se publicaba completa en un álbum de tapa dura y lujosamente encuadernado. Nació así la colección de álbumes Ases del Humor, donde se irían recopilando muchas de sus viejas aventuras. Posteriormente se iniciaría una edición más modesta, encuadernada en rústica, la popular Colección Olé. *El Sulfato Atómico* inauguró la colección Ases del Humor. La costumbre europea de publicar en forma de álbum las historietas anteriormente aparecidas por entregas en revistas y tebeos se adoptó en España tras la publicación, desde 1959, de los álbumes de cómics franco-belgas *Tintín*, *Lucky Luke*, *Astérix*, *Spirou* y *Fantasio*, *Tanguy*, *Blueberry*, *Iznoguz*, etc. A imitación de éstos editó Bruguera, a partir de 1969, las aventuras de *Mortadelo y Filemón*. Pero a diferencia de Francia o Bélgica, donde los álbumes de *Spirou* y *Fantasio* o *Gastón* se publicaron en orden cronológico, indicando siempre el año de la primera edición, en Bruguera no sólo no se fecharon los álbumes, sino que, además, la numeración de las colecciones no se corresponde con el orden de aparición de las historietas en los semanarios. Para lograr un itinerario cronológico en el análisis de las historietas de Ibáñez hay que recurrir, por tanto, a las revistas originales. No obstante, la reedición de algunos de sus trabajos en álbum constituye un archivo impagable. Tan sólo en historietas más recientes Ibáñez firmó las planchas incluyendo el año de creación, lo que facilita la catalogación de su obra.

Con respecto a las primeras historietas de Agencia de Información el salto evolutivo era gigante, una evolución no sólo temática, sino también estética. Los logros gráficos y expresivos eran notables. El autor había comenzado a interesarse por la imagen, por la acción, por la movilidad de los personajes, el ‘gag’, el dinamismo en la viñeta, ayudado siempre por una narración ágil y por un diálogo

lo más breve y cómico posible. En las ilustraciones, el autor había ido evolucionando hacia un grafismo preciso, meticuloso en los detalles. *El Sulfato Atómico*, como otras historietas posteriores, presentaba un trazo expresivo, dinámico y complejo, muy distinto al de la producción anterior. Ibáñez cuidó al máximo la realización de la historieta en todos los aspectos: guión, dibujo de personajes, disfraces, fondos, ambientación, etc. Las páginas de *El Sulfato Atómico* se diferenciaban gráficamente de otras producciones de Francisco Ibáñez. Una diferencia importante radicaba en la excelente calidad gráfica de las viñetas, de mayor tamaño que en otras aventuras de la serie, destacando especialmente la magnífica ambientación de los escenarios, muy trabajados con respecto a la mayoría de las historietas de *Mortadelo y Filemón*, en las que solía cobrar más importancia el dibujo de los personajes que el de los fondos, escenarios que además solían formar parte de un repertorio gráfico que se repetía invariablemente.

Del clásico escenario de trazo esquemático y sin apenas detalle, del espacio impreciso y polivalente del tebeo de postguerra, se pasaba a uno más descriptivo, concreto y elaborado, de gran riqueza gráfica. En este aspecto, la evolución de los tebeos de Ibáñez es paralela a la introducción en España de los cómics europeos (vid. Francisco Ibáñez y el cómic franco-belga). En esta aventura adquiría por primera vez importancia el entorno en el que se desarrollaba la acción. Diferentes planos y puntos de vista construían y configuraban el espacio. Cobraban importancia los objetos cotidianos, antes intrascendentes, destacando, como en el cómic belga, su autonomía plástica en el espacio. La obra de Ibáñez comenzaba a funcionar como una combinación entre la tradición Bruguera, las innovaciones de Vázquez y las novedades y recursos gráficos del cómic europeo, fundamentalmente franco-belga. A pesar de que *El Sulfato Atómico* rompía bruscamente con la trayectoria anterior de Ibáñez, la influencia de Vázquez y, en general, del estilo Bruguera, permanecería con mayor o menor relieve a lo largo de toda su carrera artística.

En una entrevista reciente comentaba Ibáñez: «Sí, lo hice muy lleno de arruguitas, muy terminadito, muy a lo francés, a pesar de que siempre he creído que lo importante en los tebeos es el guión, y que el dibujo cuenta en apenas un treinta por ciento. Cuando le entregué

las páginas González me dijo: ‘Ah, muy bien, magnífico’. Yo le respondí: ‘Sí, oiga, pero ¿se da cuenta de que en el tiempo que he hecho este álbum podía haber terminado tres de los normales y corrientes? Y el público de aquí no está buscando una obra de arte en cada viñeta, eh, está buscando distraerse. Al noventa por ciento de los lectores les importa un rábano que el personaje tenga más o menos arruguitas mientras el guión esté bien construido y tenga gracia; lo demás no lo mira demasiado’. Cuando se dio cuenta de que en el mismo tiempo en que había hecho *El Sulfato Atómico* podía haber hecho tres álbumes, me dijo: ‘Tiene usted razón, vamos a dejarnos de virguerías, vamos a lo práctico’»<sup>291</sup>. Ibáñez, como ya hemos indicado, cobraba sus colaboraciones por página publicada, y no le interesaba prolongar en exceso el tiempo de realización.

Ya se demostró anteriormente que en el dibujo de los álbumes más acabados Ibáñez tuvo que recurrir al calco de viñetas. Ibáñez no poseía el talento y la destreza de dibujantes franceses y belgas como Franquin, Uderzo, Morris o Tillieux o, dentro de la propia editorial Bruguera, de españoles como Carrillo o Bernet, de recrear escenarios, ambientes y personajes detallados. Realizar unas ilustraciones tan acabadas suponía para Ibáñez un gran esfuerzo para el que no estaba dotado, y de ahí la necesidad de recurrir frecuentemente a la copia. Tampoco se sentía cómodo imitando un estilo que le era ajeno.

En la nueva publicación las páginas de *Mortadelo y Filemón* se convertían también en una sucesión disparatada de ‘gags’, un elemento característico de la obra de Francisco Ibáñez a partir de este momento. Era el llamado ‘gag continuo’, verbal y gráfico -la ‘exaltación del gag’, como lo definiría años más tarde el crítico Felipe Hernández Cava<sup>292</sup>-, en la configuración del guión. Las historietas de *Mortadelo y Filemón* transcurrían ahora a un ritmo vertiginoso. Francisco Ibáñez comparaba ese dinamismo en la narración, en la comicidad y en la sucesión de los ‘gags’ con lo que él llamaba ‘celuloide rancio’: «Lo que hacemos nosotros viene a ser como el celuloide rancio, que no ha muerto ni posiblemente morirá jamás. Celuloide rancio, hecho de otra forma, con otra concepción y trasladado a un papel. Esa similitud me hace confiar en que la

---

<sup>291</sup> VIDAL-FOLCH, op. cit., p. 39.

<sup>292</sup> F. HERNANDEZ CAVA, «Ibáñez y la tentación de la realidad», *El Mundo*, Madrid, 18 marzo 1999, s. Cultura, p. 81.

historieta seguirá gustando durante años y años»<sup>293</sup>. «Abbot y Costello o Buster Keaton -insistía el padre de Mortadelo en otra entrevista- hacían ‘gags’ continuamente en sus películas, y es lo que yo he tratado de hacer en mis viñetas»<sup>294</sup>.

Al margen de los logros gráficos comentados, los guiones de Ibáñez cobraron más actualidad. En *El Sulfato Atómico* Ibáñez recreó, de forma caricaturesca, una de aquellas populares aventuras de espionaje en las que los agentes secretos occidentales se veían obligados a cruzar el Telón de Acero para rescatar alguna fórmula secreta, planos o un microfilm robado por espías enemigos. En esta primera misión Mortadelo y Filemón se enfrentaban a las catástrofes causadas por el último invento del profesor Bacterio, un biólogo en el que no resultaba difícil encontrar rasgos del científico Q de James Bond, y del profesor Tornasol<sup>295</sup> de Tintín. El científico de la T.I.A. había ideado un producto capaz de convertir un diminuto insecto en un monstruo del tamaño de un dinosaurio. Bruteztrausen, líder de Tirania, se había apoderado del invento con el fin de poseer una potente arma química que facilitase la conquista de países vecinos. Para ello contaba con el jefe de la ‘secretenpolizei’ (policía secreta tirana), Otto Rino, y con un ejército de soldados que intentarían capturar a Mortadelo y Filemón, que serían los agentes enviados por la T.I.A. con el objetivo de recuperar el sulfato. Ese era el núcleo argumental de *El Sulfato Atómico*.

En el guión de esta aventura Ibáñez se inspiró en historietas belgas como *El asunto Tornasol*, de Hergé, en las diversas aventuras de *Spirou y Fantasio*, de Franquin, y en las aventuras de *Gil Jourdan*, de Maurice Tillieux. En 1954, en plena guerra fría, Hergé había creado *El asunto Tornasol*. Detrás de la Sildavia y la Borduria de esta historieta se ocultaban dos regímenes políticos, democrático y comunista respectivamente. La aventura de Hergé había sido llevada al cine en 1959. El crítico Salvador Vázquez de Parga afirmó que fue precisamente en el género del cómic de espionaje donde más claramente se manifestaron las ideas anticomunistas. Las intrigas

---

<sup>293</sup> Comentario recogido por LARA y GALÁN, op. cit., p. 36

<sup>294</sup> Comentario recogido por J. BARRANCO, «Mortadelo y Filemón cumplen 40 años», *La Vanguardia*, 15 enero 1999, p. 54.

<sup>295</sup> El profesor Silvestre Tornasol (Tryphon Tournesol), personaje de gran personalidad de la serie Tintín, apareció en el año 1943 en *El tesoro de Rackham el Rojo*.

siguieron siempre una línea común: El FBI, el Intelligence Service británico o la CIA americana descubrían la filtración de secretos hacia países del otro lado del Telón de Acero, quienes, por carecer de tecnología e ingenio, robaban los descubrimientos occidentales, resaltando así la falta de escrúpulos de los comunistas a la vez que el atraso de su sistema <sup>296</sup>. En *El Sulfato Atómico*, Mortadelo y Filemón eran capaces de desmoronar la organización militar, política, social y económica de un país comunista como la Borduria de Tintín, dominado por Bruteztrausen, un dictador como Oppenheimer, cuya salud mental quedaba mermada cuando los agentes de la TIA abandonaban sus fronteras.

### ***Contra el Gang del Chicharrón.***

*Contra el Gang del Chicharrón* (*Gran Pulgarcito*, núms. 24-34, 1969), fue el título de la segunda historieta larga de *Mortadelo y Filemón* publicada en el nuevo semanario. Por exigencias de la editorial Ibáñez abandonó en su realización el sistema de acción continuada empleado en *El Sulfato Atómico*, iniciando un nuevo esquema consistente en estructurar las historietas largas en secuencias breves, independientes y autoconclusivas, relacionadas mediante un nexo argumental común. Con esta nueva técnica, el arco narrativo que unía el arranque de la historieta con el desenlace se subdividía en pequeños episodios autoconclusivos dotados a su vez de un arranque y de una situación final, de modo que funcionasen también como una historieta independiente. Los lectores de los semanarios podían leerlos sin necesidad de seguir la narración global. Cada uno de estos episodios autoconclusivos se publicaba en un número del semanario, abarcando una etapa concreta de la acción, publicándose posteriormente la historieta completa en álbum. «Esas historias –recuerda el autor– tenían que publicarse también en los semanales, a base de episodios de seis u ocho páginas, con un tema general pero autoconclusivos ¡Que el limón había que exprimirlo hasta la última gota!» <sup>297</sup>. A menudo, las sucesivas secuencias de una

---

<sup>296</sup> Vid. VAZQUEZ DE PARGA, 1980, op. cit., p. 126.

<sup>297</sup> Comentario recogido en entrevista con F. Ibáñez en «El Sulfato Atómico: la entrevista», op. cit., s. p.



aventura larga comenzaban de una forma similar. El arranque podía consistir en probar sucesivos inventos del profesor Bacterio, detener a los componentes de una banda criminal, enfrentarse repetidas veces a un único villano, etc. El esquema de acción continuada sólo volvió a usarlo Ibáñez en *Valor*<sup>1/4</sup> *¡y al toro!* Miguel Fernández Soto opina que este álbum pudo ser realizado por Ibáñez inmediatamente después de *El sulfato atómico*, aunque no se publicaron consecutivamente.

Es ahora, a finales de los 60, cuando Ibáñez se vio obligado a centrar sus esfuerzos en el desarrollo de sus series más populares, *Pepe Gotera* y *Otilio*, *El botones Sacarino*, *Rompetechos* y, por supuesto, *Mortadelo* y *Filemón*. El humor gráfico de estos años fue muy escaso, reduciéndose prácticamente a las ilustraciones de portada de semanarios y álbumes. En cuanto a chistes, páginas temáticas o deportivas, casi todo el material que encontramos es reedición. La serie *13 Rue del Percebe* es ahora realizada por dibujantes anónimos de Bruguera, lo mismo que ocurre con personajes como *Don Pedrito* y con las series publicitarias de Ibáñez.

Un año después de su lanzamiento *Gran Pulgarcito* acusó la competencia de *Gaceta Júnior*. La edición del semanario se suspendió tras el número 84, el 31 de agosto de 1970. A pesar de su breve existencia *Gran Pulgarcito* publicó numerosas historietas largas de *Mortadelo* y *Filemón*: *La máquina del cambio* (núms. 35-41 y extra verano 1969), *Safari Callejero* (núms. 42-52), *Valor y al Toro* (núms. 53-73) y *El caso del bacalao* (núms. 74-84). También publicó una historieta breve de estos personajes, *La verdadera historia de Mortadelo y Filemón* (extra 1970), además de historietas sueltas como *Silencio, se rueda... ¡Acción!* (extra verano 1970), y reediciones como *El sherif de Porra City* (núm. 69). Como advirtió el crítico de cómics Luis Conde, «un semanario que, como *Gran Pulgarcito*, ofrecía material español y extranjero, de la mejor calidad comercial, al 50 por 100, y no sostuvo el tipo, hace pensar a cualquiera en las escasas posibilidades del mercado español del tebeo»<sup>298</sup>.

---

<sup>298</sup> L. CONDE, «Gran Pulgarcito», *Trinca*, núm. 53, 1 enero 1973, p. 7.

### ***Mortadelo* estrena semanario. 1970.**

Tras el cierre de *Gran Pulgarcito Mortadelo y Filemón* pudieron estrenar su propia publicación. La revista *Mortadelo* comenzó su cita con los lectores un lunes 16 de noviembre de 1970, con el número 0 ofrecido como ejemplar gratuito al adquirir el semanario *Tío Vivo*. Durante la década de los 70 *Mortadelo* se convertiría en la publicación estrella de Editorial Bruguera. En la cabecera de la revista se utilizó el nombre de Mortadelo, de acuerdo con la mayor popularidad de este personaje. Pronto aparecerían las publicaciones *SuperMortadelo* (marzo 1972) y *Mortadelo Especial* (1975)<sup>299</sup>, además de los *Extras de Mortadelo* (1971), *Mortadelo Gigante* (1974), etc. Mientras que en el nuevo semanario se publicaron por capítulos las aventuras de 44 páginas de *Mortadelo y Filemón*, las historietas cortas aparecieron en las otras revistas<sup>300</sup>, o en otras publicaciones de la casa como *Super Pulgarcito*<sup>301</sup>. Las aventuras largas de *Mortadelo y Filemón* se irían recopilando después en las colecciones Ases del Humor y Olé.

Al suspenderse *Gran Pulgarcito*, la historieta de *Mortadelo y Filemón El caso del Bacalao* (*Gran Pulgarcito* núms.74-84) quedó interrumpida en la página 28. Bruguera continuó publicándola hasta completar las 44 páginas en la revista *Mortadelo*, de forma seriada en capítulos autoconclusivos de 4 páginas -cada capítulo con un titular en la primera viñeta, y añadiéndole la cabecera de *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información-*, y con una notable pérdida de calidad. Este brusco cambio de estilo anunciaba que la editorial se había inclinado definitivamente por lo comercial. Ni el Super ni ningún otro personaje de la TIA aparecieron en los capítulos finales. Durante los primeros tiempos del semanario *Mortadelo* se publicaron, además de los últimos episodios de esta historieta inconclusa, aventuras como *Chapeau El 'Esmirriau'* (diciembre 1970), *La caja de los diez cerrojos* (h. 1970-71), *La máquina del*

---

<sup>299</sup> Con parecido formato a *SuperMortadelo*, sus números solían dedicarse a un tema monográfico, alrededor del cual se desarrollaba el contenido de las historietas.

<sup>300</sup> *SuperMortadelo* publicó numerosas historietas cortas de *Mortadelo y Filemón*. Las primeras en aparecer -¡*Super Mortadelo!*, *El domador de sombras*, *Operación gorrino*, etc.- fueron recopiladas en un álbum titulado *Los agentes de la TIA* (Ases del Humor, núm. 16, 1972).

<sup>301</sup> *Super Pulgarcito* publicó aventuras cortas como 'La Padrina' (*Super Pulgarcito* núm. 31, 1973).

*cambiaz*o (marzo 1971), *Magín El 'Mago'* (julio 1971), *Los inventos del profesor Bacterio* (diciembre 1971), *En la Olimpiada* (febrero 1972), *Operación ¡Bomba!* (mayo 1972), *Los diamantes de la Gran Duquesa* (julio 1972), *El elixir de la vida* (abril 1973), *La gallina de los huevos de oro* (julio 1976), *Los guardaespaldas* (1977), *El Transformador Metabólico* (febrero 1979), *Lo que el viento se dejó* (octubre 1980), y otras muchas que convirtieron a Ibáñez en el principal activo de Bruguera, que vio en sus personajes un negocio exportable.

Como en el semanario *Gran Pulgarcito*, en la nueva publicación *Mortadelo* las historietas continuaron editándose seriadas, pero se redujo el tamaño de las viñetas<sup>302</sup>, lo que limitó las posibilidades gráficas de las ilustraciones. Ibáñez abandonó definitivamente el dibujo minucioso que había caracterizado a las creaciones del anterior semanario. Se recreó cada vez menos en los detalles del dibujo, y muy poco o nada en los fondos. En cierto sentido, las historietas comenzaron a 'estandarizarse'. El dibujo, en ocasiones poco estético, se limitó a ilustrar el guión de la narración. A ello contribuyó el ritmo al que se dibujaron las páginas, sin tiempo para una documentación previa. También se impuso definitivamente una fórmula comercial que Bruguera ya había experimentado en algunas historietas de *Gran Pulgarcito*, el sistema de episodios autoconclusivos.

Por el contrario, a comienzos de esta década de los 70 se inició una nueva y rica faceta en el humor gráfico de Francisco Ibáñez, el chiste gráfico para las portadas de los semanarios, unas veces ilustraciones a toda página, y otras, chistes desarrollados en 3 ó 4 viñetas. En las portadas de los semanarios Ibáñez buscó el 'gag', verbal pero sobre todo gráfico, en la ilustración y en los segundos planos ('gag secundario'). Al contrario que en las historietas interiores, en las ilustraciones humorísticas de portada, a toda página, Ibáñez cuidó especialmente el dibujo de personajes y escenarios, algo inusual en el humor gráfico realizado hasta entonces en Bruguera, abundando los detalles que requerían del lector una lectura más

---

<sup>302</sup> En las historietas publicadas en los 70 Ibáñez compone la página con cinco tiras de viñetas, manteniendo este sistema hasta comienzos de los 80, fecha en que retoma definitivamente las cuatro tiras por página.

detenida. El dibujo y el color se cuidaron especialmente hasta obtener diversas texturas y efectos. Las portadas cumplieron bien su carácter de reclamo. Al contrario que otros autores de la editorial –Segura o Vázquez, entre otros-, Ibáñez nunca realizó portadas en color para Bruguera. Se limitó a entregar los originales en blanco y negro, siendo la fotomecánica la que incorporó posteriormente el cromatismo. En las portadas del semanario *Mortadelo*, cuando el chiste gráfico se desarrollaba en varias viñetas, el guión solía consistir en una peripecia cotidiana, con situaciones que no variaban en lo sustancial de las de *Agencia de Información* de los años 60, sólo que con dibujos más elaborados y espectaculares. La cabecera del semanario difería de un número a otro. La línea base del rótulo ‘Mortadelo’ era curva, con caracteres de distintos colores, siendo la primera ‘o’ sustituida por un dibujo del protagonista.

Los primeros 70 fueron también los años en los que comenzó a observarse una transformación en los planteamientos editoriales del mercado español del cómic. En 1970 Editorial Doncel lanzó la revista *Trinca* con un tipo de historietas que nada tenían que ver con los encorsetados planteamientos de Bruguera. Autores como Hernández Palacios, Víctor de la Fuente o Miguel Calatayud aportaron nuevas tendencias a sus creaciones, con audaces dibujos y guiones más renovados y actualizados. Otros focos creativos innovadores se formaron en torno a las agencias. Uno interesante fue el de Selecciones Ilustradas, la agencia de Josep Toutain, destacando los trabajos de Carlos Giménez, Josep María Beà, Esteban Maroto, José Ortiz o Adolfo Usero. En 1974 Producciones Editoriales lanzó la revista *Star*, con innovadoras historietas y creadores de gran talento. Con respecto a sus predecesores, los nuevos dibujantes de cómics se incorporaron a la profesión desde una formación cultural y artística muy superior, considerando la historieta ya no como una producción industrial, como en Bruguera, sino como una forma válida de realizar obras artísticas, de promocionarse como artistas. Nazario, Mariscal, Max, Pamiés, Ceesepe, Montesol o Gallardo, realizaron sus historietas con un estilo creativo que puso en evidencia la vigencia de un medio repleto de posibilidades expresivas, y abierto a la experimentación plástica. En definitiva, transformaron la historieta autóctona en un producto de autor. Mientras que en

Bruguera se promocionaba fundamentalmente el personaje, las nuevas publicaciones de estos años promocionaron al artista, transformándose las estrategias comerciales, fomentando ahora las presentaciones, las sesiones de firmas, y creándose premios y galardones.

Esta etapa coincidió además con los años en los que se produjo un cambio en la consideración de la crítica hacia la historieta, aceptándola ahora como legítimo objeto de análisis <sup>303</sup>, un fenómeno que tuvo gran repercusión en España <sup>304</sup>. Desde comienzos de los 70

---

<sup>303</sup> Este acercamiento intelectual al mundo de la historieta realmente se había iniciado en Europa a mediados de los 60. En 1964 Umberto Eco publicó en Italia *Apocalittici e integrati* (Bompiani, Milano, 1964), donde propuso el análisis del lenguaje del cómic como una de las direcciones posibles de investigación de los mass media. El autor enumeró una serie de aspectos a considerar en el estudio crítico de este medio, y aportó una metodología que puso en práctica en su ensayo «Lectura de ‘Steve Canyon’»; Eco partió de una lectura puramente descriptiva de una página del famoso personaje de Milton Caniff, para profundizar posteriormente en la problemática que implicaban los medios de masa en su conjunto. En España, vid. U. ECO, *Apocalípticos e integrados*, Ed. Lumen, Barcelona, 1968. El interés por el cómic cobró también importancia gracias a las reuniones internacionales de expertos celebradas en Bordighera (1965) y Lucca (1966), donde se organizaron ponencias y exposiciones antológicas. Durante estos años tuvo lugar la fundación del ‘Centre d’etudes de litteratures d’expression grafique’, antiguo ‘Club de bandes dessinées’, con miembros como Fellini, Resnais, Raymond Queneau, Edgar Morín, Umberto Eco, Luigi Chiarini, Romano Calisi, Lee Falk, Chester Gould y Al Capp. Vid. A. LARA, *El apasionante mundo de los tebeos*, Ed. Edicusa, Madrid, 1968, p. 51. Como consecuencia, a finales de la década se editaron en Europa numerosas revistas con estudios sobre autores y personajes: *Giff-Wizz*, editada por el C.E.L.E.G., *Film Ideal*, *Midi Minuit Fantastique*, etc.

<sup>304</sup> A finales de la década de los 60 se produjeron en nuestro país los primeros intentos de crítica especializada, incorporando ya un tono de rigor en su análisis. Luis Gasca, uno de los fundadores del Salón de Lucca, se convirtió en el máximo especialista español en la materia. Vid. L. GASCA, *Historia y anécdota del tebeo en España*, Aula Nueva de Extensión Cultural, Zaragoza, mayo, 1965; *Tebeo y cultura de masas*, Ed. Prensa Española, Madrid, 1966; *Los cómics en España*, (1969), op. cit.; *Los héroes de papel*, Ed. Táber, Barcelona, 1969. Por su parte, el escritor catalán Ramón Terenci Moix realizó en 1967 un estudio sobre las ediciones de Bruguera durante los años cuarenta. Vid. T. MOIX, «Una literatura popular. Les ‘tires’, a la postguerra espanyola», *Tele-Estel*, núm. 36, Barcelona, marzo, 1967, pp. 9-11. Un año después publicó un trabajo donde ya habló de una Escuela de Barcelona y, más concretamente, de una Escuela Bruguera. T. MOIX, *Los Cómics. Arte para el consumo y formas pop*, (1968), op. cit. Antonio Martín, uno de los mejores historiadores de los tebeos españoles, publicó entre 1967 y 1968 un magnífico estudio en *Revista de Educación*. A. MARTÍN, «Apuntes para una historia de los tebeos», op. cit. Los numerosos trabajos de este autor constituyeron otro de los apoyos intelectuales a este medio. En el estudio citado escribía A. Martín: «Considero el mejor dibujante español de tebeos a Jesús Blasco, y tras él, a Bielsa, Francisco Hidalgo, Enrique Giner, Bosch Penalba, Ripoll, Puigmiquel, Alfonso Figueras, Cifré, Manuel Vázquez, Escobar e Ibáñez. ... El valor de una ‘declaración de principios’ como ésta ... se motiva tan sólo en mi interés por significar los méritos de creadores que, de haberse dedicado a otras formas del arte, serían hoy aplaudidos y aceptados». A. MARTÍN, *Ibidem*, p. 138. Antonio Lara, otro de los estudiosos del tebeo, trabajó fundamentalmente el aspecto estético de las historietas, publicando en 1968 un clarificador trabajo titulado *El apasionante mundo de los tebeos*.

el cómic comenzó a ser tema de análisis por parte de la universidad española. Historiadores del Arte como Román Gubern <sup>305</sup> o Juan Antonio Ramírez <sup>306</sup> elaboraron brillantes estudios sobre el tebeo abordados con método y rigor académicos. Gracias a todas estas aportaciones la bibliografía sobre el medio se amplió notablemente. Dice Barbieri que en los 70 el cómic se propuso al mundo como instrumento lingüístico y expresivo autónomo, «no sólo como ‘simple entretenimiento’ como hasta aquel momento...» <sup>307</sup>. El creciente interés por la investigación del cómic se hizo patente con la creación, en 1978, por parte del recién creado Ministerio de Cultura, de la Hemeroteca Infantil y Juvenil, que acogió un amplio fondo y documentación de prensa infantil y juvenil, además de una recopilación de tebeos infantiles y juveniles editados en España en las dos últimas décadas, aportaciones de épocas anteriores –ejemplares antiguos y valiosos en general-, y numerosos estudios sobre el cómic <sup>308</sup>.

La década de los 70 fue también la de la explosión del cómic satírico. Las publicaciones de este género encauzaron su humor hacia la sátira político-social, y hacia la ruptura de viejos tabúes como el erotismo, destacando muchas de ellas por una deliberada crítica mordaz al sistema de represiones de la dictadura franquista. La lista es suficientemente importante: *Hermano Lobo* (1972), *Barrabás* (1972), *El Papi* (1973), *Por favor* (1974)... Paralelamente, de Estados Unidos vino el movimiento ‘*underground*’, de gran influencia, inaugurando en España la tradición de autoeditar fanzines, lo que permitió introducir en las historietas temas y estilos irreverentes (violencia, drogas, sexo, marginalidad, provocación), cargandolas de un potencial contestatario que resultaría fundamental

---

LARA, op. cit. Paralelamente a la publicación de estas obras tuvo lugar el nacimiento de las primeras revistas dedicadas al estudio de la historieta. En 1967 comenzó a publicarse la revista *Cuto: Boletín Español del Cómic*, editada en San Sebastián por Luis Gasca, Antonio Martín y Miguel Ruiz entre otros. En 1968 apareció la revista *Bang!*, fundada por Antonio Martín y Antonio Lara. En 1973 se publicó *El Globo*, también especializada en el mundo del cómic, que contó con colaboradores especialistas del mundo de la imagen y del cine, como Román Gubern.

<sup>305</sup> Vid. R. GUBERN, *El lenguaje de los cómics*, Eds. Península, Barcelona, 1972.

<sup>306</sup> RAMÍREZ, «Las historietas de la Escuela Bruguera, un enfoque estructural», op. cit.; «Historia y estética de la historieta española 1939-1970», op. cit.

<sup>307</sup> A. BARBIERI, *Los lenguajes del cómic*, Ed. Paidós, Barcelona, 1993, p. 277.

<sup>308</sup> Vid. CIPIJ, *Hemeroteca Infantil y Juvenil*, Ministerio de Cultura, Salamanca, 1978.

en los siguientes años. Por desgracia, los años de esta década también se caracterizaron por las multas y secuestros a numerosas publicaciones, y por una censura empeñada en infantilizar los contenidos de las historietas. Cada vez más hostil, la censura franquista continuó obstaculizando el desarrollo creativo de los cómics españoles.

### **Ibáñez y la represión del erotismo, la violencia y la política.**

Durante estos años 60 y 70, incluso en los años posteriores a la muerte de Franco, el mayor condicionante para los dibujantes de historietas fue la censura, que ejerció sobre la creación un control mucho más severo que en las décadas anteriores. Ibáñez se ha referido a aquella etapa en multitud de entrevistas. «Había que dibujar con un ojo puesto en la página y otro en la oficina de la censura», recordaba el dibujante; «La política era tabú: ni soñando remotamente podías introducir un asunto político. Ni tampoco algo erótico. Era poco recomendable dibujar señoras, porque los censores quitaban una curva de aquí y otra de allá y las mujeres acababan saliendo como cerillas. Y la violencia también la censuraban: aunque se permitía que en las historias de *Hazañas Bélicas* se masacrara a 50.000 japoneses, se metían con la típica viñeta en la que un personaje le pega a otro un martillazo. Decían que eso hería los tiernos corazoncitos de los niños ... Los de la censura querían que nadie pensara, que la gente pasara el rato. Los tebeos de entonces eran como el pan y el circo de los romanos»<sup>309</sup>.

En 1962 Franco había relevado en la cartera de Información y Turismo al Ministro Arias Salgado, encomendando el cargo a Manuel Fraga Iribarne. Un Decreto de 27 de septiembre de 1962, y una Orden Ministerial de 30 de septiembre de 1963, habían supuesto un nuevo paso en el control de los tebeos, con la creación y constitución de la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles<sup>310</sup>.

---

<sup>309</sup> Leandro PÉREZ MIGUEL, «40 años de Mortadelo», *La Revista* (El Mundo), núm. 141, Madrid, 28 junio 1998, p. 110.

<sup>310</sup> Fecha de creación: Decreto de 27 de septiembre de 1962, *BOE* núm. 245, 12 octubre 1962, por el que se reorganiza la Dirección General de Prensa. Descripción constitutiva: artículo

## **La Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles. 1962-1978.**

Con un cambio de la terminología legal, la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles pretendió marcar las directrices orientativas para esta clase de publicaciones, superando con creces las prohibiciones anteriores. Esta comisión prohibió, en marzo de 1964, la venta en España de los cuadernos de la editorial mejicana Novaro: *Superman*, *Batman*, etc., debido a que los poderes de estos superhéroes los aproximaban a seres sobrenaturales, con el consiguiente riesgo de confusión pernicioso para la juventud. Las virtudes de los héroes que se producían y comercializaban en España no eran sobrenaturales, sino humanas. Se trataba de un poder natural, como la astucia, la rapidez, la inteligencia o la habilidad bélica. En ningún caso eran poseedores de poderes sobrehumanos, como Superman.

Salvador Vázquez de Parga nos recuerda también como durante la vigencia de este organismo «se suprimieron de los tebeos de modo radical las escenas más o menos violentas, hasta el punto de que las reediciones de historietas anteriores tuvieron que retocar los dibujos suprimiendo armas, heridas, sangre o cualquier otro detalle que supusiera una actuación violenta, e incluso en ocasiones desviar el curso de espadas, flechas o proyectiles, resultando así imágenes francamente ridículas que desvirtuaban totalmente el sentido de la historieta narrada»<sup>311</sup>. En realidad, hasta 1963 la censura no había actuado suavizando las escenas de los cómics de aventuras, marcados por la violencia, a menudo fundada en el odio y en la venganza, pero justificada porque se ejercía en nombre de una ‘causa justa’, como era la lucha por la patria, por la religión o por la raza. Hasta entonces la violencia podía ser buena o mala según su procedencia. A partir del año 1963 la censura intervino en sentido opuesto, suprimiendo toda violencia gráfica de la historieta. A pesar de ello, el ‘celo protector’ de esta comisión sólo se ejerció en determinadas direcciones. No existió por parte de los censores una preocupación por eliminar de las

---

19 del Decreto de 27 septiembre 1962. Organización: la CIPIJ está regulada en el capítulo II, art. 6 al 12, del Reglamento aprobado por Orden de 30 de septiembre de 1963. Regulación: conforme al Reglamento aprobado por Orden de 30 de septiembre de 1963.

<sup>311</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, 1980, op. cit., p. 30.



historietas gráficas la ‘violencia argumental’, basada en irracionales deseos de venganza, odios, marginación, machismo, racismo, exaltación de la fuerza bruta (a través de los héroes de las historietas), etc., como tampoco se preocupó esta comisión de que los tebeos infantiles y juveniles tuviesen unos guiones menos simplistas.

Durante los años 60 los cómics americanos, sofocados por la censura, irán desapareciendo de los quioscos. Salvador Vázquez de Parga afirma que la censura en España fue más nefasta en las décadas de los años 60 y 70, que en las de los 40 y 50<sup>312</sup>. En 1969 escribía Luis Gasca: «Mientras tanto, una masa cada día mayor de aficionados espera el momento en que al público adulto se le reconozca su condición de tal y se le permita leer íntegramente la producción mundial»<sup>313</sup>. Las escasas historietas publicadas en periódicos y revistas se rigieron por las normas y orientaciones censoras que afectaban a la prensa.

1965 marcó el inicio de nuevos tiempos para la prensa, pero no para la catalogada como prensa infantil o juvenil. El 15 de octubre de ese año Fraga envió a las Cortes, tras varios recortes en el Consejo de Ministros, el Proyecto de Ley de Prensa e Imprenta, eje de su política informativa. El ministro publicó su libro *Horizonte español*, donde se hablaba de información, orden político y sociedad: «la conveniencia de sustituir la ley de prensa de 1938, sentida de modo muy general, se hace notar, particularmente, en este momento en que la idea de un desarrollo político de las instituciones ha calado profundamente. El principio básico de la nueva ley habrá de ser la libertad de prensa»<sup>314</sup>. El 15 de marzo de 1966 se aprobó en las Cortes la Ley de Prensa e Imprenta de Manuel Fraga<sup>315</sup>. La nueva Ley, en su capítulo primero, artículo 3, disponía que «La Administración no podrá aplicar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria...»<sup>316</sup>. Tras casi treinta años de vigencia de la llamada Ley de 22 de abril de 1938, decreto dictado en

---

<sup>312</sup> *Ibidem*, pp. 24-31.

<sup>313</sup> GASCA, *Los cómics en España*, op. cit., p. 237.

<sup>314</sup> Según cita R. de la CIERVA, *Historia del Franquismo. Aislamiento, transformación, agonía. 1945-1975*, Ed. Planeta, Barcelona, 1978, p.238.

<sup>315</sup> Ley 14/1966, de 18 de marzo.

<sup>316</sup> *Anuario de la Prensa Española*, 1970, t. I, Editora Nacional. Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1970, p. 336.

plena guerra, la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 abolía así la censura previa, y suponía un punto de inflexión en la trayectoria del régimen franquista, aunque daba al Ministerio prerrogativas sancionadoras ilimitadas. La proclamación del derecho a la libertad de expresión, reconocido en su artículo 1, contrastaba con las limitaciones recogidas en el artículo 2<sup>317</sup>, quedando éstas a la libre interpretación de la Administración, cuyas sanciones podían acarrear el cierre de publicaciones y la inhabilitación de periodistas. La inmoralidad, las actitudes contrarias al decoro, fueron causas esgrimidas en nombre de este artículo para justificar las multas impuestas al director de *La Codorniz* a finales de los 60, una vez desaparecida la censura previa<sup>318</sup>. El diario *Madrid* fue clausurado por cuatro meses en mayo de 1968, y de modo definitivo en noviembre de 1971.

Con respecto a las publicaciones infantiles y juveniles, la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 establecía en su artículo 5 que un Estatuto especial regularía la impresión, edición y difusión de publicaciones que, por su carácter, objeto o presentación, aparecieran como principalmente destinadas a niños y adolescentes. Un año después se promulgó el Estatuto de las Publicaciones Infantiles y Juveniles<sup>319</sup>. Como consecuencia de la nueva Ley de Prensa, el nuevo Estatuto actualizaba las Normas de 1955 por las que se regían las publicaciones infantiles. El su artículo 2 aclaraba: «Se entenderá por publicaciones infantiles y juveniles las que por su carácter, objeto, contenido o presentación aparecen como principalmente destinadas a los niños y adolescentes»<sup>320</sup>. El Estatuto clasificaba las ediciones en ‘publicaciones infantiles’ -destinadas exclusivamente a menores de 14 años-, ‘publicaciones juveniles’ -destinadas exclusivamente a mayores

---

<sup>317</sup> Art. 2. «La libertad de expresión y el derecho a la difusión de información, reconocido en el artículo 1º, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales, las exigencias a la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguarda de la intimidad y del honor personal y familiar». Ley de Prensa e Imprenta (Ley 14/1966, de 18 de marzo). *Ibidem*.

<sup>318</sup> M. PRIETO, y J. MOREIRO, *La Codorniz. Antología, 1941-1978*, Ed. EDAF, Madrid, 1998, pp. 31-32.

<sup>319</sup> Decreto 195/1967, de 19 de enero.

<sup>320</sup> Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles. Art. 2. *Anuario de la Prensa Española*, 1970, t. I, op. cit., p. 379.

de 14 años y menores de 18 años- y ‘publicaciones infantiles y juveniles’ -destinadas indistintamente a un público lector de edad inferior a 18 años-, clasificación que era obligatorio constatar de forma destacada en la portada. Cuando cualquiera de las categorías anteriores fuese destinada a un público lector exclusivamente femenino o masculino, también debía indicarse. La censura admitía ya la existencia de cómics ‘para adultos’, no permitiendo que éstos se editasen en el clásico formato apaisado por considerarse típico del tebeo juvenil de aventuras, debiendo hacerlo en formato vertical. Con la aprobación del Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles quedaban derogados el Decreto de 24 de junio de 1955, y la Orden Ministerial de la misma fecha.

En el capítulo II (art. 8 y 9) indicaba que las publicaciones infantiles y juveniles «deberán adaptar su contenido al especial carácter del público lector a que en cada caso van dirigidas, cuidando especialmente de acentuar el respeto a los valores religiosos, morales, políticos y sociales que inspiran la vida española... Habrá de evitarse cuanto suponga o pueda suponer:

a) Exaltación o apología de hechos o conductas inmorales o que puedan ser constitutivos de delito...

b) Presentación escrita o gráfica de escenas o argumentos que supongan exaltación o justificación de comportamientos negativos, o defectos o vicios individuales o sociales, o en que se resalte el terror, la violencia, el sadismo, el erotismo, el suicidio, la eutanasia, el alcoholismo, la toxicomanía o demás taras sociales, o tratamiento de los temas en forma morbosa o sensacionalista o que de alguna manera pueda originar perturbación o desviación psicológica o educacional de los lectores.

c) Exposición, admisión o estímulo del ateísmo o presentación de temas que puedan suponer o sugerir error, equívoco o menosprecio acerca de cualquier religión o confesión religiosa, su culto, sus ministros o sus fieles, o presentación de escenas o argumentos que puedan implicar desviación del recto sentido religioso.

d) Exaltación o alabanza de cualquier emulación o estímulo que pueda suscitar sentimientos de odio, envidia, rencor, desconfianza, insolidaridad, deseo de venganza, resentimientos, falsedad, injusticia o culto desproporcionado y ambicioso de la propia personalidad.

e) Atentado a los valores que inspiran la tradición, la historia y la vida española o tergiversación de su sentido, así como a los de índole humana, patriótica, familiar y social en que se basa el orden de convivencia de los españoles.

f) Inadecuación de los espacios publicitarios al especial carácter del público lector a que van destinadas las publicaciones...

g) Presentación de asuntos que por su fondo o por su forma no pertenezcan al mundo de los menores.

h) Narraciones fantásticas imbuidas de superstición científica que puedan conducir a sobreestimar el valor de la técnica frente a los valores espirituales.

i) Desviación en el uso correcto del idioma o deformación estética, cultural o educacional de los lectores»<sup>321</sup>.

En el capítulo V advertía: «Las publicaciones a que este Estatuto se refiere habrán de someterse a la previa autorización administrativa, con anterioridad a la impresión de cada número, la totalidad de los textos que integren su contenido»<sup>322</sup>. La Administración podía eximir de esta obligación a una publicación determinada, exención que podía ser revocada en cualquier momento. La presentación de los textos literarios y gráficos tenía lugar en los servicios correspondientes del Ministerio de Información y Turismo, o de las Delegaciones Provinciales.

El artículo 3 del Estatuto<sup>323</sup> permitía a la Comisión incluir dentro de su ámbito publicaciones no infantiles al considerar como tales todos aquellos cómics que pudieran llegar a caer en manos del niño, con un criterio arbitrario y discutible, no bastando que los editores especificasen que se trataba de publicaciones para adultos.

Las limitaciones de la censura fueron determinantes en el contenido de las historietas españolas, siendo la ideología, la religión, la violencia y el erotismo los puntos más afectados. Los autores españoles tuvieron que ingeniar métodos para salvar las acotaciones

---

<sup>321</sup> *Ibíd.*, p. 380.

<sup>322</sup> *Ibíd.*, p. 382.

<sup>323</sup> «Cuando la Empresa editora no califique la publicación como destinada a un público lector infantil o juvenil y la Administración estime, previo informe de la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles, que aparece como tal por darse en ellas las circunstancias de carácter, objeto, contenido o presentación a que se refiere el artículo anterior (vid. art. 2), la publicación de que se trate quedará sometida a la regulación que en este Estatuto se establece mientras subsistan tales circunstancias...». *Ibíd.*, p. 379.

impuestas. Paralelamente, durante estos años (mediados de los 70) se produjo en el mercado editorial de tebeos un fenómeno sumamente curioso. Las revistas genuinamente infantiles eran prácticamente deficitarias en España, al estar los tebeos etiquetados como infantiles condicionados al interés del padre comprador, en lugar de al niño, teórico destinatario de los mismos. Cuantos intentos se hicieron por servir íntegramente al niño, fracasaron por no despertar en el padre el interés por su adquisición. De modo que las editoriales promocionaron como infantiles revistas que los adultos compraban para sí, y que luego leían los niños, dando lugar a un producto híbrido, sin personalidad.

«En cuanto al abundantísimo tebeo comercial -escribió J. A. Ramírez-, los editores conocen perfectamente un peculiar mecanismo que condiciona la venta: dirigido 'oficialmente' a los niños, debe gustar a los padres para que éstos lo compren la semana siguiente. De este modo los adultos se justifican ante sí mismos, 'no lo compro para mí, sino para mi hijo...' La consecuencia es evidente: el editor lanza un tebeo 'para todos', alejado de los grandes temas de los adultos y también del verdadero mundo de la infancia. De esta situación nadie sale beneficiado, los niños no tienen tebeos propios y el tebeo se estupidiza y banaliza cada vez más»<sup>324</sup>. En España se admite ya la existencia de tebeos 'de adultos', llamados comúnmente 'prensa de evasión', con contenidos más maduros y complejos, pero que distan mucho de lo que implicaría realmente esta denominación. Al margen de las calificaciones oficiales, en España no existen realmente en estos años tebeos para adultos, como tampoco existen tebeos para niños.

Dentro de esta categoría de tebeos 'para todos' estuvieron los semanarios de Bruguera, y como consecuencia de ello, los cómics de Francisco Ibáñez: «Comercialmente se impone el tebeo dirigido a todas las edades -comentaba entonces Ibáñez-. Tal es el caso, concretamente, de las historietas que yo realizo, las cuales, por imperativos de dicha comercialización, no tienen como destinatario a un lector de edad determinada, sino que aspiran a contentar a todos»<sup>325</sup>. «A la historieta que nosotros hacemos -decía el dibujante en otra entrevista- se le llama 'historieta infantil' por llamarla de alguna manera. En realidad va dirigida a un público compuesto, en un cuarenta por ciento, de niños, y

---

<sup>324</sup> Comentario recogido por CONDE, RIOBOÓ, y BOTÍN, op. cit., p. 69.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 53.

en un sesenta por ciento, de adultos ... En teoría, la historieta infantil no existe, y cuando ha habido alguna que se ajustaba a los cánones, pues ha durado muy poco, porque era completamente ñoña, no atraía a todos los públicos. Y si no atrae a todos los públicos, no es negocio, y si no es negocio, el editor no la quiere»<sup>326</sup>.

Eliminar el sadismo y la violencia de los tebeos sigue siendo, a mediados de los 70, la principal preocupación de la CIPIJ, como se desprende de las declaraciones de Jesús María Vázquez, Secretario General de esta comisión, a la revista *Vida Escolar* en 1974: «El vigente Estatuto de Publicaciones Infantiles se preocupa de dosificar estas taras de la prensa infantil. Debe distinguirse tebeos de acción y tebeos de violencia a ultranza»<sup>327</sup>. Ese mismo año escribía J. A. Ramírez: «La violencia y el sadismo están oficialmente prohibidos en los tebeos, pero en la vida son moneda cotidiana. Y no me refiero ya a la violencia física y concreta, sino a la violencia estructural, a la que mantiene una injusta situación social, la que fomenta la ley del más fuerte y permite el derroche junto a la miseria, el estímulo a la insolidaridad ... En el tebeo humorístico para niños y jóvenes, por ejemplo, se encuentran esas situaciones: su presentación ‘disfrazada’ sirve como catarsis colectiva ... [Con las normas de censura] no se estimula un tebeo para la educación en el perfeccionamiento colectivo, sino para mantener la situación actual: son el reflejo de una aspiración política...»<sup>328</sup>.

Durante los años de vigencia de la CIPIJ Francisco Ibáñez fue frecuentemente criticado por los moralistas y críticos, al considerar la violencia y el ‘sodomismo’ elementos negativos de sus historietas, sin olvidar otros como el carácter vengativo de sus personajes, la agresividad de sus desahogos<sup>329</sup>, el carácter violento de sus relaciones, etc. Enrique Martínez Peñaranda, estudioso del cómic y de la cultura popular de la imagen, escribía en 1974: «Dudo mucho que

---

<sup>326</sup> Comentario de Francisco Ibáñez recogido por LARA y GALAN, op. cit., p. 35.

<sup>327</sup> Comentario recogido por CONDE, RIOBOÓ, y BOTÍN, op. cit., p.77.

<sup>328</sup> *Ibidem*, pp. 68 y 69.

<sup>329</sup> En algunas historietas de Mortadelo y Filemón se aprecia cómo el autor evita mostrar golpes y palizas en las viñetas. El espectador comprende la situación gracias a las onomatopeyas. Sí se muestra el resultado de las agresiones. Vid. p. e. *Los diamantes de la gran duquesa*, *Mortadelo*, núm. 97, 2 octubre 1972, pp. 4-9.

las famosas obras de Ibáñez (genial historietista de humor), como *Mortadelo y Filemón*, *Pepe Gotera y Otilio*, *El Botones Sacarino*, *Rompetechos* y otras, que dominan todo el panorama infantil español en la actualidad, sean lo más adecuado para los niños, ya que están basados por entero en la agresividad permanente y continua entre los personajes que las protagonizan, a través de semanas, meses y años de palizas ininterrumpidas, que a veces alcanza extremos de sadismo sorprendentes»<sup>330</sup>.

El crítico Antonio Lara apuntaba en el mismo sentido: «No son los tebeos ideales [para la infancia], aunque sean los más difundidos y a mano, las publicaciones de Bruguera o de los concesionarios de Walt Disney»<sup>331</sup>. A menudo, el autor se veía obligado a defenderse: «Con sinceridad, usted, cuando ha ido por la calle y ha visto a una señora que ha hecho ¡plaf! al suelo, ¿ha llorado o se ha reído? Pues entonces... Sobre esto de los golpes se ha discutido mucho. Además, nuestra violencia ... es tan fantástica, tan irreal, que no llega a producir daño. La violencia de la historieta sería ya es otra cosa. Yo encuentro mucho peor un tebeo de guerra, que refleja una realidad, que lo nuestro, que no refleja ninguna»<sup>332</sup>.

A comienzos de los 70 el dibujante declaraba: «Mi humor, como el de todos los historietistas actuales, es de evasión, pura y simplemente de evasión. Se basa esencialmente en la sencillez de las cosas. Cuanto más sencilla es una historieta, el público mejor la lee y pasa un rato distraído. No hace falta que se ría a carcajadas, sólo con que empiece una historieta y la termine y ponga buena cara nos sentimos satisfechos. Es señal de que le ha gustado, de que ha pasado un momento agradable. La historieta ha cumplido entonces su principal misión»<sup>333</sup>. La rígida autocensura a la que aún debían someterse los dibujantes de historietas a mediados de los 70 se manifiesta en las declaraciones de Ibáñez a la revista *Vida Escolar*: «No encuentro problema alguno con respecto a la censura, dado que, pensando a priori en la diversidad de público a que van destinadas las historietas, desecho anticipadamente todas aquellas que pudieran rozar

---

<sup>330</sup> Comentario recogido por CONDE, RIOBOÓ, y BOTÍN, *Ibíd.*, pp. 66 y 67.

<sup>331</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>332</sup> Comentario recogido por LARA y GALÁN, *op. cit.*, p. 34.

<sup>333</sup> *Ibíd.*, p. 35.

temas fuera de tono para nuestro tipo de publicaciones (sexo, violencia entendida en su aspecto real, brutal y desagradable, política, etc.)»<sup>334</sup>. En una entrevista más reciente el dibujante confesaba: «...Era insoportable hacer una página pensando en que fuera devuelta con tachones de lápiz rojo. Porque ocurría de vez en cuando»<sup>335</sup>. Los dibujantes trabajaban a destajo, y no se podían permitir el lujo de repetir las viñetas tachadas con el lápiz rojo del censor.

En realidad, pocos dibujantes habían leído los textos legales que limitaban sus creaciones. En ocasiones, Editorial Bruguera pasaba a sus colaboradores circulares que recogían una serie de normas, prohibiciones o advertencias. Nada de política (ideología), mujeres (sexo) o violencia, solía ser la consigna. Algo de política era inevitable, por ejemplo en la T.I.A. –la CIA en clave paródica–, aunque, al fin y al cabo, se trataba de una organización extranjera. Otra cosa hubiese sido parodiar una institución española como la Policía Armada o la Guardia Civil. También fue frecuente en las historietas de Ibáñez una parodización de la aristocrática, anulada durante el franquismo. El tema del aristócrata arruinado que intentaba aparentar una solvencia y prosperidad que no poseía, había sido otro de los tópicos característicos de la Escuela Bruguera. Los tebeos humorísticos no hacían sino reflejar el ascenso de la clase media urbana, principal consumidora de este tipo de publicaciones. Como otros muchos autores, Ibáñez ridiculizó en sus historietas la decadencia de la vieja aristocracia. En *Valor y al Toro*, los aristócratas que viajaban en el barco abandonaban sus refinadas maneras en cuanto se veían perseguidos por un toro (p. 10). En *La máquina del cambio*, una obesa condesa se caía encima de Filemón, sin que hubiese forma humana de levantarla. Esta clase de burla estaba permitida por la censura franquista.

La represión del erotismo femenino por parte de la censura fue constante en todas las historietas publicadas durante el franquismo. Las de Ibáñez no fueron una excepción. En sus páginas se dio una ausencia total de personajes femeninos jóvenes y atractivos. Siempre que aparecieron mujeres se trató de viejas, obesas o marujas que la emprendían a escobazos a la primera de cambio. O bien lo contrario,

---

<sup>334</sup> CONDE, RIOBOÓ, y BOTÍN, op. cit., p. 54.

<sup>335</sup> Comentarios recogidos por L. PÉREZ MIGUEL, op. cit., p. 110.



mujeres flacas y desgarbadas, como la señorita ‘Espárraguez’ de *La máquina del cambio*. Para los miembros de la CIPIJ, el erotismo en la mujer incitaba al pecado, y su sola visión era signo de corrupción. Ocultar las peculiaridades físicas del sexo femenino era, para los censores, el mejor modo de que los jóvenes fuesen castos de pensamiento. Si bien las circunstancias sociales obligaron a los dibujantes a eliminar el erotismo femenino de los tebeos, la autocensura de los propios creadores irá aún más lejos, privando a los personajes del componente sexual normal. La autocensura de los dibujantes españoles intentaba evitar cualquier intervención posterior.

Con una censura que impedía introducir ideología, alusiones a la vida política, violencia, erotismo, religión o cualquier otro elemento maduro en los tebeos, Ibáñez desvinculó a sus personajes de aquel erotismo frustrado de otros personajes de Bruguera de postguerra<sup>336</sup>, y mantuvo en sus historietas un discurso homogéneo conducido entre el humor gráfico y el sadismo de los ‘gags’. Ninguno de los personajes de Ibáñez del período franquista perteneció a la categoría de reprimido sexual. Aunque en alguna historieta vimos al Sr. Trapisonda<sup>337</sup> deseando seducir a la nueva sirvienta, fue con intenciones matrimoniales, y antes de la constitución de la CIPIJ. Ibáñez protegió a sus personajes de cualquier situación relacionada con la vinculación erótica. Sólo a finales de los 70, ya en democracia, Ibáñez decidió incorporar un personaje femenino a la serie *Mortadelo y Filemón*, la Sta. Ofelia, trasunto de Money Penny, de la serie 007. Ibáñez buscó entonces la comicidad en el acoso constante de Ofelia a Mortadelo. La nueva secretaria de la TIA, oronda y enamoradiza como Hermenegilda, sí exhibía ya ciertas ansias amorosas. Superada la censura veremos también a Mortadelo y Filemón intentando ligar con alguna atractiva secretaria, siempre con pésimos resultados, como corresponde a su condición de torpes y destinados al fracaso.

---

<sup>336</sup> Que tuvo sus mejores prototipos en solterones como *Cucufato Pi* o *Golondrino Pérez*, enamoradizos por naturaleza, cuya permanente frustración erótica les hacía transcurrir sus historietas persiguiendo ‘monumentos’ del sexo opuesto; o en solteronas como Hermenegilda, la gordita de *Las hermanas Gilda*, y sus constantes desilusiones amorosas, cuya frustración erótica quedaba reflejada en cada historieta.

<sup>337</sup> Vid. *El Capitán Trueno Extra*, núm. 29, 1960.

En ocasiones, las críticas a Ibáñez llegaron a reprobar el carácter constantemente ‘travestido’ de Mortadelo. El personaje aparecía a menudo disfrazado de mujer, con peluca larga y peinándose, o contemplándose en un espejo de tocador. En el álbum *Los diamantes de la gran duquesa*, Mortadelo aparecía disfrazado de Madrastra de Blancanieves, preguntándole al espejo si era la más bella <sup>338</sup>. Hay muchas representaciones de este tipo. Esta clase de imágenes dieron lugar a curiosas hipótesis, como ciertos matices homosexuales en la relación de los personajes: «...Se dijo que dos detectives solos durante tanto tiempo, que si no serían algo raritos, y a lo mejor que el autor también lo era» <sup>339</sup>. Dos personajes masculinos, solteros, que compartían piso, que dormían en la misma habitación, uno de los cuales se disfrazaba a menudo de mujer, era para sus detractores sinónimo de homosexualidad. Tras el estreno de la película de dibujos animados *El armario del tiempo*, algunos quisieron leer entre líneas el título del filme.

Al margen de tales suposiciones, no es extraño que los moralistas y censores de la época mirasen con recelo a aquellos agentes de la T.I.A., cuyos valores sugeridos se alejaban tajantemente de las virtudes y valores del héroe arquetípico del cómic más integrado: belleza, valentía frente al riesgo, indiferencia hacia el beneficio material, generosidad, virilidad, bondad, humildad, sentido del honor, buenas relaciones con la ley, prestigio profesional. Justo las carencias de Mortadelo y Filemón. Puede que el lector adulto reconociera en la personalidad de los detectives sus propias debilidades y defectos personales, y que por ello conectara tan pronto con los personajes de Ibáñez, pues como con gran acierto y sentido del humor afirmaba el guionista Jesús de Cos, «Mortadelo y Filemón -y el Super, Ofelia, Bacterio y compañía- son humanos. Desatinados, absurdos, revanchistas, toscos, aprovechados, ignorantes, tropiezan dos veces con la misma piedra y le echan la culpa a la piedra. La gente se dio cuenta de su humanidad desde el principio, y quizá por eso se ríe tanto con ellos» <sup>340</sup>.

---

<sup>338</sup> Vid. *Mortadelo*, núm. 95, 18 septiembre 1972, p. 4.

<sup>339</sup> COLUBÍ, op. cit., p. 44.

<sup>340</sup> J. de COS, «Dos detectives en cuarentena», Prólogo a *Super Humor Mortadelo*, núm. 29, Barcelona, 1998, p. 3.

## La confusión de la realidad.

César Macarrón, director artístico del filme *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, reflexionaba en una ocasión acerca de la universalidad de los personajes de Ibáñez. En su opinión, se debía a que el dibujante trabajaba siempre con símbolos, jugando con el tópico hasta sus últimas consecuencias, de modo que sus tebeos podían entenderse igual en Alemania, Dinamarca o Japón. «En su universo –decía Macarrón– conviven el bobby inglés, el gánster americano y el cateto que nosotros creemos español, pero que, al parecer, es igual en todas partes»<sup>341</sup>. Al igual que Macarrón, muchos han entendido esta pluralidad simbólica y cultural como uno de los elementos distintivos del estilo de Ibáñez. Sin embargo, no sólo no se trata de ninguna innovación del dibujante, sino que, además, esta combinación de elementos tuvo un origen práctico, ligado a la censura de la época. En cierta ocasión el dibujante Cifré había publicado una historieta en la que aparecía un guardia urbano involucrado en un caso de soborno. Aunque el caso fue finalmente sobreseído, Cifré y otros compañeros de Bruguera se vieron obligados a declarar en comisaría. Desde aquel desagradable incidente, en las historietas de humor de Bruguera se sustituyó la palabra guardia por la de gendarme, peseta por piastra, dólar o rupia, y así con numerosos asuntos. En las historietas de Zipi y Zape el guardia aparecía con el quepis (gorro) típico de los gendarmes franceses. Fue, por tanto, un recurso obligado por la censura, y no exclusivo del cómic. En el cine ocurrió un proceso similar. Por ejemplo, en el filme *Bienvenido Mr. Marsall*, la figura del delegado que llegaba al pueblo con objeto de ver al alcalde e informarle de la llegada de los americanos correspondía claramente a la de un gobernador. Sin embargo, por temor a la censura, Berlanga sustituyó el cargo de gobernador por el ambiguo cargo de delegado, menos comprometedor.

Algo que caracterizó a todas las historietas de Ibáñez de estos años fue un alejamiento espacial que se logró utilizando ciertos recursos que confundían al lector, evitando que éste pudiera situar las

---

<sup>341</sup> J. COSTA, «Así se orquesta el caos», *Fotogramas*, suplemento del número 1912, op. cit., p. 10.

peripecias de los personajes en un contexto localista. Se rompía cualquier signo de evidencia en las historietas, y se creaba un contorno diferente, insólito. Uno de estos recursos consistió en que la policía o la comisaría aparecían camufladas con denominaciones extranjeras, como ‘polizei’, ‘police’ o ‘gendarmería’, evitando que una institución tan respetable para el régimen fuese ridiculizada o caricaturizada en una historieta infantil, lo que sin duda hubiese provocado la intervención de la censura. Gracias al distanciamiento que se lograba, Ibáñez se permitía introducir ciertos sarcasmos, como el de los titulares de un periódico en una viñeta de 1964: “La gendarmería, con su habitual sagacidad, cree que en estos momentos cruza las heladas estepas de Alaska”<sup>342</sup>. Pero el dibujante empleaba además otros recursos. En *El caso del bacalao* (1970), el gangster Lucrecio Borgio planeaba vender el litro de agua a cien dólares, y veíamos como un ciudadano compraba unas gotas de agua con una moneda de 10 centavos. Mortadelo se disfrazaba de ‘gendarme’, y más tarde aparecía el rótulo ‘Police’. Sin embargo, en las últimas páginas de la historieta aparecía una estatua de Cristóbal Colón.

Esta confusión en las referencias espaciales la encontramos en todas las historietas de esta época. En la primera viñeta de *Valor y al Toro* vemos una ciudad con tejados de pizarra que parece situar la acción en Bélgica. Aparece un vehículo francés y un policía que, evidentemente, no es español. Sin embargo, en la última viñeta de la página 17 la banda del ‘Rata’ abandona el barco ‘Ile du Soria’ a bordo de una motora con matrícula de Barcelona. En la página 33 Mortadelo y Filemón se ocultan en una plaza de toros típicamente española. Oímos a uno de los subalternos gritar ¡Olé el garbo de la escuela rondeña!, pero vemos que en el hotel en el que se alojan Mortadelo y Filemón el lavabo está indicado con el rótulo ‘W.C.’. En el quinto episodio del álbum *Contra el ‘gang’ del Chicharrón* (1969), vemos a Mortadelo consultar un diccionario ‘hispano-árabe-gallego’; en la octava entrega del mismo álbum, Filemón es perseguido por una familia de gitanos, y en la novena, los agentes toman prestado un ‘seiscientos’. Sin embargo, observamos que en el capítulo 11 los miembros del ‘gang’ se meten por error en la ‘gendarmería’, siendo atrapados por la ‘police’. Al comienzo de *La máquina del cambiazó*,

---

<sup>342</sup> Mortadelo y Filemón, *Tío Vivo*, núm. 154, 17 febrero 1964.

un vendedor ambulante ofrece ‘mecheros de Andorra’, y en el capítulo cinco aparece un vasco levantando una piedra. En el penúltimo capítulo encontramos un bar con el rótulo ‘snack’.

Bastan estos ejemplos para comprender cómo en medio de esa confusión espacial Ibáñez introduce elementos cercanos al lector español, quizás con el fin de crear un humor más comprensible y directo. Lo que es evidente es que Ibáñez, como el resto de autores de Bruguera, evita una identificación con la ‘realidad’ de nuestro país. Raras veces se permite introducir comentarios de tono político: En el capítulo 11 de *Contra el ‘gang’ del Chicharrón*, uno de los miembros de la banda intenta robar unos planos secretos del ‘Ministerio del Garrotazo y Tentetieso’. En el mismo capítulo vemos como Filemón le ordena a Mortadelo que se meta por la primera puerta a la izquierda, contestando Mortadelo que él es de derechas. Años más tarde, en el álbum *Los Superpoderes* (1992), encontraremos este mismo chiste expuesto al contrario: Filemón le indica a Mortadelo que intente abrir la puerta derecha de un vehículo, que él probará con la izquierda. Mortadelo le contesta: «¡Claro! ¡Cómo se nota que es usted rojillo!».

Las ya de por sí escasas coordenadas espaciales -Barcelona a finales de los 50 y principios de los 60- que dejaban traslucir las historietas de *Agencia de Información*, se habían perdido definitivamente, y no se retomarían hasta el comienzo de la democracia en España. Y aunque, en general, no se haga referencia a acontecimientos concretos, sí quedaron plasmadas en las historietas de estos años algunas circunstancias del momento: el boom de la televisión, el encumbramiento de las estrellas de cine, el fútbol como espectáculo nacional, los Juegos Olímpicos, el arte abstracto, la moda James Bond, el rechazo de los hippies, etc.

### **A la conquista del mercado internacional.**

En 1971, un año después de su lanzamiento, la Feria del Juguete de Valencia concedió el Aro de Plata al semanario *Mortadelo*. También obtuvo de TVE un galardón como segunda mejor revista juvenil. Entre 1972 y 1975 la revista consiguió cuatro



Aros de Oro consecutivos en la citada Feria, y un Aro de Plata al año siguiente. Durante los años 70, el éxito de los personajes de Ibáñez entre el público es arrollador. En 1972, los periodistas Fernando Lara y Diego Galán escribían en un artículo: «Ibáñez se ha convertido -con amplio margen de diferencia- en el historietista más popular del país, y también en el más prolífico ... ‘Mortadelo y Filemón’ son, en estos momentos, los personajes de historieta cómica más populares del país»<sup>343</sup>. En 1974, Luis Conde, Jorge Riobóo y Vicente Botín escribían en un reportaje sobre tebeos: «[Ibáñez] está considerado como uno de los maestros del humor español. Sus personajes Pepe Gotera y Otilio, El botones Sacarino, los inquilinos de la ‘13 Rue del Percebe’, y otros han creado escuela»<sup>344</sup>.

Desde comienzos de los 70 los populares personajes de Ibáñez inician su aventura europea. Poco a poco, la pareja de detectives irá conquistando el mercado internacional, no sólo europeo, también latinoamericano. Durante estos años nacen las dos hijas de Ibáñez, Nuria y Sonia, que según su padre, llegarán a ser fans incondicionales de *Zipi y Zape*. Al tiempo que se publicaban las historietas largas en el semanario *Mortadelo*, Ibáñez dibujaba historietas breves de seis u ocho páginas destinadas a los especiales que Bruguera iba lanzando periódicamente. La exportación de los cómics nacionales a Europa produjo una transformación en los tebeos de Bruguera. «Hoy en día –explicaba entonces Ibáñez- no podemos limitarnos a hacer los personajes para el mercado interior, han de ser unos personajes generales, que interesen en toda Europa. Por eso no pueden tener unas características demasiado definidas, de tipo local, necesitamos echar mano de un humor internacional, que agrade a todo el mundo»<sup>345</sup>. Tal vez por ello, Mortadelo y Filemón abandonaron su modesto despacho de detectives, ingresando en una organización como la TIA, caricatura de las grandes agencias de espionaje de la guerra fría. El ‘gag’ dejaba de funcionar como chiste local para trascender nuestras fronteras. Esta tendencia a internacionalizar los contenidos de las historietas, huyendo de la realidad nacional, se vio sin duda favorecida por el progresivo endurecimiento de la censura española.

---

<sup>343</sup> LARA y GALÁN, op. cit., p. 34.

<sup>344</sup> CONDE, RIOBOÓ, y BOTIN, op. cit., p. 53.

<sup>345</sup> Comentario recogido por LARA y GALÁN, op. cit., p.36.

«Pasado el tiempo –recordaba Ibáñez-, el aburrimiento del lector podía llegar, así que eché un vistazo a lo largo y ancho del mundo, y tiré de las Olimpiadas y de los Mundiales de fútbol. También de los temas de actualidad»<sup>346</sup>. Por aquellos años había gozado de gran popularidad en España un álbum de *Astérix* titulado *Astérix en los Juegos Olímpicos*<sup>347</sup>. Aunque los franceses Goscinny y Uderzo habían lanzado la edición original de este álbum en 1968, a España había llegado algo más tarde. Fue en 1972 cuando Francisco Ibáñez publicó por entregas su primera historieta desarrollada en juegos olímpicos: *En la Olimpiada*. Años más tarde cambiaría su título por el de *Gatolandia 76*, para adaptarse a las fechas de los posteriores álbumes desarrollados en olimpiadas: *Moscú 80*, *Los Ángeles 84*, *Seúl 88*, *Barcelona 92*, *Atlanta 96*, *Sydney 2000* y *Atenas 2004*. Con este primer álbum Ibáñez inició la tradición de homenajear en sus historietas juegos olímpicos, y más tarde mundiales de fútbol, una fórmula editorial que resultó ser bastante comercial.

En aquella primera aventura, ante la sospecha de un posible sabotaje por parte de agentes enemigos de Perrolandia, Mortadelo y Filemón viajaban a Gatolandia, lugar donde se iban a celebrar los Juegos Olímpicos, participando en las pruebas deportivas con la intención de descubrir a los saboteadores. El mismo año de su publicación el terror había invadido los Juegos Olímpicos de Munich, cuando un comando palestino se había infiltrado en la Villa Olímpica tomando por asalto el edificio que albergaba a los deportistas israelíes, y asesinando más tarde a 11 de ellos. Ante estos hechos reales ocurridos en 1972, tal vez el Super decidió que era hora de que la T.I.A. asumiera la seguridad de las pruebas deportivas, enviando a dos de sus agentes. Cinco años más tarde, hacia 1977, el dibujante inició la costumbre de introducir en las aventuras de Mortadelo y Filemón las ediciones de los Mundiales de fútbol<sup>348</sup>, con la excepción de *México 86*, realizada por Bruguera Equip. e inconclusa,

---

<sup>346</sup> COLUBÍ, op. cit., pp. 44 y 45.

<sup>347</sup> *Asterix aux Jeux Olympiques* (1968).

<sup>348</sup> Algunas historietas del belga Franquin introdujeron el fútbol y otras competiciones deportivas en el desarrollo de la trama. Fue el caso del álbum *Los ladrones del marsupilami* (1952), en donde Spirou y Fantasio perseguían a un ladrón en un estadio de fútbol, mientras abajo, en el terreno de juego, se disputaba un encuentro.

debido al cierre de Bruguera. El primero de estos álbumes, *Mundial 78*, estuvo ambientado en Argentina. El argumento era siempre el mismo, un país rival u organización enemiga pretendía sabotear el acontecimiento deportivo, y Mortadelo y Filemón debían infiltrarse entre los deportistas para impedirlo. Su habitual torpeza haría innecesaria la actuación de los terroristas.

La inclusión de referencias a temas de actualidad fue un recurso posterior. En cierto modo, suponía una identificación con la realidad del país, por lo que tuvo que esperar a la desaparición de la censura, que en el caso de la historieta ‘infantil’ fue un hecho posterior al año 1978. Hasta finales de 1983 no encontraremos las primeras referencias a la actualidad informativa del país en una página de Ibáñez. Se trata de una historieta breve publicada en la portada del semanario *Mortadelo* <sup>349</sup>. En ella, Mortadelo se disfraza de ‘franchise’ que pisa un camión de naranjas de Valencia, de ‘moro’ que pesca un barco de boquerones de Huelva (en referencia a dos de los conflictos con los países vecinos) y de ‘yanqui’ con misiles en las cartucheras que hace botar como una pelota el globo terráqueo. Es significativo que incluso sucesos ocurridos al comienzo de esta década, como el intento de golpe de estado del 23 F (1981), no se vieran reflejados en sus historietas hasta siete años después <sup>350</sup>.

### **La explotación de los cómics de Francisco Ibáñez.**

Umberto Eco advirtió que cualquier producto de la cultura de masas es un hecho industrial y que, como tal, experimenta condicionamientos típicos de cualquier actividad industrial <sup>351</sup>. En el caso de los cómics de Francisco Ibáñez, el análisis apunta a la industria editorial de tebeos, sometida a todas las reglas de producción y de consumo. «El producto -dijo Umberto Eco- debe agradar al cliente, no debe ocasionarle problemas, el cliente debe desear el producto y debe

---

<sup>349</sup> *Mortadelo*, núm. 645, diciembre 1983.

<sup>350</sup> En una portada del semanario (*Mortadelo*, núm. 49, febrero 1988) aparecía Mortadelo disfrazado con el tricornio y el bigote de Tejero, disparando una pistola al techo del Congreso de los Diputados, y gritando la célebre frase ‘¡se sienten...!’.

<sup>351</sup> ECO, op. cit., ed. 1977, p. 58. (1ª ed. 1968).



ser inducido a un recambio progresivo del producto»<sup>352</sup>. No debemos olvidar que la producción de historietas debía alcanzar un objetivo económico fundamentalmente, la obtención de beneficios, para lo cual era necesario tener en cuenta a una sociedad que imponía sus gustos, sus modas y sus preferencias. Por otra parte, los fines económicos de Bruguera iban a limitar la estructura y características de las historietas y series.

Aunque puede decirse que los condicionamientos editoriales afectaron a los cómics de Francisco Ibáñez a lo largo de toda su carrera profesional, durante la década de los 70 la obra del dibujante barcelonés estuvo especialmente condicionada por factores de tipo industrial y económico. Los condicionamientos editoriales impuestos por Bruguera sólo persiguieron el máximo provecho económico, privando al tebeo de la calidad y de las posibilidades de otros tebeos extranjeros. Por comparación, la impresión que producían las publicaciones de Bruguera era que se trataba de un producto descuidado. Pronto comenzaría la reedición indiscriminada de materiales antiguos, y Bruguera pondría en marcha un sistema productivo que no haría sino degradar aún más la calidad de las historietas. En definitiva, las duras imposiciones de un sistema productivo que apuntaba a la cantidad en detrimento de la calidad, la rutina de unas fórmulas editoriales eternamente repetidas, la tiranía de los directivos de Bruguera, unido a las rígidas disposiciones de la censura franquista, convirtieron paulatinamente la historieta de humor española en un producto manso y sin interés.

Desde principios de los 70, el ritmo industrial y comercial de Bruguera motivó que la calidad de las historietas de sus tebeos se resintiera. Por diversas causas. La principal fue, sin duda, la escasez de dibujantes en España, ante la cual, la editorial comenzó a exigir un gran esfuerzo a sus colaboradores. A pesar de trabajar sin descanso, el autor de Mortadelo no cumplía con las crecientes demandas del mercado editorial. El dibujante llegó en estos años a producir hasta 40 páginas semanales, para un número potencial de lectores que alcanzó la cifra de siete millones. Eran ya demasiadas las revistas y semanarios de Bruguera que reclamaban historietas con los personajes de Francisco Ibáñez. «La historieta es un negocio como otro cualquiera -comentaba

---

<sup>352</sup> *Ibíd.*, p. 57.

el autor-. Si el editor ve que existe mercado para lanzar diez publicaciones, no lanzará dos, lanzará diez. Es hoy (1972) el caso concreto de Editorial Bruguera. Bruguera lanza semanalmente unos doscientos mil ejemplares de cada una de sus cinco, seis o siete revistas infantiles, lo que representa un total de lectores que oscila entre los tres y los siete millones a la semana. Y a este público hay que darle género ... lo que significa que no podemos perfilar demasiado las cosas»<sup>353</sup>.

Como otros muchos autores de Bruguera, Ibáñez criticaba el sistema productivo de la editorial: «Mi problema es hacer la historieta, llegar a encontrar un guión que tenga cierta gracia y desarrollarlo en dibujos. Años atrás, además de ese problema estaba el de cobrar la historieta. Esto, afortunadamente ya pasó. A mí me preocupa más el encontrar un tema y unos ‘gags’ que agraden al público, que la realización, la parte de dibujo, que es simplemente mecánica. Lo que pasa es que para hacer bien la historieta se tendría, lógicamente, que prepararla antes, bocetarla, mirar de que forma queda mejor, echar mano de archivo, buscar fondos especiales y cosas por el estilo. Haciéndolo de esta manera, tendríamos al final de la semana un par de páginas magníficas. Pero como el mercado requiere cuarenta páginas semanales, hemos de prescindir de todas esas cosas y trabajar, trabajar, trabajar... así es la situación actual. Hay pocos dibujantes, y los pocos que hay, debido a la gran demanda que existe de la revista infantil, pues hemos de cubrir todas las necesidades del mercado. Mercado no sólo español, porque la historieta que se hace en España cruza la frontera y media Europa se nutre de ella. Por lo tanto, no podemos perder tiempo -que no sería perder tiempo, al contrario, sería ganarlo para hacer las cosas mejor-, es imposible»<sup>354</sup>. La reflexión de Ibáñez resume en pocas líneas la situación del mercado editorial español a principios de los 70.

En otra entrevista Francisco Ibáñez confesaba: «Yo no tengo tiempo de pararme a pensar en otra cosa que no sea la historieta -decía el dibujante-, porque vivo de lo que llaman una profesión liberal: me levanto tranquilamente a las seis de la mañana, estoy trabajando, tranquilamente, hasta las dos del mediodía; a las dos del mediodía como tranquilamente en veinte minutos, vuelvo a mi mesa,

---

<sup>353</sup> Comentario recogido por LARA y GALÁN, op. cit., pp. 34 y 35.

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 34.

continúo pensando y trabajando hasta las diez de la noche, siempre muy tranquilamente. A veces me pregunto: ¿Cómo serán las profesiones no liberales?»<sup>355</sup>. Evidentemente, el cómic español de humor estaba en desventaja con respecto al cómic europeo, cuyos autores más populares contaban con un equipo de colaboradores y tiempo para documentarse antes de realizar las ilustraciones.

En esta degradación de las historietas de Bruguera intervino igualmente una fórmula de edición que, desde 1969, iba a condicionar negativamente la calidad de los guiones de *Mortadelo* y *Filemón*. Las aventuras largas, antes de editarse en álbum, debían publicarse por entregas en los semanarios de la editorial. Fue entonces cuando Bruguera se planteó la necesidad de evitar que el desarrollo indefinido de la historieta exigiera, por parte del lector, un esfuerzo de memoria que se prolongaba hasta once semanas. Otros grandes dibujantes de cómics intentaban resolver este problema esforzándose por situar el clímax de la acción en la última viñeta de la entrega, con el fin de alimentar en el lector la curiosidad en espera del siguiente episodio, pero el duro ritmo de trabajo en Bruguera no permitía a los dibujantes plantearse este tipo de soluciones, de modo que se optó por una fórmula de edición cómoda y práctica. Dado que el lector demandaba predominio de historietas completas en los semanarios, las historietas seriadas debían estructurarse a base de capítulos autoconclusivos. De modo que cada aventura debía exponer, desarrollar y resolver un particular nudo narrativo en cada episodio semanal, generalmente compuesto de cuatro páginas. Las aventuras de *Mortadelo* y *Filemón* se articulaban en una serie de capítulos autoconclusivos, un esquema que no sólo anulaba el efecto de la tensión en la trama, sino que también restaba posibilidades a los guiones de las historietas<sup>356</sup>.

A finales de los años 70 el mercado español del cómic acusó una fuerte competencia de la televisión y de otros medios de ocio que acapararon la atención de los consumidores. Editoriales como Valenciana, Toray, Buigas o Ibero Mundial de Ediciones, que

---

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>356</sup> Compárese *El sulfato atómico* o *Valor y al toro* con cualquiera de los álbumes publicados por entregas en el semanario *Mortadelo*. Estas primeras, como las aventuras de *Tintín* o *Astérix*, obligan al lector al leer el relato de un tirón. El resto de historietas de *Mortadelo* y *Filemón* permiten ser leídas a intervalos, por lo que el efecto de las anteriores se pierde.

suponían una verdadera competencia al inicio de esta década, van cerrando paulatinamente. Con ellas, muchas cabeceras desaparecerán del mercado. En 1977 Bruguera suspendió la edición del semanario *DDT*. *Jaimito* cerró en 1979. *Pulgarcito* y *Pumby* lo hicieron en 1981, y *TBO* en 1983 –aunque habrá posteriores intentos de relanzamiento-. No obstante, Bruguera continuó siendo la principal industria tebeística del país, y Francisco Ibáñez su principal valor. La editorial contaba ya con más de mil empleados para los que incluso se había lanzado un boletín de empresa titulado *Nosotros* (1961), en el que se informaba sobre Editorial Bruguera. Por desgracia, durante estos últimos años de la década los responsables de la editorial se empeñaron en mantener una política laboral casi esclavista con sus dibujantes, lo que repercutió negativamente en la calidad de muchos trabajos.

Francisco Ibáñez trabajaba a un ritmo tan vertiginoso como insuficiente. El dibujante realizaba semanalmente un episodio de cuatro páginas para la revista *Mortadelo*, además de la portada de la publicación, al menos dos páginas para el semanario *Pulgarcito*, las historietas de sus otros personajes y, mensualmente, una historieta breve de ocho páginas para la revista *Súper Mortadelo*. La labor del dibujante se reducía ahora a la elaboración del guión y del dibujo a lápiz, encargándose del pasado a tinta y del acabado final un equipo de colaboradores de la editorial. Este ritmo apresurado fue la causa de que las historietas de Ibáñez de estos años no estuviesen excesivamente trabajadas en cuestión de dibujo.

Desde mediados de los 70 tan sólo tres series de Ibáñez convivían con *Mortadelo* y *Filemón*: *Pepe Gotera* y *Otilio*, *Rompetechos* y *El botones Sacarino*. A finales de esta década, ante esta gran demanda de historietas de *Mortadelo* y *Filemón* en el mercado, se produjo lo que Miguel Fernández Soto y otros críticos han llamado la ‘industrialización’ de los personajes<sup>357</sup>. Ibáñez se verá obligado a abandonar, uno tras otro, a toda su familia de personajes, centrando sus esfuerzos en la serie estrella. La demanda de *Mortadelo* y *Filemón* exigía una producción por encima de las posibilidades del autor. Bruguera, con la intención de cubrir las crecientes demandas del mercado, y de exprimir al máximo el éxito

---

<sup>357</sup> FERNÁNDEZ SOTO, op. cit., p. 20.

de los personajes, organizó equipos de dibujantes y guionistas encargados de elaborar historietas cortas de *Mortadelo y Filemón*. Este proceso había comenzado mucho antes. Desde principios de los 70 se publicaron en *Super Pulgarcito* y otros semanarios de Bruguera historietas breves de *Mortadelo y Filemón* realizadas por dibujantes y guionistas anónimos. El propósito era extender la aparición de *Mortadelo y Filemón* a todos los semanarios y especiales de la editorial, en una explotación similar a la que ya había practicado años atrás con *El capitán Trueno*. Miguel Fernández Soto afirma que, tras estas historietas apócrifas, se escondieron veteranos profesionales de Bruguera, como Martínez Osete, Sanchis, Ramón María Casanyes, Pascual Ferry, Ramón Bernadó o Mike Ratera <sup>358</sup>. Las historietas realizadas por equipos de Bruguera se publicaron sin firmar. Sí, en cambio, se citó en ocasiones a los responsables de los guiones, entre los que figuraron nombres como Jesús de Cos, Francisco Serrano, Jaume Ribera, Julio Fernández, Mike Ratera, P. Roma, F. Mengual, F. Morillo, R. M. Casanyes, J. Pueyo, J. M. Casanovas o A. Soto.

El joven guionista Jesús de Cos Pinto se incorporó a uno de aquellos equipos a mediados de los setenta. En una entrevista reciente recordaba cómo contactó con la editorial: «Sencillamente, respondí a un anuncio en el periódico *La Vanguardia* que decía más o menos: ‘¿Quiere ganar dinero trabajando en casa?’ Fui allí, me dieron una historieta de Pepe Gotera y Otilio y me pidieron que pergeñase un guión de dos páginas con ellos como protagonistas. Les gustó lo que hice y empezaron a encargarme cada vez más trabajos de *Mortadelo*, *Pepe Gotera*, *El botones Sacarino*. Ni siquiera llegué a conocer a los dibujantes que realizaban mis guiones. Imitar a Ibáñez era trabajoso, había que crear ‘gags’ cada tres viñetas... Los primeros guiones que hice con sus personajes eran horriblos, y no rescataría más de un diez por ciento de todo lo que escribí entonces. Pero mi relación con Ibáñez es cordial, nunca me lo ha reprochado» <sup>359</sup>.

Las palabras de Jesús de Cos ilustran perfectamente el modo en que se llevó este proceso. Por otra parte, esta ‘industrialización’ no fue exclusiva de *Mortadelo y Filemón*. Muchos fueron los veteranos dibujantes que, desde finales de los 70, se vieron obligados

---

<sup>358</sup> *Ibidem*, pp. 54-57.

<sup>359</sup> VIDAL-FOLCH, *op. cit.*, p. 45.

a trabajar con equipos de Bruguera: Raf, Tran, Schmidt, etc. La calidad de los guiones se resintió notablemente. Los nuevos guionistas contratados por la editorial tendían a menudo a introducir textos explicativos innecesarios, cuando el propio dibujo era suficiente para entender la situación, algo que no sucedía cuando dibujante y guionista eran la misma persona. Como consecuencia, se ralentizaba la lectura y perdía calidad la historieta. Dibujantes como Ibáñez se resistieron a adoptar esta modalidad de trabajo con ayuda en el guión por considerarla no adecuada a su estilo. Mientras, otros reivindicaban la autoría completa de ciertas historietas, como Raf, que en ocasiones firmaba 'Raf -sin equipo-'.

Con frecuencia, los equipos de Bruguera realizaron la totalidad de las historietas, publicándose durante estos años numerosas páginas de *Mortadelo* y *Filemón* 'remakes' sin gracia de otras anteriores de Ibáñez, y mal dibujadas por estos colaboradores de la casa. Muchos personajes clásicos, incluido Mortadelo, perdieron la chispa que tuvieron antaño, cayendo en la monotonía al repetir una y otra vez los mismos temas y 'gags'. Progresivamente la editorial iba prescindiendo de los autores veteranos, y numerosos personajes clásicos eran ahora dibujados masivamente por autores anónimos. Los dibujantes originales se veían obligados a perder el contacto con sus creaciones. El desarrollo de la mayoría de estas historietas anónimas resultó bastante pobre. El estatismo en el movimiento de los personajes -uno de los mayores logros expresivos de Ibáñez-, la escasa expresividad del dibujo, el tosco grafismo o la desproporción de las figuras denotaban la mediocridad de los autores.

Se publicó mucho material de ínfima calidad, que en pocos meses se reeditaba en diferentes semanarios de Bruguera. Incluso se aprecia que algunas historietas de estos años firmadas por Ibáñez no estuvieron excesivamente trabajadas en cuestión de dibujo <sup>360</sup>. A pesar de todo ello, la popularidad del personaje Mortadelo era enorme. Paralelamente a toda esta deficiente producción, desde finales de los 70 fueron frecuentes las reediciones de antiguas historietas de Bruguera, en ocasiones borrando las señas de identidad de sus autores <sup>361</sup>. Se

---

<sup>360</sup> Vid. p. e. «¡El transformador metabólico!», *Mortadelo*, núm. 428, 5 febrero 1979, pp. 2-7.

<sup>361</sup> En *Mortadelo* núm. 629 (1983) encontramos una historieta de *Don Pelmazo*, sin firmar. Un año después se reedita la misma página en *Rompetechos Extra* (noviembre 1984), esta vez firmada por Raf.

publicó poco material novedoso y de calidad. Las revistas de la editorial a menudo ofrecieron más páginas reeditadas que historietas inéditas, lo que da una idea de la situación. Muchas de las series clásicas parecían estar agotadas. La editorial intentaba hacerlas perdurar apoyándose en los nuevos equipos. El magnífico dibujante y guionista Jorge Bernet resumía así las dramáticas consecuencias de todo aquel proceso: «Trituraron las páginas originales de los mejores dibujantes de tanto aprovecharlas en republicaciones; mataron la gallina de los huevos de oro a base de exprimirla»<sup>362</sup>.

### **Libertad de expresión y creación.**

Durante este período de la industrialización de los personajes tuvieron lugar algunos de los acontecimientos más importantes de la vida política y social española de la segunda mitad del siglo, sucesos que tuvieron una gran repercusión en el mundo de la historieta y de la cultura en general. A comienzos de la década de los 70 la presión democrática se agudizó en la vida política española. Secuestros y multas se abatieron a menudo sobre la prensa. En noviembre de 1971 se consumó el cierre definitivo del diario *Madrid*, el más atrevido por sus críticas al régimen. Los casi dos años de gobierno de Carlos Arias Navarro (1974-1975) serán una mezcla de irresoluto reformismo y durísima represión, sorprendiendo a toda la clase política en su discurso ante las cortes el 12 de febrero de 1974, cuando anunció un programa de gobierno que prometía una auténtica apertura del régimen. La tolerante política del nuevo ministro de información, Pío Cabanillas, favoreció a la prensa, que disfrutó de un grado de libertad sin precedentes<sup>363</sup>. Asistimos al ‘boom’ de la caricatura socio-política. Pero Arias Navarro no cumplió su promesa de democratización gradual del régimen. El 29 de octubre de 1974 fue cesado Cabanillas, el ministro de la apertura informativa. El 20 de noviembre de 1975 muere Franco.

Finalizado el período franquista, se inició el período de la transición en la sociedad española hacia una época democrática y libre,

---

<sup>362</sup> VIDAL-FOLCH, *Ibidem*, p. 45.

<sup>363</sup> J. P. FUSI, y J. PALAFOX, *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1997, p. 321.

un proceso de ‘normalización’ que no produjo efectos inmediatos en la historieta de humor. El 15 de junio de 1977 tuvieron lugar las primeras elecciones democráticas. La Constitución se aprobó por voluntad popular en el referéndum del 6 de diciembre de 1978. Tras unos primeros meses de contradicciones e incertidumbre -J. P. Fusi afirma que hasta julio de 1976<sup>364</sup>-, la democracia iba a suponer un marco histórico nuevo para la cultura del país, y un sistema nuevo y libre de prensa y radio y, más lentamente, de televisión<sup>365</sup>.

Dos años después de la muerte de Franco, ya en la Monarquía, el Real Decreto Ley de 1 de abril de 1977 aliviaba las tensiones del medio periodístico al derogar el tan debatido artículo 2 de la Ley de Prensa de 1966. Ese mismo año se suprimió la censura de espectáculos<sup>366</sup>. En un primer momento el cine y el teatro se vieron inundados de manifestaciones pornográficas, una tendencia que también impregnó el cómic adulto. Asistimos al boom del destape. Algunas publicaciones periódicas vieron en la pornografía y el erotismo una oportunidad que el mercado ofrecía, y Bruguera no fue una excepción. El 29 de mayo de 1978 la editorial barcelonesa intentó el lanzamiento de una cuarta época de la revista para adultos *Can Can*, introduciendo directamente el erotismo en chistes e historietas. El material gráfico estuvo realizado por los creadores habituales de la casa: Ibáñez, Raf, Vázquez, Figueras, Tran, Segura, Enrich, etc. En el único número publicado, Ibáñez realizó una doble página de chistes de temática erótica titulada *El cine de hoy*, donde aparecían Mortadelo y Filemón en la cola de un cine pornográfico (fig. 309). La página de Ibáñez reflejaba la existencia de este nuevo género nacido al final del franquismo, y que culminó con la abolición de la censura: el cine erótico y las ‘salas x’. La sexualidad podía ser ya tratada libremente en las publicaciones para adultos.

Estas permisividades de expresión permitieron la edición de revistas como *El Vívora* (1979), mezcla de humor costumbrista estilo

---

<sup>364</sup> FUSI, 1999, op. cit., p. 150.

<sup>365</sup> Sobre la cultura española en la transición a la democracia, véase: AA.VV., *Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española, 1975-1990*, Madrid, 1995; EQUIPO RESEÑA, *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, 1989; T. M. VILARÓS, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, 1998; J. HOPEWELL, *El cine español después de Franco (1977-1988)*, Madrid, 1989.

<sup>366</sup> Decreto 3701, BOE 1 diciembre 1977.



Bruguera, con los tradicionales códigos *underground* de los años 60 estadounidenses: violencia, delincuencia, sexo, droga, marginación. «Es goma 3 para el coco», rezaba la portada del número 1. Los viejos tabúes de la moral franquista se cuestionaron en sus historietas. Paralelamente al declive de la historieta infantil, desde finales de los 70 fue consolidándose un mercado de cómic adulto. La década dejará personajes como *Anarcoma* (1979), un travesti creado por Nazario; *Makoki* (1977), personaje adaptado por Gallardo y Mediavilla a partir de un relato literario de Felipe Borrayo; *Makinavaja, el último choriso* (1977), de Ivá, también autor de *Historias de la puta mili*; *Peter Pank* (1983), de Max... Los nuevos contenidos y códigos surgidos en estas series tuvieron más influencia en el cómic de humor de lo que cabe pensar. Puede parecer a simple vista que no tuvieron, por ejemplo, especial relevancia en la obra de autores como Francisco Ibáñez. Nada más lejos de la realidad. Basta con echar un vistazo a los trabajos que el dibujante realizó para Grijalbo a partir de 1986 para comprender el alcance de este fenómeno. Allí introdujo temas y personajes marginales como el paro, la punk del trío de desempleados o los drogatas de *7 Rebolling Street*.

Paralelamente fue consolidándose un tipo de cómic social, realista y testimonial, que aportará obras como *Paracuellos* (1976), creación de Carlos Giménez, donde el autor narró la vida de los niños en los centros de acogida de Auxilio Social, tutelados por las instituciones sociales franquistas. La década arrojará también una abundante lista de nuevas e influyentes publicaciones. En 1977 Editorial Nueva Frontera editó la pionera revista *Tótem*, importando la obra de innovadores artistas franceses, italianos y argentinos como Hugo Pratt, Moebius (Jean Giraud), Guido Crepax, Bretécher, Margerin, Alberto Breccia, Altan o José Muñoz y Carlos Sampayo. El mismo año Editorial Formentera lanzó *El Jueves*, inspirada en *El Pápus* (1973), e influida por la prensa satírica de principios de la década. Josep Toutain editó, en 1978, la revista *1984* (después *Zona 84*), en alusión a la novela de George Orwell, orientando las historietas hacia el género de fantasía y ciencia ficción. Un año después el mismo editor lanzó *Creepy*, reproduciendo fundamentalmente historietas de terror. Junto a estos títulos surgirán otros muchos, publicados desde 1979: *Comix Internacional* (1980), *Cimoc* (1980), *Cairo* (1981), *Rambla* (1982), etc. Al repertorio de

publicaciones periódicas habría que añadir los numerosos fanzines que se publicaron durante estos años.

A las publicaciones infantiles y juveniles la libertad creativa les llegaría más lentamente, apreciándose una infantilización muy acusada en los tebeos de Bruguera de los años 80. El Ministerio de Información, principal órgano de control durante el franquismo, desapareció, y se creó el Ministerio de Cultura (1977). La Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles pasó a depender de este nuevo Ministerio. El Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles, aprobado por Decreto 195/67 de 19 de enero, continuó vigente al menos hasta 1978, fecha en que se publicó el último catálogo de este organismo en edición ya del Ministerio de Cultura. A lo largo de sus 16 años de existencia, la C.I.P.I.J. había editado más de 30 publicaciones, entre catálogos, folletos, informes y monografías, trabajos que, en conjunto, constituyen hoy un valioso documento sobre el control político e ideológico de la historieta española durante el franquismo.

La Constitución marcó el nacimiento de una nueva etapa que la intentona golpista del 23-F (1981) trataría de abortar. La Constitución representó una profunda transformación, cuando no derogación expresa, del entramado jurídico-legal vigente hasta entonces. En el capítulo segundo, 'Derechos y libertades', art. 20, párrafo 1, se reconocían y protegían, entre otros, los siguientes derechos: a) A expresarse y difundir, libremente, los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción; b) A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica. En el mismo artículo, párrafo 2, se determinaba que el ejercicio de tales derechos no podía restringirse mediante ningún tipo de censura previa. Sin embargo, en el párrafo 4 especificaba que tales libertades tenían también sus limitaciones, «especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la *protección de la juventud y de la infancia*». El párrafo 5 señalaba que «sólo podrá acordarse el secuestro de publicaciones ... en virtud de resolución judicial». Sin embargo, a finales de los 70 las libertades están aún sujetas con alfileres, entre ellas la de expresión. En 1979 la Administración solicitó el secuestro judicial del filme *El crimen de Cuenca*, dirigido por Pilar Miró.

Todavía se producirán cierres de publicaciones y sanciones a directores.

En el sector editorial especializado en publicaciones infantiles y juveniles, durante los primeros tiempos de vigencia de la Constitución surgieron dudas respecto a la interpretación que cabía dar al texto del mencionado artículo 20, y más concretamente al de su párrafo 4, referido a la protección de la juventud y de la infancia como limitación de los derechos reconocidos en el párrafo 1 del mismo artículo. Dicho asunto llegó a plantearse, en 1979, en una de las ponencias presentadas en el I Simposio Nacional de Literatura Infantil <sup>367</sup>, al que asistieron expertos en la materia. La cuestión fue ampliamente debatida, y finalmente objeto de una de las conclusiones-propuesta dirigidas a la Administración, de proceder al desarrollo del artículo 20 de la Constitución, así como a la derogación formal de la normativa sobre censura previa. No se promulgaron ninguna de las disposiciones aclaratorias solicitadas, pero ya en los 80, al menos de facto, careció de vigencia toda la normativa legal y reglamentaria de carácter civil, así como los correspondientes trámites administrativos que tenían relación con la censura <sup>368</sup>.

### **Bruguera y el «Merchandising» de *Mortadelo* y *Filemón*.**

Durante el decenio de los años 60 y hasta mediados de los 70, la economía española se vio favorecida por el desarrollo económico internacional <sup>369</sup>. En estos tres lustros de impulso desarrollista se produjo un crecimiento económico importante, con un incremento de la producción industrial muy acusado. Si en 1959 el producto interior bruto (PIB) por habitante era el 58,3 % de la media europea, en 1975, año de la muerte del dictador, España había ganado más de 20 puntos, alcanzando el 79,2 %. Esta etapa desarrollista de la economía

---

<sup>367</sup> Celebrado en El Paular (Madrid) entre el 10 y el 12 de diciembre de 1979, convocado y patrocinado por la Dirección General del Libro y Bibliotecas, organismo dependiente del Ministerio de Cultura.

<sup>368</sup> Sobre el final de la censura en la prensa infantil y juvenil, véase: F. CENDÁN, *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*, Eds. Pirámide, Madrid, 1986.

<sup>369</sup> El Plan de Estabilización y Liberalización de 1959 abrió una etapa de la economía española que abarcó todo el decenio de los años 60 y se prolongó hasta 1974 aproximadamente.

española produjo entre los españoles un cambio social acelerado, contribuyendo también a renovar muchos de sus patrones de comportamiento en el consumo. Los responsables de Bruguera pronto comprendieron que los personajes más populares de la casa supondrían un potencial económico considerable si ponían en práctica un sistema productivo y comercial basado en técnicas de «merchandising».

Hasta ahora, la industrialización de los personajes estrella había permitido la producción masiva de historietas y semanarios. El objetivo inmediato de Bruguera era, pues, lograr la venta masiva, y encontrar los medios adecuados para conseguirlo. La editorial halló entonces una importante fórmula de venta basada en la producción y comercialización de objetos gancho suplementarios, favorables por extensión a su principal producto, las revistas y semanarios. Al tiempo, las propias publicaciones se convertían en canales idóneos para su promoción. Todo aquel conjunto de pequeños objetos y gadgets representaba un verdadero sistema de fidelidad entre los jóvenes lectores de los semanarios. En definitiva, como en cualquier fórmula de «merchandising», se trataba fundamentalmente de sustituir la tradicional presentación pasiva de las publicaciones por una presentación más activa y dinámica, que llegase a influir en las motivaciones de compra de los lectores.

Durante la década de los 70, la explotación masiva de las creaciones de Francisco Ibáñez iba a trascender el universo del papel. Mortadelo y Filemón, los personajes estrella de Bruguera, fueron durante estos años objeto de múltiples reproducciones en toda clase de formatos: productos comerciales, objetos de coleccionismo, anuncios, juegos infantiles, muñecos, figuras contenedoras de dulces...<sup>370</sup>. Este proceso se inició hacia 1971, una vez consolidado el éxito del semanario *Mortadelo*. Ese mismo año Bruguera emitió en las revistas de la casa una serie de billetes de juguete con la esfinge de Mortadelo, una de las primeras fórmulas de fidelidad del cliente hacia los productos de la empresa. La nueva moneda permitía adquirir publicaciones de forma gratuita, o participar en diversos sorteos. La iniciativa tuvo tanto éxito que, una década después, hacia

---

<sup>370</sup> Sobre el merchandising de Mortadelo y Filemón, véase: FERNÁNDEZ SOTO, op. cit., pp. 74-149.

1980, la editorial emitió nuevos billetes llamados ‘petromortadelos’ que alcanzaron una gran popularidad entre los lectores <sup>371</sup>.

Entre los años 1971 y 1972 Bruguera anunció en sus revistas toda una gama de productos gancho con la imagen de Mortadelo y Filemón: Flotadores, balones, balsas, colchones, camisetas, juegos de gafas y aletas de buceo, pijamas, cometas y muñecos. Todos estos productos se ofrecían conjuntamente con lotes de revistas de la casa. Paralelamente, diversas marcas comerciales editaron, con el consentimiento de Bruguera, álbumes de cromos con los personajes de Ibáñez <sup>372</sup>. En 1972 la compañía discográfica Columbia editó un disco que narraba las aventuras de Mortadelo y Filemón, y un año más tarde, la casa Jomak utilizó la imagen de estos personajes en uno de sus juguetes llamado Jomakín, una especie de proyector de diapositivas para dibujar cómics. A mediados de los 70 se editó un nuevo disco de Mortadelo y Filemón que fue presentado el día 24 de diciembre de 1975 en el programa especial de navidad de Televisión Española <sup>373</sup>.

Fueron muchas las empresas que intentaron aprovechar la popularidad de los personajes de Ibáñez. En 1982 Bankunión, del Grupo Banco Hispano Americano, editó un álbum de Mortadelo y Filemón titulado *La historia del dinero* (fig. 312), ilustrado por dibujantes anónimos (Equipo Bruguera) con guión de Jesús de Cos. El propio Ibáñez colaboró en el proyecto haciéndose cargo de la portada del álbum. Prácticamente la totalidad de las historietas publicitarias ideadas por Ibáñez –Kinito, Pepsi Man, Chicle Dunkin, etc.- fueron durante estos años realizadas por dibujantes anónimos

---

<sup>371</sup> Años después, en 1988, Eds. B reeditó en sus publicaciones los billetes ‘mortadelos’, ya sin demasiado éxito.

<sup>372</sup> Tuvo gran aceptación entre los jóvenes de la época un álbum de cromos editado por chicles Dunkin con una historieta de Mortadelo y Filemón, *El medallón robado* (1971), dibujada por autores anónimos de Bruguera y con guión de Armando Matías Guiu. Otras muchas marcas comerciales lanzaron álbumes de cromos con la imagen de Mortadelo y de otros personajes de Bruguera: *Comiclandia* (h. 1972), editado por Gallina Blanca; *Póster-álbum Mortadelo* (1972), editado por pastelitos Cropan; *Póster-álbum de disfraces Mortadelo* (h. 1984-85), editado por Gitanitos Ortiz, etc. Este sistema de marketing continuó tras el cierre de Bruguera: Colección de pegatinas editada por pastelitos Bimbo (h. 1988); Colección de cromos con disfraces de Mortadelo (h. 1989), editada por chicle Mortadelo, de Pepsico; Colección de cromos con disfraces de Mortadelo (h. 1994), editada por chicle Mortadelo y Filemón, de General de Confitería; Colección de transferibles con disfraces de Mortadelo (1994), editada por galletas Tosta Rica; Colección de cromos de Mortadelo y Filemón (1990 y 1994), editada por Panini.

<sup>373</sup> El anuncio puede verse en *Pulgarcito*, núm. 2327, 15 diciembre 1975.

del Equipo Bruguera, algunos de ellos creadores experimentados, como el veterano Juan Martínez Osete. En 1983 la marca comercial Vipo comercializó estuches y carteras infantiles decoradas con portadas impresas de la revista *SuperMortadelo*. Durante esta década fue comercializado un juego para el ordenador Spectrum con los personajes Mortadelo y Filemón, un antecedente de las aventuras gráficas de PC actuales.

Al margen de este notorio «merchandising», desde los años 70 los populares personajes de Ibáñez se convirtieron en protagonistas de numerosas campañas publicitarias. Con mayor o menor trascendencia, Mortadelo y Filemón prestaron su imagen a diversas empresas. Pepsico los utilizó en un spot publicitario de la marca Mirinda, un trabajo realizado por Estudios Vara en 1974. Televisión Española los utilizó para promocionar en las revistas de Bruguera el programa Un, dos, tres... Otras empresas los exhibieron en su publicidad gráfica: Parker lo hizo en 1981 (figs. 310 y 311), Tulicrem en 1983, y Ortiz en 1985. Esta tendencia continuaría tras la quiebra de Bruguera, con las campañas de las marcas comerciales Pret (1989), Royal (1990) (fig. 313), Cuétara (1994), Frigo (1994) y Seguros Catalana Occidente (1994) (fig. 314). Durante la campaña 1995-96 colaboraron con el Ministerio de Economía y Hacienda (fig. 315), siendo adaptados a dibujos animados por el estudio español BRB Internacional, realizadores de la mayoría de sus últimas películas en dibujos animados. Ibáñez ilustró también algunas páginas de prensa para esta campaña publicitaria de la Agencia Tributaria. Para Cepsa Calefacción Ibáñez dibujó más tarde un inmueble similar al de *13 Rue del Percebe*, en una campaña de 2001 (fig. 316).

### **La emancipación del ‘enfant terrible’: *Tete Cohete*. 1981.**

En 1981, fruto también de la industrialización de los personajes, *Tete Cohete*, un personaje secundario de la serie *Mortadelo y Filemón*, se independizó (fig. 317). La serie estuvo protagonizada por el clásico niño gamberro, rayano en la delincuencia juvenil, con una afición enfermiza por los explosivos y

cohetes, y causante de numerosos daños materiales y físicos. La caracterización del personaje estaba sacada de otro secundario anterior del propio autor, Libertito Mecha, hijo de un fabricante de explosivos, cuya afición a los petardos se convirtió en una verdadera pesadilla para Mortadelo y Filemón en el álbum *¡A por el niño!* (1979). Como en aquella aventura, muchas historietas de *Tete Cohete* transcurrieron en el colegio. Otras veces las historietas se desarrollaron en la casa del protagonista. A pesar de la similitud entre ambos personajes, la imagen de ‘enfant terrible’ estuvo más lograda en *Tete Cohete* que en *Libertito Mecha*: el pelo más largo y despeinado, el rostro cubierto de pecas, la vestimenta: pantalón vaquero, chaqueta y zapatillas deportivas.

Al margen de tales reminiscencias del personaje protagonista, la serie contuvo referencias a otros trabajos de Ibáñez. Por ejemplo, las relaciones de poder entre el Director y el Secretario del colegio de *Tete* recordaban a las del *Presi* con el *Dire* de la serie *Sacarino*. Como ocurría con los despistes del *Botones*, los problemas que padecía el Secretario del colegio formaban parte de los daños colaterales de las imprudencias del protagonista. Como personaje independiente, *Tete Cohete* apareció por primera vez en *Pulgarcito* en 1981. Dos años después Ibáñez dibujó para el diario *Avui* la serie *Tete Coet*. El protagonista fue recuperado más tarde en una aventura homónima de *Mortadelo y Filemón*. Pero pronto se independizaría de nuevo en una serie titulada con el nombre del protagonista, y publicada en las revistas *Super Zipi y Zape* (1983) y *Pulgarcito*, edición de bolsillo (1984)<sup>374</sup>. La mayor parte de las historietas de *Tete* se publicó sin firmar, dibujadas por equipos anónimos de la editorial.

### **Decadencia y caída del imperio Bruguera. 1982-1986.**

Este período de la industrialización de los personajes, así como la posterior crisis de Bruguera, coincidieron cronológicamente con lo que en la historieta y en la crítica ha venido a llamarse ‘el boom del cómic’, un período que comprende los primeros años de la década de

---

<sup>374</sup> En 1991 reapareció en la revista *Super Guai!* –edición de bolsillo–, editada por Eds. B.

los 80, etapa caracterizada por la publicación masiva de cómics adultos, por la celebración de exposiciones y salones, y por el desarrollo de una crítica especializada. Aunque las fechas exactas de este período son difíciles de precisar, los años comprendidos entre 1981 y 1985 fueron los de mayor proliferación de títulos del mercado español. Muchos de ellos surgieron fruto de la emancipación de los dibujantes, que crearon sus propias empresas <sup>375</sup>. El cómic se promocionó desde Ayuntamientos, Diputaciones, Comunidades Autónomas y otras instituciones <sup>376</sup>. Proliferaron los festivales de cómics, los salones especializados <sup>377</sup>, las jornadas y congresos, los certámenes, las exposiciones, los talleres. La historieta consolidó definitivamente un proceso de revaloración estética. En palabras de Antonio Altarriba, el cómic «reclamó la medalla del mérito artístico»<sup>378</sup>. Comenzó a reconocerse el valor artístico de los dibujantes, muchos de los cuales ofrecían obras de gran calidad estética y literaria identificadas con las últimas tendencias pictóricas, y entregadas a la experimentación creativa, a la fantasía y al relato intimista, pero también a la violencia, a la delincuencia, al sadomasoquismo, a la exhibición del sexo, a la marginación, a la drogadicción, a la radicalidad política, a la visión pesimista del ser humano y de la ciudad, y a la descripción de las zonas más oscuras de la mente <sup>379</sup>.

El panorama bibliográfico sobre el cómic se amplió considerablemente, aunque gran parte de los trabajos nacieron desde el propio medio <sup>380</sup>, lo que provocó continuas diferencias entre los críticos

---

<sup>375</sup> Fue el caso de Luis García y José María Beá, que tomaron el relevo de la Editorial Distrinovel en la gestión de la revista *Rambla*. O de Enric Sió, que creó el sello Ipanema y publicó la revista *La Oca*.

<sup>376</sup> El caso más significativo fue el del Ayuntamiento de Madrid, que financió en 1984 la revista *Madriz*, una publicación innovadora dirigida por el guionista Felipe Hernández Cava, y que contó con artistas que supieron dar a las viñetas valores plásticos próximos a las corrientes pictóricas: Javier de Juan, Ana Juan, Del Barrio, Raúl, Calatayud, López Cruces, Micharmut, Mique, Rubén, Sento, etc.

<sup>377</sup> El Salón Internacional del Cómic de Barcelona se creó en 1981. El de Asturias, celebrado en Gijón, surgió en 1976. El de Bilbao, en 1977.

<sup>378</sup> ALTARRIBA, 2001, op. cit., p. 17.

<sup>379</sup> Véase el análisis que realiza F. LLADÓ en *Los cómics de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Ed. Glénat, Barcelona, 2001; Sobre autores, personajes y revistas publicadas, véase además: ALTARRIBA, *Ibidem*.

<sup>380</sup> Vid. F. LLADÓ POL, «El análisis del cómic: del crítico al historiador del Arte», Actas del Simposio *El historiador del Arte hoy*, C.E.H.A., Soria, 1997, pp. 79-85.



y los sectores profesionales del cómic: editores, dibujantes, guionistas, etc.<sup>381</sup>. Los intelectuales rechazaron la crítica de aficionado, de escaso rigor cultural, por considerar que desprestigiaba al medio, al tiempo que identificaban la degradación del cómic con la escasa calidad de muchas de las obras publicadas. El cómic adulto, en opinión de los críticos, debía ofrecer unos contenidos estéticamente innovadores, orientados exclusivamente a un público adulto, para no caer en la marginalidad cultural.

Estos enfrentamientos entre los diversos sectores no hicieron sino crear confusión en el cada vez más escaso público lector, y los 80 serán también, por desgracia, los años de la desaparición de numerosas editoriales. Aunque algunas publicaciones lograron sobrevivir –el caso de *El Vívora* o *El Jueves*–, la mayoría de las iniciativas tuvo una breve duración. Muchas revistas comenzaron a desaparecer a partir de 1985. Ese año cerró *Tótem*, que aún conocerá posteriores intentos de relanzamiento, y *Rambla*. Un año después *Comix Internacional*. *Madriz* desapareció en 1987. *Cairo* en 1991, y *Zona 84* al año siguiente. *Cimoc* resistirá hasta 1996, prácticamente transformándose en catálogo de la agencia Norma. Esta situación de crisis produjo gran frustración entre los dibujantes, pérdidas entre los editores y numerosos impagos. Muchos artistas tuvieron que dedicarse al diseño, a la publicidad o a los videojuegos.

Aunque en la década de los 80 Bruguera continuó con su política de lanzamientos indiscriminados, sin embargo, vio en estos años disminuir drásticamente sus ventas. Este descenso del número de lectores se debió a diversas causas. En primer lugar, a un cambio de mentalidad entre los lectores de los semanarios. Si la llegada de tebeos europeos había transformado y enriquecido el repertorio de recursos del cómic español de humor, la costumbre europea de publicar en álbum también transformaría, con el tiempo, el modo de consumir estos productos por parte del aficionado español. Dado que las revistas tradicionales –semanarios y tebeos– contenían historietas por episodios

---

<sup>381</sup> Vid. los manifiestos «Ante un conato de degradación del significado cultural de los cómics», en *Diario de Barcelona*, 7 mayo 1983, p. 25; y «Manifiesto contra una exposición sobre ‘Tintín y Hergé’», en *El País*, 14 septiembre 1984, p. 24. Ambos firmados por J. COMA, R. GUBERN y S. VÁZQUEZ DE PARGA entre otros. Vid. además: R. GUBERN, «El neoinfantilismo: ¿Un revival o una regresión?», *Ilustración + Comix Internacional*, núm. 41, Toutain Ed., abril 1984, pp. 2 y 3.

que, posteriormente, se editaban completas en álbumes, muchos lectores dejaron de adquirirlas para comprar directamente el álbum. En los 80 cobraron fuerza fenómenos como la 'Tintinmanía'. Los consumidores se fueron interesando por un determinado tipo de cómic, o limitando sus lecturas a un determinado personaje, de modo que comprando el álbum evitaban la heterogeneidad de los semanarios. Al lector aficionado a *Mortadelo y Filemón*, los semanarios de Bruguera sólo le ofrecían unas páginas de sus aventuras. Además, una vez editado, el precio del álbum era proporcionalmente barato con respecto a los semanarios.

Al mismo tiempo, el endurecimiento de la censura en las décadas anteriores había provocado una progresiva infantilización de los tebeos de Bruguera, tendencia que acabaría favoreciendo el abandono del consumo adulto, al carecer de obras de calidad e interés. Con la llegada de la democracia, las nuevas propuestas se habían dirigido mayoritariamente a un público adulto, existiendo ya una gran oferta de cómics con temática y dibujos más complejos. Las historietas adoptaron nuevos estilos, recurriendo a un grafismo más elaborado, y adquirieron una imagen vanguardista e innovadora. Entre los años 1975 y 1984 el cómic adulto alcanzó en España sus cotas más altas. Este tipo de propuestas acabó también por conectar con las inquietudes de los jóvenes lectores.

En segundo lugar, en la década de los 80 el público lector tenía ya a su alcance un amplio panorama de ocio. Desde mediados de los 60 la televisión había ido robando protagonismo al cómic como medio de entretenimiento. Aunque en EE.UU. existían, en 1960, cerca de 7,5 millones de aparatos, en España, el impacto de la televisión no había alcanzado definitivamente a las masas hasta 1965<sup>382</sup>. Dice J. P. Fusi que la televisión -estatal, aunque financiada con publicidad- «se convirtió en el principal elemento de la subcultura popular»<sup>383</sup>. Desde esta fecha el mercado de los tebeos comenzó a acusar el auge de la televisión. Su irrupción masiva en los hogares españoles supuso un

---

<sup>382</sup> El 28 de octubre de 1956 Televisión Española emitió su primera transmisión desde los estudios del Paseo de la Habana en Madrid. Desde febrero de 1959 los telespectadores de Barcelona pudieron seguir, a través de sus receptores (cerca de 15.000), las emisiones de Televisión Española en Madrid. En 1964 se crean las instalaciones de Prado del Rey, también en la capital. En 1966 se pone en marcha un segundo canal.

<sup>383</sup> FUSI, 1999, op. cit., p. 136.

cambio sin precedentes, llegando a suponer una verdadera amenaza para la industria del cómic. Con la intención de aprovechar los nuevos 'mitos televisivos', el 26 de abril de 1965 Bruguera había lanzado al mercado un nuevo tebeo, *Din Dan y la familia Telerín*, una publicación de características diferentes a las del resto de sus publicaciones. Esta clase de iniciativas no impidieron que durante estos años se agudizase la crisis de la historieta en España. La segunda mitad de la década de los 60 coincidió con los años del deslumbramiento de la televisión, que el tebeo acusó registrando una caída dramática de lectores. Gran parte de los autores españoles, no encontrando campo para su actividad, o simplemente buscando mejores condiciones de trabajo, se vieron obligados a emprender la carrera internacional, emigrando a Francia e Italia, o vendiendo su obra a Alemania, Inglaterra o Estados Unidos a través de las agencias que se fueron implantando en España: Selecciones Ilustradas de Barcelona, propiedad de Josep Toutain, Fleetway, Bardon Art, etc. Otros autores simultanearon su trabajo entre una editorial española y una agencia extranjera <sup>384</sup>.

En tercer lugar, debemos analizar los problemas de la editorial con los propios dibujantes y colaboradores. A finales de los 60, y durante la década siguiente, la situación laboral de los creadores de tebeos en las editoriales españolas era de absoluto desamparo. A mediados de los 70 muchos dibujantes españoles carecían de contrato, y cuando éste existía, las condiciones pactadas solían servir para atar al dibujante a la editorial, más que para su propio beneficio o seguridad. En las editoriales españolas los guionistas estaban aún menos considerados que los dibujantes. Los autores sin contrato en exclusiva podían colaborar con diferentes editoriales, pero los salarios eran muy bajos, y a menudo los cobros se retrasaban. En general, e Ibáñez es una de las escasas excepciones, los beneficios de los que trabajaban para publicaciones extranjeras superaban los salarios de los que lo hacían para semanarios españoles. Resulta bastante clarificadora una declaración que, por estos años, Ibáñez concedía a una revista: «Al tratarse de una profesión liberal, eso dicen, no existe salario base ni de ninguna clase en la mayoría de los casos, quedando la parte crematística supeditada a la producción y a su calidad ... si existen, en cambio, diversos tipos de contratos, sea con editoras nacionales o

---

<sup>384</sup> Enric Sió, por ejemplo, trabajó para la editorial Bruguera y la Fleetway londinense.

extranjeras, que regulan los periodos de colaboración, valoración de los trabajos, derechos de autor ... La seguridad, depende de cada uno, de su concepto de la previsión, del futuro ... Indudablemente, el mejor contrato, salario y seguro es el de aquel que se entrega en cuerpo y alma a su profesión...»<sup>385</sup>.

Los dibujantes españoles cobraban sus colaboraciones en función de unas tarifas que, por lo general, dependían de sus características: nivel de producción, calidad, aceptación por parte del público lector. No existían unas tarifas generales. En una producción del estilo de las de Bruguera, un dibujante medio cobraba en torno a mil pesetas por página entregada en blanco y negro. En Bruguera, Vázquez, Ibáñez y Escobar eran los dibujantes que más cobraban, debido a la gran cantidad de producción que les era aceptada. Detrás se situaban colaboradores como Raf o Segura. Ibáñez era el más productivo de todos ellos. Mientras otros dibujantes entregaban una media de 5 ó 6 páginas a la semana, él podía llegar a superar las 22 páginas semanales, sin contar con las portadas de números extraordinarios que a menudo le encargaban. Por la recopilación de sus historietas en los álbumes de la colección Olé o Superhumor también percibía unos royalties que le permitían redondear los ingresos. Mortadelo era la serie que más se vendía en este formato. A pesar de que Rafael González tenía fama de tacaño, de mirar mucho por los intereses de la empresa, puede decirse que todos estos dibujantes estrella de Bruguera eran personas bien pagadas, al menos con respecto al nivel de vida de entonces. Otros muchos dibujantes no conseguían vivir de su trabajo, la mayoría dibujaba al margen de sus ocupaciones habituales, unos como hobby, y otros muchos como complemento de su economía.

Durante estos años, Bruguera, con mano de hierro, practicaba una dictatorial política de empresa, pasando por encima de los derechos de los dibujantes y guionistas, muchos de ellos artistas de gran talento. Era de las pocas editoriales que contrataba a los dibujantes, pero éstos sólo cobraban por lo que producían, sin que la empresa les ofreciese ninguna seguridad o estabilidad económica y laboral. «Más que explotarte –explicaba el dibujante Jordi Macabich-

---

<sup>385</sup> Comentario de Francisco Ibáñez recogido por CONDE, RIOBOÓ, y BOTÍN, op. cit., p. 54.

te enredaban con truquitos mezquinos, te contaban fantasías como, por ejemplo, pagarte por viñeta dibujada, y luego reproducir a toda página la primera viñeta de tu historieta, con lo que te sisaban el precio de diez»<sup>386</sup>. Otro de los abusos frecuentes consistía en publicar la página repetidas veces, sin que el dibujante percibiese compensación económica alguna. Aquellos contratos ‘leoninos’ de Bruguera eran consecuencia de una época en la que no se respetaban los derechos de autor. Ese era el principal problema de los dibujantes.

Aunque en España existía una legislación sobre derechos de autor<sup>387</sup>, en el caso de los dibujantes de historietas raras veces se llevaba a efecto. Las editoriales ignoraban y quebrantaban impunemente los derechos de los dibujantes y guionistas. Muchos autores desconocían o, al menos, no ejercían sus derechos de autor. Otros intentaban protegerlos inscribiendo en el registro los personajes creados<sup>388</sup>. En 1974 habían tenido lugar los primeros litigios de autores por recuperar los derechos sobre su obra. Corín Tellado, y poco después, Marcial Lafuente Estefanía, denunciaron ante los tribunales la utilización arbitraria de su obra, exigiendo el pago de royalties en función de las ventas realizadas en el extranjero. Como consecuencia, Bruguera constituyó la distribuidora Libresa para la correcta difusión de sus ediciones.

No obstante, Bruguera, como el resto de las editoriales, obligaba a sus dibujantes y guionistas a firmar recibos en los que cedían todos

---

<sup>386</sup> VIDAL-FOLCH, op. cit., p. 39.

<sup>387</sup> A diferencia de Estados Unidos, donde ciertos editores o ‘syndicates’ se convertían en los propietarios de la obra –recordemos el caso de Dale Messick, la autora de *Brenda Starr* (*Chicago Tribune*, 1940), que en 1975 fue apartada de la serie sin ningún derecho sobre su creación-, en España, como en Europa, la Legislación sobre derechos de autor reconocía al dibujante la propiedad de la plancha original, no teniendo el editor más que el derecho de reproducción.

<sup>388</sup> Hacia 1974 se produjo uno de los primeros intentos de crear una asociación que agrupara a los dibujantes de historietas con el fin de reivindicar la autoría de la imagen y defender mejor sus intereses: derechos de autor, propiedad de la obra, devolución de los originales, etc. La creación de un sindicato no estaba permitida, de modo que se optó por crear un club. Presidido por el historietista Francisco Macián, el llamado Club DHIN (Dibujantes de la Historieta y la Ilustración Nacionales) agrupó a dibujantes como Ibáñez, Raf, Segura, Nadal, Carrillo, Carlos Giménez, etc. En verano de 1975 el club contaba con 256 miembros. En el 76 se decidió establecer algún tipo de denuncia laboral, como la exigencia de tarifas mínimas por página. En el 79 Club DHIN editó un boletín y un catálogo de autores. Ya entonces contaba con un local social en Barcelona, y filiales en Madrid y Valencia. En estos últimos años la asociación acogió a los guionistas. Ya en los 80, Club DHIN se integró en UGT, momento que aprovecharon muchos dibujantes clásicos para abandonar el colectivo. Algunos profesionales se incorporaron entonces a SGAE, la Sociedad General de Autores Españoles.

sus derechos sobre la propiedad de la obra en favor de la empresa, ignorando los copy-righths intelectuales. ‘Queda usted en propiedad de Bruguera...’, decía más o menos el texto. Al original tampoco se le concedía el valor artístico que tiene en la actualidad, por lo que los propios dibujantes no sentían un gran pesar por la pérdida de su obra. En el archivo de Bruguera el material se descuidaba, y muchos originales de gran valor artístico se han perdido para siempre. En una entrevista reciente recordaba Ibáñez: «...Bruguera tenía la costumbre de coger los personajes y darles su propio nombre a espaldas del autor. Era una cosa que había que aceptar o no trabajabas, sencillamente»<sup>389</sup>. Tras su entrega, los personajes, dibujos y guiones, planchas originales incluidas, quedaban en poder de la editorial, que registraba todo el material en la oficina de patentes y marcas (después, en los servicios correspondientes del Ministerio de Cultura). Era, por tanto, propietaria legal de toda la producción. De modo que podía reproducir las historietas en España o en el extranjero sin contar con el permiso de los autores.

Durante estos años, ante la escasez de buenos dibujantes en España, Bruguera exprimió a sus colaboradores. Francisco Ibáñez recibió mucha presión por parte de la editorial, que le exigía continuamente un mayor esfuerzo. Ibáñez dibujó un promedio de veinte páginas semanales, responsabilizándose tanto del dibujo como del guión. A finales de los 70 y comienzos de los 80 la situación se agravó para Francisco Ibáñez. Las tiradas de los semanarios eran enormes, y las ventas de *Mortadelo* y *Filemón* estaban aseguradas. Comercialmente se imponía aumentar la producción de las historietas de los personajes, aún a costa de la calidad artística del material. La editorial montó un equipo en cadena de dibujantes y guionistas para obtener una mayor producción y rentabilidad. Durante los 80 el llamado ‘Bruguera Equip.’ produjo cantidades masivas de historietas de *Mortadelo* y *Filemón*, como ya había ocurrido años atrás con *El Capitán Trueno*. Muchas portadas del semanario *Mortadelo* fueron, durante estos años, dibujadas por Ibáñez, como reclamo, pero no las historietas interiores, realizadas por el Bruguera Equip.

En general, la calidad de estas historietas apócrifas de los 80 siguió la tónica de las de la década anterior. Calidad mediocre,

---

<sup>389</sup> Comentario recogido por MINCHINELA, op. cit., s. p.

guiones muy pobres, sin la chispa de su creador original, al igual que los dibujos, estáticos e inexpresivos. En las persecuciones a la carrera la representación del movimiento careció del dinamismo característico de Ibáñez, apreciándose a menudo una desproporción en el dibujo de los personajes. También se utilizaron innumerables escenas de álbumes clásicos de Ibáñez (figs. 318 a 321). Numerosas historietas del Bruguera Equip. se elaboraron a base de escasas y enormes viñetas, con un aspecto tosco y poco trabajado. En los 80, un crítico de cómics escribía en un periódico, quizás, la frase que más le ha dolido a Ibáñez: Mortadelo está acabado, y su propio autor no lo sabe.

En 1983 se produjo el cierre definitivo de *TBO*, el eterno competidor de *Pulgarcito*. Ese mismo año Bruguera cesó las ediciones de *Mortadelo Especial* y de *Extra Mortadelo*. *Mortadelo Gigante* no se editaba desde el año 1979. En diciembre de 1983 la editorial renovó el semanario *Mortadelo* con nuevos personajes, aumentando a 52 el número de páginas. El semanario *Mortadelo* y la revista *Súper Mortadelo* se fundieron entonces en una sola publicación titulada *Mortadelo 2ª época*, que se mantuvo hasta el cierre de la editorial. Ese año se cumplió el 25 aniversario de los personajes Mortadelo y Filemón (1958-1983). Bruguera lo celebró haciendo que apareciesen en todas las series de la casa: *Atasco Star*, *Benito Boniato*, *El Dr. Cataplasma*, *El Mini Rey*, *Neronius*, *La Panda*, *Don Percebe y Basilio*, *Plurilópez*, *Segis y Olivio*, *Sir Tim O'Theo* y *Zipi y Zape*. Es en estos años cuando Bruguera adquiere la revista *TBO*.

Los problemas de Ibáñez con la editorial crecían a medida que transcurrían los años. Desde finales de los 70 la editorial dependía económicamente de *Mortadelo*, pero su autor no percibía beneficios proporcionales a lo que el personaje producía. En este aspecto Ibáñez fue el dibujante más perjudicado de Bruguera. De los beneficios que sus personajes generaron en sus ediciones internacionales en Europa y Latinoamérica el dibujante no recibió compensación económica alguna. Las relaciones con Bruguera eran cada vez más tensas. En los primeros años de la década de los 80 Ibáñez publicó en el semanario *Mortadelo* un conjunto de historietas breves cuyos guiones situaban a los agentes en la redacción de Editorial Bruguera, donde aparecían caricaturizados, sin demasiada piedad, algunos profesionales de la

casa <sup>390</sup>. Desde cargos directivos como Armando Matías Guiu, redactor jefe de Mortadelo, Jorge Bayona Url, director de Mortadelo, Julio Fernández, redactor jefe de Tío Vivo, Ana María Palé, directora general, o Montserrat Vives Malondro, redactora, hasta dibujantes como Raf, José Escobar o el propio Ibáñez, que se autocaricaturizó laureado y rodeado de fotógrafos, o llegando a la editorial a bordo de un rolls, escoltado por guardias motorizados, y cobrando una formidable suma por sus originales. En las paredes de la editorial colgaban carteles del tipo ‘Dibujante se ofrece para pintar paredes’, ‘Se alquila guionista por horas, con bolígrafo propio’, ‘Prohibido echarle cacahuets a los redactores’ o ‘¡Vigile su cartera!’.

En la primera de estas historietas, *Desbarajuste integral propio de una editorial (Mortadelo* núm. 500, 23 junio 1980), algo sugiere un profundo malestar del autor hacia la empresa. No se trata únicamente de situaciones cómicas encadenadas, sino que hay algo más. En una entrevista <sup>391</sup> publicada en el mismo número Ibáñez se mostraba –algo inusual en él– tremendamente despectivo con el entrevistador, Julio Fernández, que también aparecía caricaturizado en las historietas como un enano acomplejado. La última viñeta, en la que Ibáñez se zurraba con el director, Jorge Bayona Url, porque no le pagaban su trabajo, anticipaba los acontecimientos que aún estaban por llegar. *Una portada especial* (1982), otra de las historietas breves de la época, reflejó una situación similar. En ella, Montserrat Vives telefoneaba a una agencia de seguridad para solicitar el envío de dos agentes que custodiasen una portada de Ibáñez. ‘Aquí la Editorial Bruguera... ¿Qué? ¡Claro que pagaremos, señor mío!’’, decía Vives, haciendo referencia a la delicada situación financiera que atravesaba la empresa. En esta historieta, el redactor jefe de Lily aparecía ridiculizado como un hombrecillo afeminado.

Hay todavía una tercera entrega, *Hacer un extraordinario* (1983), donde aparecía la redacción de Bruguera con la amenaza de huelga planeando sobre los trabajadores. En la primera viñeta, un

---

<sup>390</sup> Anticipo de estas historietas fue una página humorística publicada en el boletín de empresa *Nosotros* en marzo de 1966: «Auca de la editorial Bruguera, una empresa que es la pera» (p. 4). En ella se criticaba la explotación laboral de los dibujantes por parte de Francisco y Juan Bruguera. Con caricaturas de Rogelio Esteban (Interventor), Rafael González, Miguel Pellicer y Román Gubern.

<sup>391</sup> J. FERNÁNDEZ, 1980, op. cit., pp. 10-12.



despistado personaje se dirigía hacia la redacción, mientras otro le advertía ‘¡No entres ahí, que la cosa está que arde!’.

Cuatro viñetas después, entre el personal de Bruguera se oían protestas y reivindicaciones del tono ‘Habrá que hablar con la central sindical’, ‘Y pedir revisión salarial’, ‘La editorial para quien la trabaja’, ‘Están explotando nuestra honradez’, o ‘¡Eso, a la huelga, a la huelga!’.

Incluso se respiraban ahora ciertas desavenencias entre los propios dibujantes. Frente a otras historietas, donde el autor homenajeó a sus compañeros, a Raf lo representó aquí como un vejestorio decrépito y achacoso, y a Escobar como un anciano artesano medieval incapaz de levantarse de la cama y de cumplir con los plazos de entrega.

A pesar del tono jocoso, estas historietas reflejaron algunas realidades de la editorial. En estos primeros años de la década se había producido un cambio decisivo en la dirección y gestión de la empresa. Tras la jubilación de Rafael González a finales de la década anterior, Ana María Palé y Miguel Pellicer se ocuparon de la dirección editorial de Bruguera. En los 80 Francisco Bruguera enfermó, y murió sin descendencia. Pantaleón Bruguera había fallecido en julio de 1962<sup>392</sup>. Los hijos de Pantaleón, Juan y Consuelo Bruguera Goset, asumieron la dirección de la editorial. Desconocedores de la profesión, el negocio quedó en manos de directivos mediocres. Hubo un exceso de gastos, muchas delegaciones, demasiados empleados. Para solventar el problema de liquidez se pidieron créditos en dólares. La crisis en Sudamérica y el incremento del precio del dólar terminaron de agravar el problema. Hubo una mala gestión. En un intento de reducir los gastos se empezó a pagar mal a unos empleados que, hasta entonces, habían gozado de un nivel laboral aceptable. En junio de 1982 Editorial Bruguera suspendió pagos. Se intentó la organización de un comité de gestión, pero ya poco pudo hacerse. También los colaboradores vieron como se espaciaban sus pagos. Creadores de gran talento como Ibáñez, Segura, Raf o Martz Schmidt optaron por abandonar la editorial hacia 1985. También se sucedieron los litigios por los derechos de autor. Víctor Mora fue el primero en litigar con Bruguera por los derechos sobre *El Capitán Trueno*.

---

<sup>392</sup> *Nosotros* núm. 10, Ed. Bruguera, agosto 1962, portada.

Francisco Ibáñez recordaba así aquella época: «...Era un momento en que las cosas estaban muy tirantes, había una serie de formas de explotar al personaje de las cuales al autor no le llegaba nada. También comenzó a pedirse mucho trabajo. Y llegó un momento en que vino la ruptura completa ...»<sup>393</sup>. Fue en 1985 cuando el dibujante decidió negarse a ser objeto de semejante explotación, abandonando definitivamente la editorial. A pesar de su marcha, Bruguera retuvo los derechos de publicación, intelectuales y económicos. El Bruguera Equip. continuó siendo el responsable de la producción de *Mortadelo y Filemón* tras la marcha de Ibáñez<sup>394</sup>. En estas circunstancias, con la ruptura de Ibáñez llegó el inevitable pleito por los derechos de autor sobre los personajes. El dibujante tuvo que recurrir a los tribunales para poder seguir dibujando historietas de *Mortadelo y Filemón* en otras editoriales. El litigio iba a durar tres años aproximadamente. En una entrevista el dibujante lamentaba aquella situación: «En Bruguera, en la última época, cuando ya rompí con ellos, hasta tenía algún pleito pendiente, ellos cogieron una serie de gente: uno hacía el guión, otro lo dibujaba a lápiz, otro la pasaba a tinta... imagino que otro la leía, porque el resultado fue nefasto»<sup>395</sup>.

Paralelamente a este proceso, hacia 1985 Bruguera inició negociaciones para adquirir el fondo editorial de Buigas, apareciendo *TBO* con el sello Bruguera un año después, en marzo de 1986. Sin embargo, el fin del gigante estaba próximo. La falta de aceptación de los nuevos lectores, que veían en las publicaciones de Bruguera un producto obsoleto, la industrialización descuidada de los personajes, unido a la crisis suramericana, donde la editorial barcelonesa tenía muchos intereses económicos, lograron acabar con una empresa que había dominado el mercado editorial durante las últimas décadas. El 30 de mayo de 1986, un año después de la salida de Ibáñez de la editorial, los empleados de Bruguera fueron a la huelga pensando que

---

<sup>393</sup> MINCHINELA, op. cit., s. p.

<sup>394</sup> En conjunto, el Bruguera Equip dibujó numerosas historietas largas de *Mortadelo y Filemón*, especialmente tras la marcha de Ibáñez de Bruguera: *El caso de los párvulos* (1982), *A la caza del Chotta* (1985), *El profesor Probeta contraataca*, *El crecepelo infalible*, *La secta del Zum-Bhao*, *Simón el Escurridizo*, *Las criaturas de cera vivientes*, *La médium Paquita* y el *Mundial de México 86* (inconclusa por el cierre de Bruguera).

<sup>395</sup> Comentario de Francisco Ibáñez recogido por MINCHINELA, *Ibidem*.

al día siguiente regresarían a sus puestos de trabajo, pero las puertas de la editorial no volvieron a abrirse. De los 1500 empleados que llegaron a trabajar en la empresa en las décadas de los 60 y 70, en mayo de 1986 quedaban en la editorial aproximadamente la mitad. Bruguera quebró dejando a todos sus colaboradores en la calle, y sin posibilidad de seguir dibujando sus personajes. *La Estatua de la Libertad* (1984) es la última historieta larga de *Mortadelo y Filemón* creada por Ibáñez para la editorial. Con ella se cierra un ciclo en la historia de estos personajes y de su autor.

En sus 66 años de historia –20 de ellos como editorial El Gato Negro-, Bruguera había lanzado al mercado unas 358 colecciones, alcanzando un total de 24.000 números, incluyendo en esta cifra números extraordinarios de vacaciones y almanaques de navidad. Durante ese mismo período se habían editado en el mercado español unas 4.000 colecciones de tebeos aproximadamente, repartidas entre cerca de 500 editoriales. El semanario *Pulgarcito*, con más de 3.000 números publicados, se había convertido en la publicación más longeva de toda la historia del tebeo español <sup>396</sup>.

---

<sup>396</sup> AA.VV., *Los hijos de Pulgarcito*, Ibídem, pp. 8 y 9.



## **CAPÍTULO VII**

### **La Escuela Bruguera más allá de Bruguera. 1986-2005.**

La quiebra de la poderosa editorial barcelonesa no iba a suponer el final del ‘estilo Bruguera’. Al contrario, las fórmulas editoriales, gráficas y comerciales de esta editorial que dominó durante tantos años el mercado nacional de tebeos condicionaron decisivamente la producción de revistas y semanarios de humor en España, de modo que las huellas de la Escuela Bruguera pueden rastrearse en publicaciones de muy diversa naturaleza. En nuestra opinión, tras el cierre definitivo de Bruguera, la incorporación de los autores clásicos a las nuevas editoriales, la continuidad de ciertos personajes –a veces simplemente maquillados para evitar problemas de propiedad intelectual-, temas y estilos, la coherencia estilística de las nuevas historietas, semanarios, álbumes y trabajos en general con todo lo anterior, permiten mantener la afirmación de que el ‘estilo Bruguera’ continuó tras la quiebra de la vieja y poderosa editorial. Estas y otras razones hacen que podamos considerar las publicaciones de Grijalbo, y posteriormente las de Ediciones B, como un apéndice de la Escuela Bruguera.

### **Los años de colaboración con Grijalbo (1986-1988).**

Al abandonar Bruguera Francisco Ibáñez se vio obligado a perder el contacto con sus creaciones más populares. Bruguera continuó utilizando los personajes de Ibáñez puesto que dependía económicamente de ellos. El Bruguera Equip. se encargaba ahora del dibujo de las historietas. Ibáñez fue uno de los autores de Bruguera más perjudicados por esta situación. Tuvo que recurrir a los Tribunales para tratar de recuperar los derechos de creación sobre sus personajes. Comenzó así un largo proceso. «Pasé a tener un pleito [sobre derechos de autor] con Bruguera que se prolongó durante tres o cuatro

años ... estuve a punto de comprarme un piso al lado del palacio de Justicia, porque era un continuo ir y venir de jueces, secretarios...»<sup>397</sup>.

Privado de sus personajes, el dibujante tuvo que partir de cero e idear nuevas series para Grijalbo, editorial con la que entró en contacto en 1985. Para Grijalbo creó *Chicha, Tato y Clodoveo: de profesión sin empleo*, y *7 Rebolling Street*, ambas publicadas en *Guai!* en 1986, dos series en las que es posible detectar numerosos elementos, 'gags', recursos y referencias recuperados de Mortadelo y Filemón, Pepe Gotera y Otilio y 13 Rue del Percebe, aderezados con nuevos códigos, personajes y comportamientos inspirados en los cómics *underground* de la década anterior. La cabecera de semanario *Guai!* también fue invención de Ibáñez. Sin embargo, a pesar de estar en línea con toda la producción anterior, los personajes creados para la nueva publicación no conseguirían la popularidad de los anteriores de Bruguera. Ibáñez deseaba a toda costa recuperar sus rentables personajes clásicos, volver a dibujar a *Mortadelo y Filemón* todavía en manos de Bruguera, pero el pleito con su antigua editorial continuaba abierto, lo que le impedía retomar la producción de la serie. Durante el trienio comprendido entre 1985, fecha en que se produjo la ruptura con Bruguera, y 1988, Francisco Ibáñez trabajó para la editorial Júnior, del Grupo Grijalbo.

### ***Guai!* 1986.**

En 1986 Ediciones Júnior lanzó al mercado un nuevo semanario, la revista *Guai!*, una publicación muy en la órbita de Bruguera. Para la nueva revista Ibáñez dibujó las series *Chicha, Tato y Clodoveo: de profesión sin empleo*, y *7 Rebolling Street*. En una entrevista Ibáñez recordaba sus inicios en aquella editorial: «Allí prácticamente lo creé yo todo [también el nombre de la revista] ... En aquel momento, como era una revista nueva, yo estuve pensando mucho tiempo qué hacer allí. Hasta que pensé en eso del 'Sin empleo', porque imaginé que sería una cosa que conectaría con el público en general»<sup>398</sup>. La publicación de las historietas se hizo siguiendo las fórmulas de Bruguera. Las historietas largas se publicaban por entregas en el semanario *Guai!*, siendo posteriormente editadas en formato álbum en la colección *Tope Guai!* La aventura de *Chicha, Tato y Clodoveo, Una vida perruna* (1986), inauguró la colección<sup>399</sup>. En la navidad de 1987 Júnior lanzó los primeros volúmenes de una nueva colección, *Superguai!*, que recopilaban cuatro álbumes por libro, tres de *Chicha, Tato y Clodoveo*, y uno de *7*

---

<sup>397</sup> MINCHINELA, op. cit., s. p.

<sup>398</sup> *Ibidem*.

<sup>399</sup> Ediciones Junior lanzó al mercado un álbum mensual. A este primero le siguieron otras aventuras de *Chicha, Tato y Clodoveo* y *7 Rebolling Street*, *Mirlowe*, de Raf, *Terre & Moto Hermanos*, de Escobar, *Sammy*, *Rita Reporter*, etc.

*Rebolling Street*. La oferta editorial era, pues, idéntica a la que en su día ofreciese Bruguera. En diciembre de 1987 el semanario comenzó a ser editado por Tebeos, S.A., propiedad ya de Ediciones B. Aunque las series de *Guai!* no tuvieron tanta aceptación como las de la época Bruguera, los numerosos álbumes y aventuras largas publicadas testifican un relativo éxito de los personajes entre el público: *Una vida perruna*, *Pero ¼¿Quiénes son esos tipos?*, *El negociete*, *La casa de tócame Roque*, *El cacharro fantástico*, *A por la Olimpiada 92*, *Pisos de pitorrenta limitada* (1986), *El Arca de Noé*, *El Gran Hotel*, *Los sanitarios* (1987), *¿Que trabajo nos manda el señor!*, *La casa de ¼ ¿Socorro!*, *A Seúl en un baúl* (1988), *La función va a empezar*, *El Tato se lía a inventar*, *Los entretenedores* y *La cosa va de bichos* (1989)<sup>400</sup>.

Tras la quiebra de Bruguera en 1986, otros autores de la vieja editorial barcelonesa colaboraron en el semanario *Guai!*, creando nuevas series cuando Bruguera aún retenía los derechos de autor. Raf creó la serie *Mirlowe* recreando el ambiente escocés de *Sir Tim O'Theo*, Segura dibujó *Los Muchamarchas*, con numerosas referencias a la serie *Los Señores de Alcorcón*, Escobar creó a los hermanos *Terry & Moto*, versión actualizada de *Zipi y Zape*, Gosse y Raf dibujaron páginas temáticas y deportivas al viejo estilo Bruguera. Todas estas series suponen una prueba de la continuidad de la Escuela Bruguera una vez desaparecida la editorial. De hecho, *De profesión sin empleo* recoge numerosos elementos y recursos de *Mortadelo y Filemón*, *Pepe Gotera* y *Otilio y Rompetechos*, al igual que *7 Rebolling Street* no es sino una versión actualizada y a doble página de *13 Rue del Percebe*. Además de estas series inéditas, los más famosos personajes del cómic franco-belga -*Iznogud*, *Astérix*, *Lucky Luke*, *Gastón Lagaffe (Tomás el gafe)*, *Sammy*, *Spirou...*- convivieron en el semanario *Guai!* con las creaciones autóctonas. Ibáñez recuerda la escasa aceptación de aquel material: «Venía también mucho del exterior, se compró mucho material belga, muy bueno, pero que aquí, a la larga, no llegó a gustar, no sé porqué»<sup>401</sup>.

### **La inadaptación laboral: *Chicha*, *Tato* y *Clodoveo*. 1986.**

A comienzos de los años 80 se había producido una nueva evolución en la obra de Francisco Ibáñez, comenzando en sus historietas la introducción de referencias a temas de actualidad. Ibáñez no era aún muy consciente de la transcendencia que llegaría a tener esta inclusión en su obra. Esta tendencia, iniciada en la serie *Mortadelo y Filemón*, culminó con la creación de *Chicha*, *Tato* y *Clodoveo*, *de profesión sin empleo* (*Guai!* 1986) (figs. 322 y 323), donde el dibujante desarrolló toda una serie de estereotipos encarnados por unos individuos que habitaban la España de

---

<sup>400</sup> Estas cuatro últimas, publicadas en 1989, no aparecen ya firmadas por Francisco Ibáñez.

<sup>401</sup> MINCHINELA, *Ibidem*.

entonces. Parados que huían del trabajo, perezosos funcionarios de la Administración pública, homosexuales recién salidos del armario, yuppies, aristócratas decadentes que no asumían su fracaso como padres, drogatas pasados de rosca, toreros mediocres, curas retrógados, industriales explotadores y mafiosos y, como no, políticos que incumplen sus promesas electorales. Las referencias a asuntos de actualidad fueron múltiples en esta serie, como los preparativos de Barcelona 92 o los mítines de Felipe González. De nuevo surgía un paralelismo con el cine berlanguiano, en el sentido de que a Ibáñez no le preocupaba narrar una realidad cotidiana, sino tan sólo buscar el 'gag' en la clase social de los desempleados, implicándose ideológicamente en ocasiones –el propio autor sufría las consecuencias del paro-, como cuando Felipe González aparecía en televisión dando un discurso sobre la creación de empleo (fig. 560). Ibáñez se mofó del político puesto que lo consideraba responsable directo de la situación que sufrían los protagonistas del cómic, y él mismo. El paro fue en estos años un problema social que afectó a casi tres millones de parados, e Ibáñez le quiso recordar a Felipe González que lo había utilizado como argumento en el debate de moción de censura contra Adolfo Suárez. Al mismo tiempo, Ibáñez ironizó sobre los parados con tono jocoso, sin abordar la crítica abiertamente. A partir de ese momento la política se convertirá en un tema recurrente en su obra. Serán muchos los políticos nacionales e internacionales que aparecerán caricaturizados en sus historietas, y es destacable el esfuerzo del dibujante por mantener en sus creaciones una postura ambigua, sin compromiso con ningún grupo político.

Al margen de todas estas consideraciones, *De profesión sin empleo* tal vez sea la serie que mejor ejemplificó la continuidad de la Escuela Bruguera una vez desaparecida la editorial, por los numerosos elementos y recursos tomados de otras series anteriores del propio autor. Las referencias a *Mortadelo y Filemón*, *Pepe Gotera* y *Otilio y Rompetechos* fueron continuas (figs. 324 a 328). La serie estuvo protagonizada por tres personajes principales, Chicha, Tato y Clodoveo, más algunos secundarios, como el camarero del 'Snack Joro Bar'. El personaje Clodoveo poseía, como Mortadelo, la capacidad de metamorfosearse, cualidad que ya demostraba en la primera entrega del semanario. Iconográficamente, la serie presentaba a tres jóvenes 'pasotas', por su forma de vestir, de pensar y de actuar.

Chicha, el único protagonista femenino del trío, era arquetipo de las nuevas tribus urbanas y de los movimientos juveniles asociados a las nuevas corrientes musicales. Reflejo igualmente de los cómics *underground* surgidos en la transición española. Aparecía representada con la estética 'punk', el pelo rapado por los lados y de punta, luciendo como pendientes un candado y una enorme llave. Por su indumentaria, bien



podría tratarse de una fan de Olvido Alaska, símbolo de la nueva ola musical de aquellos años. Su bolso era un verdadero almacén de cachivaches. La nueva música machacona también aparecía satirizada. A Chicha ‘le iba la marcha’, y ante cualquier sonido estrepitoso, como el que se producía al descargar un camión de ladrillos, ya estaba ‘meneando el esqueleto’. Recordemos que los 80 son los años de ‘la movida’, y de la aparición de numerosos grupos de música pop, rock y ‘heavy metal’ que arrasaron entre los jóvenes <sup>402</sup>. Todos ellos fueron fenómeno de fans, aunque a Ibáñez, evidentemente, le sonaban a ruido. Por la segunda entrega de la serie sabemos que Chicha era hija de una marquesa y de un duque (Ibáñez se permitía parodiar una vez más a la alta sociedad). Tato era el bajito del grupo, cabezón y miope. Vestía un enorme jersey verde de cuello vuelto. En el segundo álbum de la serie Tato narraba su niñez y sus problemas por causa de la miopía, lo que le permitía a Ibáñez recuperar muchos de los ‘gags’ y elementos de humor de la serie *Rompetechos*.

Nunca la relación entre historieta y realidad social había sido tan estrecha en la obra de Ibáñez como en esta creación. Chicha, Tato y Clodoveo aparecían implicados en los acontecimientos de la vida cotidiana. Francisco Ibáñez ironizó sobre el tema del paro en un momento en el que él mismo sufría las consecuencias del desempleo. El dibujante apostó en esta ocasión por vincular sus historietas a una de las principales preocupaciones de los españoles, aunque con el característico tono caricaturesco y las habituales dosis de distorsión y absurdo. En la serie, el autor recurrió a la crítica social y política y al sarcasmo. La cola de la oficina de empleo era kilométrica, pero cuando uno de los personajes anunciaba a voces que había trabajo para todos, se producía una desbandada general. Ibáñez analizaba el origen de la serie: «...Pensé en eso del ‘Sin Empleo’ – comentaba su creador- porque imaginé que sería una cosa que conectaría con el público en general. Fue simplemente eso, hacer algo que estuviera a la orden del día, en la calle, que todo el mundo tuviera ese problema, todo esto, claro, como ocurre con Rompetechos, no por el lado malo, sino por el lado cómico» <sup>403</sup>. En las primeras páginas de la serie podíamos distinguir a Mortadelo y Filemón en la cola del paro, de espaldas (para evitar problemas con la propietaria de los personajes), una crítica encubierta a Bruguera, que a pesar de su quiebra continuaba reteniendo los derechos de los personajes.

---

<sup>402</sup> Parálisis Permanente, Los Secretos, Alaska y Dinarama, Gabinete Calligari, Radio Futura, Nacha Pop, Siniestro total, Golpes Bajos, Mecano y Olé Olé –pioneros de la música pop en España, que se convirtieron en un fenómeno social, cultural y musical-, Hombres G, La Unión, Duncan Dhu, Loquillo y Los Trogloditas, Ilegales, Seguridad Social, Objetivo Birmania, Locomía, La Frontera, Héroes del Silencio, Danza Invisible, Cómplices, etc. También solistas y dúos como Iván, Pedro Marín, Pecos o Tino Casal. El heavy metal también fue esencial en esta década, triunfando grupos como Obús, Barón Rojo o Leño.

<sup>403</sup> MINCHINELA, *Ibíd.*

A lo largo de las historietas el trío de desempleados creado por Ibáñez conseguía diferentes puestos de trabajo que luego eran incapaces de desempeñar con una mínima profesionalidad. Como en *Pepe Gotera y Otilio*, o *Mortadelo y Filemón*, las meteduras de pata eran continuas. Con frecuencia acababan siendo perseguidos por la parte contratante. Entre ellos, a pesar de existir una relación de ‘colegas’, a menudo surgían diferencias. Uno siempre salía perjudicado por las ideas felices de los otros dos, y entonces empuñaba algún objeto pesado y perseguía a sus compañeros. Como en todas sus series, Ibáñez introdujo el ‘gag continuo’ en la narración principal, y el ‘gag’ paralelo en personajes y elementos secundarios. El autor tomó prestados personajes, situaciones y ‘gags’ de historietas anteriores de *Mortadelo y Filemón*. También se retomaron muchos temas. En 1988 Chicha, Tato y Clodoveo consiguieron un empleo como personal auxiliar en la expedición a las Olimpiadas de Seúl 88. Como ocurrió en las historietas de *Mortadelo y Filemón*, los personajes acabaron participando en las competiciones deportivas.

*De profesión sin empleo* fue una serie que, en cierto modo, recuperó la línea sarcástica y crítica que animó a muchos de los personajes de postguerra de la Escuela Bruguera. Sin embargo, en esta ocasión no lograron tener demasiada aceptación por parte del público. Puede que estos no alcanzasen la representatividad que tuvieron los de antaño, o tal vez ocurriese que el lector actual había perdido la visión crítica y cómica hacia ciertos problemas sociales que consideraba importantes, sin posibilidad de lectura humorística. Sin embargo, en los años 40, en plena época del hambre, la gente era capaz de evadirse con las historietas de *Carpanta* y de su hambre feroz. Parece que, como las historietas, el sentido del humor de los españoles también había evolucionado con el tiempo. La serie se mantuvo durante tres años aproximadamente. Al parecer, durante aquella época Ibáñez contó con un equipo de ayudantes. El dibujante catalán Ramón Bernadó declaró en una entrevista: «En *Chicha, Tato y Clodoveo* estuve aproximadamente un año. Yo hacía el lápiz, un compañero entintaba e Ibáñez se limitaba al guión»<sup>404</sup>. Esto ocurrió, probablemente, entre 1987 y 1988, cuando Ibáñez tenía ya otras ocupaciones.

### **La nueva crónica vecinal: 7 *Rebolling Street*. 1986.**

7 *Rebolling Street* (fig. 329) fue otra de las series nacidas en el semanario *Guai!* y estrechamente vinculadas a la tradición Bruguera. Ya hemos indicado que, en 1985, cuando Ibáñez abandonó Editorial Bruguera,

---

<sup>404</sup> V. GARCÍA, “Nick Furia” (Entrevista a Ramón Bernadó), *Agente 13*, núm. 1, Ed. Fórum, Barcelona, febrero 1999. Citado por FERNÁNDEZ SOTO, op. cit., p. 180. Vid. además CUADRADO, op. cit., t. I, p. 141.

se vió obligado a inventar personajes nuevos, puesto que el editor conservaba todos los derechos relativos a las series dibujadas en sus semanarios. En su colaboración con Editorial Grijalbo Ibáñez necesitaba recuperar la atención del público, crear personajes nuevos que agradasen a los lectores. Podía recurrir a viejas fórmulas de éxito, pero no podía continuar dibujando series populares como *13 Rue del Percebe*, por lo que decidió recuperar lo esencial de aquella obra en una nueva versión. Así nació *7 Rebolling Street*. Un proceso similar a lo ocurrido en 1957, cuando un grupo de dibujantes se había separado de Bruguera para fundar la nueva revista *Tío Vivo*. En aquella ocasión, Peñarroya, no pudiendo dibujar la serie *Don Pío*, ideó una nueva historieta familiar, *La Familia Pi*, con evidentes similitudes temáticas e iconográficas (además del título) con la serie anterior. *7 Rebolling Street* nació en el semanario *Guai!* al mismo tiempo que *Chicha*, *Tato* y *Clodoveo*.

En la elaboración de la plancha el autor recurrió de nuevo a la creación de una macro-viñeta ocupada por un insólito edificio de vecinos, algunos de los cuales recordaban a los inquilinos de la serie *13 Rue del Percebe*: la portera, el inquilino de la alcantarilla, la anciana protectora de animales, el caco y su esposa, la patrona de la pensión, los problemas del ascensor, el gato torturado por el ratón... También aparecía un médico que recordaba al veterinario de la serie anterior, y un inventor que recordaba al creador de monstruos. Se introducían nuevos escenarios, como una sucursal bancaria, un pequeño taller de reparaciones, un bar y una oficina. Otro apartamento estaba ocupado por una gruesa solterona que, como Hermenegilda en sus mejores tiempos, buscaba desesperadamente novio. En la buhardilla vivía un miope interesado en toda clase de deportes para los que no estaba en absoluto cualificado. Otro apartamento se encontraba aún sin habitar, y descubríamos allí a un empleado inmobiliario que vivía situaciones muy peculiares.

Ya sin censura, la nueva serie de Ibáñez se permitía ‘gags’ que años antes hubiesen provocado sin remedio la ira de los censores. En el ático, el moroso de *13 Rue* se sustituyó por una pareja de drogadictos, reflejo de los cómics *underground* de la década anterior. La pareja se dedicaba a esnifar y a colocarse con todo tipo de sustancias, llegando a extremos absurdos y ridículos. La droga era entonces, junto con el paro y el terrorismo, otra de las grandes preocupaciones de los españoles. Ibáñez utilizó la imagen del drogata asociada a movimientos de contracultura, como la rebeldía juvenil, los fenómenos hippies y las tribus urbanas<sup>405</sup>.

---

<sup>405</sup> Sin embargo, la droga va invadiendo en estos años capas sociales cada vez más amplias. El mismo año de publicación de esta historieta, la actriz Amparo Muñoz, Miss Universo a mediados de los 70, era detenida por la Policía por tenencia de drogas. Prácticamente hasta finales de los 70, el consumo de drogas entre los españoles se había limitado básicamente al alcohol, a ciertos fármacos como morfina, y al kifí o la grifa consumida por los legionarios españoles. Apenas algo de hachís y cocaína entre grupos minoritarios. El problema estalló con mayor virulencia a partir de 1979. En poco tiempo el país se inundó

Aparte de todos estos personajes fijos, un total de seis ‘gags’ secundarios tenían lugar en diversos lugares de la viñeta: en las cuatro esquinas del rectángulo que formaba el edificio, en la azotea y en la bajada de aguas del canalón, justo donde vertía hacia la calle. Sobre la relación de esta serie con la anterior, creada para Bruguera, su propio creador comentaba: «...saqué una versión corregida y aumentada de la ‘13 Rue’, que me gustaba mucho, a doble página, que aunque parecía no dar mucho trabajo, no era así, ya que en cuestión de guión era complicada, cada casilla por separado ... hacer una viñeta que ocupe el espacio de cuatro, a la hora de realización cuesta como ocho, pero el público se queja de que se le roba viñetas, que para eso pagan»<sup>406</sup>. La idea de crear una versión a doble página de *13 Rue del Percebe*, actualizando los personajes y ‘gags’, ya había sido puesta en práctica por Manuel Vázquez en 1978, en una página de temática erótica titulada *Mi calle* (fig. 340), y publicada en la revista *Can, Can* (4ª época).

### ***Yo y Yo. 1987.***

Editorial Bruguera se declaró en bancarrota en mayo de 1986, dejando en la calle a un gran número de profesionales. Ibáñez llevaba meses colaborando con Editorial Grijalbo. Al igual que Víctor Mora y otros colaboradores de Bruguera, en 1987 Francisco Ibáñez luchaba aún en los tribunales por la propiedad de *Mortadelo y Filemón*, a pesar del cierre de la editorial meses antes. Tras la quiebra de Bruguera, parecía que la solución al proceso consistía en que la Editorial conservase el nombre de los personajes, para poder utilizarlo como cabeceras de revista, lo cual era beneficioso en una futura venta de su fondo editorial, e Ibáñez el derecho a utilizarlos. Editorial Júnior aprovechó para lanzar, en junio de 1987, la efímera revista *Yo y Yo*, cuando parecía que la propiedad de *Mortadelo y Filemón* favorecía a Francisco Ibáñez, marcando un precedente para otros dibujantes de historietas. El lanzamiento de esta nueva publicación es, apenas, cinco meses anterior a la entrada en vigor de la nueva Ley de Propiedad Intelectual.

*Yo y Yo* apareció con periodicidad semanal, y con un aspecto y formato similar al *Mortadelo* de Bruguera. En la cabecera, semejante a la del

---

de todo tipo de sustancias estupefacientes. Muchos españoles descubrían entonces el significado de expresiones como yonqui, sobredosis o síndrome de abstinencia. La heroína afectó fundamentalmente a grupos juveniles periféricos, al borde de la desestructuración social, como los representados por Ibáñez en el cómic. La delincuencia se disparó, y los 80 fueron los años de los atracos a farmacias y a comercios, y de los asaltos en plena calle para procurarse dinero con el que adquirir la dosis de droga. La presión social logró que la Administración adoptase medidas preventivas. En 1985 entró en funcionamiento el Plan Nacional sobre la Droga, y un año después la Fundación de Ayuda contra la Drogadicción.

<sup>406</sup> MINCHINELA, op. cit., s. p.

semanario *Guai!*, el rótulo ‘Yo y Yo’ incorporaba un pequeño chiste de los personajes, siguiendo el modelo del semanario *Mortadelo*. La portada mostraba una ilustración con el tradicional chiste de los personajes. *Yo y Yo* publicó incompleta una historieta larga de *Mortadelo y Filemón* titulada *Terroristas*, protagonizada por los habituales personajes de la TIA, más un personaje femenino nuevo, la Sta. Irma, último fichaje del Súper ahora que no existía una censura que impidiese el dibujo de curvas y anatomías exuberantes. Ibáñez incorporó este personaje a la plantilla de la TIA tal vez con objeto de disipar las dudas con respecto a la sexualidad de los protagonistas. Se trataba de una nueva y bella secretaria que volverá locos a Mortadelo y Filemón, con los consiguientes celos de la oronda Ofelia<sup>407</sup>. Prácticamente hasta la aparición de este personaje los detectives no habían hecho gala de ningún tipo de virilidad, permaneciendo alejados de cualquier contacto femenino.

Siguiendo el modelo tradicional de Bruguera, la historieta *Terroristas* se desarrolló en capítulos autoconclusivos de 6 páginas. El semanario publicó también abundante material belga, como *Gastón Lagaffe* –traducido como *Tomás el Gafe-*, de Franquin, *Iznogud*, de Tabary y Goscinny, *Sammy*, de Berc y Cauvin, *Lucky Luke*, de Morris, etc. El dibujante Raf colaboró en *Yo y Yo* con una página temática sobre el deporte titulada *Las autopsias deportivas*, y con nuevos episodios de la serie *Mirlowe*. No obstante, el proceso con Bruguera continuaba abierto, y cabía la posibilidad de embargos, de modo que Grijalbo frenó la edición de la nueva publicación. Sólo llegaron al quiosco 6 números. La brevedad de esta publicación se debió, pues, a problemas legales. Tres años después, en 1990, Ediciones B volvería a editar la revista, esta vez con periodicidad quincenal y con la marca ‘Tebeos’.

## **El contrato con Ediciones B. 1988.**

La suspensión de pagos y las deudas contraídas por Bruguera finalizaron con una intervención notarial, y con el consiguiente embargo de los bienes de la editorial. Leo Antúnez, un importante editor uruguayo, había intentado sin éxito la compra. En Bruguera se vivieron momentos de tensión, ya que la incautación de originales y fotolitos del archivo hubiera arruinado la venta del negocio, cuyo principal valor era su fondo editorial, ahora que por fin se estaban cerrando negociaciones con un grupo editorial importante, El Grupo Zeta. Finalmente, este grupo adquirió lo que quedaba de la histórica editorial por una suma casi simbólica. Muchos dibujantes de Bruguera fueron recuperados entonces. Ibáñez continuaba trabajando para Grijalbo, por lo que la nueva propietaria del fondo editorial de Bruguera tuvo que recurrir al

---

<sup>407</sup> No obstante, el juego que daba este personaje era más limitado que el de Ofelia. Ibáñez optaría por limitar sus apariciones hasta su definitiva desaparición, a finales de los 90.

archivo histórico para seguir publicando sus historietas. De Bruguera había salido todo el material en cajas, trasladándolo a unos almacenes donde hubo que clasificarlo de nuevo.

La colaboración de Ibáñez con el Grupo Editorial Grijalbo fue relativamente breve. La querrela de Ibáñez con Bruguera se zanjó a finales de 1987, cuando el dibujante consiguió firmar un contrato más ventajoso con Ediciones B, la editorial del Grupo Z. El dibujante retiró el pleito interpuesto en los tribunales sin que llegase a producirse veredicto. La nueva editorial reconocía al dibujante una serie de derechos. De hecho, la incorporación de Ibáñez a Ediciones B coincidió con la entrada en vigor de la nueva Ley de Propiedad Intelectual <sup>408</sup>. Uno de los principios fundamentales de la nueva ley fue la atribución de la propiedad intelectual a los autores por el solo hecho de la creación de la obra, sin sometimiento a ninguna formalidad y, por tanto, con independencia de que la obra estuviese o no inscrita en un registro. La obra de los dibujantes de cómics españoles aparecía recogida en esta ley en los artículos 123 a 126. Por su parte, la Ley Orgánica 6/1987, que modificaba el artículo 534 del Código Penal, señalaba las penas con las que podían ser sancionados los infractores de los derechos del ‘copyright’. Otro de los principios generales de la Ley de Propiedad Intelectual indicaba que la remuneración del autor debía ser proporcional a los ingresos producidos por la explotación de la obra <sup>409</sup>. Toda esta nueva normativa sobre derechos de autor favorecía definitivamente a Ibáñez. El dibujante, como otros muchos autores de historietas, añadió a su firma el símbolo del ‘copyright’ y el año de creación <sup>410</sup>.

Solucionado el problema legal, Francisco Ibáñez pudo ocuparse de nuevo de la producción de *Mortadelo y Filemón*. En palabras del propio dibujante, «la solución final fue la que debió haber sido al principio; una reunión con la nueva editorial, Ediciones B, un acuerdo sellado con un apretón de manos, un beso en la frente, un contrato ventajoso para ambas partes y... ¡a trabajar, que es lo mío!» <sup>411</sup>. *Mortadelo y Filemón* reaparecieron así en los semanarios de Ediciones B. Y ha sido en las publicaciones de esta editorial donde el dibujante barcelonés ha realizado hasta el momento sus últimos trabajos. Lo más insólito es que en 18 años de colaboración con Ediciones B Ibáñez no necesitó traspasar el marco de la historieta de humor o explorar nuevas formas de creatividad, ni tampoco identificarse con las últimas tendencias del cómic para asegurar su

---

<sup>408</sup> Ley 22/1987 de 11 de noviembre.

<sup>409</sup> Como podemos observar, toda esta legislación es posterior al cierre de Bruguera. La Ley de Propiedad Intelectual tuvo parciales modificaciones en 1992, 1993, 1994 y 1995, siendo derogada en 1996 tras la entrada en vigor del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (*BOE* de 22 de abril) por el que se aprobaba el nuevo Texto Refundido de la Propiedad Intelectual, principal norma reguladora desde entonces en España.

<sup>410</sup> Ibáñez estrenó este modo de firmar en la historieta publicada en el semanario *Yo y Yo*.

<sup>411</sup> Recogido en entrevista con F. Ibáñez en «El Sulfato Atómico: la entrevista», op. cit., s. p.

presencia constante en los quioscos. Sus nuevas historietas, realizadas con los mismos recursos y con el mismo tipo de humor que años atrás, desafiaban las nuevas tendencias y mecanismos que parecían regir el mercado, sin que en la obra de Ibáñez de estos años se produzcan cambios o reorientaciones significativas. Y así, mientras los viejos compañeros de profesión de Bruguera, a excepción de Victor Mora y de Manuel Vázquez, se irán eclipsando con un repertorio creativo prácticamente agotado, Francisco Ibáñez parecerá encontrarse en plenitud creativa.

### **Nueva época dorada de *Mortadelo* y *Filemón*. 1987-2005.**

Con la adquisición del fondo editorial de Bruguera, los responsables de Ediciones B querían relanzar algunas de las cabeceras más célebres, entre ellas *Mortadelo* y *SuperMortadelo*. Siguiendo claramente el modelo de las publicaciones de Bruguera, los nuevos semanarios salieron al mercado en 1987. Para su lanzamiento la nueva editorial contrató a algunos dibujantes de la vieja factoría barcelonesa: Jaume Rovira -*Segis* y *Olivio*-, Gosse -*Hugh el troglodita*-, Schmidt -*Deliranta Rococó*-, Jía -*Pepe Trola*-, etc. Junto a éstos, otros nuevos autores trabajaron en la publicación, aportando un cierto aire de renovación, aún siendo perceptible siempre la huella del estilo Bruguera: Maikel -*Los especialistas*-, Cera -*Pafman*-, March -*Tranqui* y *Tronco*-, etc. Ya sin obstáculos de censura, las historietas del nuevo *Mortadelo* trataron temas más atrevidos, y dibujantes nóveles y veteranos pudieron dibujar sus personajes femeninos con anatomías exuberantes y pechos voluminosos. El repertorio de la revista se completó con la reedición directa de páginas antiguas del fondo editorial de Bruguera<sup>412</sup>, manteniendo incluso la rotulación mecánica, que contrastaba con el nuevo material rotulado a mano. Como venía siendo frecuente, también se publicó material extranjero de agencia, fundamentalmente belga.

En los primeros números del semanario Francisco Ibáñez no se había incorporado aún a la editorial. Las historietas de *Mortadelo* y *Filemón*, así como los chistes de portada, eran dibujados y firmados por el Bruguera Equip., ahora Equipo B. La primera historieta larga publicada en *Mortadelo* fue *El rayo transmutador*, con guión de Jaume Ribera, rescatado de Bruguera, y dibujos del Equipo B. No tardó mucho en incorporarse a la plantilla Francisco Ibáñez. La cabecera del semanario comenzó entonces a imitar las de la época Bruguera: el rótulo 'Mortadelo' en curva, la segunda letra sustituida por un dibujo del personaje protagonista. La editorial se esforzó por mantener en la revista el aspecto y formato del viejo *Mortadelo*, pero aumentó el número de páginas a 36.

---

<sup>412</sup> En 1989 encontramos una historieta de *Tío Vázquez* donde un personaje se encuentra un billete de cien pesetas con el que se compra una corbata. Vid. *SuperMortadelo*, núm. 64, diciembre 1989.

En 1987 aparecieron también las revistas *Súper Mortadelo* y *Mortadelo Extra*. Durante los primeros años de colaboración con la nueva editorial, paralelamente a la producción de *Mortadelo* y *Filemón*, Francisco Ibáñez continuó dibujando la serie *Chicha, Tato y Clodoveo* para la revista *Guai!*, adquirida ya por Ediciones B, ahora apoyado por un equipo de dibujantes y guionistas. La editorial quiso también rentabilizar el recién adquirido fondo editorial de Bruguera. En 1988 comenzó la reedición de la colección Magos del Humor, y un año después reeditó los volúmenes de la colección Olé, recuperando en ambas ediciones las historietas de los personajes más populares de Bruguera.

Entre 1987 y mediados de los 90, Ediciones B continuó con el sistema de producción de Bruguera, con una participación muy activa del Bruguera Equip. en la producción de *Mortadelo* y *Filemón*. Hasta 1995 aproximadamente Ibáñez no retomará la responsabilidad absoluta de la serie estrella. El crítico Miguel Fernández Soto afirma que a Ibáñez se le asignó un equipo de ayudantes cuya labor no se limitó al mero entintado de la plancha, sino que participó activamente en la realización de las historietas a partir de un ligero argumento de Ibáñez, resolviendo episodios enteros a base de repetir esquemas y 'gags', y donde F. Ibáñez no era ya sino una firma, una especie de sello editorial <sup>413</sup>. La escasa calidad de algunas historietas vendría a confirmar que el dibujante terminó aceptando esta modalidad de producción. El Bruguera Equip. no sólo fue el responsable absoluto de historietas como *El rayo transmutor*, aparecida en *Mortadelo* antes de la incorporación de Ibáñez, sino también de otras muchas como *El profeta Jeremías* (1989), *El atasco de influencias* (1990), *La cochinadita nuclear* (1993) o *Los espantajomanes* (1994), en muchas de las cuales figuraba la firma de Francisco Ibáñez. El Bruguera Equip. también participó activamente en lo que podríamos denominar colaboraciones mixtas, donde la participación de Ibáñez se limitó a dibujar algunos episodios. Con esta modalidad de producción se publicaron títulos como *Los sobrinetes* (1993), *La perra de las galaxias* (1993) o *El rescate botarate*, todos ellos de una calidad pésima. Esta situación se prolongó durante varios años, alternándose este tipo de trabajos 'en cadena' con otros originales de Ibáñez.

En 1994 se intentó una nueva adaptación de *Mortadelo* y *Filemón* a dibujos animados, en esta ocasión para una teleserie. Ediciones B firmó un acuerdo con la productora catalana BRB Internacional, que en total realizó 26 capítulos de 30 minutos cada uno, con aventuras sacadas directamente de los álbumes de *Mortadelo* y *Filemón*. La serie fue emitida un año más tarde en Antena 3 TV. Francisco Ibáñez nunca estuvo satisfecho con los resultados de esta adaptación: «Yo siempre digo que el personaje tiene más movimiento en el álbum que en la pantalla, aunque le llamen a eso dibujos

---

<sup>413</sup> FERNÁNDEZ SOTO, op. cit., p. 43.



animados. En las pantallas yo veo al personaje como si llevara una cadena, como si llevara unos grilletes, unas bolas de hierro atadas a los pies. No se mueve, queda pobre, no me gusta en absoluto»<sup>414</sup>. A pesar de ello, la serie de dibujos animados contribuyó a que sus personajes se hiciesen populares entre los más jóvenes<sup>415</sup>.

### **La tentación de la realidad.**

En general, muchas de las historietas de estos primeros años de la década carecieron de interés. Su único aspecto ‘novedoso’ consistió en presentar un argumento donde los personajes se veían integrados en situaciones de actualidad, algo que ya había experimentado Ibáñez en la época Bruguera. Durante estos años Ibáñez comenzó a generalizar en sus guiones referencias a acontecimientos nacionales e internacionales, parodiando ciertos asuntos de la vida social y política cercanos al lector: «El lector lee las historietas de Mortadelo y Filemón y las relaciona con lo que oye en la radio»<sup>416</sup>, explicaba el autor. Mortadelo y Filemón intervendrán en numerosos acontecimientos reales, lo que le permitirá a Ibáñez introducir en las historietas personajes de la vida política y social. Como Ibáñez, otros dibujantes del semanario *Mortadelo* -Schmidt, Jan, etc.- introdujeron personajes públicos en sus páginas. Comienza ya a observarse una clara influencia de Ibáñez en algunos de los nuevos autores, y muchas historietas de la revista -*Tranqui y Tronco*, de March, *Billy y Roca*, de Miguel, *Pafman*, de Cera, etc.- contienen elementos y recursos característicos del lenguaje de Francisco Ibáñez (vid. más adelante).

*Barcelona 92* fue uno de los mejores álbumes de esta nueva etapa. Ibáñez cuidó mucho el dibujo de personajes y escenarios, probablemente porque se trataba de una historieta desarrollada en su ciudad natal. Ese mismo año apareció un álbum que conmemoraba el V Centenario del Descubrimiento de América, otro de los grandes acontecimientos del año 1992, junto con los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la capitalidad cultural europea de Madrid. Fue también uno de los trabajos mejor dibujados, y el único álbum de *Mortadelo y Filemón* coloreado con acuarela, aunque Ibáñez se limitó a entregarlo en blanco y negro. El dibujante aprovechó esta historieta para recuperar viejos personajes olvidados, como Pepe Gotera y Otilio o Rompetechos, camuflados para la ocasión como los hermanos Pinzón y el vigía Rodrigo de Triana. Qué duda cabe de que este último fue el miope

---

<sup>414</sup> ANÓNIMO, “Entrevista a Francisco Ibáñez”, *Círculo Digital*, julio-agosto, s. p.

<sup>415</sup> De hecho, el 28 de junio de 1998 Antena 3 TV volvió a emitir capítulos de esta teleserie dentro del popular programa infantil *Club Megatrix*.

<sup>416</sup> Comentario de Francisco Ibáñez recogido por BARRANCO, op. cit., p. 54.

Rompetechos. En *El Quinto Centenario* Mortadelo y Filemón utilizaron una máquina, invento del profesor Bacterio, para viajar en el tiempo y participar en el primer viaje de Cristóbal Colón a América.

Al igual que en *Barcelona 92*, Ibáñez elaboró el guión de este álbum introduciendo numerosas referencias a personajes de actualidad. Este tipo de referencias a políticos del país fueron frecuentes en todas las historietas de los primeros años de la década. Hasta 1993 las alusiones a acontecimientos internacionales fueron menos habituales, si exceptuamos los álbumes ambientados en juegos olímpicos o mundiales de fútbol. En títulos como *El atasco de influencias* (1990), *El ansia de poder* (1993), *El SOE* (1994), *Corrupción a mogollón* (1994) o *El pinchazo telefónico* (1994), Ibáñez puso en solfa la realidad próxima al lector español. Políticos y personajes públicos desfilaron por sus páginas caricaturizados. En *El atasco de influencias* (1990) encontramos un personaje llamado Juanito Batalla, caricatura de Juan Guerra, que utilizaba despachos oficiales del Ministerio para sus negocios personales <sup>417</sup>.

En otro de los álbumes, *Corrupción a mogollón* (1994), aparecía Rulfián, director general de la guardia viril, en alusión a Luis Roldán, que en noviembre de 1993 había sido acusado de los delitos de estafa, cohecho, malversación de caudales públicos, prevaricación, falsedad y fraude fiscal <sup>418</sup>. Jesús Pil Pil y Ruiz Mosqueos aparecían caricaturizados en el álbum *Maastricht ¡...Jesús!* (1994). Otro título, *El pinchazo telefónico* (1994), remitía a las escuchas telefónicas irregulares practicadas por el CESID contra altas personalidades <sup>419</sup>. Primero le tocará el turno al gobierno de

---

<sup>417</sup> En diciembre de 1989 Juan Guerra, hermano del entonces vicepresidente del Gobierno, Alfonso Guerra, había sido acusado de prevaricación, tráfico de influencias, falsedad en documento público, usurpación de funciones en sede oficial y delito fiscal. Desde un despacho oficial en la Delegación del Gobierno en Sevilla, Juan Guerra había montado una compleja trama de empresas, e intermediaba en negocios inmobiliarios por los que cobraba comisiones, todo por medios ilícitos. En pocos años pasó del desempleo a amasar una pequeña fortuna, con varios chalés y coches de lujo. El mismo año de publicación del álbum de Ibáñez Alfonso Guerra tuvo que dimitir de su cargo.

En el álbum, recurrir al nombre de Juanito Batalla para referirse a Juan Guerra le causó problemas al dibujante, que recibió una carta del abogado de un Juan Batalla real, manifestándole el malestar de su cliente.

<sup>418</sup> Mediante un complejo entramado de empresas, el ex director general de la Guardia Civil ingresaba dinero de los fondos reservados, y cobraba comisiones ilegales por la construcción de cuarteles de la Benemérita. Curiosamente, la historieta de Ibáñez situaba a Roldán en Oriente, cuando aún nadie conocía su paradero. No es la única vez que Ibáñez se anticipa a la realidad. En la última viñeta del álbum *El 35 Aniversario* (1993) se veía un gran plano general de Nueva York con un avión estrellándose contra la parte superior de una de las torres gemelas del World Trade Center (fig. 341 y 342). Vid. *Magos del Humor*, núm. 46, Eds. B, Barcelona, 1993. Bien es cierto que el 26 de febrero de ese mismo año el caos había reinado durante cinco horas en el corazón del distrito financiero de Manhattan. Una bomba había hecho explosión en el aparcamiento bajo el World Trade Center. Algunos empleados rompieron las ventanas con sillas, y agitaron sus pañuelos desde las ventanas en señal de socorro, una imagen similar a la que se viviría años después, un 11 de septiembre de 2001. Lo sorprendente, es que Ibáñez había dibujado el álbum en 1992.

<sup>419</sup> Recientemente, el diario *El Mundo* había denunciado escuchas telefónicas sin orden judicial por parte del Centro Superior de Investigación para la Defensa contra líderes políticos, militares, diplomáticos, e incluso el propio Rey Juan Carlos I.

Felipe González, y años después al de José María Aznar. Puede afirmarse que Ibáñez trató por igual a todos los políticos. En el álbum *Barcelona 92*, Felipe González, Pascual Maragall, Narcís Serra y Jordi Pujol se peleaban por sentarse en el palco de honor del estadio olímpico, mientras que José María Aznar, entonces líder de la oposición, recibía tortas y porrazos. Años después, en el *Mundial de Fútbol 1998* veremos a ‘Don Cejudo, un mandón algo ceñudo, chiquitajo y bigotudo’, caricatura de Aznar, diciendo sandeces y con la gaviota del PP transformada en buitres. El mismísimo Francisco Franco apareció en una caldera del infierno en el álbum *Maastricht ¡...Jesús!* dirigiendo un aburrido discurso al pueblo español. «A veces los políticos nos hacen competencia desleal, ellos tienen más gracia», ironizaba Ibáñez <sup>420</sup>. Para el crítico Felipe Hernández Cava, el gran acierto del dibujante fue hacer que todos estos personajes que aparecían en sus álbumes cumplieran un papel muy secundario, de modo que permitieran ser leídos en el futuro –o en el extranjero– sin necesidad de que el lector supiese que tal personaje fue presidente del gobierno español, o tal otro Príncipe de Gales <sup>421</sup>.

Otros trabajos de estos años siguieron distintos derroteros. En el álbum *El 35 Aniversario* (1992) Ibáñez realizó básicamente una autobiografía en viñetas para celebrar el 35 aniversario del nacimiento de Mortadelo y Filemón <sup>422</sup>. El propio autor se convirtió en un personaje más, recreando con humor sus comienzos como dibujante de historietas, el nacimiento de sus personajes más populares, la crisis de Editorial Bruguera o su posterior contrato con Ediciones B. No obstante, la fórmula de introducir personajes públicos se impuso, y la mayoría de los títulos de esta década hacen referencia a la actualidad informativa: *El nuevo Cate* (h. 1993), en alusión al nuevo catecismo editado por la Iglesia Católica, y con una buena dosis de anticlericalismo; *Dinosaurios* (1993), aprovechando el éxito arrollador del filme *Parque Jurásico*, que puso de moda todo lo relacionado con estas especies extinguidas; *La Gomeztroika* (1993), en alusión a la perestroika (reestructuración) de la URSS impulsada por Mikhail Gorbachov; *La crisis del Golfo* (1994), haciendo referencia al conflicto en el Golfo Pérsico <sup>423</sup>; *Maastricht ¡...Jesús!* (1994), sobre la firma del Tratado de Maastricht o de la Unión Europea en 1992; *El jurado popular* (1996), aprovechando el debate social generado por la entrada en vigor de la Ley del Jurado <sup>424</sup>, que reintrodujo en España el derecho del

---

<sup>420</sup> PEREZ MIGUEL, op. cit., p. 112

<sup>421</sup> HERNÁNDEZ CAVA, 1999, op. cit., p. 81.

<sup>422</sup> *Magos del Humor*, núm. 46, octubre 1992.

<sup>423</sup> El 2 de agosto de 1990 las fuerzas iraquíes invadieron Kuwait, desatando una crisis internacional cuyas repercusiones conocemos bien en el presente. La primera guerra del Golfo duró desde el 16 de enero hasta el 27 de febrero de 1991, fecha de la rendición de Irak. Aunque Naciones Unidas sometió a Irak a un estricto embargo económico, el presidente Sadam Hussein continuó en el poder.

<sup>424</sup> Ley Orgánica 5/1995, de 22 de mayo, del Tribunal del Jurado.

ciudadano a participar en la Administración de Justicia, suspendido desde 1936; *Expediente J* (1996), parodiando la popular serie televisiva *Expediente X*; *Las vacas chaladas* (1997), en alusión a la llamada encefalopatía bovina esponjiforme o ‘enfermedad de las vacas locas’, que en estos años había causado una gran alarma social ante el peligro de consumir carne o derivados cárnicos importados de Inglaterra; *¡Esos kilitos malditos!* (1997), sobre la popularización de las clínicas de adelgazamiento; *Los Verdes* (1997), cuyas acciones, jugándose la vida en alta mar a bordo de una lancha para evitar vertidos y salvar el medio ambiente, habían calado hondo en la opinión pública española. Los jóvenes se interesaban por las actividades de grupos ecologistas como Greenpeace. Organizados en agrupaciones políticas, los llamados partidos verdes formaban parte de las papeletas electorales.

Ese mismo año la catastrófica pareja de detectives se trasladó a Hong Kong para vivir una nueva aventura que trataba sobre la devolución de esta colonia a China por el Reino Unido: *Bye, Bye, Hong Kong*<sup>425</sup> (1997). En *La M.I.E.R.* (1999) se satirizaba el lamentable estado de la vieja estación espacial rusa MIR<sup>426</sup>. No sin razón afirmó aquel año Albert Pèlach, director general de Círculo de Lectores, que a lo largo de los últimos 40 años Mortadelo y Filemón habían escrito una crónica divertida, sarcástica y disparatada de nuestra historia más reciente<sup>427</sup>. El dibujante comentaba al respecto: «...el meter al personaje en todas las situaciones que aparecen normalmente en la prensa, por ejemplo meter a Mortadelo y Filemón a que expliquen qué rábanos es eso de Maastrich, ...eso, aunque sean los mismos ‘gags’, por aquello de estar metidos en un tema de actualidad, da una cierta frescura al personaje»<sup>428</sup>. Con idéntica perspectiva surgieron dos álbumes dedicados a los Centenarios del Cine y del Cómic: *¡Silencio, se rueda!* (1995) y *Cien años de cómic* (1996). En el primero de ellos se caricaturizaron los mitos del cine. El dibujo de esta historieta estaba realmente cuidado, con páginas divididas en 4 filas de viñetas y buenas

---

<sup>425</sup> Cedida a Inglaterra en 1842 como consecuencia de la primera guerra del opio, en 1997 se cumplieron los 155 años de dominio inglés sobre Hong Kong. Cumplido el período pactado, los británicos devolvieron la isla a China el 1 de julio de 1997.

<sup>426</sup> Lanzada al espacio el 20 de febrero de 1986, la historia de la estación espacial orbital rusa MIR comenzó a verse ensombrecida en 1997. El 23 de febrero de ese año un incendio dañó el sistema de generación de oxígeno de la estación, viéndose la tripulación obligada a refugiarse en el módulo de evacuación. Desde entonces, los problemas se sucedieron. El 25 de junio de 1997 el comandante Vasily Tsibliev perdió el control durante una maniobra manual, produciéndose una colisión. Como consecuencia de la misma, los paneles solares, generadores de la energía consumida en la estación, se vieron seriamente dañados. Dos días después se averió la computadora de abordaje, quedando la estación a la deriva. El 17 de julio del mismo año el cosmonauta Lazutkin desconectó por error el alimentador eléctrico de la MIR, dejando la estación sin control. Todos estos incidentes tuvieron un enorme eco en los medios de comunicación.

<sup>427</sup> Lo dijo en la inauguración de una exposición antológica celebrada en la sede del Círculo de Lectores en Barcelona, y titulada *Mortadelo y Filemón, 40 años en acción* (1999). Vid. más adelante.

<sup>428</sup> Comentario recogido por MINCHINELA, op. cit., s. p.

ilustraciones, como un curioso gran plano general donde el autor parodiaba las películas de guerra americanas <sup>429</sup>.

En *El Tirano* (1999) surgió de nuevo la crónica satírica que ya había realizado Ibáñez en álbumes anteriores. Tal vez fue la obra más cáustica del autor. En ella se parodiaba al ex dictador Pinochet. La caricatura era demoledora, Pinochet aparecía con uniforme militar, plagado de medallas, botas, gorra de plato con una calavera y gafas oscuras (fig. 361). Otros personajes caricaturizados en la historieta fueron el juez Garzón, Carlos de Inglaterra y madame Pinochet. En esta aventura Mortadelo y Filemón eran los agentes encargados de extraditar a un peligroso dictador, el general Antofagasto Panocho, de la República de Chula. Todo el horror y la tragedia de la dictadura chilena –asesinatos de miembros de la oposición, fusilamientos en la calle, torturas, etc.- se presentaba envuelto en humor como hiciera Roberto Benigni en el filme *La vida es bella*, o antes Chaplin en *El gran dictador*. Mortadelo y Filemón se convertían aquí en activistas cuyo objetivo era eliminar al dictador. Después, Panocho viajaba a Londres para cuidar su delicado estado de salud, y la trama cambiaba de rumbo. Ibáñez comenzó la realización de esta historieta en diciembre de 1998. Después, debido a los aparentes problemas de salud del ex dictador chileno, el dibujante llegó a temer seriamente que Pinochet no sobreviviese a la publicación de la historieta (h. marzo de 1999). Preocupación vana, como pudo comprobarse tras la llegada del ex dictador a Chile el 3 de marzo de 2000. Pinochet abandonó la silla de ruedas en el mismísimo Aeropuerto, caminando altivamente rodeado de altos cargos militares.

En su siguiente álbum Ibáñez parodió el ‘impeachment’ del presidente norteamericano Bill Clinton (1999), entonces uno de los asuntos más sonados de la actualidad internacional. En él, Mortadelo y Filemón se veían mezclados en un absurdo lío de faldas entre el Super y su secretaria Ofelia, una especie de ‘impeachment’ que evocaba el del presidente de EE.UU., que había mantenido relaciones con una becaria de la Casa Blanca. Como puede observarse, a medida que transcurrió esta década Ibáñez fue descartando temas locales hasta tratar en sus historietas sólo acontecimientos sociales, políticos o deportivos de resonancia internacional. Debido a la publicación de los álbumes fuera de España, la acción ya no se podía centrar en asuntos de política nacional. Al margen de este novedoso recurso, desde finales de los 80 se acentuó en las historietas de Ibáñez un elemento clásico que iba a ser característico de toda la producción de los 90, la inclusión de personajes y detalles ‘surrealistas’ en las viñetas, una especie de guiños en segundos planos que funcionaban como humor absurdo, y que recordaban a aquellos detalles surrealistas en los fondos de las primeras viñetas de *Gordito Relleno*, de Peñarroya, o de *La familia Pepe*, de G. Iranzo (figs. 543-547). Las viñetas de Ibáñez se

---

<sup>429</sup> *Mortadelo Extra*, núm. 61, 27 septiembre 1995. (Fig. 357).

recargaron con chistes absurdos en segundos planos, algo que ralentizaba la lectura y hacía perder el ritmo de la narración.

También se observaba en las historietas de estos años una evolución en el lenguaje de los personajes, especialmente en Mortadelo, con expresiones más atrevidas. Sin embargo, a pesar de los muchos años de convivencia, Mortadelo y Filemón siguieron sin tutearse. Ibáñez mantuvo ese trato distante porque resultaba cómico. Al mismo tiempo, presenciábamos escenas más atrevidas, antes impensables. En el álbum *El Quinto Centenario*, los personajes aparecieron desnudos, de espaldas al lector, lo que algún lector adulto, en un acto de censura, tachó de pornografía. En el *Mundial 94* Filemón recibía una patada por lamer el redondo trasero de una gruesa dama <sup>430</sup>, al tiempo que Mortadelo obsequiaba al profesor Bacterio con una flor ‘Tontadelculi Botaratus’ con un escorpión dentro. En *¡Silencio, se rueda!* Filemón corría ‘a hacer pis’ tras un árbol <sup>431</sup>. Y por supuesto, aparecieron con frecuencia mujeres exuberantes. Salvo en estos detalles, las historietas de los 90 no se diferenciaron gráficamente de las de la década anterior. En 1998, para conmemorar el 40 aniversario de *Mortadelo y Filemón*, Ibáñez preparó una historieta con la vida privada de ambos personajes. *Su vida privada* fue el título del álbum. En ella, el autor revelaba ciertas aficiones de la pareja, como el alcohol o las mujeres. Acostumbrados al *Mortadelo y Filemón* de los años de la censura, sorprendía descubrir que a la pareja le gustaba tanto ligar, aunque siempre se reventaban los planes el uno al otro. A pesar de esta tendencia, a finales de los 90 desapareció el personaje Irma, por considerar el autor que demasiados personajes fijos podían restar protagonismo, e incluso eclipsar a los personajes principales de la serie.

El soporte tradicional de publicación de las historietas también fue transformándose a medida que transcurrieron estos primeros años. La revista constituía un soporte heterogéneo donde se mezclaban autores y géneros, y poco a poco fue desechándose. En 1991 se interrumpió la edición del semanario *Mortadelo*, publicándose las historietas en las revistas *Super Mortadelo* y *Mortadelo Extra*. Del semanario *Mortadelo* se publicaron en total 140 números, y 144 de *SuperMortadelo*, que desapareció en 1993. *Mortadelo Extra* continuó dos años más publicando episodios de las historietas largas de *Mortadelo y Filemón*. En 1993, Ediciones B comenzó a reeditar las historietas de *Mortadelo y Filemón* en los volúmenes Super Humor, dando lugar a la colección Super Humor Mortadelo. A mediados de los 90 Mortadelo se publicó también en las páginas de la revista *Gente Menuda*, suplemento dominical infantil del diario ABC.

---

<sup>430</sup> *Mortadelo Extra*, núm. 48, 7 septiembre 1994.

<sup>431</sup> *Mortadelo Extra*, núm 61.

El trabajo del Bruguera Equip. en la realización de las historietas fue perdiendo peso paulatinamente, aproximadamente hasta 1995, fecha en torno a la cual Ibáñez retomó la responsabilidad absoluta de los guiones y dibujos de *Mortadelo y Filemón*, con ayuda únicamente en la etapa de entintado. Esta fecha coincidió con la desaparición definitiva del soporte habitual de los semanarios, publicándose las historietas desde entonces directamente en álbum, en los volúmenes de la colección Magos del Humor, reeditándose después en la colección Olé, y recopilándose finalmente en los volúmenes de la colección Super Humor Mortadelo. En este proceso Ediciones B no hizo sino seguir la tendencia general del mercado del cómic. En los 90 se descartó definitivamente la revista como principal soporte de las historietas, sustituyéndose por un nuevo soporte, generalmente mensual, dedicado a la obra de un solo autor. Álbumes y cuadernillos impusieron su presencia en las librerías especializadas, principal lugar de comercialización del cómic desde entonces.

### **Francisco Ibáñez, decano de la historieta de humor española.**

La década de los 90 se había iniciado con escasas expectativas comerciales. Durante estos años la historieta continuó perdiendo peso en el contexto general del entretenimiento y del relato con imágenes. Las pantallas de ordenador, los vídeos, las videoconsolas (más tarde los juegos en red), las televisiones y el cine lograron superar a las viñetas como soporte de acceso a la fantasía y a la ficción. El panorama audiovisual se había ampliado al inicio de la década, cuando empezaron a emitir las cadenas privadas Antena 3 Televisión, Tele 5 y Canal Plus, que disputaron a TVE el monopolio de la audiencia. Este panorama se vio aún enriquecido por las televisiones locales y autonómicas, y por la televisión por cable, que paulatinamente fueron iniciando sus emisiones. Poco a poco Internet se irá instalando en los hogares españoles.

La mayoría de los autores que habían protagonizado la renovación del cómic en los años 70 y 80 no llegaron a atravesar el umbral de los 90. Dibujantes y guionistas consagrados como Luis García, Josep María Beà, Alfonso Font, José Ortiz, Leopoldo Sánchez, Fernando Fernández, Antonio Segura, Vicente Segrelles, Garcés, Beroy, Negrete, Estrada, Espinosa, Alfredo Pons, Nazario, Martí, Montesol, Sento y otros muchos, a pesar de encontrarse en plenitud creativa, se vieron obligados a apartarse definitivamente (cuanto menos a distanciarse) del mundo de la historieta, reciclándose en otras actividades más rentables. Otros como Miguel Ángel Gallardo, Max, Daniel Torres, Miguelanxo Prado, Pere Joan, Rubén Pellejero, De Felipe, Azpiri, Micharmut o Carlos Giménez, continuaron manteniendo algún contacto con la profesión, pero sin conseguir mantener

una regularidad en la publicación. La incorporación de nuevas empresas al mercado del cómic a finales de los 90 –Camaleón, La General, La Factoría de las Ideas, Ediciones de Ponent, Sinsentido, Megamultimedia, Dude, Subterfuge Comics- aportó algunas figuras interesantes como Carlos Pacheco, Rafa fonteriz, Javier Pulido, Ángel Unzueta o Germán García.

En estas circunstancias, tres autores clásicos de Bruguera fueron capaces de superar esta tendencia a la extinción creativa, el guionista Víctor Mora, y los dibujantes Manuel Vázquez (fallecido en 1995) y Francisco Ibáñez. Este último consiguió captar a las nuevas generaciones de lectores sin que se produjesen en su obra transformaciones importantes. Ni siquiera en el dibujo y los guiones, y mucho menos en los recursos técnicos. En estos años finales de la década gran parte de los dibujantes de cómics ya había sustituido el papel por la pantalla de ordenador, los instrumentos tradicionales de dibujo –lápices, plumillas, pinceles, tintas, rotuladores- por la tableta gráfica digitalizadora y el escáner, y la rotulación manual de textos por las tipografías informáticas. Esta nueva forma de trabajar permitió que las obras comenzasen a difundirse también por internet, en formato electrónico, generalmente ‘pdf’.

A finales de 1999 el incombustible Ibáñez publicó *Siglo XX, ¡Que progreso!*, como despedida de un siglo que daba sus últimos coletazos, y al año siguiente los álbumes *Sydney 2000*, *La Vuelta* y *Fórmula 1*, todos ellos de temática deportiva. Paralelamente al lanzamiento de estos trabajos Ediciones B continuó reeditando historietas de la etapa Bruguera. En estos años finales de la década la popularidad de los personajes de Ibáñez era impresionante. Aunque en cada nuevo lanzamiento se editaba una importante tirada inicial, las cuantiosas ventas de Mortadelo obligaban a la editorial a lanzar inmediatas reimpressiones <sup>432</sup>. Los 15.000 ejemplares de la edición española de *Sydney 2000* se agotaron al poco de salir a la venta, mucho antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos, por lo que la editorial tuvo que reeditar el álbum inmediatamente. El álbum dedicado a la Vuelta Ciclista a España 2000 fue el más comercializado hasta entonces, con más de 30.000 ejemplares vendidos en poco más de dos meses, a los que habría que añadir otro medio millón de ejemplares distribuidos como regalo en los periódicos del Grupo Zeta.

Además, de Ibáñez se vendía no sólo el último álbum publicado, sino los ya más de 100 títulos reeditados. Desde que en 1988 Ediciones B consiguiera los derechos de los personajes, tan sólo en España se habían vendido más de 10 millones de ejemplares de aquellos títulos. Semejante volumen de ventas convirtió a *Mortadelo* y *Filemón* en un fenómeno social al margen del mercado del cómic español. Su autor se había convertido en

---

<sup>432</sup> Vid. J. RIOBOÓ, “Salón del Cómic. Los tebeos en la Estación”, *Delibros*, núm. 111, Madrid, junio 1998, pp. 58 y 59.



una especie de Rey Midas de la historieta española. Además de *Mortadelo* y *Filemón*, lo que más se vendía en España era el manga japonés -o el producido en España- y los cómics de superhéroes <sup>433</sup>. También el género erótico. El quiosco había dejado de ser el principal punto de venta, refugiándose ahora el cómic en librerías y tiendas especializadas en las que se ponían a la venta ediciones nuevas y antiguas, dirigidas a coleccionistas.

En el mercado europeo los álbumes de Ibáñez competían con éxito con personajes tan populares como *Tintín* o *Astérix*. En Alemania ‘Clever & Smart’ (Mortadelo y Filemón) incluso llegaron a superar en ventas a *Astérix*, consiguiendo una cifra de más de 50 millones de álbumes de *Mortadelo* y *Filemón* vendidos. En ese país la tirada de *Sydney 2000* superó en pocos meses los 80.000 ejemplares vendidos. Debido al éxito de los personajes en el mercado editorial alemán, Francisco Ibáñez se vio obligado a viajar todos los años al Salón del Libro de Frankfurt. En abril de 2000, la venta de los ya cerca de 150 álbumes de Mortadelo y Filemón alcanzó en todo el mundo la cifra de 150 millones. Las cuantiosas ventas de ‘Flink och Fummel’ y ‘Flip & Flop’, en Suecia y Dinamarca respectivamente, obligaron a Ibáñez a crear un álbum dedicado a la mítica Sirenita de Copenhague (agosto de 2000). En Dinamarca, tan sólo en un mes se vendieron 10.000 volúmenes de este álbum, una cifra muy respetable para el mercado danés. Los álbumes de Mortadelo y Filemón se habían traducido ya a una decena de idiomas. En Holanda eran conocidos como ‘Paling en Ko’, en Portugal como ‘Mortadelo e Salaminho’, ‘Futt et Fil’ era su nombre en Francia, ‘Fortune & Fortuni’ en Italia, ‘Antipie kai Symphonie’ en Grecia, ‘Älli ja Tälli’ en Finlandia... Otros personajes de Ibáñez como Rompetechos no pudieron publicarse en el extranjero. La dificultad estuvo, ante todo, en los numerosos juegos de palabras que contenían las historietas. Las frecuentes confusiones del personaje con rótulos de calles y establecimientos no permitieron una traducción fácil. Desde entonces, Ibáñez procuró realizar sus historietas con el menor número posible de juegos de palabras.

Ibáñez era ya el dibujante más cotizado del cómic español. Atrás quedaban los años en los que Bruguera explotaba al autor y a sus personajes, alterando las historietas e incluso borrando las señas de identidad de su creador. Ahora Ibáñez percibía beneficios y royalties acordes con el volumen de ventas de sus personajes, al tiempo que conservaba en su poder las planchas originales de las historietas publicadas. En estos años, además de la producción de Mortadelo, el dibujante debía atender otros muchos trabajos adicionales, desde agotadoras firmas de álbumes en ferias

---

<sup>433</sup> La llegada del manga a comienzos de los 90 causó gran sensación entre los lectores más jóvenes. Durante estos años el mercado se saturó, decayendo las ventas del cómic norteamericano y europeo. La crisis del cómic español se mostró más sombría que en ocasiones anteriores. Las librerías se poblaron de material japonés y de cómics norteamericanos de superhéroes. Vid. F. HERNÁNDEZ CAVA, «Breve historia de la historieta española», op. cit., pp. 16 y 17.

y presentaciones, hasta atender entrevistas, participar en mesas redondas, inaugurar exposiciones o recibir homenajes. En 1994 Ibáñez recibió el Gran Premio de la XII edición del Salón Internacional del Cómic de Barcelona. Desde entonces, los reconocimientos se sucedieron. El 14 de enero de 1999 inauguró en Barcelona una exposición antológica en la sede del Círculo de Lectores: *Mortadelo y Filemón, 40 años en acción* <sup>434</sup>. Meses después, en junio de 1999, Ibáñez recibió el homenaje que le brindó la Feria del Libro de Madrid en agradecimiento por su obra humorística. Francisco Ibáñez se convirtió en uno de los autores más solicitados en las firmas de ejemplares de las ferias del libro <sup>435</sup>. Estas nuevas obligaciones fueron la razón de que la prolífica producción editorial de Francisco Ibáñez disminuyese ligeramente en los años siguientes.

No todos los reconocimientos fueron en forma de premios o exposiciones. El 26 de febrero de 1998 Correos y Telégrafos emitió una tirada de sellos de 35 pts. con los personajes Mortadelo y Filemón, dentro de una serie dedicada al cómic iniciada en 1995. Poco después, en noviembre de 1998, la Fabrica Nacional de Moneda y Timbre emitió una tirada de 50 millones de etiquetas postales autoadhesivas con los mismos personajes <sup>436</sup>. Tres años más tarde, en noviembre de 2001, a esta misma serie se sumó el personaje Rompetechos. En verano de 2000 el personaje Mortadelo fue elegido mascota oficial de la edición de la Vuelta Ciclista a España, celebrada en agosto. Poco después, en octubre de 2000, Mortadelo y Filemón fueron nombrados embajadores oficiales de la infancia por UNICEF. Ese mismo mes el programa de TVE2 *La Mandrágora* emitió un reportaje sobre Francisco Ibáñez.

Los personajes de Ibáñez se habían convertido en iconos de la cultura de masas nacional. Incluso en los sitios más insospechados surgían pequeños homenajes a Mortadelo y Filemón. Al turista que visitase el Jardín de las Celebridades Alicantinas del Palacio de la Diputación de



<sup>434</sup> Felipe Hernández Cava, crítico y guionista de cómics, actuó como comisario de esta exposición conmemorativa que estuvo dividida en 14 apartados: la génesis de los personajes, la trayectoria de Francisco Ibáñez, la 'Escuela Bruguera', la época en que surgieron Mortadelo y Filemón -la llamada edad de oro del cómic español-, la evolución del dibujo y los guiones, su éxito en otros países -especialmente en Alemania-, etc. A través de un recorrido cronológico por 40 páginas originales Círculo de Lectores rindió homenaje a los personajes y a su creador, Francisco Ibáñez. El recorrido se iniciaba con algunos de los primeros originales publicados en *Pulgarcito* en 1958, cerrándose con las páginas del álbum *La Estatua de la Libertad*, de 1984, con especial énfasis en los álbumes *El Sulfato Atómico* y *Valor y al Toro*, considerados por la crítica como los mejores. Sobre esta exposición, véase los siguientes artículos: J. BARRANCO, op. cit.; F. HERNÁNDEZ CAVA, «Cuarenta años y 359 días en acción», *El Mundo*, Barcelona, 15 enero 1999; M. C. UBERQUII, «Detectives divertidos e imperecederos», *El Mundo*, 15 enero 1999. Vid. además: «Inauguración de la Exposición Antológica 'Mortadelo y Filemón, 40 años en acción'», *Círculo Digital* (web de Círculo de Lectores), 1999; «Mortadelo y Filemón, 40 años en acción», folleto de la exposición editado por Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.

<sup>435</sup> Vid. A. CASTILLA, «Mortadelo y Filemón, un filón», *El País*, Madrid, 4 junio 2000, p. 38.

<sup>436</sup> Fuente de información: Informativo 4/98 Servicio Filatélico.

Alicante probablemente le sorprendería encontrar, entre los monumentos dedicados a personajes de esa tierra, sendas esculturas de Mortadelo y Filemón, como si de hijos adoptivos se tratase. La ciudad había querido rendir así homenaje al ilustre dibujante, hijo de alicantino. En otro punto geográfico distante, en la madrileña localidad de Getafe, el Ayuntamiento dedicó una calle a los mismos personajes. La bautizó como ‘Senda de Mortadelo y Filemón’. En otoño de 2000, un concursante del programa de televisión *50x15*, emitido en Tele 5, admitió haber ganado los 50 millones del concurso porque leía a *Mortadelo y Filemón*. Gracias a una viñeta de Ibáñez (que reproducimos a continuación) el concursante pudo deducir que los ‘Hotentotes’ eran una tribu del norte de África. A comienzos de la década actual, uno de los personajes de una popular serie televisiva juvenil, *Al salir de clase*, recibía entre sus alumnos el apodo de Bacterio, por su parecido físico con el científico de la TIA.



En estos años, como en la etapa de Bruguera, no todo fue negocio editorial. Muchas empresas intentaron sacar provecho de la popularidad de los personajes de Francisco Ibáñez. En diciembre de 1998 Mortadelo y Filemón se convirtieron en personajes multimedia. La firma Z-Multimedia comercializó un juego de ordenador basado en su primera gran historieta, *El sulfato atómico*, una aventura gráfica desarrollada por la empresa toledana Alcachofa Soft. Ibáñez quedó bastante satisfecho con el resultado de esta experiencia. «Me parece excelente -decía Ibáñez- que los personajes puedan expresarse en otros medios como son los videojuegos, la animación en general, la publicidad, la crítica, la pedagogía, los futuros y prodigiosos medios audiovisuales...»<sup>437</sup>. El juego se vendió bien, y en diciembre de 1999 se publicó un segundo CD-Rom, *La máquina meteoroloca*, con un desarrollo similar al primero. En 2000 aparecieron dos nuevas aventuras gráficas, *Dos vaqueros chapuceros*, y *Terror, espanto y pavor*. Aprovechando las nuevas posibilidades de marketing que ofrecía Internet el Grupo Z publicó, en 2000, una página web oficial de *Mortadelo y Filemón*<sup>438</sup>.

<sup>437</sup> Comentario recogido en entrevista con F. Ibáñez en «El Sulfato Atómico: la entrevista», op. cit., s. p.

<sup>438</sup> [www.mortadeloyfilemon.com](http://www.mortadeloyfilemon.com)

Al margen de este tipo de adaptaciones, también se lanzaron numerosos objetos de «merchandising». A finales de los 90 la empresa óptica barcelonesa Optim llegó a un acuerdo con Ediciones B para lanzar al mercado unos modelos de gafas de sol con la marca ‘Mortadelo y Filemón’, una iniciativa que a la larga no tuvo demasiado éxito, pero que sirvió para situar a los personajes en muchos escaparates y centros comerciales. Al mismo tiempo, una empresa madrileña especializada en tarjetas de felicitación editó varios ejemplares con ilustraciones de los personajes de Ibáñez. También se comercializaron camisetas, material escolar, e incluso una colección ‘Mortadelo y Filemón’ de artículos para el coche, compuesta por alfombras, cortinillas, ambientadores, etc.



Otros intentaron obtener beneficios sin pagar royalties, como la productora BRB Internacional, responsable de la producción de una teleserie de dibujos animados con los personajes Mortadelo y Filemón, o la cadena de televisión Antena 3, que en estos años emitió una serie titulada *Manos a la Obra* cuyos protagonistas, Manolo y Benito, remitían por su oficio e ineptitud a los populares chapuzas Pepe Gotera y Otilio. A pesar de las evidentes conexiones, los responsables de la serie televisiva nunca reconocieron la influencia del cómic. Ibáñez estaba molesto con este tipo de cosas. Recientemente acababa de presentar un contencioso contra la productora BRB Internacional por incumplimiento de contrato. Al menos, la serie *Manos a la Obra* le ofreció una idea de las posibilidades de adaptar sus personajes a imagen real. Poco después, a finales de 1999, surgió un nuevo proyecto para trasladar a la pequeña pantalla el cómic *El botones Sacarino*, nuevamente una adaptación a imagen real del personaje de Ibáñez. José Antonio Escrivá se encargó de la dirección de la serie, que fue protagonizada por el actor Jorge Roelas, caracterizado como el Botones. Escrivá había colaborado como director en la anterior serie televisiva *Manos a la obra*. El director analizaba en una entrevista previa a la grabación las posibilidades del proyecto: «Es arriesgado trasladar un cómic a la pantalla -decía Escrivá- pero la gente que ha leído *El botones Sacarino* coincide en señalar que sus historietas tienen posibilidades de ser adaptadas con personajes de carne y hueso»<sup>439</sup>. El 26 de diciembre de 2000 Televisión Española comenzó a emitir la serie. A Ibáñez le entusiasmó tanto el proyecto que incluso llegó a grabar varias escenas interpretándose a

<sup>439</sup> Comentario recogido por A. FERNÁNDEZ en «Una serie traslada a la pequeña pantalla el cómic ‘El botones Sacarino’», *El Mundo*, Madrid, 6 enero 2000, p. 60.

sí mismo <sup>440</sup>. En uno de los capítulos el mismísimo Ibáñez aparecía firmando álbumes de *Mortadelo y Filemón*, cuando se le acercaba Sacarino para pedirle un autógrafo, sugiriéndole que creara un personaje basado en un botones. La serie televisiva no tuvo mucha aceptación, y su emisión pronto fue interrumpida.

En la década actual, dos potencias empresariales lideran el mercado español del noveno arte, Planeta y el Grupo Zeta, la editorial que gestiona la obra de Francisco Ibáñez. Éstas comercializan fundamentalmente material extranjero, sobre todo norteamericano y japonés. Otras medianas empresas como La Cúpula, Norma o Glénat participan también del mercado del cómic, la mayoría de ellas compaginando la importación con la gestión de la producción autóctona. Aún existen otras pequeñas empresas, abiertas a nuevos valores de la historieta española, que también procuran gestionar algún producto extranjero. En los últimos años se incorporaron a la profesión autores como Juanco, Quim Bou, Alex Fito, Carlos Portela, Albert Monteys, Cels Piñol, María Colino, Manel Fontdevilla, Ramón Bachs, Sergio Bleda, Miguel Núñez, Juanjo el Rápido o José Luis Ágreda. La historieta encontró su tabla de salvamento en los salones y festivales de cómics, vendiéndose ahora casi exclusivamente en grandes superficies, librerías y, sobre todo, tiendas especializadas, en donde sobrevive clasificada por autores, géneros y épocas, compitiendo con los juegos de rol y los de guerra o estrategia (juegos de miniaturas tipo 'Warhammer').

Francisco Ibáñez continuó en activo. En su producción decidió alternar aventuras clásicas con temas de actualidad. En abril de 2001 apareció el álbum *Los Vikingos*. Poco después, en noviembre de 2001, publicó *El ordenador... ¡Qué horror!*, una declaración de intenciones con respecto a la incorporación de las nuevas tecnologías a su trabajo. Y un mes más tarde *¡Llegó el Euro!* (diciembre 2001), justo las navidades en que los españoles decían adiós a la peseta y daban la bienvenida a la nueva moneda europea. Mortadelo y Filemón se enfrentaban aquí a una banda de falsificadores que fabricaba euros con imágenes de gheisas y de Schwarzenegger. El profesor Bacterio y la Sta. Ofelia no aparecieron en esta aventura. Paralelamente, Ediciones B editó un libro de pasatiempos y dibujo titulado *Actividades Mortadelo*, y a final de año, un *Calendario 2002* de Mortadelo y Filemón. En marzo de 2002 la editorial lanzó al mercado un nuevo formato de publicación, la revista mensual *Top Cómic Mortadelo*, que aún continúa publicándose, reeditando en cada entrega dos aventuras completas de *Mortadelo y Filemón*. Un mes más tarde se publicó un nuevo álbum, *Mundial 2002*. Básicamente, las nuevas historietas de

---

<sup>440</sup> Vid. ANÓNIMO, «TVE estrena la serie 'El botones Sacarino'», *El País*, Madrid, 26 diciembre 2000, p. 51.

Ibáñez fueron una mezcla de nuevos ‘gags’, de chistes rescatados de anteriores aventuras y de humor basado en temas de actualidad. Tampoco es raro encontrar algún toque de anticlericalismo. Sin variar demasiado estos ingredientes, las últimas historietas publicadas surgen como un sainete renovado y actualizado por un humor más cosmopolita, aunque sin renunciar a lo autóctono, como sucede en el álbum *Misión Triunfo* (junio 2002). Francisco Ibáñez se inspiró en el popular programa de Televisión Española *Operación Triunfo*. Las ventas de cualquier producto relacionado con *O.T.* estaban aseguradas, y el álbum de Ibáñez no fue una excepción.

En diciembre de ese mismo año apareció el álbum *El estrellato*, y poco después, en febrero de 2003, se estrenó el esperado filme *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*. *El estrellato*, inspirado en el rodaje del filme, recogía de forma caricaturesca la experiencia del autor de haber conocido de cerca la industria del cine, en esa ocasión de la mano del director de cine Javier Fesser, autor de *El milagro de P. Tinto*, y hermano de Guillermo Fesser, componente del dúo Gomaespuma, que también participó en el guión. En el nuevo álbum Ibáñez tuvo la oportunidad de recuperar a personajes olvidados, como los caóticos inquilinos de *13 rue del Percebe*, o el miope Rompetechos. Años atrás, la popularidad de *Mortadelo y Filemón* había inspirado otra comedia cinematográfica, *Crimen imperfecto* (1970), dirigida por Fernando Fernán Gómez, e interpretada por el propio director del filme y por el actor José Luis López Vázquez, que encarnaron la figura de dos detectives, Salomón y Torcuato, una pareja dedicada a la investigación privada.

El filme *La Gran aventura de Mortadelo y Filemón* fue un proyecto arriesgado. El desastroso fracaso de la telecomedia *Sacarino* había hecho sopesar al dibujante los peligros y riesgos de adaptar sus personajes a imagen real. Los resultados de llevar *Mortadelo y Filemón* a dibujos animados tampoco habían sido del agrado de Ibáñez. Sin embargo, Fesser convenció al dibujante de la conveniencia de llevar a cabo el proyecto, y el resultado no sólo satisfizo a Ibáñez, sino que además fue una buena oportunidad para promocionar sus cómics. En abril de 2002 se inició el rodaje de la película. Tras su estreno, en febrero de 2003, *Mortadelo y Filemón* y su autor tuvieron más eco en los medios de comunicación que, por ejemplo, tras la concesión a Ibáñez de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Los populares personajes de Ibáñez fueron portada de numerosas revistas dominicales –*El País*, *El Mundo*...- (fig. 344) y objeto de números extraordinarios de diversas publicaciones –*Fotogramas*...-. El propio Ibáñez tuvo que acudir a múltiples actos de promoción antes, durante y después del estreno del filme, llegando incluso a ser entrevistado en el programa de TVE *Informe Semanal* <sup>441</sup>. La película de Fesser fue finalmente la de mayor recaudación del año en España. Recaudó en taquilla

---

<sup>441</sup> Equipo TVE, «Devotos de Mortadelo y Filemón», Reportaje cit.

22 millones de euros, un millón de euros más que *Piratas del Caribe*, el filme estadounidense que encabezó las películas extranjeras de mayor éxito<sup>442</sup>.

En estos años, la entrada de Luis Alberto de Cuenca y Prado en la Secretaría de Estado de Cultura del gobierno español fue fundamental para el reconocimiento artístico de Francisco Ibáñez. El dibujante barcelonés encontró su apoyo desde el primer momento. De Cuenca escribió el prólogo de un volumen antológico de *13 Rue del Percebe*, participó en el reportaje de *Informe Semanal* sobre *Mortadelo y Filemón*, e impulsó la candidatura de Ibáñez a la concesión de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. El 15 de febrero de 2002 el Consejo de Ministros aprobó, a instancias de la Ministra de Educación, Cultura y Deporte, la concesión de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en la Categoría de Oro<sup>443</sup> a Francisco Ibáñez Talavera, en reconocimiento a su trayectoria como dibujante y guionista de cómics.

A pesar del éxito y de tener una edad próxima a la de la jubilación Francisco Ibáñez continuó demostrando una impresionante capacidad de trabajo, y siempre que sus múltiples ocupaciones y compromisos lo permitieron, continuó cumpliendo con una vieja tradición. Cada primer viernes de mes, acudir a reunirse con otros dibujantes de historietas en el bar Serra, en el barcelonés barrio de Santa Eulalia, una costumbre heredada de la época Bruguera, cuando una vez por semana acudían a la editorial a entregar los originales y, cumplido el encargo, compartían unas cervezas. Sus últimos trabajos son: *Parque de Atracciones*, publicada en septiembre de 2003, una aventura clásica desarrollada en un parque temático, aprovechando la popularidad de los nuevos parques instalados en España – Terra Mítica, Port Aventura, Warner Bros Park e Isla Mágica- cuya facturación no lograba, sin embargo, superar los números rojos; *El Uva: Ultraloca Velocidad Automotora* (diciembre 2003), en alusión a los nuevos trazados del AVE; *Atenas 2004* (mayo de 2004), continuando la serie dedicada a los Juegos Olímpicos; *El señor de los ladrillos* (diciembre 2004), sobre las estafas y pelotazos del negocio inmobiliario, y cuyo título era un guiño a uno de los mayores éxitos del cine fantástico, la trilogía de *El Señor de los Anillos*; y finalmente *Mortadelo de la Mancha* (febrero 2005), un álbum dedicado al IV Centenario de la publicación de *Don Quijote de la Mancha*, y donde Ibáñez –políticamente incorrecto- recrea, en clave de parodia, algunos episodios del Quijote<sup>444</sup>.

---

<sup>442</sup> A. HARGUINDEY, «De Mortadelo y Filemón al DVD», *El País*, 1 febrero 2004, p. 31.

<sup>443</sup> Real Decreto 203/2002, de 15 de febrero (BOE núm. 41, de 16 de febrero de 2002).

<sup>444</sup> Años antes Ibáñez ya había caracterizado a Mortadelo y Filemón como Don Quijote y Sancho Panza en unas historietas publicitarias realizadas para Parker en 1983: *Las increíbles hazañas del caballero Mortadelo de la Mancha* (figs. 310 y 311). Sobre la presentación de este álbum, véase: D. PRIETO, «Mortadelo y Filemón reinventan 'El Quijote'», *El Mundo*, Madrid, 18 marzo 2005, s. Cultura.





## CAPÍTULO VIII

### **La realización de la plancha: Espiando a Francisco Ibáñez.**

Tradicionalmente se ha emparentado el lenguaje del cómic con el arte cinematográfico debido, en gran medida, al tipo de montaje, basado en un lenguaje elíptico, y a que se trata de un arte secuencial en el que las imágenes (viñetas) presentan muchos de los problemas que plantea la captación de un escenario con una cámara. De ese modo hablamos de planificación, encuadre, ángulo de visión, montaje, etc. Sin embargo, no debemos olvidar que el arte del cómic es, esencialmente, el arte de la narrativa dibujada. De hecho, no todos los problemas del cómic aparecen en el arte cinematográfico. Por ejemplo, en la imagen cinematográfica, una vez seleccionados el punto de vista, la iluminación y el objetivo adecuado, aspectos tan importantes en la expresión plástica como la perspectiva, el escorzo, la nitidez, el claroscuro, las sombras arrojadas, el volumen, las texturas o la profundidad de campo, surgen espontáneamente. En la narrativa dibujada no sucede así. Plasmar un determinado ángulo de visión, o un tipo de iluminación, requieren del artista unos conocimientos, unos procedimientos y unas técnicas, las mismas que tradicionalmente han preocupado a los artistas plásticos desde la antigüedad. De las vinculaciones del cómic con el cine y la pintura proviene el interés para el historiador del Arte.

En la ilustración figurativa de una viñeta, como en un cuadro, surgen multitud de problemas a los que el artista ha de dar respuesta. En la mayoría de los casos lo hará aprovechando convenciones que ya estaban presentes en la pintura y en otras disciplinas artísticas, como el cartel. La generación de historietistas de Francisco Ibáñez tomó estos recursos de otros dibujantes de historietas más veteranos. En este apartado describiremos el proceso creativo seguido por el autor en la elaboración de las historietas. Como punto de partida contamos con un texto en el que

Ibáñez narra su técnica como historietista <sup>445</sup>. Ibáñez concibe la historieta como una sucesión de ‘gags’, de chistes gráficos, hilvanados mediante una narración común. En la realización del cómic Ibáñez concede gran importancia al texto y al guión, ya que en su opinión, lo que busca el lector es entretenerse con la historieta. El dibujo es importante, pero en su elaboración Ibáñez no pretende detenerse en buscar en cada viñeta el ángulo, plano, perspectiva o escorzo adecuados si con ello se descuida el guión. Con esta concepción el autor prescinde del concepto de viñeta como ilustración elaborada y de gran calidad artística. Unas páginas muy atractivas pero sin interés no venden, ésa es la idea. «En aquella época – recuerda Ibáñez refiriéndose al período Bruguera- se publicaban aquí las historietas de autores americanos que eran maestros del dibujo, como Hogart (autor de *Tarzán*) o Alex Raymond (autor de *Flash Gordon*), pero lo que de verdad le gustaba a la gente, lo que se vendía como churros eran las historietas españolas más rústicas, como *Roberto Alcázar* y *Pedrín...*» <sup>446</sup>.

Para Ibáñez, un 70 por 100 de la historieta es guión, y el 30 por 100 restante dibujo. El lector busca en las historietas de *Mortadelo* y *Filemón* pasar un rato divertido. En su opinión, crear un personaje no es complicado. Lo difícil es rellenar páginas en blanco después de cientos de historietas. Su método de trabajo continua siendo el mismo que años atrás, máquina de escribir para los guiones y la tradicional mesa de dibujo para las ilustraciones. Las miles de páginas dibujadas por Ibáñez han sido siempre realizadas en blanco y negro sobre papel blanco de grano fino, utilizando una hoja de formato superior al de impresión, primero abocetadas a lápiz y después pasadas a tinta china negra (figs. 343 a 346). Trabaja durante 12 ó 15 horas diarias sentado en un taburete e inclinado sobre su austera mesa de dibujo, de la que cuelgan innumerables botes llenos de lápices y rotuladores. «Tengo la espalda destrozada –se queja el dibujante-, así que ahora, al levantarme por la mañana, voy a la piscina a nadar un poco, y enseguida al tablero. Después de comer, una siesta de un minuto y otra vez al tablero, hasta las diez, las doce, las tres, lo que haga falta...» <sup>447</sup>. En esa intensa jornada de trabajo Ibáñez se concede alguna que otra pausa para descansar y echar un cigarrillo en la ‘sala de fumar’, que es como él llama a su pequeña terraza sobre una avenida barcelonesa.

---

<sup>445</sup> J. GONZÁLEZ CANO, «Entrevista a Francisco Ibáñez», op. cit., p. 23. Como textos complementarios, véase además: A. FURUNDARENA, «Ibáñez», *El Semanal*, Taller de Editores, Abril, 1998; J. M. PLAZA, «Francisco Ibáñez: Mortadelo cumple 40 años», *Leer*, núm. 94, julio-agosto, 1998; F. IBÁÑEZ, «Aprende a dibujar con Ibáñez», *Top Cómic Mortadelo* núms. 1-7, Ediciones B, Barcelona, marzo 2002-abril 2003, pp. 58-64; F. IBÁÑEZ, *Mortadelo y Filemón: ¡Dibújalos tú solito!* Eds. B, Barcelona, abril 2003.

<sup>446</sup> VIDAL-FOLCH, op. cit., p. 43.

<sup>447</sup> *Ibidem*.

Ibáñez dedica su mayor esfuerzo al guión. En su elaboración busca el ‘gag’ en escenas y situaciones que a él mismo pudieran divertirle, sin pretender que el lector se ría a carcajadas, basta con arrancarle la sonrisa. «Si me hace gracia a mí –indica Ibáñez- es posible que también le haga gracia a la gente»<sup>448</sup>. En el dibujo de una página puede dedicar cuatro o cinco horas, pero el guión es distinto, depende de la inspiración. En la elaboración del guión lo primero que decide Ibáñez es el tema. «Normalmente alterno un álbum con un tema de actualidad con otro de los que denomino ‘clásicos’, que son las historietas de siempre de *Mortadelo y Filemón*, en las que, por ejemplo, tienen que atrapar a un malhechor o resolver un caso. Al elegir un tema de actualidad voy con cuidado, porque puede ser que, cuando se publique, ya no sea noticia»<sup>449</sup>. El dibujante se nutre de la actualidad informativa, cotidiana, sin detenerse en temas de ámbito local, ya que no se entenderían fuera de nuestras fronteras, donde también se publican los álbumes<sup>450</sup>. Evita, en general, manifestar ideologías. También descarta temas sangrientos como ETA, el terrorismo internacional o los conflictos bélicos. Una vez escogido el tema, va ideando situaciones cómicas, cuanto más numerosas mejor. Muchos ‘gags’ son muy parecidos en todas sus historietas<sup>451</sup>. A menudo, mientras duerme, se le ocurren ideas y tiene que levantarse de la cama y anotarlas para evitar olvidarlas al día siguiente. El profesor Bacterio, con sus disparatados inventos, es el personaje que más juego le proporciona: «Cuando me atasco en el guión, siempre me sugiere ideas»<sup>452</sup>.

Ibáñez insiste en la proximidad del planteamiento de sus historietas con las películas del cine cómico mudo –Harold Lloyd, Charlie Brown, Charlot, El Gordo y el Flaco-, repletas de ‘gags’, en las que carecía de importancia la trama o el final, lo importante es que ocurriera, cada dos por tres, una nueva situación cómica. Una vez encontrados esos ‘gags’ llega el momento de hilar todas esas situaciones cómicas en un relato que mantenga el interés, es decir, en un argumento más o menos coherente que los unifique. Ibáñez desarrolla una técnica narrativa en la que las historietas se convierten en una sucesión de ‘gags’ con un desenlace espectacular. Este tipo de guión acumulativo de situaciones cómicas permite alargar o reducir las historietas, o subdividir las historietas largas en episodios

---

<sup>448</sup> ANÓNIMO, «Entrevista a Francisco Ibáñez», *Círculo Digital*, op. cit., s. p.

<sup>449</sup> Jaume VIDAL, «Entrevista con Francisco Ibáñez», *Mega Top* núm. 46, Eds. Reunidas (Grupo Z), Barcelona, febrero 2003, p. 7.

<sup>450</sup> Ibáñez no utiliza ya temas nacionales tan jugosos como los Servicios Secretos o los políticos que ocupan a diario las páginas de los periódicos. «A éstos, fuera de nuestro país no los conoce nadie», afirma. En la elaboración de la historieta debe pensar en un mercado internacional. Vid. CASTILLA, op. cit., p. 38.

<sup>451</sup> Al análisis de esta práctica se ha dedicado un epígrafe de este trabajo. Véase La rentabilidad del humor en la obra de Ibáñez, en c. IX.

<sup>452</sup> VIDAL-FOLCH, op. cit., p. 43.

autoconclusivos, según convenga, aunque conlleva a menudo una pérdida de concisión y de unidad narrativas.

Llega entonces el momento de trabajar en los diálogos de los personajes. Ibáñez concede mucho tiempo a todo lo relativo al texto. Los bocadillos, en apariencia ágiles y espontáneos, están en realidad muy elaborados, evitando repetir palabras, y cuidando al detalle las expresiones. Cada bocadillo acoge una frase breve y muy meditada. Ibáñez saca provecho de una ventaja del cómic con respecto al relato literario, y es que la imagen, la ilustración, evita la descripción. El lector ve lo que sucede en la viñeta antes de leerlo. Esto proporciona un gran dinamismo a la lectura. Evita que el lector se detenga demasiado en la viñeta, y se aprovecha el movimiento de la acción, introduciendo pocos y descargados textos. Las viñetas se hacen muy dinámicas. El autor recurre con frecuencia al diccionario de sinónimos para seleccionar las palabras adecuadas, sin repetir las mismas expresiones a lo largo del álbum. Al finalizar, detrás de lo que parece un diálogo espontáneo hay mucho trabajo invertido. Una vez revisados, corregidos y simplificados los diálogos, se pasan a máquina para facilitar la labor del rotulista. Sólo cuando el guión está perfectamente elaborado y los diálogos bien definidos Ibáñez comienza a dibujar con el lápiz.

La plancha original debe ser ahora ilustrada. No obstante, su realización se concibe con planteamientos más próximos al cartel que a una obra pictórica. El original de un cómic sería el equivalente a un arte final en diseño gráfico. El proceso de reproducción mecánica que exige la historieta para llegar a un público masivo altera desde su realización la naturaleza del objeto artístico. La obra original, o plancha, se concibe para ser multiplicada por medio de diversos procedimientos fotomecánicos y reprográficos. La calidad de la obra original se valora desde parámetros distintos a los de una obra de arte tradicional. Es decir, el trabajo del dibujante de historietas culmina con la reproducción mecánica del original, y por tanto, éste puede retocarse, raspase e incluso pegar en él añadidos. Muchos originales están retocados con témpera blanca y desgastados, y sin embargo, esas alteraciones no aparecen en la reproducción.

Sólo en los últimos años ha comenzado a cambiar esta mentalidad con respecto a la plancha. En los festivales y convenciones de cómics los coleccionistas adquieren las planchas originales firmadas al igual que un coleccionista de arte compra obras pictóricas. En ocasiones se llega a pagar cifras considerables, dependiendo del autor y de la calidad de la obra. En la actualidad, resulta difícil encontrar en el mercado planchas originales de Ibáñez. Consciente del valor que adquirirán sus ilustraciones cuando él desaparezca, el propio autor atesora sus originales como un patrimonio familiar que piensa legar a sus hijas. Pero en los años de Bruguera las historietas no se realizaban con la pretensión de equipararse al ‘gran arte’.

En el viejo archivo de Bruguera, en el edificio de Camps i Fabré, los originales acumulaban polvo agolpados sin clasificar en cajas o en grandes sobres dispersos por un enorme almacén. Probablemente, muchas de las primeras planchas de Francisco Ibáñez y de otros muchos autores se hayan perdido.

En la realización del dibujo Ibáñez reserva primero el espacio destinado al texto, para evitar que el bocadillo invada la zona destinada a las cabezas de los personajes. El espacio que va a ocupar el texto en la viñeta se calcula según el número de letras y de signos que contiene el diálogo. Para ello esboza el texto manualmente y a mayor tamaño, a lápiz como el dibujo, de modo que se asegura de que el rotulista tenga espacio suficiente para realizar su trabajo. Por esta razón los globos contienen a menudo demasiado espacio en blanco. Otros dibujantes evitan este problema utilizando una especie de cuadrícula mediante la cual es posible conocer el número de signos que caben en una anchura determinada, calculando posteriormente el número de líneas que serán necesarias. Este cálculo se realiza teniendo en cuenta únicamente la lengua castellana. Después, los traductores que se ganan las lentejas. Llega el momento de comenzar a ilustrar las viñetas a lápiz, dando un buen acabado a los dibujos. Algunos álbumes requieren una cierta documentación previa para el dibujo de fondos y decorados –arquitecturas, paisajes, vestuario, automóviles, objetos, etc.-, o personajes que aparecerán caricaturizados, elementos que proporcionarán a la historieta un toque de veracidad suplementaria. Ibáñez suele inspirarse en fotografías de libros, revistas y periódicos.

En los últimos años las viñetas están menos recargadas. Ya no contienen tantos chistes gráficos en segundo plano, independientes del relato, que ralentizaban la lectura. En las viñetas Ibáñez recurre a un dibujo lo más expresivo y dinámico posible, utilizando un lenguaje gráfico en el que intervienen onomatopeyas y signos visuales de apoyo a la expresión. Actualmente Ibáñez no trabaja con un equipo de colaboradores como ocurriera en los 80 y principios de los 90. Tan sólo, una vez acabada la página, un dibujante rellena los negros de las ilustraciones mientras otro ayudante pasa a tinta la plancha. Por último, el rotulista realiza su cometido incorporando los textos. Ibáñez tarda aproximadamente dos meses en crear un nuevo álbum, pero después hay que realizar el proceso fotomecánico, la impresión y la distribución.

En los talleres de la editorial se realiza el proceso de preimpresión aplicando color a las páginas mediante un programa informático, lo que permite introducir graduaciones y una amplia gama de matices, algo impensable con la fotomecánica tradicional. La reproducción es también de mejor calidad. En general, y salvo en portadas e ilustraciones de mayor formato (carteles, publicidad, etc.), los colores que se suelen aplicar en los

dibujos de los personajes son lisos (colores planos), sin tener en cuenta el claroscuro. Los degradados suelen reservarse para los fondos de las viñetas, y para determinados objetos. Algunos álbumes como *El Quinto Centenario* (1992), o los primeros de *Chicha, Tato y Clodoveo* (1986), están coloreados con acuarela, pero esta técnica no es frecuente en las historietas de Ibáñez. No obstante, el dibujante entregó los originales de estos álbumes pasados a tinta china negra, siendo un acuarelista el que incorporó después el cromatismo a las ilustraciones.

### **Las portadas ¿Exaltación del ‘gag’ u ‘horror vacui’?**

Los chistes de Ibáñez no sólo se editaron en sus formatos y soportes habituales, es decir, en las páginas interiores de las revistas y semanarios de humor. Al contrario, fue en las portadas de estas publicaciones donde encontramos una verdadera antología de chistes del autor, y una buena muestra de su arte como ilustrador. Cuando los chistes se editaron en este formato, la concepción de la página fue radicalmente distinta, debido fundamentalmente al carácter de reclamo de las mismas. Salvo excepciones, en las portadas de Ibáñez descubrimos a un dibujante que cuida al máximo todos los aspectos de la ilustración y del guión. Con los años se convertiría en el gran maestro de esta especialidad. En ocasiones, las portadas se limitaron a un chiste que ocupaba toda la página. Entonces solía tratarse de un dibujo cuidado y minucioso, repleto de ‘gags’ en segundos planos para que el lector se recrease en su lectura. Otras veces el chiste se desarrollaba en una pequeña historieta de cuatro o cinco viñetas (fig. 356). Ibáñez comenzó a desarrollar este planteamiento de portada en el semanario *Mortadelo*.

En cualquier promoción comercial, en el punto de venta se produce un momento crucial, el del encuentro del consumidor con el producto. En el quiosco, el ojo del cliente realiza un rápido recorrido visual escudriñando todas las portadas expuestas. Si encuentra elementos gráficos que acaparen su atención, continuará observando los detalles del conjunto. Si por el contrario, nada llama su atención, pasará a inspeccionar otra portada. Dada la feroz competencia editorial, la portada del semanario debía actuar como reclamo, y lograr por sí misma una motivación de compra. Ese es el motivo de que las portadas de Ibáñez de estos años estén repletas de guiños al lector. Es en ellas donde descubrimos a un verdadero ilustrador, y donde el dibujante se vuelve verdaderamente novedoso y original. Los dibujos se presentan repletos de detalles que invitan a una lectura detenida de la ilustración (figs. 351 a 355). Las líneas no son homogéneas, existe inflexión en ellas para destacar el volumen, la expresividad y el vigor del dibujo. Esta variedad de grosores en un mismo trazo se logró mediante la

plumilla de dibujo. En las ilustraciones de portada, el ‘gag’ visual en los segundos planos alcanza su máxima expresión. En los disfraces de *Mortadelo* solemos descubrir toda una gama de texturas visuales que rara vez aparece en las páginas interiores de los semanarios. Cuando las portadas son un chiste desarrollado en varias viñetas, asistimos a una sucesión de planos y ángulos de visión diferentes. Las viñetas más grandes se enriquecen con perspectivas y escorzos. Para lograr un dibujo más gestual se juega con diferentes modulaciones de línea. Tampoco se descuida el equilibrio en la composición de la página. La composición de las viñetas, más ágil que en el resto de las historietas, se adapta al espacio libre de la página, respetando la cabecera del semanario, así como los textos que anuncian los contenidos, el precio, etc. En ocasiones se juega con la superposición de las viñetas, y los dibujos y globos sobresalen de los límites. Esta sucesión de viñetas, alternando diferentes formas y tamaños, genera un ritmo visual que culmina en la viñeta final, de mayor tamaño, complejidad e impacto visual.

Cualquier elemento de portada permite introducir una sorpresa visual. En la portada del semanario *Mortadelo*, por ejemplo, la cabecera se enriquece con un pequeño chiste de este personaje que se desarrolla en la letra ‘o’, un juego visual que funciona como ‘gag secundario’. En los globos los diálogos se cuidan al máximo, a la vez que se juega con diversos tamaños y grosores en la rotulación de los textos, alternando en ocasiones la rotulación mecánica con la manual. El ‘gag’ visual puede aparecer, de forma inesperada, en cualquier elemento auxiliar, como los rabillos de los globos, o la propia firma del autor, que se convierte en una nota más de humor. Es también interesante el juego entre globo y viñeta <sup>453</sup>.

La misma editorial cuidaba más la reproducción y el cromatismo de las portadas que el de las páginas interiores del álbum. Es frecuente, como decimos, el empleo de tintas degradadas. También la utilización de colores saturados, impactantes. El cromatismo funcionaba como un grito al consumidor, como una especie de impacto visual que debía atraer inconscientemente su atención. A comienzos de los 90 Ediciones B llegó incluso a introducir volumen en las ilustraciones de portada de la Colección Olé, mediante el procedimiento denominado ‘golpe en seco’. En conjunto, las portadas de Francisco Ibáñez constituyen una muestra de la evolución de su técnica y dibujo, desde una ilustración más simplista a un dibujo más barroco. Puede decirse que su técnica evolucionó hacia una especie de ‘horror vacui’. «Las portadas, por aquello del mayor espacio, me dan mucho juego –explicaba el dibujante-. Y ocurre que, a veces, tiene más éxito el chiste del fondo que el que se cuenta en primer plano ... Hay muchas cosas inconscientes, huecos que llenar ¿Por qué no meter un ‘gag’

---

<sup>453</sup> Vid. *Mortadelo* núm. 134, 18 junio 1973; *Mortadelo Extra* núm. 48, 7 septiembre 1994.

en segunda fila si hay sitio para ello?»<sup>454</sup>. Así describía Ibáñez su técnica al emprender esta tarea: «Cuando elaboro una portada, suelo seguir el siguiente plan de trabajo. Primero pienso en el chiste sobre un tema y en un entorno determinado que realce la portada. Luego introduzco una serie de ‘gags’ que animan la ilustración y que, a pesar de que no tienen textos, también son guión ... En mis portadas, el guión sigue siendo el elemento más cuidado y trabajado»<sup>455</sup>.

Este análisis técnico quedaría incompleto sin una clasificación sistematizada del repertorio de convenciones semióticas de Ibáñez, ejemplificadas mediante viñetas de diversas épocas, lo que a su vez permite apreciar la evolución en el repertorio lexipictográfico del dibujante. El cómic es un arte vinculado con otras expresiones artísticas, como la pintura, la fotografía, el cine, el cartel, los dibujos animados o la literatura. Su lenguaje se ha ido enriqueciendo con técnicas y elementos de todas esas disciplinas, desarrollando también recursos propios y originales que certifican la categoría estética y artística del medio. Por sus características, el cómic es un medio de expresión que se mueve, paralelamente, en los campos de las artes plásticas y literarias<sup>456</sup>. En el cómic, la palabra se integra con la imagen. Personajes, expresiones, onomatopeyas, metáforas visuales, plástica, ritmo, etc., están integrados en una unidad expresiva. El cómic comparte con la pintura numerosos recursos que pronto analizaremos: composición, perspectiva, proporciones, escorzos, ritmo, texturas, color, claroscuro, etc., al tiempo que se sitúa en un plano muy paralelo al del cine, medio que también integra palabras con imágenes. En ambos casos, se trata de un arte narrativo en el que la historia se desarrolla mediante una sucesión de acciones. Incluso se observa una influencia mutua entre cine y tebeo. Como consecuencia, se da una coincidencia en la denominación de los recursos fundamentales: encuadre, planificación, angulación, montaje, ritmo, raccord, etc. Sin embargo, el cómic cuenta con unos elementos específicos, independientes de otros medios de expresión. En realidad, esos términos estilísticos comunes designan, muchas veces, conceptos diferentes. En los siguientes epígrafes se analizan, de manera ordenada, las características específicas del lenguaje de los cómics de

---

<sup>454</sup> COLUBÍ, op. cit., p. 47.

<sup>455</sup> M. E. DARIAS, «Ibáñez, creador de Mortadelo y Filemón» (Entrevista), *Diario de Avisos*, septiembre 1993. Citado por FERNÁNDEZ SOTO, op. cit., p. 23.

<sup>456</sup> En España, el primer análisis sistemático del lenguaje de la historieta desde supuestos semiológicos corresponde a Román Gubern. El criterio seguido por Román Gubern y Luis Gasca en *El discurso del cómic* consiste en agrupar las convenciones iconográficas de las historietas en tres categorías: Iconografía, Expresión literaria y Técnicas narrativas. Ambos autores definen el cómic como «un medio de comunicación de masas de naturaleza lexipictográfica, que aparecía como singular encrucijada del arte del dibujo y de la narración literaria». L. GASCA y R. GUBERN, *El discurso del cómic*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 13.



Francisco Ibáñez. En ellos se amplían también ciertos aspectos técnicos relativos a la realización de la plancha.

### **La composición de las viñetas: Encuadre y perspectivas ópticas.**

En el cómic, el recuadro de la viñeta es el espacio pictórico en el que el dibujante debe organizar las líneas, formas, figuras, colores y texturas que componen la figuración. También es el espacio a donde debe trasladar el esquema de localización espacial en el que van a actuar los personajes. Pero al contrario que la pintura, el cómic es un arte secuencial donde la viñeta es la representación pictográfica del mínimo espacio y tiempo significativo del relato, y su formato está condicionado por ambos elementos. Si en las primeras historietas de Francisco Ibáñez las viñetas acostumbraban a tener forma rectangular, a medida que el dibujante evolucione la forma y dimensiones de las mismas se volverán caprichosas, según la conveniencia del relato, al igual que la línea que limita el cuadro, que en ocasiones llegará a desaparecer por completo. Por influencia de los cómics europeos Ibáñez romperá a menudo el ‘emparrillado’ de las viñetas, y los personajes traspasarán los límites.

El primero de los elementos que definen la viñeta es el espacio. Cada viñeta delimita una porción de espacio de extensión y escala variable. Para la demarcación del espacio se emplea una terminología extraída del lenguaje cinematográfico, el encuadre, o lo que es lo mismo, el plano y sus derivados: gran plano general, plano general, plano de conjunto, plano americano, plano medio, primer plano y plano detalle (figs. 357 a 363). A medida que la técnica de Ibáñez evolucione, el repertorio de encuadres (planificación) se enriquecerá considerablemente. En las historietas del dibujante abundan los planos de conjunto (o planos generales cortos), así como los planos medios. A veces se introducen primeros planos de los personajes para enfatizar la expresión o agresividad de los rostros. Los planos americanos (abarcaban la figura hasta las rodillas), aunque más escasos, forman también parte del repertorio del autor. Los grandes planos generales (o planos generales largos) aparecen en las historietas de dibujo más cuidado.

Dentro del encuadre tiene lugar la representación de un espacio virtual, ficticio, y en profundidad, donde aparecen los problemas de la perspectiva óptica y de la perspectiva aérea, con representaciones en perspectiva cónica con uno, dos o tres puntos de fuga, según el ángulo de visión elegido por el dibujante. En la historieta, la incidencia angular del punto de vista da lugar a encuadres vistos en picado, contrapicado, normal, cenital, nadir, aberrante y subjetivo. La angulación característica de las viñetas de Ibáñez es la normal (ángulo frontal), con un punto de vista bajo

(línea de horizonte a ras del suelo), lo que produce un ligero efecto óptico de ‘falso contrapicado’ (fig. 367), y evita tener que representar complejas perspectivas o escorzos. Esta clase de angulación se denomina también ‘vista de rana’, y es un tipo de representación compartida por todos los autores de Bruguera.

Las viñetas de Ibáñez se representan sin demasiada profundidad de campo, simplificándose enormemente el dibujo de la plancha. Para representar la profundidad de la viñeta se recurre a convenciones que en seguida describiremos. También es muy frecuente en la obra de Ibáñez el plano ligeramente picado (encuadre visto desde arriba), aunque en estos casos el autor sigue dibujando los rostros de los personajes en posición frontal, y no en escorzo (fig. 366). De hecho, se trata más bien de un ángulo de visión frontal con una línea de tierra alta (falso picado). Son más escasos los planos con un punto de vista picado acusado (fig. 368), aunque también aparecen en algunas historietas. En tales casos, la perspectiva de la escena se enfatiza, y se inclinan las líneas verticales que convergen en un punto de la zona inferior de la viñeta, o situado por debajo de ella (perspectiva del cuadro inclinado). Cuando le conviene, Ibáñez también introduce planos contrapicados (encuadres vistos desde abajo), aunque con menor frecuencia (fig. 369). En muchos casos sigue siendo un ángulo de visión frontal con una línea de horizonte muy baja (falso contrapicado). Cuando el ángulo de visión es más acusado, las líneas verticales convergen en un punto situado por encima de la viñeta (otra modalidad de perspectiva del cuadro inclinado) (fig. 370). El dibujante apenas recurre a encuadres más audaces, como el cenital (riguroso picado) o el nadir (contrapicado absoluto), aunque algunas viñetas se aproximan bastante a esta clase de representaciones.

En cuanto a la representación de la perspectiva óptica, en las historietas de finales de los 50 Ibáñez recurre a convencionalismos compositivos característicos de los tebeos de humor de postguerra, con objeto de obtener un efecto de profundidad en las viñetas. La sensación de espacio se consigue mediante tres planos compositivos con diferente escala y grado de iconicidad (figs. 371 a 373). Con este sencillo y eficaz procedimiento se logra un cierto efecto de perspectiva, muy convencional, por supuesto, pero sobre todo, una aparente sensación de pérdida de profundidad de campo a medida que los objetos se distancian del observador. Conviene recordar que la mayoría de los dibujantes de historietas no han aprendido el arte del dibujo en academias o escuelas especializadas y, por tanto, desconocen los principios de la perspectiva y de la composición, además de carecer de recursos como el claroscuro o el escorzo. Casi todos han accedido a la profesión de forma autodidacta, imitando los recursos, procedimientos y, especialmente, las convenciones que otros compañeros más veteranos ponen a su alcance. La carencia de

principios se compensa con soluciones imaginativas, como el empleo de siluetas en los planos intermedios. Esto no significa que en los tebeos de postguerra no hallemos viñetas con logrados efectos de perspectiva. El talento y la intuición de algunos dibujantes es indiscutible, aunque en general, existe una tendencia a la simplificación gráfica. A finales de los 60 la evolución en el dibujo de Ibáñez también se manifiesta en el trazado de perspectivas ópticas menos convencionales, más audaces y, sobre todo, relativamente sujetas a las leyes de la perspectiva cónica, aunque como se verá a continuación, en las historietas más actuales Ibáñez sigue haciendo uso de recursos convencionales de postguerra.

### **Ángulo de visión frontal con línea de horizonte baja.**

Como dijimos, es frecuente en la obra de Ibáñez el empleo de un ángulo de visión frontal con una línea de horizonte baja (vista de rana). Ante la ausencia del plano horizontal desaparece una referencia importante para captar la tridimensionalidad de la escena, y la perspectiva se aplana como en una imagen obtenida con teleobjetivo. Con el fin de separar unos planos de otros y lograr una ilusión de profundidad en la viñeta, el dibujante recurre a un procedimiento muy sencillo y convencional. Como en una escenografía teatral, el espacio se configuraría del siguiente modo: En primer plano se dispondrían los personajes que intervienen en la acción, el bordillo de la acera (indicativo de proximidad con respecto al plano del cuadro), más algún que otro objeto del mobiliario urbano (una papelera, una farola, un buzón de correos...). Estos elementos se representan con mayor escala, definición y grado de iconicidad; En un plano intermedio, a menor escala, se dibujaría la negra silueta de algún viandante que se apresura a atravesar la calle, un automóvil, etc.; En el fondo se situarían, con menor escala y sin apenas definición, contornos de edificios, vegetación o cualquier otro elemento que identifique el escenario. El resultado es un efecto óptico de desenfoque o de pérdida de profundidad de campo (figs. 375 y 376).

En estas viñetas asistimos, pues, a un espacio convencional, ficticio, un espacio figurativo casi de comedia. La ilusión de profundidad que obtenemos se parece a la de un escenario teatral, donde el efecto de perspectiva se logra mediante artificios que engañan la visión que capta el espectador, haciéndole creer que existen diversos planos distanciados unos de otros. El efecto de tridimensionalidad y de lejanía se produce por ausencia de detalles y menor escala en los planos del fondo. A mayor distancia con respecto al observador, mayor pérdida de iconicidad en los objetos representados.

Aunque esta clase de soluciones las toma prestadas Ibáñez del repertorio de recursos expresivos del cómic de postguerra, el empleo de siluetas para representar segundos planos, así como la configuración de la profundidad con una concepción plana del suelo, no son soluciones exclusivas del cómic, sino instrumentos tradicionales de la figuración plástica, y es fácil rastrearlos en cualquier medio de expresión que, como el cómic, precise de una simplificación gráfica, así como de una lectura simple y rápida. Tal es el caso del cartel. Tomemos como ejemplo un cartel de Toulouse-Lautrec (figs. 377 y 378), donde es casi obligada una buena dosis de simplicidad gráfica. Con respecto a una pintura contemporánea, un cartel admite mayor convencionalidad en la imagen, puesto que no es preciso un razonamiento en la representación del espacio. El espectador no exige soluciones complejas ni espectaculares perspectivas cónicas o escorzos. Lautrec utiliza la silueta en sus carteles con idéntico fin con que se utiliza en el cómic. Y como en la historieta cómica, las figuras se representan planas, sin ningún tipo de escorzo. Al igual que una viñeta de Ibáñez, un cartel de Lautrec requiere<sup>457</sup> una lectura visual simple, concisa y rápida, con el fin de lograr un impacto en la atención de los lectores que caminan apresuradamente ante el lugar en el que estaba expuesto. No debía contener, por tanto, demasiados elementos, ni su elaboración había de ser excesivamente compleja. Si el lector captaba lo que allí acontecía prácticamente de un solo golpe de vista, el cartel había cumplido su función.

Tomemos ahora una pintura de Toulouse-Lautrec (fig. 379) con objeto de observar los problemas que debería plantear una línea de horizonte alta, así como las soluciones que el artista adopta. Tales problemas tienen relación con la perspectiva óptica (cónica), y requieren un tipo de representación menos convencional –sin ignorar que la propia representación en perspectiva cónica no es sino una convención más, en tanto que supone una representación de un espacio tridimensional en una superficie bidimensional-, más elaborada y relativamente sujeta a las ‘leyes’ que rigen la visión humana. Valiéndose de una acusada simplificación gráfica, Lautrec elude la representación arquitectónica en perspectiva cónica, recurriendo a procedimientos muy primitivos, como la colocación en primer plano, y próximas al límite inferior del lienzo, de las figuras con mayor escala y grado de iconicidad; la representación de los elementos en segundo plano más simplificados, con menor escala y

---

<sup>457</sup> Requería, puesto que ningún espectador pasaría hoy fugazmente ante un cartel de Toulouse-Lautrec. En 1891, sin embargo, expuesto en plena calle, no se presentaba como un objeto artístico de igual valor que un cuadro, sino como un objeto informativo y perecedero creado con una estética lograda para aumentar su poder persuasivo. Cumplida la función propagandística que había motivado su existencia, su futuro inmediato era degradarse bajo las condiciones meteorológicas de París, así como los tebeos pasaban de mano en mano hasta que el tiempo y la fragilidad del soporte los condenaba a desaparecer.

alejados del límite inferior del cuadro; la ocultación de las figuras del fondo –muy esquemáticas– por los elementos situados en primeros planos (traslapo); etc. El cómic recurre con frecuencia a este tipo de soluciones más elementales con el fin de evitar la compleja representación gráfica que exigiría una línea de horizonte más alta (fig. 380). Observando detenidamente algunas viñetas de Ibáñez es fácil detectar un procedimiento semejante al de Lautrec, lo que significa que los dibujantes de historietas aprovechan hallazgos de otras disciplinas artísticas tradicionales, como el cartel o la pintura.

### **Línea de horizonte alta: El problema de la representación en perspectiva cónica.**

Al igual que sus compañeros de profesión, Ibáñez no evita siempre la representación arquitectónica en perspectiva cónica, y algunas viñetas trazadas por el dibujante sí requieren un cierto conocimiento de la geometría descriptiva, aunque Ibáñez respeta las reglas en el uso de la perspectiva sólo en apariencia. En general, sus representaciones en perspectiva cónica no son geoméricamente correctas, y a pesar de que su trazado exige, cuanto menos, el conocimiento de algunos principios básicos, el cálculo de los puntos y líneas de fuga es tan sólo aproximado. Es evidente que Ibáñez ha ido adquiriendo y consolidando en su lenguaje plástico una fuerte identidad expresiva, aprovechando e incorporando instrumentos tradicionales de la pintura figurativa, de la fotografía, del cine, de la animación y, por supuesto, del cómic.

Según el ángulo de visión elegido por el dibujante se hará necesaria una representación en perspectiva cónica con uno, dos o hasta tres puntos de fuga (figs. 381 a 386). Generalmente, la representación del espacio en perspectiva está condicionada por la posición vertical de un teórico observador (punto de vista), que percibe la escena apoyado en el suelo. La línea de horizonte se sitúa a la altura de sus ojos. El cielo comienza por encima de esta referencia, y la tierra por debajo. Ahora, con una línea de horizonte media o alta, el plano del suelo (plano geometral) se hace visible, sintiéndose el dibujante obligado a representar un espacio en perspectiva cónica que será frontal u oblicua (uno o dos puntos de fuga) en función de la posición del espectador con respecto a los objetos representados (figs. 383 y 384). En esta representación las líneas verticales se dibujan paralelas. Por el contrario, si el punto de vista se inclina (fig. 385), la representación del espacio varía, y con ella los esquemas de referencia. A un ángulo de visión cenital (picado absoluto) le corresponde una perspectiva de cuadro horizontal. Finalmente, a un ángulo de visión picado (figs. 381 y 382) o contrapicado (fig. 386), le corresponde una representación en perspectiva

de cuadro inclinado (tres puntos de fuga). Las líneas verticales fugarían en un punto por debajo o por encima de la viñeta. Como puede observarse, la variación de la incidencia angular en el punto de vista precisa una representación adecuada del espacio.

### **Principios compositivos.**

El proceso de composición es otra de las cuestiones que han preocupado a los artistas plásticos desde antiguo. En el cómic, la composición hace referencia a la organización y disposición de los diversos objetos de la figuración dentro del espacio plano y limitado de la viñeta, pero también a las relaciones que se establecen entre dichos objetos. En el dibujo de la plancha las viñetas se componen cuidadosamente, especialmente las ilustraciones de portada. Ibáñez recurre entonces a algunos principios compositivos ya clásicos en el Arte. En sus historietas algunas viñetas se componen equilibradas según las reglas de la simetría. En la figura 389, los personajes están distribuidos simétricamente en torno a un eje central, donde se sitúa una tercera figura. Cada uno de los personajes interviene en la viñeta como si se tratase de un peso. De hecho, cada elemento de la ilustración se comporta como un peso visual que ejerce una fuerza óptica. Imaginando las diversas figuras como pesos de una balanza (fig. 387), la composición se equilibra porque los distintos pesos se compensan entre sí. Este equilibrio absoluto entre las dos mitades de un cuadro aparece con frecuencia en el Arte. Otras veces, los diversos elementos se organizan de manera ordenada siguiendo un sistema de figuras geométricas: formas poligonales, circulares, ovaladas, triangulares, composición en L, etc. Esta clase de registros geométricos permiten igualmente distribuir de forma armoniosa las figuras de la ilustración (figs. 390 a 393), aunque no todas las viñetas se prestan igual a esta forma de composición. Las estructuras generadas de este modo estarían dentro de la denominación de formas cerradas<sup>458</sup>.

Este tipo de composiciones de centro fijo y desarrollo simétrico son muy equilibradas, pero presentan el inconveniente de resultar estáticas e inexpresivas, por lo que el dibujante recurrirá a menudo a esquemas compositivos más dinámicos, basados en disposiciones asimétricas. En algunos casos, una de las figuras invade la mayor parte de la viñeta, alcanzando prácticamente el eje central, o lo que es lo mismo, acercándose mucho al punto de apoyo. Generalmente se trata de una masa grande y próxima al espectador. Para restablecer el equilibrio visual, una figura de menor peso y más alejada del eje de la balanza debe intervenir en la

---

<sup>458</sup> Empleando la terminología de Wölfflin. Véase *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985, pp. 199-244 (1ª ed. 1924).

composición. Se rompe la simetría, pero el equilibrio logra mantenerse, y la ilustración resulta mucho menos estática. La figura 388-A muestra como el dibujante ha equilibrado el peso visual de un tren en movimiento situando un personaje más ligero y lejano, próximo al límite derecho del recuadro. El mismo principio compositivo lo encontramos a menudo en el Arte, por ejemplo, en el cuadro de Picasso *Acróbata con balón* (1905), reproducido en la figura 388-B.

En otras imágenes, fundamentalmente en las portadas de los álbumes y semanarios, debido a la mayor complejidad de las ilustraciones Ibáñez recurre a fórmulas de organización del espacio, de modo que las principales figuras queden situadas en los centros de interés. Ahora lo que se busca es una estructura compositiva (armazón oculto) que ayude al dibujante a determinar la posición de los diversos elementos dentro del recuadro de la ilustración. Generalmente se evita subdividir el rectángulo en mitades o cuartos, por el equilibrio monótono y tedioso resultante. En la figura 394 los distintos elementos se organizan según la regla de los tercios, una simplificación de la proporción áurea utilizada en los medios audiovisuales. El rectángulo se divide vertical y horizontalmente en tres partes iguales. Un procedimiento sencillo pero muy útil para componer imágenes proporcionadas sin necesidad de recurrir al complejo trazado que requiere la sección áurea del plano. Los protagonistas se sitúan en los puntos principales del recuadro, es decir, en las zonas próximas a las intersecciones de las líneas divisorias. ¿Es consciente Ibáñez de este cálculo matemático en la división del espacio? Sabemos que muchos artistas han utilizado esta clase de proporciones de forma inconsciente. Sin embargo, en la ilustración 394 todo apunta a que Ibáñez sabe perfectamente lo que está haciendo. Quizás en otros casos no lo sea del todo. Puede que, en ocasiones, su intuición le permita componer las viñetas de forma efectiva sin recurrir a ningún tipo de esquema.

### **Símbolos cinéticos y signos de apoyo a la expresión.**

«Todo cambia, todo se mueve rápidamente. Una figura nunca se queda quieta delante de nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por medio de la persistencia de las imágenes en la retina, las cosas que están en movimiento se multiplican y resultan distorsionadas, sucediéndose unas a otras como vibraciones en el espacio a través del cual pasan. Así ocurre que un caballo al galope no tenga cuatro patas: tiene veinte...». Incorporar una multitud de sensaciones dinámicas al cuadro, establecer el movimiento como fundamento esencial de la imagen, han sido, antes que en el cómic, algunas de las preocupaciones de la pintura en

diversas épocas. Este fragmento pertenece al *Manifiesto técnico de la pintura futurista* de Umberto Boccioni <sup>459</sup>.

Desde el Barroco, los artistas preocupados por representar el dinamismo en la composición recurrieron a estructuras compositivas abiertas –basadas en el empleo de diagonales y líneas curvas–, frente a la profusión de formas cerradas en las obras del Renacimiento, pero también a otras muchas soluciones que van a repetirse después en los cómics. Pronto se percibe en Francisco Ibáñez una predilección por el dinamismo de la escena. Pero ¿Cómo representar icónicamente el movimiento de los objetos y personajes en un arte secuencial que genera imágenes estáticas seriadas? Nada mejor que recurrir a la obra de los grandes artistas. Los dibujantes de historietas aprendieron de la pintura la solución a los problemas artísticos, que en última instancia son iguales para un artista plástico que para Ibáñez (vid. figs. 399 y 401). Al igual que en la composición, en la representación del movimiento Ibáñez recurrió a fórmulas tradicionales del Arte.

En sus historietas los personajes aparecen siempre desplazándose por la viñeta, pocas veces en reposo, y nunca absolutamente estáticos. Se juega con el ritmo. La forma rígida prácticamente desaparece, decantándose el dibujante por la forma fluida. Los personajes parecen adquirir ‘libertad’ dentro del recuadro, y siempre producen una impresión de vitalidad. La propia disposición de las figuras, evitando que los cuerpos queden aislados unos de otros, o superponiéndolos en planos sucesivos, ya sugiere acción. El movimiento transcurre a menudo en sentido diagonal o curvo. Adquiere importancia lo fortuito. Se evita la frontalidad en la representación de las figuras, de modo que se rompe la simetría y se realza el volumen. Igualmente se prescinde del perfil absoluto, lo que a su vez evita la horizontalidad, que resulta monótona. En muchos casos se rompe la relación entre la figura representada y el recuadro de la viñeta, y objetos o personajes aparecen cortados por el lugar donde la imagen adquiere un mayor efectismo. Incluso, algunos personajes se desprenden de la viñeta y traspasan los límites del recuadro, invadiendo otras escenas. En los fondos, el sistema de horizontales queda muchas veces oculto, o se limita a unas pocas imágenes.

Hasta aquí, muchas de estas soluciones plásticas podemos hallarlas en el arte Barroco, sin necesidad de recurrir a etapas posteriores. Sin embargo, para simbolizar el movimiento, los dibujantes de historietas se han permitido otras fórmulas más convencionales. El empleo de líneas cinéticas es, prácticamente, uno de los recursos compartidos por todos los dibujantes de cómics de humor –el cómic realista no recurrió fácilmente a este tipo de artificios gráficos puesto que desvirtuaban el efecto de la ilustración–. Los símbolos cinéticos o figuras cinéticas (figs. 395 y 396)

---

<sup>459</sup> Publicado en forma de folleto a principios de abril de 1910. N. LYNTON, «Futurismo», en N. STANGOS, *Conceptos de arte moderno*, Alianza Ed., Madrid, 1986, p. 84.



vienen a rematar el efecto logrado por las soluciones anteriores. Estos movilgramas expresan la ilusión del movimiento en viñetas estáticas, además de señalar la trayectoria de los móviles. Pero mucho antes de que los dibujantes empezaran a introducir este recurso en las viñetas, los artistas plásticos ya habían encontrado fórmulas que representasen elocuentemente el movimiento de las figuras, llegando en muchos casos a soluciones parecidas. Si observamos *El Circo* de Seurat (fig. 402), el sentido dinámico se ve potenciado por las líneas compositivas del propio cuadro. Todas ellas fluyen en una determinada dirección, sugiriendo la sensación de movimiento de la equilibrista sobre el caballo.

En el cómic de humor, la representación de la simbolización cinética puede ser muy variada. Ibáñez es un gran maestro en la utilización de este recurso. Con la simbolización cinética puede expresarse una amplia gama de movimientos: saltos, caídas, golpes, huidas, lanzamiento de objetos, balanceos, temblor, giros corporales, olor, etc. Para ello existen distintas modalidades de simbolización cinética. Por medio de la simbolización cinética denominada 'trayectoria' se describe gráficamente el recorrido de la víctima de un golpe o una caída. Suele expresarse mediante dos o más líneas paralelas formando un arco, elipse, círculo, etc. Cuando el personaje se mueve frontalmente las líneas cinéticas se trazan rectas. Mediante estas convenciones, las escenas adquieren mayor expresividad, dinamismo, espectacularidad, dramatismo o violencia. Además, clarifican la dirección del movimiento, pues de no existir líneas cinéticas pudiera producirse cierta ambigüedad en algunas viñetas.

En combinación con las líneas cinéticas, las nubecillas de polvo levantadas por el personaje en su recorrido contribuyen a expresar un movimiento veloz. Ambos recursos gráficos son muy frecuentes en la obra de Ibáñez. Otras veces se dibuja una gran nube de polvo dentro de la cual se desarrolla una pelea, recurso también muy estereotipado y difundido en el cómic, o a través de los dibujos animados. Para enfatizar un golpe Ibáñez recurre a un movilgrama consistente en simular gráficamente el efecto de un impacto, recurso muy similar al empleado para expresar una explosión. Otro movilgrama característico del dibujante es el que se emplea para representar el temblor. Unas líneas onduladas dispuestas paralelamente que contornean el cuerpo de un personaje expresan el movimiento característico de un temblor causado por el frío, el miedo, o por una vibración o zarandeo (fig. 398). El contorno del personaje aparece desdibujado, apenas definido. Se trata de otra variante de simbolización cinética que, a menudo, se combina con otros recursos gráficos. El aroma o la fragancia se plasma gráficamente mediante líneas onduladas irradiadas por la fuente de olor. Si el olor es nauseabundo, junto a las líneas irradiadas revolotearán moscas.

Otros símbolos cinéticos se utilizan para apoyar la expresión del estado de ánimo de los personajes. Es el caso de las líneas de irradiación

quebradas o en zig-zag, como rayos sobre la cabeza, que identifican a un personaje colérico. Se suelen acompañar de una mirada y una boca agresivas. El rubor de un personaje se manifiesta rellenando su rostro con un tramado de líneas paralelas verticales. Con este sencillo recurso se plasma gráficamente el enrojecimiento facial. Una línea espiral ascendente sobre la cabeza indica que el personaje es víctima de un mareo.

Por último, la impresión de movimiento de una figura también se expresa mediante la multiplicación secuencial del movimiento (fig. 397), es decir, mediante la representación, en una misma viñeta, de varias posiciones consecutivas del movimiento de un cuerpo, lo que genera una percepción visual de ritmo. Ahora, el interés de los dibujantes de historietas por plasmar el fenómeno perspectivo del movimiento les llevó a aplicar un desarrollo pictórico con resultados semejantes a los obtenidos mediante la cronofotografía, y próximo a algunos planteamientos de la pintura futurista (figs. 399 a 401). El movimiento se descompone así en sus fases consecutivas, y éstas se plasman superpuestas en una misma viñeta. Ibáñez utilizó esta solución gráfica, por ejemplo, para expresar una rápida rotación de cabeza, o un violento zarandeo. Algunas veces, paralelamente a la plasmación de un giro de cabeza tendrá lugar un cambio de expresión facial.

### Metáforas visuales e ideogramas.

En la obra de Francisco Ibáñez abundan los ejemplos de metaforización visual. Las metáforas visuales expresan el estado psíquico de los personajes mediante signos icónicos metafóricos. Por ejemplo, un corazón expresa el estado de enamoramiento de un personaje, las estrellas simbolizan el dolor, unos pozos de petróleo o el signo del dólar sirven para representar la riqueza y el poder económico, etc. Muchas de estas metáforas son una traslación del lenguaje coloquial al lenguaje icónico, y corresponden a expresiones como ‘tener el corazón destrozado’, ‘ver las estrellas’ o ‘estar montado en el dólar’. Son también muy frecuentes en las historietas de Ibáñez las metáforas visuales que expresan el estado de enfurecimiento de los personajes: bombas a punto de estallar, cañones, signos de admiración, etc. Estos ideogramas de agresividad contienen a menudo imprecaciones iconizadas, es decir, símbolos sustitutorios de expresiones verbales malsonantes que se logran mediante la representación gráfica de elementos paralingüísticos: serpientes, calaveras, caracteres orientales, rayos, nubarrones de tormenta, etc. Este tipo de metáforas es muy antiguo, aparece ya en series como *The Katzenjammer Kids*, de Rudolph Dirks, a principios de siglo. Otras veces,



el ideograma se compone de objetos que simbolizan la agresividad y el sadismo. El interlocutor suele aparecer convertido en cerdo o en asno. También se emplean signos incomprensibles, sin correspondencia en la escritura: formas espirales, estelares, etc.

Son igualmente metáforas visuales todos aquellos signos que utiliza Ibáñez para apoyar la expresión de sus personajes. El asombro, por ejemplo, lo expresa mediante un signo de admiración sobre la cabeza del personaje, acompañado de una expresión facial de ausencia. Para representar la duda o la incertidumbre ante un acontecimiento se recurre al signo de interrogación, junto con una expresión facial congruente con tal estado. Ambos recursos son muy elementales, pero muy elocuentes acerca del estado anímico sorpresivo y dubitativo. El sueño profundo se manifiesta con una 'z', o mediante una secuencia de ellas sobre la cabeza del personaje dormido. Para expresar la música o el silbido se recurre a la notación musical.

### **Cromatismo, iluminación, tramas y texturas.**

En los primeros años de colaboración con Bruguera abundaron las historietas impresas tal cual las dibujaba el autor, es decir, el original en blanco y negro se reproducía utilizando tinta negra (monocromía). Otras veces la impresión incorporaba un tramado de puntos en determinadas zonas de la viñeta con el fin de obtener un efecto de grises. También abundaron las páginas impresas a dos tintas (bicromía), generalmente negro más un segundo color (rojo, verde o azul casi siempre). Este procedimiento de impresión, que ahora resulta anticuado, fue muy frecuente en todas las publicaciones de aquellos años, tanto que algunos fabricantes intentaron ofrecer una solución parecida en un filtro que añadía una tonalidad cromática a los televisores en blanco y negro. La bicromía solía incorporar tramados para conseguir un mayor número de tonalidades. En aquella época la calidad de la impresión resultaba bastante pobre. Cuando las historietas se reproducían en la portada o contraportada de los semanarios su impresión se hacía a cuatro tintas (cuatricromía), con colores planos obtenidos mediante la combinación de las tonalidades primarias cian, magenta y amarillo, más el negro. A comienzos de los 60 Bruguera adquirió una máquina Man de dieciocho toneladas, y también una rotativa Victoria Briss, que permitieron que en esta década y sobre todo en la siguiente fuese posible el empleo de tintas degradadas en los fondos de las viñetas. A pesar de estas mejoras técnicas fue habitual una utilización atrevida del cromatismo, así como frecuentes saltos de raccord de color en las historietas. Más tarde la editorial adquirió una rotativa Cerutti de seis cuerpos. Fue necesario construir un nuevo edificio para ubicarla. La calidad

de la impresión mejoró notablemente. No obstante, como ya indicamos en el primer epígrafe de este capítulo, el dibujante no tuvo ninguna capacidad de decisión sobre los colores que la historieta adoptaría en el proceso de reproducción. Algunas historietas más recientes fueron coloreadas con acuarela. Fue el caso de los primeros álbumes de *Chicha, Tato y Clodoveo* (1986), y del álbum de *Mortadelo y Filemón El Quinto Centenario* (1992), aunque el dibujante tampoco intervino en esta parte del proceso.

Con respecto a la iluminación, salvo en casos excepcionales, los dibujos de las historietas de Ibáñez carecieron de contraste, sin representación de luces y sombras que alterasen el colorido de los objetos y personajes. Como norma general, el dibujante optó siempre por la rapidez en la ejecución del dibujo, lo que originó imágenes de gran sencillez y legibilidad, sin tener en cuenta las nociones de claroscuro ni de sombras arrojadas. El colorido es plano, aunque como indicamos, a veces se introducen tintas degradadas, especialmente en escenarios y fondos. El volumen de los objetos lo consiguió Ibáñez introduciendo texturas, o mediante otros recursos igualmente convencionales. Sin embargo, en algunas viñetas fue preciso recurrir al dibujo de sombras arrojadas para acentuar un determinado ambiente, dibujar contraluces, penumbra, representar escenas nocturnas, o iluminadas por un foco de luz intensa, representar apagones, ambientes de niebla, humo, etc. En la mayoría de estos casos el dibujante recurrió a representaciones arquetípicas (figs. 410 a 422). En historietas como *Valor y al toro* (1969) y otras de la misma época, a imitación de los cómics de los belgas Franquin y Tillieux, Ibáñez comenzó a interesarse por la variedad en la iluminación de las escenas, aunque generalmente recurriendo a convencionalismos extraídos de estos cómics extranjeros, muy logrados en este aspecto.

En cuanto a la representación de texturas, a las primeras historietas de Ibáñez correspondió un estilo de dibujo simple, carente de detalles. Con el transcurso del tiempo la representación de los objetos, personajes (indumentaria, disfraces...) y fondos se hizo más compleja, en cierto sentido se 'barroquizó'. Los escenarios más ricos y logrados en este aspecto aparecieron por vez primera en *El sulfato atómico* y *Valor y al Toro*. Esta evolución afectó al tipo de trazo, a los detalles y a la representación gráfica de texturas. A partir de los años 70, en las portadas y pósteres de Ibáñez, por ser estos formatos de mayor tamaño y ofrecer mayores posibilidades expresivas, comenzó a apreciarse una preocupación por la plasmación del aspecto superficial de los diferentes objetos: tejidos, metales, cuero, madera, plástico, goma, plumas, cristal, agua, brillo, óxido, etc. (figs. 403 a 409). En ocasiones Ibáñez llegó a utilizar el *collage*, fragmentos de fotografías generalmente, para añadir pequeños detalles realistas a la ilustración (vid. portada *Mortadelo* núm. 235, agosto 1985), una sencilla técnica que aprendió de sus primeros compañeros de Bruguera.

Este progresivo interés por la representación de texturas es perceptible si comparamos, por ejemplo, disfraces posteriores al año 1969 con el repertorio publicado en la década anterior. No obstante, como ocurre con casi todos los recursos técnicos del dibujante, las texturas de Ibáñez son representaciones arquetípicas, convencionales, muy efectistas. En muchos casos, tan sólo se sugieren, de modo que un tejido (cortina, chaqueta...) sólo tendrá textura de pelos en una zona determinada, al igual que un mueble de madera únicamente presentará vetas en una parte reducida. No por ello las texturas de Ibáñez dejan de ser eficaces, al contrario, se consigue un grado de identificación aceptable con el aspecto superficial del objeto. Debido a este procedimiento, César Macarrón, el director artístico del filme *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, tuvo grandes dificultades para representar en el cine las texturas del tebeo.

### **Expresión literaria. Globos, cartelas y cartuchos.**

Como en cualquier historieta, en las viñetas de Francisco Ibáñez coexisten los signos icónicos con otros elementos del lenguaje literario. El dibujante advirtió pronto que la lectura y comprensión de la imagen icónica en el cómic era más rápida y directa que el discurso literario, por lo que en seguida descargó las viñetas de textos innecesarios que ralentizaran la lectura. El texto en la viñeta cumple una triple función, expresar los diálogos y pensamientos de los personajes, introducir la voz del narrador y evocar los ruidos que producen los sujetos y objetos representados. En los dos primeros casos se utilizan los globos, las cartelas y los cartuchos. Para expresar los sonidos se recurre a las onomatopeyas, que son fonemas gráficos que sugieren acústicamente el ruido de una acción. Es frecuente en los cómics de Ibáñez el uso de expresivas onomatopeyas perfectamente integradas en la ilustración, unas de ellas autóctonas, y otras generalizadas, como las que corresponden a verbos ingleses.

En la estructura icónica de la viñeta los globos o bocadillos se destinan a integrar el texto de los diálogos o pensamientos de los personajes. La orientación del rabillo o terminación del globo (línea de indicatividad) identifica al emisor (fig. 423), o la procedencia de la voz. En ocasiones, la terminación del globo apunta fuera del encuadre, indicando que la locución pertenece a un personaje no dibujado (voz en off). En la obra de Ibáñez, la forma característica de los globos ha sido el convencional óvalo, a veces polilobulado, y tan sólo en la serie *7 Rebolling Street* el autor generalizó el uso del globo poligonal. En algunas portadas del semanario *Mortadelo* Ibáñez se inclinó por formas más caprichosas, llegando incluso a adquirir las terminaciones de los globos formas antropomórficas (fig. 430). Los globos de Ibáñez no sólo incluyen diálogos,

también incorporan sonidos inarticulados (gruñidos, bufidos, bostezos, gritos), recuerdos, sueños, onomatopeyas o metáforas visuales. Cuando una viñeta contiene varios globos, la lectura sigue un orden de prioridad de la izquierda y de lo superior. En ocasiones, los globos aparecen interconectados (globos tangentes) para expresar una secuencia de frases encadenadas. Para indicar que una locución pertenece a varios sujetos se utiliza un globo con varias terminaciones (globo compartido), cada una de las cuales se dirige hacia uno de los personajes.

Son relativamente escasos en la obra de Ibáñez los globos de pensamiento (monólogo interior), asociándose generalmente a metáforas visuales o al pensamiento animal (fig. 426). En esta variante de globo la terminación se sustituye por círculos evanescentes. El soliloquio lo expresa Ibáñez mediante el globo tradicional. Cuando el globo representa un sueño o ensoñación, el contorno adquiere forma de nube, y la terminación se sustituye por círculos u óvalos (fig. 428). Lo mismo ocurre cuando en el globo se representa icónicamente el objeto de deseo de uno de los personajes (sensogramas). El sonido de un teléfono se expresa sustituyendo el globo por una doble línea dentada que contiene la onomatopeya.

Dentro de los globos Ibáñez introdujo a menudo escrituras que intentaban representar mensajes en árabe, chino, japonés, etc. (fig. 433) Estos caracteres pseudoorientales se emplearon a menudo para expresar o acompañar insultos e imprecaciones. Cuando las locuciones pertenecían a árabes u orientales, los personajes solían representarse estereotipados e incluso dotados de ciertas connotaciones racistas. Las locuciones de los africanos solían escribirse utilizando el alfabeto latino, con expresiones en un argot estereotipado, fantasioso y deformado, sin referente en lengua alguna (fig. 436). Los egipcios se expresaban con dibujos que recordaban a los de su tradición cultural y artística (fig. 435). Los extraterrestres solían expresarse en nuestra lengua, aunque en ocasiones empleaban mensajes crípticos (fig. 434).

La cartela es otra de las convenciones empleadas por Ibáñez cuando se trata de introducir en las viñetas textos informativos (fig. 437). En historietas largas divididas en episodios autoconclusivos Ibáñez empleó las cartelas para suavizar la elipsis entre dos acciones distintas. Fueron también muy frecuentes en las páginas temáticas dibujadas en sus comienzos en Bruguera. Allí cumplían diversas funciones, desde aclarar y complementar el contenido de la imagen, hasta reproducir el comentario del narrador. En ocasiones, las cartelas no forman parte de las viñetas, sino que el texto informativo se presenta en una viñeta aislada, conteniendo únicamente la información escrita, modalidad que recibe el nombre de cartucho.

En su obra Ibáñez también utilizó los carteles con bastante profusión. El uso del cartel fue esencial en series como *Rompetechos*, donde abundaron las confusiones debidas a la miopía del personaje, lo que

conllevaba una mala interpretación en su lectura. En series como *Godofredo y Pascualino* el cartel cumplió una función de narración paralela ('gag' simultáneo), sin que suministrase información alguna necesaria para la comprensión de la narración, como ocurría en *Rompetechos*.

Con los años la rotulación del texto también sufrió una transformación. En las primeras historietas de Ibáñez la rotulación fue generalmente manual. A comienzos de los años 60 Bruguera comenzó a introducir la tipografía mecánica, excepto en las onomatopeyas y en los carteles que colgaban por la ciudad en infinidad de historietas de humor. Con respecto a la rotulación manual, la de máquina resultaba mucho más neutra, y apenas añadía significación al contenido. Paulatinamente se fue implantando la rotulación manual en las historietas de Bruguera, ya que ofrecía mayores posibilidades, a la vez que convertía el tratamiento gráfico del texto en un eficaz medio creativo y expresivo. El rotulista podía jugar con diferentes estilos caligráficos, tamaños y grosores de letra para lograr distintos grados de potencia en la voz. Las alteraciones de tamaño y grosor enfatizaban la voz de los personajes. A tal fin contribuyeron también los signos de admiración. Cuando un personaje cantaba la rotulación del globo describía un trayecto curvo u ondulado, al tiempo que aparecía acompañado de notas musicales (fig. 431). Los títulos de las historietas largas se rotularon directamente sobre la viñeta (sin cartela) con letras manuales. Esta rotulación se cuidó especialmente mediante un tratamiento gráfico y tipográfico de gran tamaño y vistosidad (fig. 432).

### **Técnicas narrativas. Montaje y secuencia.**

En las historietas de Francisco Ibáñez, como en el resto del cómic, la estructura narrativa se configura mediante una secuencia progresiva de imágenes dibujadas (viñetas, cuadros o pictogramas), en las que se integran textos y otros elementos de la escritura fonética. En la historieta, si la unidad narrativa es la viñeta, la unidad de montaje es la escena. La viñeta constituye la unidad de espacio y tiempo significativo, y por tanto, la unidad narrativa básica en el montaje de una escena. Mediante el montaje se construye la narración. El montaje, como la elección de las viñetas, se basa en un lenguaje elíptico, omitiendo los espacios intermedios, evitando así aquello que se sobreentiende. Para ello se recurre a una serie de convenciones.

Las viñetas se articulan y organizan en unidades de publicación: tira (humor gráfico), media página (horizontal o vertical), página, doble página, etc. A medida que la edición es más ambiciosa el montaje de las viñetas se vuelve más complejo. Al montaje u organización de las viñetas en un

formato publicable se le denomina puesta en página. Esta estructuración se cuida especialmente en determinados formatos y publicaciones, buscando una funcionalidad narrativa y estética, y logrando efectos rítmicos de gran plasticidad (figs. 438 y 439). Tal es el caso de las historietas breves destinadas a las portadas de los semanarios, que a menudo contienen viñetas con formas curvilíneas (montaje orgánico).

En las primeras historietas la puesta en página es muy elemental, con predominio de viñetas rectangulares de diversos formatos. A medida que el autor va evolucionando, en el montaje comienzan a sucederse diferentes formatos de viñetas y escalas de encuadre, con intercambio de puntos de vista en función del criterio estético del autor y del ritmo de la narración. En ocasiones, una viñeta de formato reducido, generalmente un primer plano, se integra en el interior de una viñeta mayor. Se trata, en definitiva, de lograr la variedad dentro de la unidad de la página.

Las historietas se organizan en secuencias. En el montaje de una secuencia las viñetas se van concatenando para presentar las distintas fases consecutivas de una misma acción. Mediante el enlace de las diferentes secuencias progresa la narración. Siguiendo la tradición lectora occidental, el montaje convencional de las viñetas se efectúa siguiendo el orden de prioridad de la izquierda sobre la derecha, y de lo superior sobre lo inferior. Otras modalidades de montaje admiten alteraciones en esta estructuración, indicándose entonces con flechas el orden de lectura.

En algunas páginas de Ibáñez encontramos dos viñetas consecutivas, la segunda de las cuales continúa rigurosamente el espacio mostrado por la primera (fig. 440). Estamos ante una técnica de montaje conocida como 'Raccord'. El efecto producido se asemeja a una panorámica cinematográfica ('travelling' lateral). Dicho 'raccord' puede ser de espacio y/o acción y/o movimiento. Por ejemplo, en series como *13 Rue del Percebe* o *7 Rebolling Street* se produce una especie de 'raccord' escenográfico, pero cuando la acción de un personaje repercute en otros vecinos del inmueble tiene lugar un 'raccord' de espacio, acción y tiempo. Otras veces los personajes u objetos desbordan los límites de su viñeta, invadiendo el espacio de otra. Generalmente, esta transgresión no incide en la acción de la viñeta invadida. Si lo hace, se produce un efecto de corte surrealista, pero el procedimiento no es frecuente, y aunque exista solapamiento, el dibujante mantiene la independencia formal y temporal entre ambas viñetas.

A lo largo de los años Ibáñez ha enriquecido sus montajes con multitud de recursos. Efectos de tipo 'split panel', por ejemplo (fig. 441). Se producen cuando una viñeta rectangular se fragmenta con la intención de representar dos acciones





conexas, por ejemplo, los dos interlocutores de una conversación telefónica, o como en el ejemplo que acompaña a este texto, dos puntos de vista de un mismo suceso. Un recurso narrativo semejante consiste en mostrar, en una misma secuencia, dos acciones paralelas. Ibáñez hace uso de esta estrategia narrativa no sólo en series como *13 Rue del Percebe* y *7 Rebolling Street*, también en otras como *Mortadelo* y *Filemón*, donde no es raro presenciar consecutivamente dos o más sucesos simultáneos que transcurren en distintos lugares (fig. 447).

En las viñetas del dibujante, el paso del tiempo se expresa a menudo mediante el uso de cartelas aclaratorias o de una forma gráfica. El personaje que espera indefinidamente puede aparecer con una barba blanca poblada, rodeado de telarañas y plagado de champiñones en la nariz (figs. 442 a 445). En las primeras historietas se empleó mucho un recurso consistente en presentar a los personajes en algún lugar remoto mientras un periódico en primer plano informaba sobre una agresión cometida. Ibáñez emplea otros muchos recursos para expresar el paso del tiempo. Además, *Mortadelo* y *Filemón* viajan a menudo en el tiempo utilizando máquinas construidas por el profesor Bacterio (fig. 446).

En otras historietas se evoca el pasado. En el álbum de *Chicha, Tato y Clodoveo, Pero... ¿Quiénes son esos tipos?* (1986), los personajes narran su niñez. A lo largo de la narración se activa el recuerdo de cada uno de ellos. El 'Flash-Back' tiene lugar de una forma sencilla: En una viñeta se presenta al personaje que va a narrar su pasado, visualizándose el recuerdo en la viñeta siguiente (vid. a modo de ejemplo la fig. 448). Otras veces Ibáñez recurrió a soluciones más estereotipadas para representar el 'Flash-Back'. En una historieta titulada *Testigo de cargo* (1984) (fig. 449) el Super describía a *Mortadelo* y *Filemón* un suceso reciente. Las líneas de las viñetas que correspondían a la narración del pasado aparecían onduladas.

Otro de los recursos narrativos, la denominada visión subjetiva, consiste en que las imágenes se representan desde un campo óptico que coincide con el punto de vista de un personaje. Ibáñez lo emplea, por ejemplo, para representar la imagen a través de unos prismáticos (fig. 450). El dibujante también emplea en alguna ocasión efectos de aproximación óptica (zoom). Este efecto consiste en ampliar el tamaño de un personaje a través de encuadres escalados progresivamente (fig. 451). Se trata, por ejemplo, de lograr una aproximación gradual a un personaje para mostrar su creciente estado de ira, o para captar en una secuencia un repentino cambio de expresión.



## CAPÍTULO IX

### **Fuentes de la comicidad y convenciones cómicas tradicionales en los cómics de Francisco Ibáñez.**

#### **Los personajes.**

Una de las condiciones esenciales para triunfar en el mercado editorial del cómic es que el dibujante sepa ofrecer unos personajes que conecten rápidamente con el público. Dada la dificultad de ser original en este aspecto, en la historieta, como en el cine o en la literatura, los dibujantes recurren con demasiada frecuencia a modelos canónicos. Francisco Ibáñez ha afirmado en numerosas ocasiones que sus historietas y personajes guardan una fuerte relación con la comicidad de los payasos y de las películas del cine mudo, lo que él denomina el ‘celuloide rancio’. En efecto, Ibáñez, como tantos otros dibujantes de historietas de humor, obtiene una serie de modelos, actitudes, situaciones, convenciones y expresiones que extrae de una tradición incansablemente repetida. La misma caracterización de los personajes duales –*Mortadelo y Filemón, Godofredo y Pascualino, Pepe Gotera y Otilio...*- responde a unos tipos invariables del espectáculo circense, la clásica pareja cómica formada por el listo y el tonto, o más exactamente y en palabras del cineasta Javier Fesser, un tonto que va de listo y un listo que va de tonto.

Como en el circo y en el cine mudo, todo en las series de Ibáñez apunta hacia la comicidad. La propia caracterización, vestuario, anatomía y gestuario de los personajes ponen al lector en situación de entrar en el orden de los valores cómicos en que va a actuar, elemento de capital importancia para triunfar en este género, lo cual ya había sido advertido por los autores de la primera generación de Bruguera. En *Mortadelo y Filemón*, como en el resto de los personajes de Ibáñez, hay ecos de la más insospechada procedencia, como hemos ido demostrando a lo largo de este trabajo. El investigador y su ayudante son personajes cómicos que tienen

acreditada tradición en las revistas de humor, al igual que las relaciones entre jefe y empleado.

En general, se trata de una galería de personajes que una vieja tradición de sátira social avala, adaptados a las características del tebeo. En *13 Rue del Percebe*, la vida cotidiana transcurre en el ámbito de unos pisos de los que se nos muestra una serie de salas de estar, una pensión, la consulta de un veterinario, una portería, un comercio, un ascensor, una azotea. Las relaciones personales y familiares, los problemas cotidianos, se presentan intencionadamente exagerados. En cuanto a los tipos sociales, se recurre a versiones más bien simplistas: la vieja solterona protectora de animales, el caco con antifaz negro, el tendero codicioso, el pintor acosado por los acreedores, el veterinario matasanos, la pareja que no encuentra nunca piso, etc. Otros modelos arquetípicos como el del cabeza de familia y sus apuros económicos aparecen en series familiares como *La familia Trapisonda*. El tópico de la portera fígona o las riñas entre vecinas asoman, no en la serie *13 Rue del Percebe*, donde los vecinos parecen ignorarse entre sí, sino en *Doña Pura y Doña Pera, vecinas de la escalera*. *Pepe Gotera y Otilio* contiene las formas más estereotipadas del chiste del obrero, chapucero, holgazán y glotón. El labriego palurdo, ignorante y bruto también aparece con frecuencia en las viñetas de Ibáñez.

Con respecto a los personajes hay que resaltar la estabilidad de su representación, una de las principales características del cómic de humor. Los personajes apenas evolucionan con el tiempo, y nunca envejecen físicamente. Dicha estabilidad se basa en el grafismo y vestuario de los personajes, que no varían de una historieta a otra, y en la permanencia de ciertos rasgos esenciales que los identifican. Paradójicamente, tales rasgos son los que permiten a Mortadelo apartarse de esta tendencia a la persistencia gráfica. Debido a su capacidad transformista el personaje nos sorprende en cada historieta con una gama de disfraces y transformaciones prodigiosas, a menudo imposibles, como sucede cuando se transforma en pulga, rayo o nube. La estabilidad en su representación se reduce entonces a la mínima expresión: su enorme nariz, sus telescópicas gafas, su reluciente calva y, en ocasiones, su particular cuello almidonado. Debido a estos rasgos tan característicos de su fisonomía, Mortadelo puede adquirir la apariencia típica de cualquier profesión o deporte, o transformarse en cualquier animal u objeto.

La estabilidad de los personajes también se logra respetando el canon. Al igual que en las artes plásticas, y a pesar de la deformación característica y casi obligada del cómic de humor, los personajes de Ibáñez responden a unas proporciones que deben mantenerse a lo largo de las viñetas. Dentro de una misma historieta, cada personaje responde a un canon específico, una proporción que difiere de la del resto de los protagonistas (fig. 453). Mortadelo, por ejemplo, se construye con un

canon de 6 cabezas. Es también el personaje más alto de la serie. La altura de Filemón se aproxima más a una proporción de 4 cabezas. Otros personajes se construyen con esta misma proporción, o incluso menos. A Jordi Pujol, por ejemplo, lo representa con un canon de 2 cabezas. Evidentemente, tras millares de Mortadelos, Filemones o Sacarinos dibujados, Francisco Ibáñez no necesita calcular en cada viñeta el canon de los mismos. La experiencia le permite dibujar los personajes de una manera intuitiva manteniendo en ellos la proporcionalidad establecida (fig. 347). Esta proporción sí evoluciona ligeramente con los años. Analicemos a continuación otros aspectos importantes relacionados con la representación de los personajes.

### **Kinesia y comunicación no verbal.**

Ni Randall Harrison, ni Flora Davis, ni Paul Watzlawick. Ni siquiera Ekman y Friesen. Si desean aprender comunicación no verbal, abran un cómic de Ibáñez y comiencen a tomar nota. Porque las descripciones no verbales constituyen una de las facetas más ricas, originales e interesantes de la obra de Francisco Ibáñez. Y aunque en un primer momento las referencias no pasaron de las representaciones arquetípicas tradicionales del estilo Bruguera, con el paso de los años fue uno de los aspectos de la obra del dibujante que más evolucionó y se enriqueció. Ibáñez convirtió el arte del lenguaje corporal en una de las señas de identidad de su obra. Observando detenidamente las viñetas del dibujante comprenderemos que gran parte de lo que nos comunican los protagonistas de la historieta son mensajes no verbales, muchos de ellos códigos heredados del cómic y de otros géneros, como el cine, el teatro o la literatura. La mayoría de los autores literarios, y muy especialmente los de la novela detectivesca – Conan Doyle, Aghata Cristhie, Raymond Chandler, Patricia Highsmith-, fueron verdaderos maestros en la utilización de códigos de comunicación no verbal a la hora de definir personajes, situaciones y ambientes. Pero al contrario que en la literatura, donde esta clase de mensajes se realiza mediante la descripción, en el cómic, como en el cine, la comunicación no verbal se expresa mediante la recreación visual de códigos no verbales.

En la historieta de Ibáñez, el repertorio de movimientos corporales (conducta kinésica), estructura corporal, posturas, gestos y expresiones faciales resulta tan rico y esencial que, muchas veces, hace innecesario el complemento del propio texto. Otras veces la expresión facial contradice a la palabra, como cuando un personaje miente y le delata el sudor acompañado de una sonrisa forzada (fig. 505). Al igual que en el cine, se trata de multitud de referencias visuales que aportan mucha información acerca de los personajes, o que ayudan a entender una situación

determinada. Mediante estos indicadores de comunicación no verbal Ibáñez nos describe numerosos aspectos de los sujetos representados: categoría social (aristócrata, caco, cateto), personalidad (afeminado, psicópata, crédulo, vago, pánfilo), estado de ánimo (irritado, abatido, sorprendido, avergonzado, agresivo, alegre), etc. Y en un medio tan estereotipado como el cómic, todos estos aspectos deberán captarse de un solo golpe de vista.

En las historietas más evolucionadas el dibujante muestra un excepcional manejo del instrumento corporal, logrando un equilibrio entre el texto, la acción, y todo lo referente a la comunicación no verbal. El lenguaje corporal se convierte en uno de los recursos más eficaces para lograr el 'gag'. En las viñetas del dibujante encontramos multitud de personajes secundarios que, tan sólo por la expresión o la posición corporal, ya nos hacen gracia. Y eso lo consigue Ibáñez no sólo con seres humanos, sino también con animales y objetos inanimados. Estas descripciones no verbales constituyen, por otra parte, uno de los elementos más difíciles de imitar de cuantos definen el estilo de Ibáñez. Basta una rápida comparación de sus historietas con cualquiera de los 'remakes' realizados por el Equipo Bruguera desde finales de los setenta.

En el cómic, a este lenguaje corporal se le denomina también gestuario. El gestuario constituye, junto con los diálogos, el modo básico de expresión, presentando las historietas de Ibáñez una amplia muestra de variantes significativas. Se trata de gestos estereotipados, unos universales, otros extraídos del vasto repertorio expresivo del cómic. La expresividad gestual o no verbal se logra de diversas maneras: con las manos, con las piernas y con el rostro, fundamentalmente. El rostro es la parte más expresiva del ser humano. En unas historietas fundamentalmente dinámicas y visuales, como las de Francisco Ibáñez, el repertorio de expresiones faciales adquiere una importancia insólita (figs. 454 y 455). Gráficamente, ya indicamos que los rostros de los personajes de Ibáñez raras veces aparecen dibujados de frente. Tampoco de perfil absoluto. No obstante, cuando el guión exige una representación frontal del rostro, algunos personajes como Mortadelo presentan una mayor dificultad que el resto. Este detalle supone una dificultad añadida cuando se trata de animar el personaje en cine, televisión o videojuegos. Ibáñez facilita la clave de esta representación: «Lo mejor, cuando [Mortadelo] aparece de frente, es dibujarlo derrengado, hecho polvo, secándose el sudor con un pañuelo que le tape la cara»<sup>460</sup>.

Pero el rostro no funciona como elemento independiente del resto del cuerpo en la expresividad gestual de los personajes. A menudo manos y rostro se combinan para lograr una mayor riqueza gestual. Así, un personaje meditabundo se dibuja con una expresión facial de concentración

---

<sup>460</sup> Comentario recogido en entrevista con F. Ibáñez en «El Sulfato Atómico: la entrevista», op. cit., s. p.

y una mano sobre la boca. También se combinan con otros elementos arquetípicos complementarios. El efecto de estupor o de asombro se logra, por ejemplo, mediante el dibujo de unos ojos desorbitados y una boca muy abierta, y mediante la irradiación de una especie de gotas de sudor alargadas.

En el caso de Mortadelo, gracias a los disfraces también se logra una rápida identificación con la actitud o el estado de ánimo del personaje: se escabulle como una lagartija, se monda como una patata, huye asustado como una gallina o esconde la cabeza como un avestruz. A cada estado emocional le corresponde una representación casi en sentido literal. En una historieta breve titulada *El timador* (*SuperPulgarcito* núm. 63, 1975) Mortadelo se disfraza de tumba y exclama: ‘¡Ya me he puesto el disfraz de no decir ni pío!’. Mediante el disfraz también sabemos si el personaje está eufórico, divertido, asustado o colérico. Las páginas de Mortadelo contienen una impresionante galería de disfraces que también ha ido evolucionando con el tiempo.

Todo este repertorio de expresiones de comunicación no verbal se ve reforzado por un conjunto de representaciones que podríamos calificar de arquetípicas. En ese sentido, los cómics de Francisco Ibáñez recogen muchas de las representaciones presentes en el cómic de humor de postguerra. Como ocurre con el gestuario, el inventario de situaciones y elementos arquetípicos en los cómics de Ibáñez resulta prácticamente inagotable. Por ejemplo, el resultado de una contusión en el cráneo se expresa arquetípicamente con un prominente chichón del que parten líneas de irradiación terminadas en estrellas, que delatan el dolor postraumático. Otras veces el personaje recibe el golpe frontalmente, en cuyo caso aparecerá desdentado y con la nariz hinchada, y de su maltrecha y deformada boca caerá una muela al suelo. El resultado de una bofetada suele corresponder a una mejilla inflamada y con una mano marcada. Si el personaje ha recibido el golpe en un ojo, éste se representará negro y semicerrado, enfatizado por las estrellas que expresan el dolor. Las heridas de un personaje vapuleado también se expresan de una manera estereotipada: nariz negra goteando sangre, boca desdentada, piernas o brazos escayolados, etc. Si por el contrario el sujeto ha sufrido un desmayo, su cabeza aparecerá rodeada de pequeños círculos, semejantes a burbujas. En tal caso, junto a la cabeza pueden aparecer líneas en forma de aros, indicativas del mareo.

Un personaje golpeado con violencia en la barbilla saldrá aparatosamente disparado hacia el cielo, perdiendo en tierra el calzado. Las expulsiones laborales se llevan a cabo en el tebeo con poca deferencia hacia el trabajador, que surcará los aires tras recibir una brutal patada de su jefe. Un personaje arruinado se representará desnudo y cubriéndose con un periódico (fig. 483). El nacimiento se expresa mediante una cigüeña que

porta en el pico un paquete del que asoma el bebé (fig. 481). Los náufragos se dibujan harapientos, con barba poblada, sentados pacientemente en un diminuto islote con palmera, a menudo rodeado de tiburones. Si un personaje cae a la calle desde una altura considerable, producirá un boquete en el pavimento. Si por el contrario choca con violencia contra una pared, su cuerpo atravesará el tabique recortando su silueta en los ladrillos (fig. 487). Del mismo modo las persecuciones, los chascos, las situaciones de embriaguez, de asombro (fig. 498), los estados de sed, hambre, e ira (fig. 491), se resuelven en el cómic con escenas arquetípicas. La ocultación de Mortadelo mediante un disfraz (lámpara, farola, pingüino, etc.) acabó por convertirse también en una situación arquetípica. Cuando Mortadelo y Filemón deben detener a un peligroso delincuente, al malhechor se le representará enorme, con rostro patibulario, y triturando a mordiscos la pistola de los agentes.

Otra situación arquetípica característica de las historietas de *Mortadelo y Filemón* es la que corresponde a la representación gráfica – casi literal- de la expresión ‘dar el cambiazo’. Mortadelo es el especialista indiscutible en este recurso. El enemigo corre creyendo que transporta en la mano un plano secreto robado, sin percatarse de que Mortadelo ya se lo ha arrebatado, sustituyéndolo por un enorme cartucho de dinamita que, sin remedio, hará explosión en la siguiente viñeta. Esta representación nos conduce a una nueva distorsión arquetípica. Da igual el número de veces que los personajes sean víctimas de una explosión, de una vertiginosa caída o de un aparatoso atropello, pues si hay algo que comparten prácticamente todos los personajes del tebeo es su inquebrantable resistencia anatómica a los porrazos y lesiones.

En el cómic, todas las situaciones se representan estereotipadas. El sudor de un personaje provocado por el calor, por el agotamiento o por una situación de pánico se resuelve mediante visibles gotas que parten del rostro. Si el sudor es muy intenso, la boca del personaje se dibujará abierta y con una enorme lengua colgando. Un chasco provocado por una noticia inesperada se representa mediante un salto del personaje hacia atrás (fig. 497). Una serie de líneas cinéticas en forma de arco describen la trayectoria del cuerpo del personaje, cuya cabeza suele desaparecer del cuadro (desmayo en off). A finales de los 60 este recurso comienza a perderse en la obra de Ibáñez, sustituyéndose por otro tipo de representaciones (fig. 499): cuerpo arqueado y brazos extendidos colgando, ojos muy abiertos, con bizquera, dos pequeñas circunferencias como pupilas, boca torcida hacia abajo, gotas alargadas irradiadas por encima del cráneo, líneas cinéticas junto a la cabeza, etc. El dibujante también suele apoyarse en globos que iconizan el pensamiento o el deseo de los personajes.

La oscuridad total o un apagón repentino suele expresarse en los cómics de Ibáñez mediante viñetas negras en las que sólo son visibles los



globos y las locuciones de los personajes. También son arquetípicas las múltiples distorsiones gráficas que realiza el dibujante: Por ejemplo, el cuerpo de un personaje golpeado se representa arrugado; cuando un objeto pesado cae sobre los pies de alguien, éstos se dibujan planos (fig. 486); un sujeto víctima de una explosión o de un incendio se dibuja chamuscado, o con el cuerpo totalmente carbonizado (figs. 488 y 489). Un personaje que acaba de fallecer ascenderá hacia el cielo convertido en ángel, dotado de alas y tocando el arpa (fig. 482). Muchas de estas representaciones proceden de los dibujos animados. A lo largo de su evolución Ibáñez va adoptando muchas situaciones de la imaginería del cómic y del cine de animación.

### La estereotipación y el esquematismo.

En ocasiones, las historietas de Ibáñez dejan traslucir una mentalidad muy conservadora, como cuando aparecen representados los gitanos, los homosexuales, las mujeres o los artistas contemporáneos, estereotipados en el cómic y dotados de toda clase de prejuicios. La homosexualidad, por ejemplo, suele aparecer representada en sus viñetas mediante una convención icónica muy reconocible. Personajes afeminados y con peinado de peluquería, vestidos con pantalón de campana ajustado y camisa floreada, collar o pañuelo en el cuello, botines de tacón alto, pendientes, pestañas largas, piernas arqueadas y paso de bailarín son los rasgos usuales (figs. 463 a 465).

El gitano de Ibáñez es uno de los personajes arquetípicos cuya representación acusa ciertos matices racistas (figs. 457 a 459 y fig. izq.). Ibáñez recupera su iconografía de la tradición Bruguera. En general, se presentan como ladrones y nada amantes del trabajo. Aparecen con frecuencia en la serie *Mortadelo y Filemón*, pero siempre cumpliendo un papel de ‘extras’, y generalmente coprotagonizando el ‘gag’ en alguna viñeta. Lucen grandes patillas, y cubren su greñoso pelo con pañuelos a lunares o con sombrero negro cordobés. Habitan un entorno degradado y visten prendas andrajosas, llenas de remiendos. Las mujeres, tremendamente malhabladas, transportan un bebé en la espalda envuelto en un pañuelo, mientras los varones merodean por el campo armados con una navaja en la cintura que no dudan en utilizar contra el primero que se cruza en su camino. Roban gallinas y saquean hogares. Viven en chabolas que llenan de animales de granja, burros y cabras.



El prototipo en el que se inspiró Ibáñez fue, probablemente, *La familia Churumbel* (1960), creación de Manuel Vázquez, una serie protagonizada por una familia de raza calé que vivía de ‘afaná’ todo lo que se ponía a su alcance. No obstante, esta representación llena de tópicos y prejuicios es muy frecuente también en la literatura y en el cine. Recientemente el filme *Gitano* (2000), con guión del escritor y académico Arturo Pérez Reverte, provocaba el rechazo absoluto de la Unión Romaní, por la imagen que ofrecía del pueblo gitano. «*Gitano* –escribió la asociación en un comunicado- es una acumulación de los peores y más desafortunados tópicos y prejuicios existentes hoy en día sobre los gitanos, al tiempo que supone un daño incalculable a la imagen y al honor de nuestro pueblo. La película nos presenta como mafiosos vendedores de droga, seres violentos que dirimen sus diferencias a tiros por el supuesto cumplimiento de no se sabe qué ley gitana, recubiertos de joyas de oro, portadores de inmensas navajas y escopetas de cañones recortados ... y, en el caso de las mujeres, como malhabladas, de lenguaje soez»<sup>461</sup>. Muchos términos de esta crítica serían igualmente aplicables a los cómics de Francisco Ibáñez y de otros dibujantes.

Algo semajante sucede con el papel que cumple la mujer. En general, no ejerce ninguna profesión, salvo portera, sirvienta, secretaria o bibliotecaria, además de cumplir un papel secundario con un planteamiento arquetípico. Basta fijarse en las diversas series del dibujante: En *13 rue del Percebe*, por ejemplo, la esposa del caco, la madre de los niños terribles o la solterona jubilada; en *Mortadelo y Filemón*, Ofelia o la exuberante Irma, además de numerosos personajes secundarios; en *La familia Trapisonda*, Leonor, la hermana del protagonista, etc. Cuando Ibáñez introduce en las historietas mujeres bellas, éstas se representan generosas en su anatomía, superficiales y caprichosas, poco cultas, vanidosas... Resultan ilustrativas a este respecto tres historietas breves dibujadas por Ibáñez a comienzos de los 80<sup>462</sup> (figs. 475 a 478). En ellas aparecía satirizado el mal ambiente de Bruguera. En las tres entregas aparecían caricaturizadas algunas mujeres de la editorial, como Ana María Palé, directora editorial de Bruguera, o Montserrat Vives Malondro, redactora y traductora de las colecciones de Esther. Vives se representaba como una secretaria ineficiente que dedicaba todo su tiempo a pintarse las uñas y los labios. Palé aparecía como una bella y coqueta directiva cuyo esfuerzo se centraba en pasearse por la editorial luciéndose ante los empleados. Por su actitud, se sobrentendía que no habían sido designadas para el cargo por sus méritos profesionales. Ambas circulaban por la oficina sin hacer absolutamente nada de provecho, salvo aplicarse sombra en los párpados o maquillaje facial. Las historietas

---

<sup>461</sup> S. MORENO, «Gitanos enfrentados a navajazos en los Juzgados», *Tiempo*, 6 octubre 2003, p. 67.

<sup>462</sup> Nos referimos a *Una portada especial, Desbarajuste integral propio de una editorial y Hacer un extraordinario*, historietas ya citadas en este trabajo.

también proyectaban la idea de que era Ibáñez el que trabajaba y sostenía económicamente a la editorial. En Bruguera esperaban ansiosos sus trabajos.

En historietas más recientes la representación de la mujer no mejoró excesivamente. En la penúltima viñeta del álbum *Especial Aniversario*<sup>463</sup> encontramos a Blanca Rosa Roca, directora general de Ediciones B y Zeta Multimedia, tumbada en un lujoso despacho mientras es abanicada por un sirviente negro con turbante. En otras historietas descansa en un gran yate. Y por supuesto, Roca se permite tales exuberancias gracias al trabajo de Ibáñez.

La mentalidad conservadora del dibujante también es clara en la representación de los parados (fig. 470). Ibáñez los representó como parásitos sociales. En las historietas de *Chicha*, *Tato* y *Clodoveo*, la cola de la oficina de empleo aparece abarrotada. Se entiende que la multitud espera a gestionar el subsidio de desempleo, pues al menor indicio de ofertas de trabajo los parados huyen con desesperación. Tampoco es demasiado compasivo con los funcionarios. En la puerta de un ministerio un empleado público se queja de que en su sección no se puede ‘pegar ojo’ (fig. 466). Los obreros aparecen en sus historietas como chapuceros, holgazanes y glotones, dotados de fuerza bruta y limitados de raciocinio. Otilio es un claro ejemplo de este tópico simplista.



Otro personaje arquetípico de las viñetas de Ibáñez es el negro, representado con una estereotipación muy característica, bien como criado nativo de un cazador blanco (Kokolo), bien como un salvaje y caníbal africano, capaz de apresar y cocinar a un explorador en un gran caldero (fig. 461). O, como en el episodio descrito de Roca, como esclavo que agita un enorme abanico (fig. 478). En cualquier caso, se trata de representaciones con evidentes connotaciones racistas, muy implantadas en la iconografía popular a través del cine y la literatura juvenil.

La obligada simplificación del cómic de humor, así como la rápida lectura que requiere, hace que los dibujantes recurran con excesiva frecuencia a revestir las imágenes de atributos culturales perfectamente identificables, una especie de ‘disfraces’ icónicos de los personajes. Ibáñez recoge en sus historietas multitud de estereotipos y tópicos gráficos tradicionales. En su obra, como en la del resto de los autores humorísticos de Bruguera, la estereotipación y el esquematismo son fuente inagotable en el desarrollo de personajes y situaciones. Las viñetas del dibujante están repletas de personajes arquetípicos sujetos a una representación icónica característica y estable, y por tanto, con unas señas de identidad peculiares

<sup>463</sup> *Magos del Humor* núm. 46, Eds. B, octubre 1992.

que resultan inequívocas al lector. A continuación proponemos algunos modelos bastante característicos.

Un personaje arquetípico tradicional del tebeo de humor que Ibáñez incorpora en sus historietas es el cuñado (por parte de esposa) del protagonista, un holgazán crónico que vive a expensas del marido de su hermana, como en *La familia Repollino*. Más tarde Segura lo recuperó en *Los Sres. De Alcorcón y el holgazán de Pepón*. En los tebeos de humor los maridos se muestran tremendamente insatisfechos del hogar porque la familia les hace la vida imposible. Sólo aspiran a leer el periódico o a descansar tranquilamente en el sillón, como Rosendo Cebolleta, de Vázquez, o el Sr. Repollino y Pancracio Trapisonda, de Ibáñez, pero un proyecto aparentemente tan insignificante no resultará una tarea sencilla. Las esposas (o hermanas) aparecen como poco inteligentes y cultivadas. En general, sólo aspiran a que el marido les pague las facturas de sus compras, como doña Benita, de Peñarroya, o Leonor Trapisonda, de Ibáñez. En los inmuebles, las porteras serán las mujeres curiosas y entrometidas por antonomasia, y reñirán sin remedio con alguna vecina del edificio –Doña Lío Portapartes, de Raf, Doña Pura y doña Pera, de Ibáñez, etc.-. En la empresa, los oficinistas, con escasos recursos económicos, soportarán la opresión del jefe. En ocasiones intentarán salvar las apariencias. Para lograr un aumento de sueldo adoptarán una táctica de adulación. En general, el oficinista del tebeo de humor es un hombre explotado y vitalmente fracasado, como Don Pío, de Peñarroya, Rosendo Cebolleta, de Vázquez, o Pancracio Trapisonda, de Ibáñez.

Los artistas, pobres de solemnidad, vivirán en una buhardilla acosados por sus acreedores, como el pintor de *13 Rue del Percebe*. En las pensiones, las patronas serán autoritarias y roñosas, capaces de matar de hambre a sus huéspedes, como la de *13 Rue del Percebe* y, años antes, Don Usura, ambas creaciones de Ibáñez. El científico arquetípico será forzosamente poco práctico, despistado y chapucero, causante de las más diversas calamidades, como el profesor Bacterio o el creador de monstruos de *13 Rue del Percebe*. El tendero arquetípico sólo aspirará a tener grandes ganancias por cualquier medio, generalmente ilícito. Don Senén, el tendero de *13 Rue*, es la encarnación de este tópico. También el hombre rural presenta en los cómics de Ibáñez una representación icónica muy estereotipada (fig. 456). Sus atributos característicos son la boina, una enorme faja en la cintura de la que cuelga una azada (o una bota de vino), remiendos en los pantalones, agujeros en los zapatos, etc. El campesino será cazarro, cerril, inculto, y capaz de sacudir porrazos a diestro y siniestro, como Colás o el Tío Lentejo de Rompetechos, ambos de Ibáñez, o los paisanos de Agamenón, de Nené Estivill.

Los personajes de la alta sociedad vestirán chaqué y chistera, llevarán monóculo y fumarán un enorme puro como símbolo de su elevado

estatus. Un cabello largo o encrespado, un rostro deformado y lleno de pecas, unos ojos más propios de un perturbado que de un chiquillo, una sonrisa desdentada, un tirachinas o un enorme petardo, serán los elementos que definan la caracterización de un niño travieso (fig. 462). Un antifaz negro en el rostro de un personaje constituirá un rasgo inequívoco en la representación del ladrón, como sucede con el caco de *13 Rue del Percebe*. Sacarino es otro de los personajes arquetípicos de Ibáñez, gracias a su estereotipado uniforme de botones de entreguerras. Muchos de estos estereotipos proceden, como decimos, de otros medios y géneros de la cultura de masas, y hacen del cómic un lenguaje universal. Al margen de las categorías comentadas hasta ahora, en los cómics de Francisco Ibáñez abundan muchos otros personajes arquetípicos dotados de una caracterización gráfica que los hace perfectamente reconocibles al lector. Nos referimos a camareros, bibliotecarias (fig. 472), criadas, porteros de hotel, empresarios (figs. 468 y 469), clérigos (fig. 467), traperos, albañiles, inspectores de hacienda (fig. 471), periodistas, etc.

### **La caricatura y el autorretrato.**

Aparte de los personajes ideados por el autor, por las historietas de Ibáñez han desfilado, caricaturizados, toda una serie de personalidades procedentes del mundo del cine (Stallone, Schwarzenegger), la cultura (Román Gubern), y la política nacional (Felipe González, Alfonso Guerra, Ruiz Mateos, Pascual Maragall, Narcís Serra, José María Aznar, Jordi Pujol...) e internacional (Breznev, Ronald Reagan, Helmut Kohl, Carlos de Inglaterra, George Bush, Clinton, François Mitterrand, Pinochet...). Como en el retrato pictórico, los caricaturizados solían mostrar una efigie, mueca, postura o actitud que los caracterizaba. El objeto de todas estas apariciones no era otro que el de formar parte de la comicidad de la historieta, del ‘gag continuo’, pocas veces dejaban de cumplir un papel meramente secundario. E incluso cuando lo hacían, cuando el caricaturizado desempeñaba un papel protagonista, como el tirano Pinochet, la historieta no estaba en absoluto condicionada por el hecho de que el lector conociese o no los crímenes reales, o la ‘trayectoria’ política del ex presidente chileno. Dado que ‘el Tirano’ era esencialmente un villano, un dictador arquetípico inspirado en Pinochet, pero poco más, la historieta podía ser leída al margen de tal identificación.

Todos los grupos políticos, en el poder o en la oposición, han desfilado caricaturizados en las páginas de Ibáñez. El autor afirma haber enviado un álbum de regalo a todos los políticos representados, y lamenta no haber recibido respuesta de José María Aznar. Por el contrario, el ex

presidente del gobierno Felipe González, a pesar de aparecer criticado en diversos álbumes, se confiesa un lector aficionado a *Mortadelo y Filemón*.

Al margen de todos estos 'cameos', a modo de firma, el propio Ibáñez se ha autocaricaturizado en sus historietas en multitud de ocasiones. A pesar de haber declarado en numerosas entrevistas que no persigue la fama personal ni le interesa, a lo largo de su carrera profesional Ibáñez ha sentido, al igual que otros muchos artistas figurativos, la necesidad de pervivir en el tiempo, dibujando su propio retrato caricaturizado en sus historietas. De este modo el autor se inmortaliza con sus personajes, unas veces limitándose a asistir a la escena, y otras participando como un secundario más.

Encontramos en los autorretratos de Ibáñez, al menos, dos representaciones arquetípicas. Por un lado la de dibujante esclavo de su tablero de dibujo, a menudo encadenado a su mesa de trabajo, ilustrando páginas con pies y manos. Una portada de 1993 <sup>464</sup> muestra una ilustración de Mortadelo en la que el personaje aparece manejando los hilos de unas marionetas entre las que reconocemos, junto a otros personajes de la serie, un autorretrato del propio Ibáñez. El dibujante lleva un lápiz en la mano. La cuestión queda así planteada por el propio autor: ¿Está el dibujante al servicio de su creación, o es al contrario? En la vida real, como en el tebeo, probablemente sucedan ambas cosas simultáneamente. El éxito de Mortadelo es la causa de que Ibáñez viva encadenado al tablero, y la razón de que se haya visto obligado a abandonar a toda su familia de personajes.

La otra representación clásica es la que corresponde a un dibujante estrella de la editorial. En la redacción de Bruguera los incompetentes directivos esperan angustiados sus portadas y originales, y en ocasiones se hace referencia al alto coste de los mismos. Muchas veces le vemos llegando en limousina, e incluso precedido por escoltas motorizados. Otras veces el dibujante se apropia de la aureola de las imágenes cristianas, o de los laureles que adornaban las cabezas de los emperadores romanos. En el álbum *Barcelona 92* Ibáñez se autorretrató entrando en el estadio olímpico acompañado de distintas personalidades, como una celebridad más.



<sup>464</sup> *Especial Aniversario*, Super Humor Mortadelo núm. 1, Eds. B, Barcelona, abril 1993.

En más de una ocasión el dibujante acudía a la empresa en un lujoso *rolls*, laureado y escoltado por una nube de fotógrafos y periodistas. En otras historietas, a su paso, unas jóvenes alfombraban con flores el suelo. A través de estas representaciones el dibujante intentaba construir su propia imagen ante los lectores. Son muy significativos los autorretratos de Ibáñez de los años 70 y 80: vestido con chaqueta abierta y corbata <sup>465</sup>, gafas de pasta (las mismas que utilizó para representar a Román Gubern), pisando fuerte y con un aire decididamente intelectual. En una entrevista publicada en 1980 al dibujante se le preguntaba por sus autores literarios preferidos. Ibáñez contestaba de carrerilla: «¡La tira! Faulkner, Uris, Slaughter, Robbins, Wallace, Hailey, Kazan, Guareschi, Buck, West, Maugham, Waltari, Puzo, Charriere, Hemingway, Barchely, Capote, Baum, Zilahy, Pavón, Vargas Llosa, Loren, Arbó, Pla, Delibes, Manegat, Díaz Plaja, Ibáñez (el Blasco y yo) etc.» <sup>466</sup>. Es evidente que Ibáñez se había tomado su tiempo para responder a esta pregunta –probablemente la entrevista se le hizo por escrito–, y que su deseo era proyectar una imagen de intelectual algo ‘progre’.

Debemos tener en cuenta que, en ese momento, la plantilla de Bruguera contaba con humoristas verdaderamente brillantes. Escobar, por ejemplo, había escrito varias obras de teatro. Era tremendamente culto, cinéfilo, un intelectual. Victor Mora, además de guionista, fue novelista, traductor y periodista. Era un hombre muy comprometido políticamente con la ideología de izquierdas, encarcelado durante el franquismo. Manuel Vázquez era el genio de la editorial, una mente chispeante, todos en Bruguera reconocían su gran mérito. La intención de Ibáñez era aproximarse a ellos, que le reconociesen también como a un intelectual, como a un humorista brillante e inteligente. De ahí su insistencia en destacar su faceta de guionista, y de conceder al guión de sus historietas una mayor importancia que al dibujo <sup>467</sup>. Sorprenden sus preferencias literarias si tenemos en cuenta que en entrevistas más recientes, sin tiempo para prepararlas, Ibáñez se mostró incapaz de citar de memoria a sus autores literarios favoritos.

---

<sup>465</sup> En Bruguera casi todos los colaboradores vestían corbata. Hay una divertida anécdota acerca de esa supuesta elegancia de los dibujantes. A comienzos de los 70 los humoristas Óscar Nebreda e Ivá se presentaron en la redacción de la editorial con una carpeta llena de trabajos: «...Nos recibió un tal González que, en vez de mirar nuestros dibujos y dar opinión favorable o no, va y nos suelta: ‘Señores, a pedir trabajo se viene con corbata. Buenas tardes’». Véase: GUIRAL, 2005, op. cit., p. 356.

<sup>466</sup> J. FERNÁNDEZ, 1980, op. cit., p. 12.

<sup>467</sup> Francisco Ibáñez ha afirmado en numerosas entrevistas que lo importante de sus cómics es el guión, mientras que en su opinión, el dibujo apenas cuenta un treinta por ciento. Vid. p. ej. VIDAL-FOLCH, op. cit., p. 39.

## El filón literario.

Como hemos ido viendo a lo largo de este estudio, la literatura juvenil ofreció a otros géneros como el cine y el cómic un gigantesco caudal de imaginación. Nos parece interesante ofrecer ahora algunas referencias que, aún expuestas de forma arbitraria y necesariamente limitada, permitan ilustrar el alcance de esta fuente de inspiración. A lo largo de las historietas de Ibáñez surgen continuamente alusiones a las creaciones míticas del relato juvenil. Y es más que probable que el secreto de la persistencia de la obra del dibujante haya que buscarlo en las numerosas referencias que la enriquecen. Algunas de ellas proceden directamente de la literatura juvenil y fantástica, de la novela detectivesca, del relato de aventuras y de las narraciones populares <sup>468</sup>. Otras veces las influencias literarias brotaron de manera indirecta, por influencia de otros creadores de historietas.

Muchas escenas, arquetipos y argumentos del cómic son paráfrasis de modelos planteados en la literatura. Scrooge, el protagonista de *Cuento de Navidad*, de Dickens, encarnó una representación con larga tradición en la historieta, la figura del avaro. En la obra de Ibáñez dejó su impronta en personajes como *Don Usura* (1955), *Pepe Roña* (1957) y otros muchos secundarios de Ibáñez caracterizados por la codicia, como la mezquina patrona de la pensión de *13 Rue del Percebe*, o el tendero de la tienda de ultramarinos (1961). La fábula popular se vió reflejada en los comportamientos animales –el gato y el ratón de *13 Rue*, el león Melenas– y en algunos títulos, como el del álbum *La gallina de los huevos de oro* (1976), con alusiones a la fábula homónima de Samaniego.

También fueron frecuentes las alusiones al relato clásico, mitológico y bíblico, manifestándose en el contenido de muchas páginas temáticas – *Ulises* (1958), *Aníbal*, *Sócrates* (1959), *Baco*, *Diógenes*, *Neptuno*, *Hércules*, *Matusalén*, *Sinuhé*, *Sansón*–, en la aparición de estos personajes en las historietas, y en los disfraces de Mortadelo. Referencias a la novela detectivesca aparecieron a menudo en la serie Mortadelo y Filemón. El dibujante rescató viejas escenas de aquel escenario mítico ideado por narradores como Arthur Conan Doyle. En *Los diamantes de la gran Duquesa* (1972) aparecía el viejo tema del robo de joyas en un hotel a un personaje de la alta sociedad, una escena que recordaba ciertos episodios de *Sherlock Holmes*. En uno de sus relatos, *La aventura del carbuncio azul*, un periódico informaba a Holmes de un robo de joyas a una condesa en un hotel de la ciudad.

Muchos de los inventos del profesor Bacterio, como las máquinas de viajar en el tiempo, son ideas que ya habían desarrollado en la literatura

---

<sup>468</sup> Recordemos que Rafael González, el director artístico de Bruguera, era un gran aficionado a estos géneros literarios, y sabía asesorar a los creadores de la editorial.



juvenil escritores como H. G. Wells –*La máquina del tiempo*- o Mark Twain –*Un yanqui en la Corte del rey Arturo*-. Cuando el protagonista de Twain recobraba el conocimiento, el calendario había retrocedido varios siglos, encontrándose prisionero en la Corte del rey Arturo, y con un futuro nada alentador, condenado a morir en la hoguera. Como el viajero norteamericano, Mortadelo y Filemón se encontrarán en dramáticas situaciones tras viajar en los ingenios ideados por Bacterio. En *La máquina del cambiazo* (1969), el propio científico será víctima de sus impredecibles inventos, y aparecerá en un poblado de Africa, a remojo en un gran caldero hirviendo, y a punto de ser devorado por una tribu de caníbales. En la otra novela, del escritor británico Herbert George Wells, el protagonista se trasladaba al futuro gracias a una máquina del tiempo. Como los artilugios de Bacterio, el prodigioso invento disponía de palancas con las que viajar al futuro, o invertir el movimiento, permitiendo al protagonista retroceder al pasado. Pero al contrario que los artefactos de Bacterio, la máquina de Wells funcionaba con una extraordinaria precisión. Algunas veces el científico de la TIA si lograba el éxito. En *¡Silencio, se rueda!* (1993), Mortadelo y Filemón emprendían un viaje a los inicios del cine, con escasas posibilidades de regreso, aunque finalmente Bacterio lograba atraerlos al presente. En otro de los álbumes, *El Quinto Centenario* (1992), Mortadelo y Filemón utilizaban una máquina del tiempo ideada por Bacterio para participar en el Descubrimiento de América. Como variación del mismo tema, Bacterio inventará toda clase de máquinas, ‘transmutadores metabólicos’ o ‘mimetizadores camaleónicos’.

El propio Wells ofreció otro de los hallazgos imprescindibles para el cómic. En su novela *El hombre invisible* un joven investigador experimentaba sobre si mismo un suero para volverse invisible. Bacterio, más cobarde y desconfiado de sus logros científicos, pretenderá que los inventos los prueben directamente los agentes, aunque otras veces sufrirá en sus propias carnes el efecto de sus brevajes. Ingiriendo los preparados del científico, Mortadelo y Filemón lograrán hacerse invisibles <sup>469</sup>, elásticos, poderosos, o transformarse en extraños objetos, aunque en muchos casos experimentarán extrañas reacciones, como convertirse en cerdo o en asno. Como al protagonista de Wells, lejos de ofrecerles ventajas, les causará grandes problemas. Muchos de los elementos que Ibáñez va incorporando en su obra son hallazgos geniales de la literatura juvenil que recupera el tebeo. Robert Louis Stevenson –*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*- exploró las posibilidades que ofrecía el desdoblamiento de la personalidad del protagonista. Por influencia de Stevenson, algunos personajes sufrirán en la historieta compulsivas transformaciones propias del doctor Jekyll, o veremos a individuos afables

---

<sup>469</sup> En el álbum *Los Superpoderes* (1992) Filemón logra hacerse invisible gracias a una ‘bola de vibraciones ectoplásmicas’ inventada por Bacterio.

transformados, tras ingerir un brevaaje, en seres abominables y de físico escalofriante.

En *El sulfato Atómico* (1969), como en la literatura juvenil, los insectos crecerán hasta alcanzar un tamaño superior al humano. Las entradas secretas a las instalaciones de la TIA, que se abrirán al pronunciar extrañas contraseñas –en algún caso servirá el mágico ‘abrete sésamo’–, son trasunto de la cueva de los cuarenta ladrones de *Alí Baba*, uno de los cuentos más populares de *Las mil y una noches*. Lo mismo diríamos de los aparatos que, como la alfombra mágica de *Aladino* –uno de los disfraces favoritos de Mortadelo al emprender una huída–, permiten a los agentes volar y trasladarse a lugares remotos. Y qué decir de los terribles villanos. En algunos, como *Chapeau El’Esmirriau* (1970), descubriremos a un hombrecillo pequeñajo y corriente, tan inofensivo como el grande y terrible *Mago de Oz*, de Lyman Frank Baune, una vez liberado de artilugios tecnológicos. Otros malvados, como el de *El elixir de la vida* (1973), o el sádico científico de *13 Rue del Percebe* (1961), poseerán como el doctor *Frankenstein*, de Mary Shelley, la capacidad de dar vida a objetos inanimados, o de lograr creaciones monstruosas que, unas veces aterrorizarán a la vecindad, y otras se mostrarán desdichadas. También serán frecuentes las transformaciones de Mortadelo en *Frankenstein*, y las apariciones en la serie de personajes como *El conde Drácula* o *El hombre lobo*.

Un clásico de la Literatura Universal, *Don Quijote de la Mancha*, se vió reflejado en las historietas publicitarias creadas para Parker en 1983, o en el último álbum de Ibáñez hasta el momento, *Mortadelo de la Mancha* (2005). Las novelas de Mark Twain o de Richmal Crompton anticiparán muchos de los comportamientos infantiles del cómic, conductas como las que hallaremos en los terribles e insolentes niños de *13 Rue del Percebe*, en los escolares de *¡A por el niño!* (1979) o en *Tete Cohete* (1981). Muchos de los relatos clásicos de la literatura juvenil fueron utilizados como título en la serie *La Historia esa vista por Hollywood* (1958) –*Moby Dick*, *Miguel Strogoff*, *El rey Arturo*, *Robinson*, *El hombre invisible*, *Livingstone*, *El hombre lobo*, *Alí Baba y los cuarenta ladrones*, *Nelson*, *Cook*, *Sherlock Holmes*–, o en historietas breves y páginas temáticas.

Puede afirmarse que la literatura juvenil constituyó un filón inagotable para el cómic. Ofrecía una perfecta combinación de apasionantes aventuras, ingeniosos inventos científicos, escenarios insólitos, y una inagotable galería de personajes. Sus autores exploraron otros horizontes, ofrecieron nuevas e interesantes posibilidades narrativas, y crearon algunas de las más deliciosas e inolvidables historias. Desde sus orígenes la historieta, como el cine, se nutrió de estos hallazgos literarios, y el problema de muchas investigaciones sobre el cómic es que han ignorado esta perspectiva. Novelas como *Ivanhoe*, de Walter Scott, personificación

del héroe legendario que habita en grandes castillos y en frondosos bosques, dedicado a la defensa de causas justas y a las nobles gestas, tuvieron gran influencia en personajes como *El Guerrero del Antifaz* (1943), su réplica (utilizo el término no como copia, sino como acción de replicar) *El Capitán Trueno* (1956), o *El Jabato* (1958). Los piratas, corsarios y bucaneros, los tesoros enterrados en islas paradisíacas, los terribles abordajes, la calavera y las tibias, la imagen del malvado pirata con parche en el ojo y pata de palo, antes de figurar en el cine y en el cómic, constituyeron un género de la literatura juvenil, con títulos inolvidables como *El corsario Negro*, *Sandokan* o *La Isla del Tesoro*. Sus autores, Salgari y R. L. Stevenson, anticiparon muchos de los elementos que encontraremos después en series como *El Cachorro* (1951) o *El Corsario de Hierro* (1970). El propio Francisco Ibáñez rescatará a menudo el tema de los piratas en su serie Mortadelo y Filemón.

Otro género, el western, la imagen del oeste de los Estados Unidos de América a finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX, los pequeños pueblos de calle única con casas de madera con porche, los concurridos saloons con doble puerta batiente, la oficina bancaria que intentarán asaltar los forajidos, el sheriff, el cowboy solitario y su caballo, los indios apaches, sioux o navajos que atacan la diligencia, el gran jefe indio, las inmensas praderas semidesérticas pobladas de cactus y de caprichosas formas rocosas, imágenes ahora arquetípicas del cine y del cómic, estaban ya presentes en los relatos de Zane Grey o Karl May. Sus novelas influyeron en numerosas series del cómic: *El Coyote* <sup>470</sup> (1947), *Fuera de la Ley* (1944), *Dick Norton* (1944), *Rayo Kit* (1949), *Jim Huracán* (1959), *Dick Relámpago* (1960) o *Gringo* (1963). En los cómics de Ibáñez surgirán continuas referencias a este subgénero, incluso algunas de sus series – *Haciendo el indio* (1955), *Pie Sucio* (1957), *Cabeza de Ajo, el penúltimo navajo* (1962), *El Sherif de Porra City* (1965)- se inscribieron en la genealogía de esta tradición literaria. Dentro de este género de la historieta el personaje cómico más popular fue *Lucky Luke* (1947), del dibujante belga Morris.

La anticipación científica de escritores como el francés Julio Verne – *De la Tierra a la Luna*-, o el británico Wells –*Los primeros hombres en la Luna, La guerra de los mundos*-, sirvió como fuente de inspiración al cómic, al tiempo que supuso el inicio de un género de gran repercusión en el cine, la ciencia ficción. La posibilidad de viajar a la Luna antes de que el hombre lo lograra influyó de forma notable en dibujantes como Hergé, cuyo personaje Tintín, a bordo de un cohete, logrará aterrizar en la superficie lunar –*Objetivo: la Luna, Aterrizaje en la Luna*-. Los personajes de Verne, por el contrario, no llegarían a pisar la superficie lunar. Sí los de Wells, que exploraron el satélite e incluso entraron en contacto con sus

---

<sup>470</sup> La adaptación a viñetas de la popular novela de José Mallorqui, publicada en 1943.

extraños habitantes. Las novelas de Wells influyeron en la primera historieta de ciencia ficción publicada en España, *Flash Gordon* (1933). ‘Llega el fin del mundo’, anunciaba un titular de prensa en la primera entrega del personaje de Alex Raymond. Por influencia de Wells, Flash y sus amigos lucharán en un mundo extraterrestre repleto de fantásticas criaturas. Los personajes de Ibáñez también entrarán en contacto con seres extraterrestres, y realizarán viajes interplanetarios. En algunas historietas – *Los invasores*, *13 Rue del Percebe*-, incluso se plantea la invasión de la tierra por seres extraterrestres, pero Mortadelo y Filemón resultarán más nocivos para los marcianos que los mortíferos microbios terrestres de la novela de Wells.

Otro de los relatos de Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, se convirtió en una referencia para muchos dibujantes de historietas. Nemo, el capitán del submarino Nautilus, sirvió de modelo a personajes como Zorclub (1961), el villano-científico de la serie *Spirou y Fantasio*, capaz de idear ingenios voladores pilotados por una tripulación de hombres armados y carentes de voluntad propia. Zorclub habita en lugares secretos, y sus aparatos voladores son derivaciones del Nautilus. El interés de Nemo por explorar las profundidades submarinas es sustituido por la necesidad de Zorclub de conquistar el universo. El capitán Nemo influyó en toda una tradición de inventores de máquinas prodigiosas, capaces de sumergirse en el mar o de surcar los cielos. Otra novela, *Los viajes de Gulliver*, del novelista irlandés Jonathan Swift, cuyo protagonista viajaba a lejanos países como Liliput, habitado por diminutos seres, tuvieron gran influencia en el nacimiento de series como la de los célebres *Pitufos* (1958-1960), del belga Peyo. También Alicia logró sorprendentes transformaciones de estatura en la novela de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*. Ibáñez recuperó esta referencia en una historieta breve de los años 80, *La estrella de Oriente*, en la que Filemón se volvía diminuto tras ingerir una píldora. Narradores como Daniel Defoe –*Robinson Crusoe*- o Johann Wyss –*Los robinsones de los Mares del Sur*-, influyeron en la representación arquetípica del naufrago superviviente en una isla. Otras novelas como *El libro de la selva*, de Rudyard Kipling, o *Tarzan*, del escritor Edgar Rice Burroughs, fueron pioneras de un nuevo género, el relato de la jungla y el interés por lo exótico, que en la historieta tuvo numerosos títulos: *El capitán Misterio* (1945), *Pantera Negra* (1956), *Bengala* (1959), *El hijo de la Jungla* (1955)...

Muchos de estos relatos clásicos fueron editados por Bruguera en la colección Joyas Literarias Juveniles a partir de 1970 –a la que le seguirían otros muchos formatos-, y aparecieron ilustrados de manera seriada en los tebeos de humor de la editorial. En realidad, fueron estos mismos narradores los que le permitieron a Walt Disney configurar un imperio comercial gracias a sus adaptaciones cinematográficas (animadas en la

mayoría de los casos) de famosos relatos, fábulas, cuentos tradicionales y novelas juveniles. Para crear sus guiones y personajes Disney se inspiró en los mejores narradores contemporáneos: Los hermanos Grimm, Lewis Carroll, Daniel Defoe, Mary Shelley, Carlo Collodi, Munro Leaf, Sinclair Lewis, Félix Salten, Hans Christian Andersen, Kenneth Grahame, Julio Verne, Walter Scott, J. M. Barrie, Robert Louis Stevenson, Perrault, Erick Kästner, Doodie Smith, Eleanor Atkinson, Rudyard Kipling, Charles Dickens, Johann Wyss, David Appel o T. H. White. Igualmente, el origen de toda su galería de animales antropomorfos y parlantes hay que buscarlo en las fábulas de Esopo y La Fontaine.

### **La rentabilidad del humor.**

La obra de Ibáñez, como la de otros autores de la editorial, cayó a menudo en el abuso de fórmulas y recursos simplistas. Sometido a un sistema productivo casi esclavista, como el de Bruguera, el problema más complejo para el dibujante consistió en no caer en la escasez de imaginación en la creación de personajes, gags, dibujos y guiones. Cuando sus series tuvieron éxito, Ibáñez se vio obligado a dibujar historietas una semana tras otra, en conjunto decenas de miles de páginas con los mismos protagonistas. Fue inevitable la insistencia en unos mismos temas, situaciones, ‘gags’, tipologías, escenarios, ambientes y recursos, llegando en ocasiones su obra a resultar monótona. En los cómics de Ibáñez abundan los ejemplos de una utilización ‘rentable’ del humor, no sólo en los ‘gags’, también en los argumentos, escenas, situaciones y personajes. El ‘autocalco’ es frecuente en la obra del dibujante, nada extraño si tenemos en cuenta las condiciones laborales de los colaboradores de Bruguera.

En *Chicha, Tato y Clodoveo y 7 Rebolling Street*, Ibáñez recuperó muchos de los ‘gags’ y tópicos de tres series anteriores: *Mortadelo y Filemón*, *Pepe Gotera y Otilio* y *13 Rue del Percebe*. Clodoveo es, como Mortadelo, el personaje ingenioso y despistado, también el transformista, el que huye de los problemas disfrazado de avestruz, y el que comete los errores que finalmente paga su compañero, Tato, que como Filemón, recibe los palos. Ibáñez recuperó en esta serie muchos viejos temas de *Mortadelo y Filemón*. Chicha, Tato y Clodoveo participan en olimpiadas y competiciones deportivas. El elemento de los inventos del profesor Bacterio aparece en el álbum *El Tato se lía a inventar* (Guai! 1989). Ibáñez recuperó también el tópico del chapuza. Como Pepe Gotera y Otilio, el trío de desempleados desempeña diversos trabajos manuales que terminan siempre en fracaso, demostrando su absoluta ineptitud. Protagonista igual a nulidad social resultó ser una fórmula rentable para Ibáñez. Lo cierto es que ninguna serie del dibujante, ni siquiera el humor gráfico, se libró de estas

prácticas de humor rentable y de lo que podríamos denominar ‘autoplagio’. En este trabajo se reproducen numerosos ejemplos que ilustran perfectamente esta afirmación (figs. 506 a 542).

### **Innovaciones de Francisco Ibáñez en el lenguaje de los cómics.**

Si en un primer momento la estética de los protagonistas de Francisco Ibáñez estuvo emparentada con los personajes más clásicos de la factoría Bruguera, el estilo del dibujante fue evolucionando con el tiempo, recogiendo influencias externas, llegando a ser el modelo a imitar para los nuevos creadores de la casa <sup>471</sup>. A ello contribuyó, sin lugar a dudas, el permanente éxito de público de sus creaciones, pero también el hecho de que en casi 30 años de colaboración con Bruguera Francisco Ibáñez no dejó de introducir en sus historietas pequeñas aportaciones, la mayoría de las veces procedentes del mundo de la historieta, elementos más o menos novedosos que no fueron invención suya, aunque sí supo mejor que nadie adaptarlos a su estilo, ampliando su propio panorama de recursos y enriqueciendo al tiempo el del estilo Bruguera.

La cómoda repetición de las viejas fórmulas de Bruguera hubiese fatigado al lector, y en un sistema productivo como el de esta editorial los dibujantes se veían en la necesidad de renovar recursos y temas humorísticos periódicamente, sobre todo cuando los personajes comenzaban a agotarse. Hasta la llegada de los cómics franco-belgas a finales de los 60, Ibáñez recurrió a las fuentes y recursos que tuvo a su alcance, las revistas humorísticas de Bruguera, Marco, y otras editoriales. Durante los años 50 y principios de los 60, el vestuario de sus personajes, sus atributos gráficos, los escenarios, asuntos, situaciones, lenguaje, la propia estructura narrativa de la historieta, fueron recursos que Ibáñez extrajo de estas publicaciones de humor. Los escenarios y ambientes de las primeras historietas de Ibáñez estuvieron ya presentes en multitud de series anteriores. Observando con detenimiento las revistas de la época no es difícil rastrear tales influencias. Pero después, el estilo del dibujante fue evolucionando y enriqueciéndose rápidamente, hasta el punto de que muchos críticos del cómic han atribuido a Ibáñez elementos innovadores como el llamado ‘gag continuo’, u otros como el denominado ‘gag secundario’, o ‘gag’ visual que funciona como chiste gráfico secundario, generalmente en segundo plano.

---

<sup>471</sup> En 1988 Faustino R. Arbesú definía a Ibáñez como «la concreción más exuberante de una marca que dio origen a lo que se ha dado en denominar como estilo Bruguera. Su personalidad ha sido tan avasalladora –dice Arbesú– que resulta difícil discernir si el estilo Bruguera creó a Ibáñez o ha sido Ibáñez el que creó éste». F. ARBESU, «Humor a tres bandas». Artículo publicado en *Cómics. Clásicos y Modernos*, op. cit., p. 361.

Sobre el primero de estos elementos, el ‘gag continuo’, (introducir una situación cómica o ‘gag’ cada tres o cuatro viñetas), verbal o gráfico, escribió el propio Ibáñez: «Quizá la principal evolución del personaje fue cuando se dejó de hacer la típica paginita que era un chiste hinchado, el sistema antiguo de Bruguera: había que esperar a la última viñeta para que aquello te hiciera gracia... El cambio fue cuando yo dejé de hacer ese tipo de historietas y pasé a poner una nueva cosa (situación cómica, sketch, ‘gag’) cada dos o tres viñetas... Aquello atrajo mucho más a la gente»<sup>472</sup>. El crítico Miguel Fernández Soto, por ejemplo, considera el ‘gag continuo’ como una de las señas de identidad de Ibáñez, y afirma que la sucesión de los ‘gags’ en las historietas de Ibáñez puede considerarse un préstamo de las películas del cine cómico norteamericano<sup>473</sup>. Por su parte, el guionista y crítico de cómics Felipe Hernández Cava, afirma que el ‘gag continuo’ se convirtió en una de las aportaciones personales de Ibáñez a la trayectoria de la Escuela Bruguera<sup>474</sup>. Es evidente que existe cierta confusión en el análisis de la obra del dibujante. Perder la perspectiva de la primera generación de Bruguera sin duda ha llevado a varios autores a atribuir a Ibáñez innovaciones que no le corresponden. Es destacable, por supuesto, el esfuerzo del dibujante por mantener el ‘gag continuo’ como una de las señas de identidad de su universo plástico, pero eso no significa que sea invención suya.

Con el ‘gag secundario’ o ‘paralelo’, el segundo elemento novedoso importante atribuido por los críticos a Ibáñez, ocurre algo similar. César Macarrón, por ejemplo, describe el ‘gag secundario’ como un elemento característico del dibujante: «Las viñetas de Ibáñez están llenas de detalles –dice Macarrón-; la vela derritiéndose sobre el flexo que tiene la bombilla apagada, la salchicha sobre el radiador, el calcetín abandonado en los sitios más insólitos del despacho, el cuadro torcido con una berenjena colgando, colillas, telarañas, cables pegados con celo y esparadrapo...»<sup>475</sup>. Es cierto que este recurso es otro aspecto esencial de la obra de Ibáñez, pero todos esos detalles secundarios surrealistas estaban ya en las primeras historietas de Bruguera. Leamos con detenimiento el siguiente fragmento de una novela de Marcos Ordóñez titulada *Rancho Aparte*. En ella, el protagonista recuerda los tebeos de su niñez: «...Aquellos fondos terriblemente solitarios, aquellos descampados por los que a duras penas cruzaba un caracol con chistera y bigote, o, en pleno agosto, la sombra de un anónimo y sudoroso ciudadano con un bloque de hielo atado a la espalda...». Podría parecer que Ordóñez está describiendo las historietas de Ibáñez, pero pronto descubriremos que sus reflexiones apuntan a otros autores veteranos

---

<sup>472</sup> Comentario de F. Ibáñez recogido por MINCHINELA, op. cit., s. p.

<sup>473</sup> Vid. FERNÁNDEZ SOTO, op. cit., p. 14.

<sup>474</sup> Vid. HERNÁNDEZ CAVA, 1999, op. cit., p. 81.

<sup>475</sup> COSTA, «Así se orquesta el caos», op. cit., p. 11.

de Bruguera. El novelista continua escribiendo: «...Aquellas cortas tapias de listones despintados tras las que podía ocultarse un caco (antifaz, jersey a rayas) con un garrote atravesado por un clavo y frente a las que cruzaban, al atardecer, apeados del último tranvía, con las manos en los bolsillos y las solapas levantadas, el Bueno de Osvaldo, y el Repórter Tribulete, y Amapolo Nevera... aquellos ‘fondos de interior’ (un sofá ‘funcional’, una pecera con un pez que bosteza, una escultura en forma de ocho o un cenicero con una colilla sola)...»<sup>476</sup>. Es evidente que Ibáñez supo evolucionar sin perder la perspectiva de la vieja tradición Bruguera, manteniendo en su obra algunos de sus elementos más significativos.

En ocasiones, el ‘gag secundario’ se logró introduciendo un personaje de otra serie en la historieta, como p. ej. Rompetechos en *13 Rue del Percebe*. En tal caso, además de aportar un chiste visual independiente del relato principal, se lograba reforzar la sensación de que el mundo en el que se desenvolvían los personajes del tebeo era único, a pesar de que ese ‘espacio’ se mostrase fragmentado por las diferentes series. En esta especie de ‘dimensión’ paralela a la del lector –muchas historietas reflejaron hechos y situaciones que el propio lector había vivido personalmente o a través del cine, la televisión y la prensa-, el ‘gag secundario’ aportaba también una de las claves y mecanismos de ese universo de papel y tinta, y era el carácter absurdo y surrealista del mismo. Al contrario de otras historietas, que intentaron reflejar hechos históricos o cotidianos con una apariencia de realidad, las páginas de *Mortadelo y Filemón* y de otros personajes de Ibáñez recordaban, a través de estos chistes absurdos independientes, que aunque el lector pudiera reconocer sucesos y temas reales en la trama, todo lo que allí acontecía carecía de lógica, por lo que sólo cabía esperar situaciones absurdas y esperpénticas. La esquematización de la ciudad y de los interiores dejaba claro que el espacio que habitaban los personajes no era más que un decorado, como el empleado en el teatro o en el cine del oeste.

Paralelamente al desarrollo del relato principal Ibáñez introdujo ‘gags’ en elementos secundarios (personajes, objetos o animales en segundos planos), fondos, en la cabecera de la revista, en los globos de las viñetas, e incluso en la propia firma del autor, todo ello en un proceso que se inicia con los anuncios y personajes complementarios que funcionaban como chistes independientes en las viñetas de *Godofredo y Pascualino*, y que culmina en las historietas más recientes de *Mortadelo y Filemón*. Este tipo de elementos de humor secundarios pronto son incorporados también a los disfraces de *Mortadelo*, especialmente cuando éstos iban a ser reproducidos a gran tamaño –en portada, póster o anuncio-. La evolución es evidente si comparamos disfraces similares de distintas épocas. El dibujo no sólo se ha ‘barroquizado’ con el tiempo, ganando en complejidad y

---

<sup>476</sup> M. ORDÓÑEZ, op. cit., pp. 101-103.



detalles, sino que además, el autor ha ido incorporando detalles cómicos, bromas que obligan al lector a detenerse, a olvidar por un momento la lectura de la narración principal. Por el contrario, los disfraces antiguos carecen de detalles, pueden percibirse de un solo golpe de vista, no exigen una doble lectura, no se conciben como un elemento visual principal, y diversos gags secundarios. Esta tendencia a conceder importancia a los segundos términos como posibles protagonistas del ‘gag’ no es constante en la evolución de Ibáñez, sino que varía de unas historietas a otras, siendo más acentuado en las portadas de semanarios y álbumes. El propio autor comentaba en una ocasión: «A mí esto de los segundos términos me gusta mucho; desde el principio me ha gustado muchísimo. ¡Lástima de falta de tiempo! Si en vez de hacer tantas historietas a la semana hiciese poquitas, a mí me gustaría que en el trasfondo de la historieta principal, en su segundo término, hubiera otra historieta que se desarrollaría a la sombra de los primeros personajes, y quizá incluso una tercera historieta ... Pero el tiempo nos lo condiciona todo. Con nuestro ritmo de trabajo sólo podemos recurrir a pequeños detalles que animen un poco la viñeta»<sup>477</sup>.

El esquema narrativo del ‘gag secundario’ supone, pues, la introducción de una narración paralela dentro del relato principal, el chiste dentro del chiste, por lo que las ilustraciones obtenidas de este modo participan de la mecánica de ‘el cuadro dentro del cuadro’. El ‘gag secundario’ funciona, casi exclusivamente, como un cuadro independiente del cuadro que lo contiene. Dentro de esta dinámica de ‘el cuadro dentro del cuadro’ debemos considerar los propios cuadros pictóricos y las esculturas que aparecen expuestos en las viñetas de Ibáñez (figs 331 a 339). Se trata, generalmente, de arte abstracto, quizás por requerir una representación más simplificada y precisar menos elementos. «Con cuatro rayas y un ojo en medio –explicaba Ibáñez- ya tienes un cuadrito, y si le metes..., qué se yo, un clavo al ojo, pues ya es un ‘gag’, un detallito al fondo que el lector puede agradecer»<sup>478</sup>. Las referencias a la pintura de Miró y al arte abstracto son constantes, casi siempre en un tono de sátira, incluso en los títulos de las obras: ‘Microcosmos en la reconditez del huevo frito’ (fig. 331), en alusión a los complejos títulos del pintor catalán. Ibáñez utiliza el arte como un ‘gag secundario’ más. Son muy significativas las representaciones del artista plástico contemporáneo (fig. 332), vestido con blusón y boina (imagen arquetípica de los tebeos de Bruguera, pero que resulta anticuada y poco ajustada en la actualidad), despachando un óleo con cuatro brochazos, una sátira del arte abstracto y del *Action Painting*. De hecho, cuando el dibujante se autoencumbra, identifica su obra con grandes maestros del Arte como Velázquez o Goya (fig. 331), nunca con

---

<sup>477</sup> Comentario recogido por LARA y GALAN, op. cit., p. 36.

<sup>478</sup> COLUBÍ, op. cit., p. 47.

Picasso o Miró, lo que refleja una mentalidad muy conservadora y una visión muy limitada del Arte.

En nuestra opinión, la incorporación de los elementos novedosos comentados –‘gag continuo’ y ‘gag secundario’, que no son exclusivos del cómic español- a las publicaciones de Bruguera debería atribuirse, antes que a Ibáñez, a dibujantes como G. Iranzo, Vázquez o Peñarroya. En lo que se refiere al ‘gag continuo’, Iranzo puede considerarse el pionero en Bruguera. En su serie *La familia Pepe* (1947) (figs. 543 y 544) el humor brotaba constantemente a través del ‘gag’, verbal y gráfico, basado en la exageración del absurdo (figs. 545 y 546). Manuel Vázquez, en nuestra opinión el más genial de los compañeros de Ibáñez, se convirtió después en el gran maestro de la especialidad <sup>479</sup>. Ibáñez asimiló su manera vertiginosa de concebir la historieta. En cuanto al ‘gag secundario’, esos pequeños chistes visuales independientes que aparecen en los fondos de las viñetas, los encontramos, antes incluso que en Vázquez, en la obra de Peñarroya de los años de postguerra (fig. 547).

Otro de los recursos que muchos han entendido como un elemento distintivo de Ibáñez es la deformación de la realidad. Ya explicamos en su momento que, debido a los problemas de censura, los personajes se mueven lejos de una realidad con la que el joven lector pueda toparse, para lo cual las historietas son fruto de un proceso de deformación sistemática. Se crea un entorno insólito donde no hay lugar para la evidencia, lo que no implica que Ibáñez renuncie a plasmar en sus viñetas aspectos de la vida colectiva, hábitos y costumbres generalizadas. En verano la playa se representa con gran aglomeración de gente, los fines de semana las carreteras se saturan de vehículos, etc. También se recogen novedades de la vida social. El seiscientos, la vespa, la pequeñez de los pisos modernos o la fragilidad de la construcción son objeto de versiones humorísticas.

La confusión de la realidad, obligada durante décadas, marcó tanto el tebeo que, en el caso de Ibáñez, condicionaría incluso la creación de historietas recientes. Desaparecida la censura, Ibáñez continuó trazando un entorno distorsionado, donde no aparece nunca la vida real tratada seriamente. Incluso hoy, en las aventuras de Mortadelo y Filemón que tratan temas de actualidad, no se informa sobre la noticia en sí. Tan sólo se da una versión deformada y caricaturesca de ciertos acontecimientos y personajes. La noticia es sólo un pretexto para conseguir la atención del lector. Esta confusión en las referencias espaciales caracterizó a todas las historietas de Bruguera de la época, y no fue un recurso exclusivo del tebeo (Vid. La confusión de la realidad en c. VI).

---

<sup>479</sup> Ya en 1968 Terenci Moix observó que la gracia de las historietas de Manuel Vázquez, como *Las hermanas Gilda*, *Heliodoro Hipotenuso* o *Currito Farola*, residía en la alocada comicidad que caracterizaba a sus personajes, comicidad que, como en el cine cómico americano, no daba un momento de respiro al espectador. Vid. T. MOIX, 1968, op. cit., p. 187.

La metamorfosis, otro de los elementos considerados novedosos, se convirtió pronto en el recurso cómico que mejor ha caracterizado la obra de Francisco Ibáñez, su mayor logro, en opinión de algunos críticos. En las primeras entregas de *Agencia de Información* Mortadelo se disfrazaba. Al poco tiempo, sencillamente se transformaba. Ya dijimos en su momento que dotar a Mortadelo de una habilidad para el disfraz fue un recurso rentable que Ibáñez tomó de la obra de otros dibujantes anteriores, lo cual no le resta mérito, dado que ninguno fue capaz de explotarlo con tanto acierto. Tampoco fue invención de Ibáñez conceder a todos sus personajes una cierta capacidad transformista, no sólo a Mortadelo. Cuando un personaje es víctima de una explosión, una violenta caída, o una salvaje agresión, en la viñeta siguiente aparece vendado hasta la cabeza, y una después, vestido con sus ropas intactas. Sus personajes son capaces de empuñar objetos inverosímiles de forma espontánea y en una situación cualquiera. Un personaje contrariado empuña en la siguiente viñeta un bazoca y persigue a su compañero. Esta capacidad mágica de los personajes de empuñar objetos inverosímiles y sorprendentes de forma instantánea no fue invención de Ibáñez, ni de ninguno de sus compañeros de Bruguera. En realidad, se trata de un recurso que aparece ya en los cómics y películas de animación estadounidenses de finales de los años 30

<sup>480</sup>

Lo que parece evidente es que Ibáñez supo explotar, mejor que nadie, esta capacidad transformista de los personajes, desarrollando situaciones de gran comicidad. Fruto de la metamorfosis del protagonista surge el anacronismo, ver a Mortadelo por ejemplo, huyendo disfrazado con una armadura medieval para protegerse de los disparos de un arma de fuego, o la incongruencia, Mortadelo huyendo en tierra firme disfrazado de cetáceo. Otra incongruencia se produce cuando Mortadelo se disfraza de un objeto diminuto o gigante, o cuando tiene lugar cualquier transformación imposible en el mundo real. En general, se trata de distorsiones por sí mismas capaces de producir el ‘gag’.

Recientemente se le ha atribuido a Ibáñez un quinto elemento característico: la inclusión de sucesos y personajes reales caricaturizados. En efecto, ya en los 90, y antes aún, el gran acierto del dibujante barcelonés consistió en generalizar en sus historietas referencias a la actualidad informativa próxima al lector. Ibáñez alude en sus viñetas a sucesos de la vida nacional, acontecimientos políticos, internacionales, etc. Lamentablemente, tampoco podemos hablar ahora de una innovación del dibujante. En su obra encontramos las primeras referencias a ciertos acontecimientos de la actualidad informativa hacia finales de 1983. Dos años antes se publica en uno de los semanarios de Bruguera una historieta de Frankfurt –seudónimo del historietista español Rafael Vaquer-, *Atasco*

---

<sup>480</sup> Vid. p. e. *El pequeño remolino*, corto de animación de Walt Disney, h. 1941.

*Star*<sup>481</sup>, que traslada al espacio el conflicto de los pesqueros españoles con Marruecos. En una portada del semanario *Mortadelo* de 1983 Ibáñez introdujo esta misma referencia<sup>482</sup>.

Si bien es cierto que Ibáñez se convirtió en un verdadero maestro en la utilización de todos estos recursos que hemos ido enumerando en este trabajo –‘gag continuo’, ‘gag secundario’, deformación de la realidad, humor absurdo, transformismo, exaltación de la violencia, inclusión de referencias a la realidad informativa-, tampoco es menos cierto que estableciendo una historia cronológica de la innovación en la historieta autóctona la obra de Iranzo, Vázquez, Escobar o Cifré tomarían precedencia. Lo que no se le puede negar a Ibáñez es una capacidad asombrosa de asimilar y desarrollar los recursos que recoge de sus compañeros de profesión. En nuestra opinión, ese sería el gran mérito de Ibáñez, transformar todos estos elementos prestados en materia personal, enmarcándolos en un cuadro de recursos que parece serle propio ante los lectores, los dibujantes y la crítica. Su gran acierto fue salirse de la monótona fidelidad a los esquemas prefabricados de Bruguera que llevó a otros dibujantes a desaparecer de la escena editorial. Ibáñez supo siempre asimilar las novedades y evolucionar, convirtiéndose en un superviviente que supo adaptarse cuando a finales de los 60 los cómics francobelgas invadieron y transformaron el mercado español. Entonces, de nuevo, Ibáñez comenzó asimilando, incluso plagiando, para terminar simplificando, transformando y haciendo suyo.

De hecho, con el éxito de sus personajes, especialmente *Mortadelo* y *Filemón*, Francisco Ibáñez se convirtió en el modelo a imitar, llegando a influir notablemente en la obra de muchos creadores. No sólo los de Bruguera, también los que pretendían incorporarse a la empresa. Con la finalidad de captar a nuevos autores, desde finales de los setenta la editorial convocó concursos periódicos de dibujo de historietas. Si un dibujante novel pretendía incorporarse a la plantilla de Bruguera, una de las opciones era imitar el estilo del maestro, que además formaba parte del jurado.

De todos los dibujantes, Casanyes fue, probablemente, el que más se dejó seducir por la personalidad y el estilo de la principal figura de Bruguera. Había comenzado su carrera en la editorial como dibujante anónimo de *Mortadelo* y *Filemón*. Su formación tuvo así lugar dentro de la órbita de Francisco Ibáñez. Durante su etapa como dibujante de la serie estrella llegó a utilizar, como Ibáñez, los cómics belgas de Franquin como fuente de inspiración<sup>483</sup> (figs. 564 y 565). Más tarde, tras la quiebra de

---

<sup>481</sup> En *Bruguelandia*, núm. 5, 30 noviembre 1981, p. 93.

<sup>482</sup> En *Mortadelo*, núm 645, diciembre 1983, portada.

<sup>483</sup> A modo de ejemplo hemos reproducido una viñeta de *Mortadelo* y *Filemón* dibujada por Casanyes en la que, prácticamente, calca un plano general de *Las aventuras de Spirou y Fantasio*, de André Franquin.

Bruguera, se convirtió en uno de los principales animadores de la nueva revista *Garibolo*, editada en Barcelona por la Compañía General de Ediciones<sup>484</sup>.

Casanyes creó para *Garibolo* la serie *Paco Tecla y Lafayette* (1986) (figs. 549 a 553), una pareja de agentes secretos que trabajaban para una central de inteligencia. La serie seguía el estilo de Ibáñez tanto en el dibujo como en la temática. Como en las historietas de Ibáñez, los guiones se desarrollaban a base de continuos ‘gags’. Los agentes estaban a las órdenes del Chapas, que funcionaba como el Superintendente de la TIA. Casanyes animó las portadas de *Garibolo* con chistes a toda página, imitando el estilo humorístico característico de las portadas del semanario *Mortadelo*. Tras el cierre de *Garibolo*, Casanyes continuó publicando la serie en el semanario *Guai!*, en cuyas páginas convivió con la serie de Ibáñez *Chicha, Tato y Clodoveo*.

La obra de otro dibujante, Cera, contiene también claras referencias al estilo de Francisco Ibáñez (fig. 554). Más joven que Casanyes, comenzó su labor como historietista en los años 80 en las publicaciones de Ediciones B. En 1987 creó y animó un personaje llamado *Pafman*, una nueva parodia de *Superman*. En la serie de Cera abundaron los porrazos y las palizas, los ‘gags’ se sucedían en la narración, en los segundos planos tenía lugar todo tipo de situaciones surrealistas, al tiempo que eran frecuentes las torturas, así como las persecuciones a la carrera empuñando objetos de descomunal tamaño, los personajes aparecían a menudo vendados hasta la cabeza, en los fondos de las viñetas el contorno simplificado de los edificios situaba la acción en los suburbios de la ciudad, etc.

De este modo, en su obra iban surgiendo numerosas referencias a Ibáñez. Aparte de este lenguaje gráfico característico de Ibáñez, en *Pafman* encontramos escenas clásicas del veterano dibujante, como algunos finales típicos de *Mortadelo* y *Filemón*: En una historieta (*Mortadelo Extra* núm. 61, 1995), un anciano maestro de Kung-Fu sufría toda clase de daños por culpa de Pafman y su ayudante. Cuando un policía le aconsejaba que acudiese a Pafman, éste, lleno de ira, le propinaba una brutal paliza. En la viñeta final un periódico daba cuenta de la salvaje agresión. A modo de homenaje al veterano dibujante, Cera introdujo en sus historietas apariciones ocasionales de personajes de Ibáñez.

Otro creador fuertemente influenciado por Ibáñez fue el dibujante y guionista March. Se había iniciado en Bruguera como entintador de Escobar. La editorial le ofreció después la oportunidad de crear y animar sus propias series. Tras el cierre de Bruguera pasó a Ediciones B donde creó, para el semanario *Mortadelo*, los personajes *Tranqui* y *Tronco* (1987). En esta serie hallamos también continuas referencias a la obra de Ibáñez.

---

<sup>484</sup> El número 1 tiene fecha de 18 de diciembre de 1986. La publicación acogió a numerosos dibujantes y guionistas de Bruguera: Vázquez, Gosse, Rovira, Miguel, Esegé, J. Ribera, J. Cos, etc.

En una historieta (*Mortadelo Extra* núm. 48, 1994) aparecía un ‘Super’ que estaba por encima del director de los protagonistas. Este último era víctima de los continuos errores de Tranqui y Tronco. En un final que debía mucho a Ibáñez, terminaba persiguiendo a la pareja subido en un tanque. En otra entrega (*Mortadelo* núm. 174, 1990), Tranqui y Tronco acababan escondidos mientras su jefe, vendado hasta la cabeza, rastrea la zona sujetando la correa de un fiero perro. En la obra de March, como en la de Cera, el humor se configuró rítmicamente en la narración a través del ‘gag’, los golpes y palizas eran constantes, al igual que las confusiones. Los personajes se perseguían a la carrera empuñando objetos contundentes, el jefe siempre salía perjudicado por la ineptitud de la pareja protagonista, etc.

Otros creadores se interesaron por alguno de estos elementos que caracterizaron la obra de Ibáñez: ‘gag secundario’, referencias a asuntos de actualidad... El dibujante y guionista Miguel se interesó especialmente por el ‘gag secundario’. Ligado desde sus inicios a Ediciones B creó, a finales de los 80, la serie *Billy y Roca*. En sus historietas abundan los detalles surrealistas en segundos planos al más puro estilo de Ibáñez <sup>485</sup>. Otros autores como Jan (figs. 558 y 559) desarrollaron un estilo más personal, menos ligado a la estela de Ibáñez. Dibujante ágil, creativo y muy popular por su personaje *Super López* (1973), colaboró desde los 70 en distintos semanarios de Bruguera, pasando posteriormente a Ediciones B donde, como Ibáñez, ha realizado sus últimas creaciones.

No obstante, en el horizonte de referencia de Jan también estuvieron las series de Francisco Ibáñez, con su estilo dinámico, de dibujo ágil y expresivo, plagado de ‘gags’. Como Ibáñez, dibujó para los semanarios de la casa episodios de historietas largas que más tarde fueron publicadas en álbum. Su serie estrella, *Super López*, se publicó en *SuperMortadelo* desde 1979. En 1985 Bruguera creó un semanario con el nombre del protagonista. En 1981 Jan creó y animó para *Pulgarcito* una serie infantil titulada con el nombre del semanario <sup>486</sup>. Tras el cierre de Bruguera Jan continuó dibujando a *Super López* en distintas publicaciones del Grupo Z. En los 90, a imitación de Ibáñez, Jan introdujo en sus historietas la caricatura de personajes públicos, así como referencias a la actualidad informativa. En una historieta de *Super López* titulada *La acera del tiempo* (*Mortadelo Extra*, núm 61) aparecía Lolaspaña (caricatura de Lola Flores) perseguida por un inspector del gobierno por no pagar impuestos a ‘Trascienda’. Este tipo de referencias a sucesos de actualidad vienen a demostrar que muchos en Bruguera estaban atentos a lo que Ibáñez introducía en sus historietas. Dos páginas después de la escena citada encontramos un científico en silla de ruedas, el ‘profesor Stupend Kong’, cruel caricatura del astrofísico

---

<sup>485</sup> Véase p. e. el ratón pescando que aparece en una viñeta de *Billy y Roca* publicada en *Mortadelo Extra Básquet*, octubre 1989.

<sup>486</sup> En esta serie encontramos escenas que nos recuerdan ciertos trabajos de Ibáñez.

británico Stephen Hawking, muy popular por sus publicaciones a comienzos de los 90. La inclusión de personajes de actualidad en las historietas fue un recurso seguido por dibujantes incluso veteranos como Martz-Schmidt, que hizo aparecer a Alfonso Guerra en una página de Deliranta Rococó (*Mortadelo* núm. 190, abril 1991) cuatro meses después de que lo hiciera Ibáñez en *El atasco de influencias* (*Mortadelo* núm. 174) (figs. 560 a 563).

Rovira fue otro de los dibujantes con referencias ocasionales al estilo de Ibáñez<sup>487</sup>. Se inició en Bruguera en 1970 en el semanario *DDT*. Ese mismo año creó para el semanario *Mortadelo* su serie más famosa, *Segis y Olivio*. En 1972 la serie pasó a *SuperMortadelo*. En una historieta de ese año vemos a Segis perseguir a la carrera a Olivio, que huye protegiéndose con un escudo (*Mortadelo* núm. 95). La capacidad de aparecer en una viñeta protegiéndose con un objeto que es imposible que porte encima, por ejemplo un escudo medieval, es muy frecuente en *Mortadelo*, el personaje transformista de Ibáñez. Ibáñez explota en sus historietas este tipo de recursos, los personajes pueden caer por un precipicio y, en la viñeta siguiente, aparecer persiguiéndose en silla de ruedas, escayolados hasta la cabeza y portando cualquier objeto inverosímil.

Igualmente quisiéramos llamar la atención sobre las historietas breves que Ibáñez ilustró en *Mortadelo* a partir de 1980, donde el autor se autorretrató recreando el ambiente de Bruguera, y caricaturizando a muchos profesionales de la editorial. Suponen un antecedente inmediato de la serie *Los Profesionales* (1982), de Giménez. El dibujante madrileño también se autocaricaturizó en su serie mostrando el ambiente de Selecciones Ilustradas de Barcelona, la agencia para la que trabajaba Giménez. Sin embargo, al contrario que en la obra de Ibáñez, donde toda la plantilla aparecía con su nombre real, en *Los Profesionales* reconocemos a los compañeros del autor por su caricatura, pero todos tienen un nombre ficticio. El jefe, Filstrup, es Josep Toutain, y Pablo es el propio Giménez.

Las series de Ibáñez parecían contener las claves del éxito. Había que fijarse en él, recurrir a su obra, a sus secretos profesionales, si se quería sobrevivir en el mercado del cómic. E Ibáñez continuó influyendo en creadores más jóvenes. Muchos son los dibujantes que han admitido en alguna ocasión la influencia del veterano humorista. Podríamos citar nombres tan actuales como Santiago Orue, Manel Fontdevila (dibujante y actual director de la revista *El Jueves*), Carlos de Diego (componente del dúo *La Brasería*), Bernardo Vergara, David Ramírez, Abarrots, Nacho Fernández, Mauro Entrialgo, Calpurnio... Todos ellos han reconocido la

---

<sup>487</sup> En una historieta publicada en *TBO Extra 100 años de cómic* (sello Eds. B, mayo 1996) observamos que Rovira copia incluso los mismos álbumes que Francisco Ibáñez, *Las aventuras de Spirou* y *Fantasio*, del dibujante belga Franquin. Las viñetas a las que nos referimos aparecen reproducidas en este trabajo (figs. 268 y 269).

influencia de Ibáñez en su trabajo <sup>488</sup>. Muchos eran prácticamente niños cuando Bruguera iniciaba su decadencia, y casi todos iniciaron su relación con las viñetas de la mano de autores como Ibáñez o Vázquez –junto a Ibáñez, Manuel Vázquez se perfila como uno de los autores más influyentes del cómic nacional-.

Pero el interés por la obra de Francisco Ibáñez no se limita a artistas vinculados al mundo de la viñeta. Su vitalidad creativa y su modo de concebir el humor han tenido repercusión en distintas personalidades del panorama cultural español, pudiendo añadir a la lista cineastas como Javier Fesser, Santiago Segura, Pablo Berger o Alex de la Iglesia, escritores como Lucía Etxebarría o Marcos Ordóñez, humoristas como el locutor Guillermo Fesser, críticos de cine como Pedro Calleja o Jesús Palacios, actores como Darío Paso, músicos como César Strawberry, etc. Muchos de ellos fueron lectores de tebeos durante su infancia, y reconocen a Ibáñez como uno de sus autores preferidos <sup>489</sup>.

---

<sup>488</sup> Resulta muy ilustrativo el artículo de Mauro ENTRIALGO, «Diez firmas actuales», que recoge entrevistas a diez dibujantes de cómics con presencia actual en los medios, y trayectoria profesional continuada. Véase *Los hijos de Pulgarcito*, op. cit., pp. 65-71.

<sup>489</sup> Un artículo de Borja CRESPO, «Yo fui un lector de tebeos adolescente», ofrece entrevistas a todas estas personalidades de la cultura española. Leyendo los testimonios, parece claro que Ibáñez es, junto con Vázquez, el autor más influyente de la cultura de masas nacional. *Ibíd.*, pp. 83-90.



## BIBLIOGRAFÍA

### **Bibliografía general.**

En la presente bibliografía se incluyen, además de los trabajos específicos dedicados al estudio del cómic, otros que, por la integración de su lenguaje con los medios audiovisuales, nos ha parecido necesario recoger. Lo mismo se ha hecho con otros de carácter histórico, artístico, legislativo, pedagógico, catálogos, diccionarios especializados y, en general, todas aquellas obras de contenidos imprescindibles para el estudio y la comprensión del fenómeno del cómic. Razones análogas nos han llevado a incluir trabajos relativos a la técnica y el lenguaje de los cómics, y a la historia de los cómics extranjeros, fundamental para comprender el papel del cómic español en el conjunto de la historia de este medio icónico-verbal. Algunos estudios de carácter general sobre el cómic, incluidos en esta bibliografía general, contienen referencias, apartados o capítulos dedicados a la producción de Francisco Ibáñez Talavera.

AA.VV., *Cómics. Clásicos y modernos* (Dirigida por Javier Coma), Ed. Promotora de Informaciones, Madrid, 1988. Publicado por entregas en El País.

AA.VV., *Cómics El País*, Ed. Dastin, Madrid, s. f.

AA.VV., *Cómic iconoclasm*, ICA, London, 1987.

AA.VV., *Communications* núm. 15 (monográfico sobre *L'analyse des images*), Seuil, Paris, 1966.

AA.VV., *Communications* núm. 24 (monográfico sobre *La bande dessinée et son discours*), Seuil, Paris, 1966.

AA.VV., «Cómic Story» (serie de artículos, biografías y entrevistas sobre maestros de Bruguera aparecidos en la revista *Bruguelandia* desde 1981), *Bruguelandia*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1981.

- AA.VV., *Chicos. Semanario Infantil, 1938, 1956. El arte en viñetas*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Eds. Sins Entido, Madrid, 2002 (catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional entre el 9 de mayo y el 1 de septiembre de 2002).
- AA.VV., *Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española, 1975-1990*, Madrid, 1995.
- AA.VV., *El cómic en Barcelona: 12 dibujantes para el siglo XXI*, Ed. Asesa, Barcelona, 1998.
- AA.VV., *El museo imaginario de Tintín*, Ed. Juventud, Barcelona, 1982.
- AA.VV., *Historia de los cómics* (4 vols.), Toutain Editor, Barcelona, 1982 y 1983.
- AA.VV., *La economía española en el siglo XX. Una perspectiva histórica*, Ariel, Barcelona, 1987 (comp. A. Carreras y C. Sudrià).
- AA.VV., *La historia a través del cómic y el cine*, Ed. Universidad y Academia, Sevilla, 1993.
- AA.VV., «*La lupa: Especial Andre Franquin*», Rev. Slumberland nº 19, enero 1997.
- AA.VV., *La novela popular en España*, Eds. Robel, Barcelona, 2000.
- AA. VV., *Le Centre belge de la Bande Dessinée*, Dexia, Bruxelles, 2000.
- AA.VV., *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988 (Introducción y compilación de Josep Picó).
- AA.VV., «*La Lupa: Especial André Franquin*», *Slumberland*, núm. 19, enero 1997.
- AA.VV., «*Las apariencias engañan: Primera aproximación a la situación del cómic en España*», *Delibros*, núm. 17, Madrid, noviembre 1989.
- AA.VV., *Neuróptica. 2. Estudios sobre el cómic*, Ed. Ayuntamiento de Zaragoza, 1984.
- AA.VV., «*Tebeos: los primeros 100 años*», Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional entre enero y abril de 1997 (Comisario: Antonio Lara. Coordinador: Alfredo Arias), Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional/Grupo Anaya, Madrid, 1996.
- AA.VV., *The world encyclopedia of comics*, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1976.
- AA.VV., *Un año de tebeos*, Glénat, Barcelona, 1994.
- AA.VV., «*Walt Disney: Cien años de fantasía*», *El Cultural* (El Mundo), Madrid, 5 diciembre 2001.

- AA.VV., (Monográfico dedicado al 'cómic'), *Estudios de Información*, núm. 19-20, Madrid, 1971.
- ABEL, Robert H., *The Funnies, an American Idiom*, The Free Press of Glencoe, London, 1963.
- ABELLÁ, R., *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, Argós, Barcelona, 1985.
- ABRIL, Gonzalo, «El boom del humor gráfico», artículo-encuesta, *Rev. Comunicación XXI*, núm. 17.
- ACEVEDO, Evaristo, *Los españolitos y el humor*, Editora Nacional, Madrid, 1972.
- ACEVEDO, Juan, *Para hacer historietas*, Ed. Popular, 1981.
- AGENCIA EFE, «El Salón del Cómic de Barcelona rinde homenaje al dibujante Ivá», *ABC*, 24 marzo 1994.
- AGUILAR, Miguel Ángel, «La Ley de Prensa de Fraga elimina la censura previa», *Protagonistas del siglo XX*, El País, Madrid, 1999.
- AGUILERA, Ricardo, y DÍAZ, Lorenzo (asesores), «Gente de Cómic». *Diario 16*, Madrid (Publicado por entregas en Gente, suplemento de Diario 16, en los años ochenta [en la obra encuadernada no figura fecha de registro ni depósito]).
- AGUILERA, Ricardo, «La última aventura del capitán Trueno», *La Revista* (de El Mundo), núm. 185, mayo de 1999.
- ALBERDI I BURRIEL, Nuria, *El cómic*. Ed. Claret, 1996.
- ALCÁNTARA, Manuel, «El TBO: medio siglo», *El Diario Vasco*, San Sebastián, 12 de marzo de 1967.
- ALEMÁN, Francisco, «Cuadernos de Aventuras», *Ateneo*, núm. 90, Madrid, 15 octubre 1955, p. 29.
- ALTABELLA, José, «Las publicaciones infantiles en su desarrollo histórico», *Curso de prensa infantil*, Madrid, 1964.
- ALTARES, Guillermo, «Tintín en el país de la realidad», *El País Domingo*, 20 octubre 2002.
- ALTARRIBA, Antonio, y REMESAR, Antoni, *Comicsarías*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987.
- ALTARRIBA, Antonio, «Entrevista a Julia Galán», *Los hijos de Pulgarcito. Crash Cómic 03*, núm. 1. *De Bruguera a la historieta actual: Conexiones*, Ed. Edelvives, Álava, 2003.

- ALTARRIBA, Antonio, *La España del Tebeo: La historieta española de 1940 a 2000*, Espasa, Madrid, 2001.
- ÁLVAREZ VILLAR, Alfonso, «Función formativa de los tebeos en las mentes infantiles», *Hoja del Lunes*, Madrid, 20 septiembre, 1965.
- ÁLVAREZ, Carlos, «Tebeos de Salón», *Ciberp@ís*, 6 mayo 1999.
- ANIORTE, Carmen, «Autos locos, aquellos viejos cacharros de la infancia», *Guía de Televisión ABC*, núm. 214, Ed. Diario ABC, Madrid, 3 diciembre 2004.
- ANÓNIMO, *Anuario de la Prensa Española*, 1970, t. I, Editora Nacional, Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1970.
- ANÓNIMO, «Cien años de cómic», *ABC Cultural*, núm. 235, ABC, 3 mayo 1996.
- ANÓNIMO, «El dibujante de cómic Jack Kirby muere de un infarto», *La Vanguardia*, 8 febrero 1994.
- ANÓNIMO, *El libro de España*, Ed. F.T.D., Barcelona, 1928.
- ANÓNIMO, «Ha sido aprobado el Estatuto de la Prensa Infantil», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 188, Madrid, 15 de febrero de 1967.
- ANÓNIMO, «Ha sido aprobado el Estatuto de la Prensa Infantil y juvenil», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 189, Madrid, 15 de marzo de 1967.
- ANÓNIMO, «Instrucciones para la orientación de las publicaciones infantiles», *Anuario de la Prensa Española*, año IV, vol. 2.
- ANÓNIMO, «Joseph Barbera. Animador y fundador de Hanna-Barbera», *El País*, 12 enero 2003.
- ANÓNIMO, «La nueva comisión de Prensa infantil y juvenil, constituida», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 180, Madrid, 15 junio 1966.
- ANÓNIMO, «La revista infantil Chicos», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 19, Madrid, diciembre 1943, pp. 389-392.
- ANÓNIMO, «Las apariencias engañan: Primera aproximación a la situación del cómic en España», *Delibros*, núm. 17, Madrid, noviembre 1989.
- ANÓNIMO, *Museo vivo: 16 historietistas y su cámara*, Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, Madrid, 1987.
- ANÓNIMO, «Salón del Manga. La tira de cómics», *ABC Cataluña*, Barcelona, 29 octubre 1999.
- ANÓNIMO, «Se cumple el centenario del nacimiento de Walt Disney: Un siglo de magia», *ABC*, Madrid, 3 diciembre 2001.

- ANÓNIMO, «Un catálogo de publicaciones infantiles y juveniles», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 175, Madrid, 15 de enero de 1966.
- ANÓNIMO, «Vuelta a la infancia a través de las páginas de ‘Chicos’», *20 minutos*, Madrid, 8 mayo 2002.
- ANSÓN, Luis M., «La generación de la postguerra», *ABC*, 1 marzo 1973.
- APARICI, Roberto, *El cómic y la fotonovela en el aula*, Eds. de la Torre, Madrid, 1992.
- ARRANZ IBÁÑEZ, Ignacio, «Reflexividad en el cómic. Análisis de las prácticas autonómicas en la historieta de expresión francesa», Tesis Doctoral, Facultad de Filología, Geografía e Historia, Univ. del País Vasco, 1995.
- AUGUSTO, Sergio, *A evolução da história em quadrinhos*, Museo de Arte Moderno do Rio de Janeiro, Brasil.
- AYUSO, M., «Introducción a los Festivales de cómics», *Camp de L'Arpa*, núm. 79-80.
- BAHAMONDE MAGRO, Ángel, «La sociedad española de los años 40», *Col. Historia 16*, Madrid, 1993.
- BAHAMONDE, Ángel, y CERVERA, Javier, *Un siglo de España. Así terminó la guerra de España*, Marcial Pons Eds. de Historia, Madrid, 1999.
- BARBANCHO, A., *Las migraciones interiores españolas en 1961-70*, Instituto de Estudios Económicos, Madrid, 1975.
- BARBIERI, Daniele, *Los lenguajes del cómic*, Ed. Paidós, Barcelona, 1993.
- BARON-CARVAIX, Annie, *La Historieta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- BARREDA, Carlos, *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*, Eds. Internacionales Universitarias, Barcelona, 1995.
- BARREIRO, «El Guerrero del Antifaz: ¿Una educación sexual de posguerra?», *Revista Española de la Opinión Pública*, núm. 24, abril-junio, 1971.
- BASSA MARTÍN, Ramón, *Comicómic*, Ed. Moll, 1992.
- BEÁ, J. M., *La técnica del cómic*, Ed. Intermagen, Barcelona, 1985.
- BECKER, Stephen, *Comic Art in America*, Simon and Schuster, New York, 1959.
- BENAYOUN, Robert, *Vroom, Tchac, Zowie. Le ballon dans la bande dessinée*, André Balland Éd., París, 1968.
- BENTON, Mike, *The Comic Book in América*, Taylor Pub. Co., Texas, 1989.
- BERENGUER MORENO, José Luis, *Cómic*, Ed. Euskal Bidea, 1981.

- BERMÚDEZ, Trajano, «Mangavisión», *Biblioteca del Dr. Vértigo*, núm. 1, Glénat, Barcelona, 1995.
- BERNABÓN, F. y otros, *El Guerrero del Antifaz. 50 años*, Ed. Quirón, Valladolid, 1997.
- BERNDT, Jacqueline, *El Fenómeno Manga*, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1996.
- BIENDICHO, J., OLMEDO, A., y VALERO, E., *El cómic*, Ed. Teide, 1996.
- BLANCO JIMÉNEZ, Mari Carmen, «El cómic femenino en España», Memoria de licenciatura, Fac. de Filosofía y Letras, Univ. Complutense, Madrid, 1972.
- BLANCHARD, Gerard, *La bande dessinée, histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Éd. Gérard et Cie., Verviers, 1969.
- BLACWITH, Ed., *The men Behind the comics: Steranko*, Castle of Frankenstein, New York, 1967.
- BOZAL, Valeriano, *El siglo de los caricaturistas*, Historia 16, v. 29, Madrid 2000.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*, Rev. de Occidente, Madrid, 1959.
- BRENT, Ruth S., «Non verbal design language in comics», *Rev. Journal of American Culture*, núm. 14, Ohio, 1991.
- BRÍO TREMIÑO, L., *La aventura del cómic*, Ed. CEP Valladolid II. Valladolid, 1996.
- BUFILL, Juan, *La nova historieta: 30 dibuixants*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989.
- BURQUE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- CABALLERO, Oscar, «El cómic ya cuenta con su diccionario Larousse», *La Vanguardia*, 18 julio 1994.
- CABALLERO BONALD, José Manuel, *Tiempo de guerras perdidas*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995.
- CAEN, Michel, «Los 'cómic' y Federico Felini», *Cuto*, núms. 4-6. San Sebastián, 9 octubre 1968.
- CAEN, Michel, STENBERG, Jacques, y LOB, Jacques, *Les chefs-d'oeuvre de la Bande Dessinée*, Anthologie Planète, Editions Planète, París, 1967.
- CAMACHO, Manuel, *Prensa infantil y juvenil: pasado y presente*, Ediciones de la C. I. P. I. J., Madrid, 1967.
- CAMPO, S. del, *Análisis de la población de España*, Ariel, Barcelona, 1972.

- CANTERO PASTOR, José Luis, «El cómic: Plástica y estética de un arte figurativo y cotidiano», Tesis Doctoral (dirigida por Simón MARCHAN FIZ), Fac. Bellas Artes, Univ. Complutense de Madrid, 1992.
- CAÑETE, Carlos, y GRAU, Maite, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Eds. Destino, Barcelona, 1993.
- CAPITÁN, Silvia, «Cómico: Aventuras y desventuras de un género», *Delibros*, núm. 108, Madrid, marzo 1998.
- CASTRO INGALATURRE, María del Carmen, *El cómic como reflejo del panorama histórico del siglo XX*, Eds. de la Torre, 1994.
- CEBRIÁN, Julio, «La nueva frontera del humor español», *La Actualidad Española*, núm. 729, 23 diciembre 1965.
- CENDÁN PAZOS, Fernando, *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Eds. Pirámide, Madrid, 1986.
- CEREZA, Juan Carlos, *101 cómics para recordar*, Madrid, 1997.
- CHECA CREMADES, F., GARCÍA FELGUERA, M. S., y MORÁN TURINA, M., *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Eds. Cátedra, Madrid, 1987.
- CIERVA, Ricardo de la, *Historia del Franquismo. Aislamiento, transformación, agonía. 1945-1975*, Ed. Planeta, Barcelona, 1978.
- C.I.P.I.J., *Catálogo de publicaciones periódicas infantiles y juveniles. Año 1973*, Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles, Madrid, 1973.
- C.I.P.I.J., *Catálogo de publicaciones periódicas infantiles y juveniles. Año 1975*, Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles, Barcelona, 1975.
- C.I.P.I.J., *Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles*, Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1967.
- C.I.P.I.J., *Hemeroteca Infantil y Juvenil*, Ministerio de Cultura, Salamanca, 1978.
- C.I.P.I.J., *Publicaciones periódicas infantiles y juveniles españolas. Análisis de la situación actual*, Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1967.
- CISQUELLA, Georgina, y otros, *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, 1977.
- COCA, Edo, *España, país exportador de cómics*, El Noticiero Universal, Barcelona, 30 de enero de 1968.
- COCULA, Bernard, y PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image*, Librairie Delagrave, París, 1986.

- COMA, J., GUBERN, R., VÁZQUEZ DE PARGA, S., y otros, «Ante un conato de degradación del significado cultural de los cómics», *Diario de Barcelona*, 7 mayo 1983.
- COMA, J., GUBERN, R., TOUTAIN, J., y otros, «Manifiesto contra una exposición sobre ‘Tintín y Hergé’», *El País*, 14 septiembre 1984.
- COMA, Javier, «Contra el sagrado matrimonio», en *Cómics. Clásicos y modernos*, c. 4, Ed. Promotora de Informaciones, Madrid, 1988.
- COMA, Javier, *Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los cómics*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- COMA, Javier, *Diccionario de los cómics. La Edad de Oro*, Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1989.
- COMA, Javier, *El ocaso de los héroes en los cómics de autor*, Ed. Península, Barcelona, 1984.
- COMA, Javier, «El pan duro de cada día», en *Cómics. Clásicos y modernos* (cap. 4), Ed. Promotora de Informaciones, Madrid, 1988.
- COMA, Javier, *Y nos fuimos a hacer viñetas*, Penthalon Eds., Madrid, 1981.
- COMA, Javier, y GUBERN, Román, *Los cómics en Hollywood: Una mitología del siglo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1988.
- COMA, Javier, *Los cómics, un arte del siglo XX*, Ed. Labor, Madrid, 1977. Ed. Guadarrama, Barcelona, 1978.
- CONDE, Javier, *Del Tebeo al Cómic. Un Mundo de Aventuras*, Ed. Libsa, Madrid, 2001.
- CONDE MARTÍN, Luis, «Cien años del cómic mundial, un nuevo arte, 100 hitos del cómic mundial», *Leer, el magazine literario*, Madrid, 1996.
- CONDE MARTÍN, Luis, «Clarín, un tebeo político falangista», *Memoria en la E. O. P.*, Madrid, marzo de 1972.
- CONDE MARTÍN, Luis, «Clarín, investigación sobre un tebeo falangista», *Bang*, núm. 11, 1974.
- CONDE MARTÍN, Luis, «Gran Pulgarcito. Tebeoteca», *Trinca*, núm. 53, 1 de enero de 1973.
- CONTÉ, Francesco Paolo, «Si o no alla censura sui fumetti?», *I problemi della pedagogia*, núm. 9, Roma, 9 julio 1967.
- COSTA, Jordi, «Estética ‘Paracuellos’», *El País de las Tentaciones*, 20 abril 2001.
- COUPERIE, Pierre, y MOLITERNI, Claude, *Bande dessinée et figuration narrative*, Musée des Arts Décoratifs, París, 1967.



- CUADRADO, Jesús, *Atlas Español de la Cultura Popular*, v. I: *De la historieta y su uso, 1873-2000*, 2 tomos, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Eds. Sin Sentido, Madrid, 2000 (Prólogo de Luis Alberto de Cuenca).
- CUADRADO, Jesús, «Diccionario de 100 autores, con 100 ausencias», *CLIJ, Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 85, julio-agosto, 1996.
- CUADRADO, J., *Diccionario de uso de la historieta española (1873-1996)*, Ed. Compañía Literaria, Madrid, 1997.
- CUETO SUÁREZ, Jose Antonio, *El cómic*. Eds. Altea, 1991.
- CUNA, Felipe, «La psicodelia irreverente de ‘Los Simpson’ cumple 10 años», *El Mundo*, 18 diciembre 1999.
- DANIELS, Les, *Marvel: cinco fabulosas décadas de cómics*, Ed. Planeta DeAgostini, Barcelona, 1996.
- DELHOM, J. M., y NAVARRO, J., *Catálogo del tebeo en España, 1915-1965*, Club Amigos de la Historieta/ Ed. Colectivo 9º Arte, Valencia, 1980.
- DELIBES, Miguel, *La censura de prensa en los años 40 y otros ensayos*, Ámbito Eds., Valladolid, 1985.
- DÍAZ, Lorenzo, «Bibliografía básica sobre la historieta», *CLIJ, Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 85, julio-agosto, 1996.
- DÍAZ, Lorenzo, *Diccionario de superhéroes*, Biblioteca del Doctor Vértigo, Ed. Glénat, Barcelona, 1996.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando, *La guerra de España en sus documentos*, Eds. Marte, Barcelona, 1963.
- DIVITO, Guillermo, «Cómo nacieron y cómo se hacen las chicas de Divito», *Dibujantes*, núm. 15, Buenos Aires, julio-agosto 1955.
- DOMÍNGUEZ, Laureano, «Clásicos tardíos», *CLIJ, Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, núm. 85, julio-agosto, 1996.
- DORFMAN, Ariel, *Patos, elefantes y héroes. La infancia como subdesarrollo*, Eds. De la Flor, Buenos Aires, 1985.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Ed. Lumen, Barcelona, 1968 (*Apocalittici e Integrati*, Bompiani, Milano 1965).
- EDO, Coca, «España, país exportador de cómics», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 30 enero 1968.
- EISNER, Will, *El cómic y el arte secuencial*, Ed. Norma, 1994.

- EQUIPO FÉNIX, *El cómic*, Ed. Rosaljai, 1996.
- EQUIPO RESEÑA, *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid, 1989.
- ESCOBAR, J., «Cosas que pasan: La Censura», *Escobar. Rey de la Historieta*, Col. Olé, Bruguera, Barcelona 1985.
- ESCOBAR, *Humor gráfico*, Barcelona, 1965.
- ESCOBAR, «La otra vida de José Escobar», *Bruguelandia*, núm. 5, Barcelona, noviembre 1981.
- ESCUR, Nuria, «La crónica: los cómics de nuestras vidas», *La Vanguardia*, Barcelona, 24 junio 1997.
- FABRETTI, Carlos, «El realismo innovador de Luis García», *Tótem*, núm. 34, Nueva Frontera, Madrid, marzo 1981.
- FARR, M., *Tintin. El sueño y la realidad*, Ed. Zendera Zariquiey, 2002.
- FEDERICO, Rosa de, «Prensa juvenil femenina en España», Tesina en la E. O. P., Madrid, 1965.
- FELLINI, Federico, *Moebius* (prólogo), Les Humanoides Associés, París, 1979.
- FERNÁNDEZ, Antonio, «Los inventos del 'TBO', que todos copiaron», *Tiempo*, núm. 903, 23 agosto 1999.
- FERNÁNDEZ LARRONDO, Pacho, «Cuarenta años de censura infantil», *Ciudadano*, núm. 48, junio de 1976.
- FERRER, Gim, y MOIX, Ramón Terenci, «El fabuloso mundo de los cómics», *Destino*, núm. 1464, agosto, 1965.
- FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela por entregas, 1800-1900*, Ed. Taurus, Madrid, 1972.
- FILIPPINI, Henri, GLÉNAT, Jacques, MARTENS, Thierry, SADOUL, Numa, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique*, Glénat, Grenoble, 1984.
- FILIPPINI, Henri, *Dictionnaire Encyclopédique des héros et auteurs de B. D.*, v. I, II y III, Opera Mundi, Éditions Glénat, Grenoble, 1999.
- FILIPPINI, Henri, *Dictionnaire de la bande dessinée*, Bordas, París, 1989.
- FONTES, Ignacio, «Análisis del mercado actual de tebeos en España», *Estudios de Información*, núms. 19-20, Editora Nacional, julio-diciembre, 1971.
- FONTES, Ignacio, «Introducción a la prensa y al 'comic underground' en Estados Unidos», en *Comic underground USA*, núm. 2, Ed. Fundamentos, Madrid, 1973.
- FONTES, Ignacio, «Strong, un ejemplo para una crisis», *Bang*, núm. 5, Barcelona, 1971.

- FRADE, Cristina, «Astérix se convierte en la estrella del Salón del Libro de París», *El Mundo*, Madrid, 16 marzo 2001.
- FRANQUIN, André, *Signé Franquin*, Dupuis, Bélgica, 1992.
- FRATTINI, Enric, y PALMER, Oscar, *Guía básica del cómic*, Ed. Nuer, Madrid, 1999.
- FRÉMION, Yves, *L'ABC de la BD*, Casterman, Tournai, 1983.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La bande dessinée, l'univers et les techniques de quelques comics d'expression française*, Hachette, París, 1972.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La bande dessinée, Essai d'analyse sémiologique*, Hachette, París, 1972.
- FRESNO CRESPO, Luis, y FRESNO CRESPO, Carlos, *Los héroes del cómic*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1983.
- FUENTES, Jorge, «El cómic en España», *Goya*, núm. 205-206, 1988.
- FUENTES, José L., «Breve panorama del tebeo en España», *Rev. Estudios de Información*, núms. 19-20, Editora Nacional, julio-diciembre, 1971.
- FUSSATI, Franco, *Walt Disney e l'imperio disneyano*, Editori Riuniti, Roma, 1986.
- FUSI, Juan Pablo, y PALAFOX, Jordi, *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1997
- FUSI, Juan Pablo, *Un siglo de España. La cultura*, Marcial Pons Eds. de Historia, Madrid, 1999.
- GALÁN, Diego, *¿Reirse en España? El humor español, en el banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.
- GARCÍA, Abraham, *Jack Kirby*, Ed. Global, Valencia, 1996.
- GARCÍA, Raúl, *La magia del dibujo animado*, Mario Ayuso Editor, Madrid, 1995.
- GARCÍA, R., «Tintín se pasea por Madrid», *Babelia*, El País, 6 febrero 1993.
- GARCÍA BAYÓN, Carlos, «El tebeo como trascendencia», *El Faro de Vigo*, Vigo, 11 de mayo de 1967.
- GARCÍA CASTILLO, Julio, «El cómic en España (1939-1969)», Tesina en la E.O.P., Madrid.
- GARCÍA CASTILLO, Julio, *Un siglo de España. La economía*, Marcial Pons Eds. de Historia, Madrid, 1999.

- GARCÍA DELGADO, José Luis, y JIMÉNEZ, Juan Carlos, «La economía», en *La época de Franco (1939-1975)*, t. XLI, v. I, *Historia de España Menéndez Pidal*, Espasa Calpe, Madrid, 1996.
- GARCÍA DELGADO, José Luis, y JIMÉNEZ, Juan Carlos, *Un siglo de España. La economía*, Marcial Pons Eds. de Historia, Madrid, 1999.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, «Barbarella & Cia. Héroe y heroína de la subliteratura del bien y el erotismo», *Triunfo*, núm. 260, 27 mayo 1967.
- GASCA, Luis, «Astérix», *El Correo Español*, Bilbao, 11 febrero 1968.
- GASCA, Luis, «Bibliografía Mundial del Cómic» (1ª parte, autores españoles), *Revista Española de la Opinión Pública*, núm. 14, Madrid, octubre-diciembre, 1968.
- GASCA, Luis, «Bibliografía Mundial del Cómic» (2ª parte, autores extranjeros), *Revista Española de la Opinión Pública [R.E.O.P.]*, núm. 17, Madrid, julio-septiembre, 1969.
- GASCA, Luis, y GUBERN, Roman, *El discurso del cómic*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.
- GASCA, Luis, *Historia y anécdota del TBO en España*, Aula Nueva de Extensión Cultural, Zaragoza, mayo 1965.
- GASCA, Luis, «Influencia del cómic en la publicidad», *R. E. O. P.*, núm. 8, abril-junio 1967.
- GASCA, Luis, *Los cómics en España*, Ed. Lumen, Barcelona, 1969.
- GASCA, Luis, *Los cómics en la pantalla. Festival Internacional de Cine de San Sebastián*, San Sebastián, 1965.
- GASCA, Luis, «Los héroes del cómic ayudan a vender», *Control de Publicidad y Ventas*, núm. 67, Madrid, marzo 1968.
- GASCA, Luis, *Los héroes de papel*, Ed. Táber, Barcelona, 1969.
- GASCA, Luis, *Tebeo y cultura de masas*, Ed. Prensa Española, Madrid, 1966.
- GASCA, Luis, *The World Encyclopedia of Comics* (dirigida por Maurice Horn), Chelsea House, Nueva York, 1976.
- GAUMER, Patrick, y MOLITERNI, Claude, *Diccionario del cómic ilustrado*, Ed. Larousse-Planeta, Barcelona, 1996.
- GIL SAN ANTOLÍN, Montserrat, *El cómic en estadística*, Autor-editor de obra propia, 1988.
- GODIN, Philippe, *Cómo nace un cómic. Espiando a Hergé*, Ed. Juventud, 1993.

- GOLUART, Ron, *The Encyclopedia of American Comics*, Facton on File, Nueva York, 1990.
- GOMBRICH, E. H., «La imagen visual: Su lugar en la comunicación», *Scientific American*, v. 272, 1972.
- GÓMEZ ARBOLEYA, Enrique, y CAMPO, Salustiano del, *Para una sociología de la familia española*, Eds. del Congreso de la familia española, 1959.
- GONICK, Larry, *Historia Universal del Cómic*, Ediciones B, Barcelona, 1995.
- GONZÁLEZ, Luis Daniel, *Guía de clásicos de la literatura infantil y juvenil*, v. 3, (Libros ilustrados, cómic, poesía, teatro y bibliografía), Eds. Palabra, Madrid, 1999.
- GOODWIN, Archie, *Cuando el cómic es arte* -Esteban Maroto (prólogo)-, Toutain Editor, Barcelona, 1976.
- GORDON, Ian, *Comic strips and consumer culture, 1890-1945*, London: Smithsonian Institution Press, Washington, 1998.
- GRASSI, Alfredo J., *Qué es la historieta*, Ed. Columba, Buenos Aires, 1968.
- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée depuis 1975*, MA Editions, Paris, 1985.
- GROENSTEEN, Thierry, *L'Univers des mangas*, Casterman CNBDI, Angoulême, 1991.
- GROENSTEEN, Thierry, *Toute la bande dessinée 1992*, Dargaud Editeur, París, 1993.
- GUBERN, Román, *El lenguaje de los cómics*, Eds. Península, Barcelona, 1972. (Recoge artículos escritos desde 1970).
- GUBERN, Román, «El Neoinfantilismo, ¿un revival o una regresión?», *Comix Internacional*, núm. 41, abril, 1984.
- GUBERN, Román, «Francisco Macián», *El Globo*, núm, 10, 1 diciembre 1973.
- GUBERN, Román, y otros, *Historia del cine español*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- GUBERN, Román, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Ed. Península, Barcelona, 1980.
- GUBERN, Román, «La edad de oro de las historietas cómicas», *Historia de los cómics*, v. II, Toutain Editor, Barcelona, 1982.
- GUBERN, Román, «La lucha política», *Cómics, Clásicos y modernos*, Promotora de Informaciones, Madrid, 1988.
- GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- GUBERN, Román, *Literatura de la imagen*, Ed. Salvat, Barcelona, 1973.

- GUBERN, Román, *Medios icónicos de masas*, Conocer el Arte, v. 15, Historia 16, Madrid, septiembre 1997.
- GUIRAL, Antonio, *Cuando los cómics se llamaban tebeos. La Escuela Bruquera. 1945-1963 (El Jueves, 2005)*.
- GUIRAL, Antonio, y otros, *Veinte años de cómic*, Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1993.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Francisco, *La historieta*, Ed. Consejería de Educación y Ciencia de Jaén, Jaén, 1993.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ-CONDE, Juan, «La huella del cómic en la narrativa actual», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil [C.L.I.J.]*, núm. 85, julio-agosto, 1996.
- HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- HELBO, André, *Semiología de la representación: Teatro, televisión, cómic*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- HERDEG, Walter, y PASCAL, Davis, *The Art of the comic strip*, Graphis Press, Zurich, 1972.
- HERMOSO, Borja, «Tintín, un setentón multimillonario con un padre ‘facha’», *El Mundo*, Madrid, 10 enero 1999.
- HERNÁNDEZ, Roberto, «Nace el Salón del Cómic de Madrid», *Diario 16*, 15 abril 1994.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, «Breve historia de la historieta española», *C.L.I.J.*, núm. 85, julio-agosto, 1996.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, «¿De verdad se cumplen 100 años?», *CLIJ*, núm. 85, julio-agosto, 1996.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, «La literatura infantil y juvenil contra los tebeos». *CLIJ*, núm. 85, julio-agosto, 1996.
- HOPEWELL, J., *El cine español después de Franco (1977-1988)*, Madrid, 1989.
- HORN, Maurice, *100 years of American Newspaper Comics*, 1996.
- HORN, Maurice, *Sex in the comics*, Chelsea House Publishers, New York, 1985.
- HORN, Maurice, *The World Encyclopedia of Comics*, Chelsea House, Nueva York, 1976.
- JAUREGUI, Pablo, «¿El cómic más antiguo? La primera literatura americana», *El Mundo*, Madrid, 6 diciembre 2002.
- JOURET, Jean Claude, *Une gestion stratégique des droits dérivés: Tintin et le merchandising*, Éditions du Cercle de la Librairie, París, 1991.

- JULIÁ, Santos, *Un siglo de España. Política y sociedad*, Marcial Pons Eds. de Historia, Madrid, 1999.
- KUNZLE, David, *The early comic strip*, University of California Press, Berkeley, 1975.
- LACASSIN, F., *Bande dessinée en la Grande Encyclopedie Alfabétique Larousse*, t. I, 1971.
- LAIGLESIA, Alvaro de (prólogo), y SERAFIN (recopilación), *Humor gráfico español del siglo XX*, Salvat, Madrid, 1970.
- LAIGLESIA, Juan Antonio de, *El arte de la historieta*, Doncel, Madrid, 1964.
- LAIGLESIA, Juan Antonio de, «El guión gráfico ilustrado. Sus problemas y peculiaridades», *Curso de Prensa Infantil*, E. O. P., Madrid, 1964.
- LARA, Antonio, «Un nuevo arte nos ha nacido. Dificultades para un estudio estético del tebeo», *Revista Cuadernos para el Diálogo*, núm. extra verano, Madrid, 1967.
- LARA, Antonio, *El apasionante mundo del tebeo*, Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1968.
- LARREULA, Enric, *Les revistes infantils catalanes de 1939 ençà*, Eds. 62, Barcelona, 1985.
- LE BORGNE, A., «Los cómics belgas desde 1929 hasta 1945», *Historia de los cómics*, v. II, Toutain Ed., Barcelona, 1983.
- LINDO, Alfonso, *La aventura del cómic*, Doncel, Madrid, 1975.
- LIPSZYCK, Enrique, *La historieta mundial*, Ed. Lypszyc, Buenos Aires, 1958.
- LÓPEZ, Juan, y ALIBÉS, M. Dolors, *Cómo se hace un cómic*, Ed. Onda, Barcelona, 1990.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Juan, *Superhéroes del cómic*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1991.
- LÓPEZ SOCASAU, Federico, *Diccionario básico del cómic*, Acento Editorial, Madrid, 1998.
- LORÉN, José Antonio, *El TBO como revista fundamental en la prensa infantil*, Escuela de Periodismo, Madrid, 1958.
- LLADÓ POL, Francesca, «El análisis del cómic: del crítico al historiador del Arte», *Actas del Simposio El historiador del Arte hoy*, C.E.H.A., Soria, 1997.
- LLADÓ POL, Francesca, *Los cómics de la Transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Ed. Glénat, Barcelona, 2001.
- LLOBERA, José, *Dibujo de historietas*, Ed. Afha, Barcelona, 1962.
- LLOPIS, Arturo, «Medio siglo de tebeísmo», *Indice*, núm. 1545, Madrid, marzo 1967.

- LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1957)*, Madrid, 1991.
- MADRID, Juan, «Viñetas personales», en *Gente de Cómic*, Col. de Diario 16.
- MAILLO, Adolfo, «Aspectos educativos de la prensa infantil», *Curso de prensa infantil*, E. O. P., Madrid, 1964.
- MALDONADO, Juan, «El legado de Bruguera», en *Cómics. Clásicos y modernos*, c. 4, Ed. Promotora de Informaciones, Madrid, 1988.
- MANENT, A., «La prensa infantil en Barcelona», *ABC*, Madrid, 16 febrero 1965.
- MANZANO, Emilio, «Dos franceses reivindican al suizo Töpffer como inventor del cómic en el siglo XIX», *La Vanguardia*, 29-30 enero 1994.
- MANZANO, Emilio, «El Saló del Còmic abre sus puertas en la estación de França», *La Vanguardia*, 5 mayo 1994.
- MARNY, Jacques, *Le monde étonnant des bandes dessinées*, Le Centurion, París, 1968.
- MARSCHALL, Richard, «Al Capp, master satirist of the comics», *Nemo*, núm. 18, Fantagraphics Books, California, abril, 1986.
- MARTENS, Thierry, *Realisme et schématisme dans les bandes dessinées belges contemporaines*, UCL, Bélgica, 1966.
- MARTI, Octavi, «Moebius enseña su juego», *El País de las Tentaciones*, El País, Madrid, 22 octubre 1999.
- MARTI, Octavi, «Una gran exposición entierra el 'cómic' en París», *El País*, diciembre 1991.
- MARTÍN, Félix, «Violencia en nuestros tebeos», *La Verdad*, Murcia, 23 enero 1965 (en colaboración con J. A. MEDINA).
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Antología SF del cómic español», Suplemento al núm. 7/8 de *Bang!*, Barcelona, 1972.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Apuntes para una historia de los tebeos (I). Los periódicos de la infancia (1833-1917)», *Revista de Educación*, núm. 194, Madrid, diciembre, 1967.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Apuntes para una historia de los tebeos (II). La civilización de la imagen (1917-1936)», *Revista de Educación*, núm. 195, Madrid, enero, 1968.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Apuntes para una historia de los tebeos (III). Tiempos heroicos del tebeo español (1936-1946)», *Revista de Educación*, núm. 196, Madrid, febrero, 1968.



- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Apuntes para una historia de los tebeos (IV). El tebeo, cultura de masas (1946-1963)», *Revista de Educación*, núm. 197, Madrid, marzo, 1968.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Gabi, un autor emigrado» (entrevista), *Bang!*, núm. 9, Barcelona, 1973.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, *Historia del cómic español: 1875-1939*, Ed. Gustavo Gili, 1978.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «La colección Olé», *Bang!*, núm. 9, Barcelona, 1973.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, *Los inventores del cómic español, 1873/1900*, Planeta De Agostini, Barcelona, 2000.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Los primeros cuadernos de historietas», *Bang!*, núm. 10, Barcelona, 1973.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Los tebeos españoles en la industria de la cultura», *Bang!*, núm. 5, Barcelona, 1972.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Museo de los tebeos. Pulgarcito: 50 aniversario», *Bang!*, núm. 6, Barcelona, 1972.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Nace un TBO», *Bang!*, núm. 00, Madrid, agosto, 1968.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Notas a un cincuentenario / TBO (1917-1967)», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 191, Ministerio de Información y Turismo, Madrid, mayo, 1967.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Parodias e imitaciones españolas de Superman», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 197, Madrid.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Superhéroes de cómic», *Clío, el pasado presente*, núm. 5, Barcelona, marzo 2002.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Antonio, «Tintín en el mercado de héroes», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 198, Madrid, 15 diciembre 1967.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, Antonio, *Narraciones infantiles y cambio social*, Ed. Taurus, Madrid, 1971.
- MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Ed. Paidós, Barcelona, 1982.
- MASOTTA, Oscar, *Reflexiones sobre la historieta*, Técnica de la Historieta, Buenos Aires, 1966.
- MATAMORO, Blas, «La gran provincia de la historieta», *Saber y Literatura: Por una epistemología de la crítica literaria*, Eds. De la Torre, Madrid, 1980.

- MAURA GAMAZO, Gabriel, *Lo que la censura se llevó (1938-1954)*, Fundación Antonio Maura, Madrid, 1988.
- MEDÍN, Félix, «Dinámica y tendencias de nuestras revistas para niños y jóvenes» (I), *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 188, Madrid, 15 febrero 1967.
- MEDÍN, Félix, «Dinámica y tendencias de nuestras revistas para niños y jóvenes» (II), *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 188, Madrid, 15 febrero 1967.
- MEDÍN, Félix, «Prensa infantil española. Aventura editorial», *Cuaderno de Realidades Sociales*, núm. 8, septiembre 1975.
- MERINO, Ana, *El cómic hispánico*, Eds. Cátedra (col. Signo e imagen), Madrid 2003.
- MOIX, Ramón Terenci, «El fabuloso mundo de los cómics», *Destino*, núm. 1464, Barcelona, agosto de 1965.
- MOIX, Ramón Terenci, *Los Cómics. Arte para el consumo y formas pop*, Ed. Llibres de Sinera, Barcelona, 1968.
- MOIX, Ramón Terenci, «Una literatura popular. Les ‘tires’, a la postguerra espanyola», *Tele-Estel*, núm. 36, Barcelona, 24 marzo 1967, pp. 9-11.
- MOLITERNI, Claude, *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Pierre Horay Editeur, París, 1980.
- MOLITERNI, Claude, y GAUMER, Patrick, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Larousse, 1994.
- MONTALDO, M. E. de, «Divito, hombre del siglo XX y dibujante del XXII», *Dibujantes*, núm. 1, Buenos Aires, septiembre 1953.
- MONTAÑÉS, Luis, «La publicación de cuadernos de historietas gráficas», *Bibliografía Hispánica*, núm. 6, Madrid, junio 1945.
- MONTOYA, Roberto, «Angulema se vuelca con Crumb y Uderzo», *El Mundo*, 28 enero 2000.
- MONTOYA, Roberto, «Los huérfanos de ‘Tintín’ quieren que su héroe afronte el 2000», *El Mundo*, Madrid, 29 enero 2000.
- MORA, Miguel, «El humor de los tiempos de la penuria triunfa otra vez», *El País*, Madrid, 9 enero 2000.
- MOREIRA, Julio, «Roy Lichtenstein. Uma arte conceptual», Suplemento ‘& etc’ del *Jornal do Fondaio*, núm. 12, Portugal, 28 enero 1968.
- MORET MESSERLI, Francisco, *ABC político de la Nueva España*, Salvat Editores, Barcelona, 1940.

- MUÑOZ ZIELINSKI, Manuel, «La Bande Dessinee (Aysteme de communication. Art. Plastique et recours pedagogique)», Tesis Doctoral, Fac. Filología, Univ. Complutense de Madrid, 1982.
- MURREL, William A., *A History of American Graphic humor*, The Macmillan Company, Publicaciones del Whitney Museum of American Art, New York, 1933.
- NADAL, Carlos, «Temática de la actual prensa Infantil Española», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 130, Madrid, septiembre 1960.
- NARANJO, Francisco, «Seis guiones y alguna reflexión», *CLIJ*, núm. 85, julio-agosto, 1996.
- NAVARRO, Joan, «1975-1985: Diez años de tebeos en España», *Las Nuevas Letras*, núm. 3-4, invierno 1985.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, 1994.
- OLTRA, Ramón, *Dibujo de historietas*, Ed. Alha, Madrid, 1962.
- OLIVARES, Javier, «A nuestra imagen y semejanza: Los animales en el cómic», *Lápiz*, núm. 16, 1984.
- ONSURBE, José, «Humor español. Análisis gráfico», *Rev. Comunicación XXI*, núm. 17.
- ORTEGA ANGUIANO, J. A., *¡Los tebeos en España!*, Ed. El Boletín, Barcelona, 1994.
- ORTEGA ANGUIANO, Jose Antonio, *Catálogo general del cómic español*, Madrid, 1997.
- ORTÍN, Alberto, «Astérix sale de la aldea para invadir Europa», *Cinco Días*, Madrid, 16 marzo 2001.
- ORTIZ LÓPEZ, Maria Jesús, *La investigación a través del mundo del cómic*, Ed. CEP Almansa, Almansa, 1990.
- PADILLA, Andrés, «Sin viñetas ni papel», *El País de las Tentaciones*, Madrid, 1 marzo 2002.
- PAPADOPOULOS, Spyridon, «La configuración del espacio en la ciudad del futuro. Arquitectura y ciencia ficción, cine y cómic a partir de los años 70», Tesis Doctoral, Fac. Arquitectura, Univ. Politécnica de Madrid, 1998.
- PARAMIO, Ludolfo, «Aspirino y Colodión, el humor en la obra de Figueras», *Bang!*, núm. 9, Barcelona, 1973.
- PARAMIO, Ludolfo, «Cómics y sociedad», Memoria de la E. O. P., marzo 71-72.

- PARAMIO, Ludolfo, «El cómic y la industria cultural. Cuestiones semiológicas», *Rev. Estudios de Información*, núm. 19-20, julio-diciembre 1971.
- PARRAMÓN, Jose María, y BLASCO, Jesús, *Cómo dibujar historietas*, Instituto Parramón Eds., Barcelona, 1966.
- PAYNE, Stanley G., *El primer franquismo, 1939-1959. Los años de la autarquía*, Eds. Temas de Hoy, Madrid, 1997.
- PEETERS, Benoit, *Le monde d'Hergé*, Casterman, Tournai, 1983.
- PERALES, Luis García Berlanga, Eds. Cátedra, Madrid, 1997.
- PÉREZ, Faustino, *Tralalá del cómic*, Ed. Búho, Santo Domingo, 1997.
- PÉREZ DE URBEL, Fray Justo, «Nacimiento y buena vida de la revista Flechas y Pelayos», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 17, Madrid, 1 octubre 1943.
- PÉRICH, J., «El mundo de la historieta» (Serie de artículos aparecidos en la revista DDT), *DDT*, Ed. Bruguera, Barcelona, diciembre 1961.
- PERTIÑEZ LÓPEZ, Jesús, «La representación de lo invisible: Monstruos e híbridos», Tesis Doctoral, Fac. Bellas Artes, Univ. de Granada, 1993.
- PERUCHO, Joan, «Auge de los tebeos en el cincuentenario de TBO», *Destino*, núm. 1576, Barcelona, 21 octubre 1967.
- PETITFAUX, Dominique, *De l'autre coté de Corto: Hugo Pratt*, Casterman, Tournai, 1990.
- PIERAS, Joan, «Museu del còmic a Barcelona», *Diari d'Andorra*, 10 d'agost 1997.
- PI NAVARRO, Vicente, *Taller de cómic*, Ed. Nau, Valencia, 1989.
- POZO, Mariano del, «El cómic y las películas», *La Actualidad Española*, núm. 882, Madrid, 28 noviembre 1968.
- PRIETO, M., y MOREIRO, J., *La Codorniz. Antología, 1941-1978*, Ed. Edaf, Madrid, 1998.
- PUIG GONZÁLEZ, Jaime, *El cómic*, Ed. Cims, Barcelona, 1997.
- RAJAL FERNÁNDEZ, Manuel, *Cómic, aplicaciones y estrategias*, Ed. Toxosoutos, La Coruña, 1998.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *El 'cómic' femenino en España, arte sub y anulación*, Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, «El 'cómic' femenino, un caso límite», *Rev. Comunicación XXI*, núm. 22, Madrid, 1975.

- RAMÍREZ, Juan Antonio, «Grupos temáticos del tebeo de aventuras en la España de Posguerra. Notas para una historia iconográfica e ideológica» (I), *Cuadernos de Realidades Sociales*, núm. 8, Madrid, 1975.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, «Grupos temáticos del tebeo de aventuras en la España de Posguerra. Notas para una historia iconográfica e ideológica» (II), *Cuadernos de Realidades Sociales*, núm. 9, Madrid, 1976.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Historia y estética de la historieta española 1939-1970*, Tesis Doctoral, Fac. de Filosofía y Letras, Univ. Complutense, Madrid, 13 junio 1975.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *La historieta cómica de postguerra*, Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Las historietas de la Escuela Bruguera, un enfoque estructural*, Memoria de la Licenciatura, Fac. de Filosofía y Letras, Univ. Complutense, Madrid, febrero 1972.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, «Los personajes de la Escuela Bruguera, sus transformaciones iconográficas y significativas», *Rev. de Estudios Sociales*, núm. 8, Madrid, mayo-agosto, 1973.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1976.
- RAVENTÓS, J. M., y otros, *Cien años de publicidad española. 1899-1999*, Mediterránea Books, Barcelona, 2000, 3 vols.
- REGUEIRA, Tino, *Guía visual de la editorial Bruguera. 1940-1986*, Glénat, Barcelona, 2005.
- RELEA, Francesc, «Una biografía en viñetas», *El País Semanal*, núm. 1307, 14 octubre 2001.
- REMESAR, Toni, «El cómic, la historieta y la sensibilidad silbante de los 80», *Tekne*, núm. 2, 1986.
- REMESAR, A., y ALTARRIBA, A., *Comicsarias*, Ed. PPU, Barcelona, 1987.
- REMESAR, A., «¿Qué es esto del estilo ATOM?», *Madriz*, núms. 18 y 19, julio-agosto 1985.
- RIOBOÓ, Jorge, «Otra literatura, los cómics: infantil y juvenil», *Delibros*, núm. 132, Madrid, mayo 2000.
- RIOBOÓ, Jorge, «Salón del Cómic: los tebeos en la estación», *Delibros*, núm. 111, Madrid, junio 1998.
- ROCAMORA BONILLA, Alejandro, «Todo empezó con un tebeo», *A vivir*, julio 2001.

- RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, José Luis, *El cómic y su utilización didáctica: los tebeos en la enseñanza*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
- RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, José Luis, *Las funciones de la imagen en la enseñanza*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- ROIG, Montserrat, *Casco de Oro* (introducción), Eds. de la Torre, Madrid, 1980.
- ROMERO, Andrés, *Fichas para una historia de las publicaciones infantiles y juveniles femeninas en España*, Madrid, 1959.
- ROMERO, Andrés, *Prensa Juvenil*, Ed. Doncel, Madrid, 1967.
- ROMERO, Andrés, *Los medios de comunicación infantiles y juveniles. Apuntes para un estudio*, Valladolid, 1956.
- ROVIRA, María Teresa, *La revista infantil en Barcelona*, Diputación de Barcelona, Barcelona, 1965.
- SADOUL, Numa, *Entretiens avec Moebius*, Casterman, Tournai, 1991.
- SALVADOR, Tomás, «Ricardo Opisso, notario de costumbres», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 24 diciembre 1965.
- SAMANIEGO, V. G., «Notas para un estudio histórico de los ‘cómic’», *Estudios de Información*, núm. 19-20, julio-diciembre 1971.
- SÁNCHEZ BRITO, «La prensa infantil», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 124, Madrid, septiembre-octubre 1958, pp. 651-678.
- SANTAMARÍA, Carles, *Els anys 80 en el còmic*, Ficomic, Barcelona, 1990.
- SARAIVA MENDES, M. Regina, «El papel educativo de los cómics infantiles: Análisis de los estereotipos sexuales», Tesis Doctoral (dirigida por Román GUBERN), Fac. Ciencias de la Información, Univ. Autónoma de Barcelona, 1991.
- SAURA, Carlos, *Mara* (prólogo), Ed. Nueva Frontera, Madrid, 1980.
- SAVAGE, Jr., *Comic books and America, 1945-1954*, University of Oklahoma, Oklahoma, 1990.
- SAVATER, *La infancia recuperada*, Ed. Taurus, Madrid, 1983.
- SCHODT, Frederik L., *Dreamland Japan: Writings on modern manga*, Stone Bridge Press, Berkeley, 1996.
- SCRIVO, L., *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Mario Bulzoni, Roma, 1968.
- SEGARRA, Antoni, «Guionista: una profesión con problemas», *Bang!*, núm. 11, 1974.

- SINOVA, Justino, *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*, Madrid, 1989.
- SOLA, Lluís, *Un segle d'humor català*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1973.
- SOLDEVILLA, J. M., «Reivindicación del TBO», *C.L.I.J.*, núm. 155, Ed. Torre de Papel, Barcelona, diciembre 2002.
- SORIANO, Osvaldo, *Perramus* (Prólogo), Lumen, Barcelona, 1987.
- STRAZULLA, Gaetano, *Enciclopedia dei fumetti*, Sansoni, Firenze, 1970.
- TABERNERO, Pedro, «Jesús Blasco» (Entrevista), *El Globo*, núm. 8, 1 octubre 1973.
- TADEO JUAN, Francisco, *Comicguía, historia de una revista sobre cómics*, Autor-editor de obra propia, 1997.
- TEJERO, Juan, *James Bond. La obra definitiva sobre el agente 007*, Eds. Mc Guffin, 1997.
- TENNENT HAMILTON, Martha, «Flann O'Brien and Myles Na Gopaleen and the cómic spirit», Tesis Doctoral, Fac. Filología, Univ. de Barcelona, 1991.
- THIBAUT-LAULAN, Anne Marie, *El lenguaje de la imagen, estudio psicolingüístico de las imágenes visuales en secuencias*, Ed. Marova, Madrid, 1973.
- THOMPSON, John B., *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 1998.
- TITO, José, *Los tebeos de Granada*, Ayuntamiento de Granada, Granada, 1984.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- TORTELLA, Gabriel, *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX*, Alianza Ed., Madrid, 1994.
- TUBAU, Iván, *Dibujando historietas*, Eds. Ceac, Barcelona, 1971.
- TUBAU, Iván, *De Tono a Perich. El chiste gráfico en la prensa española de la posguerra*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1973.
- ÚBEDA, Caterina, «Propuestas culturales: 56 años de cómic femenino», *El Periódico*, Barcelona, 20 diciembre 1999.
- UREÑA, Florentino, «Primera historieta del tebeo español», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 202, Madrid, 15 abril 1968.

- VADILLO SANTAOLALLA, Carlos, «Jacques Tardi: La conciencia crítica de la historieta francesa contemporánea», Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Valladolid, 1997.
- VÁZQUEZ G., Modesto, *La Historiética. Todo lo relativo al lenguaje lexipictográfico*, Promotora K, México D. F., 1981.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Jesús María, *A la inmensa mayoría de nuestra Prensa Infantil sólo la mueven propósitos comerciales*, Apostolado Seglar, Sevilla, junio 1960.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Jesús María, y MEDIN, Félix, «Encuesta a padres de familia sobre los tebeos infantiles», *R.E.O.P.*, núm. 20, Madrid, abril-junio 1970. (En colaboración con Félix Medin).
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Jesús María (En colaboración con Félix Medin), «La juventud a través de la prensa», *Revista Española de Documentación*, núm. 6, Madrid, julio-septiembre 1966.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Jesús María, *La prensa infantil en España*, Ed. Doncel, Madrid, 1963.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Jesús María, «La prensa infantil y juvenil en España», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 59-60, Madrid, 1964.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Jesús María (En colaboración con Félix Medin, Antonio Martín y otros), *Prensa infantil y juvenil: pasado y presente*, Eds. de la C.I.P.I.J., Madrid, 1967.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Jesús María, «Sociología infantil. Encuesta sobre la lectura de los niños de un sector de Madrid», *Revista de Educación*, núm. 67, Madrid, octubre 1957.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Crónica sentimental de España*, Ed. Lumen, Barcelona, 1971.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *La penetración americana en España*, Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1974.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Alex Raymond*, Ed. Toutain, 1983.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *De la novela policíaca a la novela negra*, Plaza y Janés, 1986.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, «El humorismo en la España de Franco», *Tebeos: Los primeros 100 años*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1996.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *El prisionero de las estrellas* (prólogo), Norma Editorial, Barcelona, 1985.



- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Emilio Freixas*, Ed. Toutain, 1982.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Espías de ficción*, Ed. Planeta, Barcelona, 1985.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Héroes de aventura*, Ed. Planeta, Barcelona, 1983.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, «La madurez de un genio», en el libro-antología *Alfons Figueras*, Classic Comics Edicions, Barcelona, 1985.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Los cómics del franquismo*, Ed. Planeta, Barcelona, 1980.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, «Los resortes del humor», en *Cómics. Clásicos y modernos*, c. 4, Ed. Promotora de Informaciones, Madrid, 1988.
- VELASCO PECH, Julio, «'Pogo' de Walt Kelly. Vindicación del cómic como literatura», Tesis Doctoral, Fac. de Filología, Univ. de Barcelona, 1992.
- VICH, Sergi, *La historia en los cómics. Teoría, memoria y ensayos sobre la historieta*, Ed. Glénat, Barcelona, 1997.
- VIDAL, Jaume, «Francia, país invitado del 12º Salón del Cómic de Barcelona», *El País*, 24 marzo 1994.
- VIDAL, Jaume, «Madrid compite con Barcelona con un nuevo Salón del Cómic», *El País*, 17 febrero 1994.
- VIDAL, Jaume, «Ramón Sabatés, dibujante modernizador de 'Los grandes inventos de TBO'», *El País*, 12 enero 2003.
- VIDAL FOLCH, Ignacio, y ESPAÑA, Ramón de, *El Canon de los Cómics*, Ed. Glénat, Barcelona, 1996.
- VILA POUPARIÑA, Wenceslao, *Así hago un cómic*, Ed. Octaedro. 1994.
- VILARÓS, Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, 1998.
- VILLEGAS, Juan, *La estructura mítica del héroe*, Ed. Planeta, Barcelona, 1973.
- VIVES, Jordi, *Dibujemos cómics*, Ed. Labor, Barcelona, 1986.
- WAUGH, Coulton, *The comics*, Mac Millan, New York, 1947.
- WEITZEL, Eric, «Of Pop Culture Pleasure and Radical Aesthetics: The Influence of Popular Comic Strips on Picasso's Political Art», *International Journal of Comic Art*, vol. 2, núm. 2, otoño 2000.
- YEXUS, «Literatura en viñetas», *CLIJ*, núm. 85, julio-agosto, 1996.

YUS RAMOS, Francisco, «Pragmática y relevancia. Un modelo escrito-icónico aplicado al discurso del cómic inglés», Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Alicante, 1996.

ZANOTTO, Piero, y MACIÁN, Francisco, «Cine de animación» y «El cine de animación en España», *Enciclopedia del 7º arte*, fascículos 37-42, Buru Lan, San Sebastián, 1973.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Cátedra/ Universidad del País Vasco, Madrid, 1995.

En los dos siguientes apartados, dedicados a Ibáñez, se han incluido, además de entrevistas con el autor, catálogos, folletos, páginas de internet y artículos de prensa y revistas, publicaciones no especializadas en general que, debido a lo precario de la bibliografía y de la crítica especializada sobre los cómics de Ibáñez, resultan de interés por contener menciones o noticias que, en ocasiones, constituyen la única referencia escrita de determinados acontecimientos. También se hace referencia a capítulos dedicados a la producción de Ibáñez recogidos en estudios especializados sobre el cómic incluidos en la bibliografía general.

### **Artículos sobre la obra de Ibáñez.**

AA.VV., «F. Ibáñez», *Humor gráfico español del siglo XX*, Biblioteca Básica Salvat, v. 46, Salvat Editores y Alianza Ed., Madrid, 1970.

AA.VV., *Los hijos de Pulgarcito. Crash Cómic 03, núm. 1. De Bruguera a la historieta actual: Conexiones*, Ed. Edelvives, Álava, 2003.

AA.VV., «Todo sobre 'La gran aventura de Mortadelo y Filemón'», *Fotogramas*, suplemento del núm. 1912, Barcelona, febrero 2003.

ABRIL, Gabriel, «Mortadelo y Filemón. Llegó el euro», *CLIJ* núm. 144, Barcelona, diciembre 2001.

ALTARRIBA, Antonio, «Mortadelo y Filemón: le succès de la métamorphose», *Les Cahiers de la bande dessinée*, núm. 83, diciembre 1988.

ALTARRIBA, Antonio, «Mortadelo y Filemón», *La España del Tebeo: La Historieta Española de 1940 a 2000*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2001.

ANÓNIMO, «De Borrell a Mortadelo y Filemón», *El País*, Madrid, junio 1998.

ANÓNIMO, «Del tebeo al ordenador: Mortadelo y Filemón: Terror, espanto y pavor. Dos vaqueros chapuceros (Aventura gráfica)», *Tecnologik@*, núm. 9, Barcelona, 28 diciembre 2000.

ANÓNIMO, «El creador de Mortadelo y Filemón, pesimista ante el futuro del cómic», *La Verdad Digital*, 25 noviembre 2000, s. Sociedad.

ANÓNIMO, «Francisco Ibáñez, dibujante y genio de humor: 'La CIA es una copia de la TIA'», *El Periódico de Aragón*, Zaragoza, junio 2002.

ANÓNIMO, «Francisco Ibáñez», *Expocómic 2002* (Guía del V Salón del Cómic de Madrid), Asociación Española de Amigos del Cómic, Madrid, 2002.

ANÓNIMO, «Francisco Ibáñez, qué gran seleccionador», *La Revista de El Mundo*, 20 junio 1998.

- ANÓNIMO, «Ibáñez ensalza la serie de TVE ‘El botones Sacarino’», *El Periódico*, Barcelona, 23 septiembre 2000.
- ANÓNIMO, «Inauguración de la Exposición Antológica ‘Mortadelo y Filemón, 40 años en acción’», *Círculo Digital*, 1999 (Círculo Digital es una publicación de Círculo de Lectores en Internet).
- ANÓNIMO, «Los agentes de la TIA, en activo», *El Mundo*, s. Madrid, 3 octubre 1999.
- ANÓNIMO, «Mortadelo y Filemón, dos olímpicos», *La Verdad*, diciembre 1991.
- ANÓNIMO, «Mortadelo y Filemón fichan por Antena 3 TV», *La Verdad*, octubre 1993.
- ANÓNIMO, «Mortadelo y Filemón, las mascotas. Los personajes de Francisco Ibáñez alegrarán la Vuelta y serán protagonistas en cada final de etapa», *El Periódico*, Barcelona, 25 agosto 2000.
- ANÓNIMO, «Mortadelo y Filemón, los personajes más famosos de Ibáñez, ya tienen web oficial», *La Razón digital*, Madrid, 4 septiembre 2000 (La Razón digital es una publicación de La Razón en Internet).
- ANÓNIMO, «Mortadelo y Filemón saltan a la gran pantalla con una película de Javier Fesser», *El Periódico*, Barcelona, 14 marzo 2002.
- ANÓNIMO, «Mortadelo y Filemón, 40 años en acción», Folleto de la Exposición antológica en Círculo de Lectores, Barcelona, 1999.
- ANÓNIMO, «Mortadelo y Filemón, 40 años en acción», *Revista CLI*, febrero 1999.
- ANÓNIMO, «Nueva emisión de sellos sobre el cómic español», *Voz de Galicia*, 3 marzo 1998.
- ANÓNIMO, «Quién es quién en la colección ‘Las mejores historietas del cómic español’», *El Mundo*, 18 junio 2005, s. Cultura.
- ANÓNIMO, «TVE estrena la serie ‘El botones Sacarino’», *El País*, Madrid, 26 diciembre 2000.
- ANÓNIMO, «Un cortometraje con premio. Mortadelo y Filemón, agencia de información», *Pueblo*, Madrid, 15 de octubre de 1967.
- ARCO, Carmen del, «Buscando Jaén con Mortadelo», *El País*, edición Andalucía, julio 1998.
- ARIAS, Alfredo, «Bruguera y sus infrahéroes», *Krazy Comics*, núm. 14, Noviembre 1990.
- ARBESU, Faustino R., «Humor a tres bandas», en *Cómics. Clásicos y modernos*, c. 23, Ed. Promotora de Informaciones, Madrid, 1988 (Publicado por entregas en El País).

- AYUSO, Mariano, «El transformista», en *Cómics. Clásicos y modernos*, c. 23, Ed. Promotora de Informaciones, Madrid, 1988.
- BALAGUER, Nacho, «Llegó el papá de Mortadelo», *La Opinión*, diciembre 1998.
- BARRANCO, Justo, «Mortadelo y Filemón cumplen 40 años», *La Vanguardia*, Barcelona, 15 enero 1999.
- BELANGUER, Angela, «Cómo salieron al cine Mortadelo y Filemón», *Arriba*, Madrid, 18 de octubre de 1967.
- BLANCO, Álvaro, «Francisco Ibáñez no acudió al homenaje del salón del cómic», *La Voz de Galicia*, agosto 1998.
- BRAVO, Pilar, «Cuarenta años de Mortadelo y Filemón: Los detectives de Francisco Ibáñez siguen fascinando a niños y adultos», *Comunidad Escolar*, núm. 627, s. Cultura (revista digital en Internet), 1998.
- CALLEJA, Pedro, «Los dibujantes de *El Mundo* rinden tributo a los grandes personajes del cómic español», *El Mundo*, Madrid, 19 junio 2005, s. Cultura.
- CAMPILLO, José Manuel, «El dúo cuarentón», *La Opinión*, septiembre 1998.
- CAMPILLO, José Manuel, «Genio entre los genios», *La Opinión*, febrero 1998.
- CAMPILLO, José Manuel, «Mortadelo el cuarentón», *La Opinión*, diciembre 1998.
- CAMPILLO, José Manuel, «Mortadelo, todo un clásico», *La Opinión*, mayo 1993.
- CASTILLA, Amelia, «Mortadelo y Filemón, un filón», *El País*, Madrid, 4 de junio de 2000.
- COLPISA, «El Salón del Cómic de Gijón cuenta con la presencia de Ibáñez», *La Verdad Digital*, 1 octubre 2000, s. Cultura.
- CONDE, Javier, *Del Tebeo al Cómic. Un Mundo de Aventuras*, c. IX: «Los tebeos de humor», Ed. Libsa, Madrid, 2001, pp. 150-165.
- CORTÉS, Lourdes, «Mortadelo y Filemón cumplen 23 años», *La Verdad Joven*, diciembre 1980.
- COS, Jesús de, «Dos detectives en cuarentena», Prólogo a *Super Humor Mortadelo*, núm. 29, Eds. B, Barcelona, 1998.
- COSTA, Jordi, «La gran aventura de Mortadelo y Filemón», *Fotogramas* núm. 1912, Barcelona, febrero 2003.
- CRUZ PÉREZ, F. de la, «40 años de Mortadelo y Filemón» y «Homenaje a Francisco Ibáñez», *Miras del Guadiana*, núm. 10, Ciudad Real, junio 1999.

- CRUZ PÉREZ, F. de la, *Los cómics de Francisco Ibáñez*, Tesis Doctoral, Facultad de Letras, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2005.
- CUADRADO, Jesús, «Francisco Ibáñez», en *Atlas Español de la Cultura Popular*, v. I: *De la historieta y su uso, 1873-2000*, t. I, Eds. Sin Sentido, Madrid, 2000.
- CUADRADO, Jesús, *Psicopatología de la viñeta cotidiana*, Col. Parapapel, v. I, Glénat, Barcelona, 2000.
- CUENCA, Luis Alberto de, Prólogo al volumen *Super Humor: 13 Rue del Percebe*, Eds. B, Barcelona, 2002.
- DARIAS, Manuel E., «Mortadelo y Filemón en Diario de Avisos», *Diario de Avisos*, septiembre 1994.
- DELHOM, Josep María, *Catálogo del tebeo en España 1865-1980*, Círculo del Cómic y del Coleccionismo, Barcelona, 1989.
- DELHOM, Josep María, «Francisco Ibáñez, genio del humor», Monográfico dedicado a Francisco Ibáñez, publicado en la página web del Museo del Cómic y la Ilustración, Barcelona, 2001. (J. M. Delhom es director del Museo).
- DÍAZ DE TUESTA, M. José, «40 aniversario de Mortadelo y Filemón», *El País*, 8 junio 1999.
- DOMÍNGUEZ, Laureano, «La vida íntima de Mortadelo y Filemón», *El Correo*, 20 marzo 1998.
- ELORRIAGA, Gerardo, «Mortadelo es de papel», *El Correo Español*, 13 junio 1999.
- ERESTA, Fernando, «Alex de la Iglesia rinde homenaje a la ‘Rue del Percebe’ en su nuevo filme», *Diario 16*, 9 diciembre 1999.
- ESCOLAR, Arsenio, «Mortadelo contra Astérix», *El País*, Madrid, diciembre 1985.
- ESPAÑA, Ramón de, «Francisco Ibáñez, Gran premio del Saló del Cómic», *El País*, Madrid, mayo 1994.
- EZQUERRA, Arancha, «La fiesta de los agentes de la TIA», *El Periódico de Aragón*, Zaragoza, 8 septiembre 2000, s. Deportes.
- FERNÁNDEZ, Angel, «Una serie trasladada a la pequeña pantalla el cómic ‘El botones Sacarino’», *El Mundo*, Madrid, 6 enero 2000.
- FERNÁNDEZ SOTO, Miguel, «Mortadelo ya es cuarentón», *Slumberland*, núm. 34, Camaleón Eds., Barcelona, junio 1998.
- FERNÁNDEZ SOTO, Miguel, Mortadelo y Filemón. *Cuatro décadas de historietas*, El Boletín, Barcelona, 1999.

- FERNÁNDEZ, M., OLIVARES, P., TORRES, A., y otros, «Especial Mortadelo y Filemón», *Pasaba por Aquí*, núm. 26, septiembre 1998.
- FIDALGO, Sergio, «Profecía del caos inicial del euro», *El Periódico*, Barcelona, 9 noviembre 2001.
- FIDALGO, Sergio, «‘Sydney 2000’, las medallas de la TIA», *El Periódico*, Barcelona, 15 septiembre 2000.
- FILIPPINI, Henri, «El botones Sacarino», «La familia Trapisonda», «13 Rue del Percebe», en *Dictionnaire Encyclopédique des héros et auteurs de bande dessinée*, v. II, Opera Mundi, Éditions Glénat, Grenoble, 1999.
- FILIPPINI, Henri, «Mortadel et Filemon», «Ibáñez», en *Dictionnaire Encyclopédique des héros et auteurs de B. D.*, v. I, Opera Mundi, Éditions Glénat, Grenoble, 1999.
- FRATTINI, Eric, y PALMER, Óscar, «Ibáñez, Francisco» y «Mortadelo y Filemón», *Guía Básica del Cómic*, Nuer Eds., Madrid, 1999.
- FUCHS, Dale, «El padre de Mortadelo», *M2 El Mundo / La revista de Madrid*, 23 noviembre 2002.
- FURUNDARENA, Arantza, «Como niños», *La Verdad*, enero 1999.
- GARCÍA, Toni, «Los agentes de la TIA saltan del cómic a la pantalla grande», *Mega Top* núm. 46, Eds. Reunidas (Grupo Z), Barcelona, febrero 2003.
- GOICOECHEA, José María, «Mortadelo y Filemón cuarentones», *El País de las tentaciones*, El País, Madrid, marzo 1998.
- GUIRAL, Antonio, «A ‘gag’ por viñeta», *Las mejores portadas de Mortadelo*, v. I, Eds. B, Barcelona, 1990.
- HARGUINDEY, Ángel S., «De Mortadelo y Filemón al DVD», *El País*, 1 febrero 2004.
- HERMOSO, Borja, «Mortadelo y Filemón contra ‘su excelencia’ Pinochet», *El Mundo*, s. Cultura, Madrid, 18 marzo 1999.
- HERMOSO, Borja, «Mortadelo y Filemón salen del tebeo», *El Mundo*, Madrid, 10 febrero 2003.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, «Cuarenta años y 359 días en acción», *El Mundo*, Barcelona, 15 enero, 1999.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe, «Ibáñez y la tentación de la realidad», *El Mundo*, s. Cultura, 18 marzo 1999.
- HUETE MACHADO, Lola, «Mortadelo y Filemón, estrellas de televisión», *El País de las tentaciones*, El País, Madrid, abril 1994.

- IBÁÑEZ, Francisco, «Aprende a dibujar con Ibáñez», *Top Cómic Mortadelo* núm. 1, Ediciones B, Barcelona, marzo 2002.
- IBÁÑEZ, Francisco, *Mortadelo y Filemón: ¡Dibújalos tú solito!* Eds. B, Barcelona, abril 2003.
- JARQUE, María Jesús, *El lenguaje popular en Mortadelo y Filemón*, Tesina en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Complutense de Madrid, 1978.
- LARA, Antonio, y ARIAS, Alfredo, *Tebeos: Los primeros 100 años*, Biblioteca Nacional, Ed. Anaya, Madrid, 1996.
- LARA, Fernando, y GALÁN, Diego, *Dieciocho españoles de postguerra*, Biblioteca Universal Planeta, v. 46, Ed. Planeta, Barcelona, 1973.
- LARRAÑETA, Amaya, «Mortadelo y Filemón. Los detectives chapuceros más leídos del cómic español», *Aula de El Mundo*, 28 abril 2000 (Aula es una publicación de El Mundo en Internet).
- MANZANO, Emilio, «Ibáñez, premio del Saló del Cómic», *La Vanguardia*, Barcelona, 7 mayo 1994.
- MARTÍN, Andreu, «Mortadelo incombustible», *El País*, Madrid, mayo 1993.
- MARTÍNEZ, Cristóbal, «Una nueva publicación Bruguera: Mortadelo», *Bang!*, núm. 5, Barcelona, 1971.
- MARTÍNEZ GALIANA, J., «El contraataque de los Héroes Cañi», *El País de las Tentaciones*, 21 junio 2002.
- MATÍAS GUIU, Armando, «Francisco Ibáñez», *Bruguelandia*, núm. 3, Ed. Bruguera, Barcelona, septiembre 1981.
- MATÍAS GUIU, Armando, «Mortadelo y Filemón», *Bruguelandia*, núm. 27, Ed. Bruguera, Barcelona, 1983.
- MEMBA, Javier, «El secreto del éxito de Mortadelo y Filemón», *El Mundo*, Madrid, 16 junio 2005, s. Cultura.
- MENDIZÁBAL, Luis M., «Una exposición reúne a los nostálgicos del imperio del cómic», *Diario 16*, 6 diciembre 1998 (sobre los maestros de Bruguera).
- MOLINÉ, Alfons, «Bruguera: una cronología» y «Dossier: Ibáñez», *U, El hijo de Urich*, núm. 8, Camaleón Eds, Madrid, enero 1998.
- MOLITERNI, Claude, y GAUMER, Patrick, «Mortadel et Filémon», en *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Larousse, 1994.



- MORENO SANTABÁRBARA, Federico, «Mortadelo y Filemón», *Ilustración + Cómic Internacional*, núm. 36, Toutain Ed., Barcelona, noviembre 1983.
- ORDÓÑEZ, Marcos, *Rancho aparte*, Eds. Destino, Barcelona, 1997.
- ORTEGA, Pilar, «Francisco Ibáñez: ‘El cómic es el primer escalón hacia la gran literatura’», *La Razón*, 8 junio 1999.
- PANTALEONI, Ana, «Ibáñez: ‘Una salida para la crisis del cómic son los videojuegos’», *Ciberp@is*, Madrid, 21 febrero 2002.
- PELAYO, Covadonga, «Un Mortadelo de carne y hueso», *Magazine (El Mundo)*, núm. 174, Madrid, 26 enero 2003.
- PÉREZ MIGUEL, Leandro, «40 años de Mortadelo», *La Revista (El Mundo)*, núm. 141, Madrid, 28 junio 1998.
- PÉREZ MIGUEL, Leandro, «El ‘padre’ de Mortadelo prepara un álbum sobre Clinton», *El Mundo* (s. Cultura), Madrid, 8 junio 1999.
- PICHARDO, José Luis, «Mortadelo y Filemón se modernizan», *Las Provincias*, Valencia, 12 marzo 2000.
- PIERAS, Juan, «Francisco Ibáñez», *El Boletín*, núm. 44, Barcelona, noviembre 1997.
- PIERNAVIEJA, César, «Para Mortadelo y Filemón ya ¡Llegó el euro!», *Aula de El Mundo*, Madrid, 26 octubre 2001.
- PLAZA, J. M., «Francisco Ibáñez: ‘Lo importante no son los dibujos, sino los guiones’», *Leer*, julio/agosto 1998.
- PRIETO, Darío, «El vocabulario de un par de berzotas», *El Mundo*, Madrid, 17 junio 2005, s. Cultura,
- PRIETO, Darío, «Mortadelo y Filemón reinventan ‘El Quijote’», *El Mundo*, Madrid, 18 marzo 2005, s. Cultura.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, «El meteoro Ibáñez», en *La historieta cómica de postguerra*, Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975, pp. 129-142 y 153.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, «La síntesis de la Escuela Bruguera en ‘13 rue del Percebe’», en *La historieta cómica de postguerra*, Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975, pp. 156-159.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, «Nuevas técnicas para el sadismo de una serie de Ibáñez», en *La historieta cómica de postguerra*, Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975, pp. 101-103.

- RAMIS, Juan, «Mortadelo y Filemón», *101 cómics para recordar*, El Boletín, Barcelona, mayo 1997.
- REVILLA, Federico, «La veta surrealista en el humor de Ibáñez», *Melíbea, Revista de Cultura Hispana*, 2ª época, núm. 3, febrero 2000 (revista digital en Internet).
- RODRÍGUEZ PUERTOLAS, José Luis, Tesina en torno a la obra de Francisco Ibáñez, Escuela oficial de Periodismo de Madrid, 1973.
- SORIA, Jorge L., «Mortadelo y Filemón se adueñan de Estepona», *El País*, edición Andalucía, abril 1998.
- TOMEIO, Javier, «A vueltas con otro cumpleaños», *El Mundo*, s. Cultura, 15 enero 1999.
- TUBAU, Iván, *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Ed. Mitre, Barcelona, 1987.
- UBERQUOI, Marie-Claire, «Detectives divertidos e imperecederos», *El Mundo*, s. Cultura, Barcelona, 15 enero 1999.
- VALLINA, C., «El Salón del Cómic salda su deuda con el humor en su nueva edición», *La Voz de Asturias*, Gijón, 11 octubre 2000.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, «De Mortadelo a Makoki», *Historia de los Cómics*, v. IV, Toutain Ed., Barcelona, 1983.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, «Mortadelo y Filemón, estrellas del cómic», *Especial 25 aniversario*, v. II, Ed. Bruguera, Barcelona, 1983.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, «Sólo se nace una vez» y «Los Primitivos Mortadelo y Filemón», *Especial 25 aniversario*, v. I, Ed. Bruguera, Barcelona, 1983.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, «Un mundo del trabajo», en *Los cómics del franquismo*, Ed. Planeta, Barcelona, 1980, pp. 192-196.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, «Filemón y Mortadelo: 35 aniversario», *El Tebeo del Saló*, núm. 6, Ficomic, Barcelona, mayo 1993.
- VIDAL, Jaume, «El secreto del éxito de Efe Punto Ibáñez», *Catálogo del 13º Salón del Cómic de Barcelona*, Ficomic, Barcelona, mayo 1995.
- VIDAL, Jaume, y SANTAMARÍA, Carles, *Factoría de Humor Bruguera*, Catálogo de la exposición celebrada en Barcelona en enero-abril 2005, Ed. CCCB – Institut d'Edicions de la Diputación de Barcelona, Barcelona, 2005.
- VILABELLA GUARDIOLA, José Manuel, *Los Humoristas*, Hamaika, Barcelona, 1977.
- VILLASECA, A. H., «Cómic y publicidad», *Viñetas*, núm. 14, 1996.

## Entrevistas con Francisco Ibáñez.

- AA.VV., «El Sulfato Atómico: la entrevista», *El Web de Alcachofa Soft*, 1998.
- ACEVEDO, M., «Mortadelo y Filemón», *Todo en Domingo*, núm. 94, Barcelona 22 julio 2001 (Edición en Internet).
- ALONSO, Sol, «Ibáñez: prisionero del lápiz», *La mirada del fin de semana*, Eds. La Mirada, Madrid, 5-6 enero 2002.
- AMELA, Victor M., « Francisco Ibáñez envidia mucho la hiperactividad de sus personajes», *La Vanguardia*, Barcelona, 28 diciembre 1998.
- ANÓNIMO, «Entrevista a Francisco Ibáñez», *La Farola*, 12 abril 1999.
- ANÓNIMO, «Entrevista a Francisco Ibáñez», *Imágenes de Actualidad*, Barcelona, 16 enero 1987.
- ANÓNIMO, «Entrevista a Francisco Ibáñez», *Círculo Digital*, julio-agosto 2000 (Círculo Digital es una publicación de Círculo de Lectores en Internet).
- ANÓNIMO, «Entrevista a Ibáñez», *La Farola*, 12 abril 1999.
- ANÓNIMO, «Entrevista a Francisco Ibáñez: ‘Tengo la fortuna de que mis personajes no pasan de moda’», *El Periódico*, Barcelona, 24 noviembre 1996.
- ANÓNIMO, «Entrevista a Ibáñez: ‘Leo cuando no se me ocurre nada’», *El Periódico*, Barcelona, 23 abril 1997.
- ANÓNIMO, «Entrevista a Ibáñez: ‘Quiero que me sobrevivan Mortadelo y Filemón’», *El Semanal de El Periódico*, Barcelona, 26 abril 1998.
- ANÓNIMO, «La foto: Francisco Ibáñez», *Magazine*, El Mundo, Madrid, 17 junio 2005.
- ANÓNIMO, «Ibáñez», *Club Amigos*, núm. 1, Eds. B, Barcelona, 1990.
- AZANCOT, Nuria, «Entrevista a Francisco Ibáñez: ‘He perdido mucho pelo y mucha pela’», *La Razón*, 11 julio 1999.
- BUENO, Ana, «Francisco Ibáñez», *Magazine*, El Mundo, Madrid, 1996.
- CAVERO, José, «Francisco Ibáñez: ‘Eu non coñezo ningunha musa’», *El Correo Gallego*, 27 enero 2002.
- COBO, Teresa, «Un Parricida delante del tablero», *La Verdad*, diciembre 1993.
- COLOMER, Víctor, «Mortadelo y Filemón han terminado con la crisis del cine español» (Entrevista a Ibáñez realizada el 16 de abril de 2003 con motivo de la Exposición ‘Las mejores portadas de Mortadelo, celebrada en El Corte Inglés de Sabadell). Art. publicado en Internet en abril de 2003.

- COLUBÍ, Pepe, «Ibáñez Vs. Fesser» (Entrevista a Ibáñez y a J. Fesser), *En carne y hueso*, Eds. Sociedad General de Cine/ Eds. B, Barcelona, enero 2003.
- CONDE, Luis, RIOBOÓ, Jorge, y BOTÍN, Vicente, «Los Tebeos» (reportaje con encuestas a Francisco Ibáñez, Juan Antonio Ramírez y otros), *Vida Escolar*, núm. 155, enero 1974.
- COSTA, «Así se orquesta el caos», *Fotogramas*, Suplemento del núm. 1912, Barcelona, febrero 2003.
- COSTA, Jordi, «Francisco Ibáñez, el artesano de la carcajada», *Fotogramas*, Suplemento del núm. 1912, Barcelona, febrero 2003.
- DARIAS, Manuel E., «Ibáñez, creador de Mortadelo y Filemón», *Diario de Avisos*, septiembre 1993.
- FERNÁNDEZ, Antonio, «Francisco Ibáñez, dibujante», *Tiempo de Hoy*, 20 enero 2003, pp. 58-60.
- FERNÁNDEZ, J., «Francisco Ibáñez y Olé», *Mortadelo*, núm. 500, Ed. Bruguera, Barcelona, 23 junio 1980.
- FRATTINI, Enric, «Entrevista a Francisco Ibáñez: ‘A mi me hubiera gustado saber dibujar, pero todos tenemos un techo’», *Tiempo*, 22 febrero 2001.
- FRATTINI, Enric, «Entrevista a Francisco Ibáñez», *Gaceta Universitaria*, 2 abril 2001.
- FURUNDARENA, Arantza, «Ibáñez», *El Semanal*, Taller de Editores, abril 1998.
- GARAFOT, Xavier, «El año en que el caso Juan Guerra llegó a Mortadelo y Filemón», *Diario 16*, Madrid, abril 1993.
- GARCÍA, Santiago, «Ibáñez», *U, el hijo de Urich*, núm. 8, Camaleón Eds., Barcelona, enero 1998.
- GARCÍA, Vicente, «Hablando con Francisco Ibáñez», *Dolmen*, núm. 9, Camaleón Eds., Barcelona, agosto-septiembre 1996.
- GONZÁLEZ CANO, J., «Ibáñez: ‘El niño que no lea cómics no leerá libros’», *Tiempo*, 25 mayo 1998.
- GONZÁLEZ CANO, J., «Mortadelo, en persona», *La Verdad*, mayo 1998.
- HERMOSO, Borja, «Ibáñez: ‘Estoy harto de Mortadelo y Filemón, pero no puedo dejarlo’», *El Mundo*, Madrid, febrero 1998.
- JANSANA, Noemí, «Entrevista a Francisco Ibáñez: ‘Cuando Mortadelo y Filemón cumplan 80 años pondré continuará en lugar de fin’», *Weekend* (revista digital de Telépolis), 23 junio 2000.

- LARA, F., y GALAN, D., «Ibáñez, un stajanovista de la historieta», *Triunfo*, núm. 485, 15 enero 1972.
- LORENCI, Miguel, «Entrevista con Francisco Ibáñez, dibujante de cómics», *Diario de Navarra*, 8 marzo 2005.
- LOUREIRO, Aurelio, «Francisco Ibáñez, autor de Mortadelo de La Mancha», *Leer*, núm. 160, marzo 2005.
- MINCHINELA, Raúl, «Entrevista con Francisco Ibáñez» (realizada el 29 febrero), *Contracultura. El Webzine*, 8 marzo 1996 (revista digital en Internet).
- NAVARRO, Nuria, «Mortadelo y Filemón ingresan en el club de los cuarentones», *El Periódico*, 18 abril 1998.
- PALOMARES, Vicente, «Magos del humor» (Entrevista colectiva con Segura, Escobar, Sanchis, Peñarroya, Vázquez e Ibáñez), *Bang!*, núms. 7-8, Barcelona, 1972.
- PLAZA, J. M., «Francisco Ibáñez. Mortadelo cumple 40 años», *Leer*, núm. 94, Madrid, julio-agosto 1998.
- RIOBOÓ, Jorge, «Mortadelo y Filemón cumplen 40 años», *Delibros*, núm. 111, Madrid, junio 1998.
- TVE (Equipo), «Francisco Ibáñez», Reportaje con entrevista a Francisco Ibáñez, emitido en el programa de TVE2 *La Mandrágora* el martes 31 octubre 2000.
- TVE (Equipo), «Devotos de Mortadelo y Filemón», Reportaje con entrevista a Francisco Ibáñez, emitido en el programa de TVE1 *Informe Semanal* el 11 de enero de 2003.
- VIDAL, Jaume, «Entrevista con Francisco Ibáñez», *Mega Top* núm. 46, Eds. Reunidas (Grupo Z), Barcelona, febrero 2003.
- VIDAL-FOLCH, Ignacio, «Un cómic de cine», *El País Semanal* núm. 1374, Madrid, 26 enero 2003.





UNIVERSIDAD DE  
CASTILLA-LA MANCHA

Departamento de Historia del Arte



# LOS CÓMICS DE FRANCISCO IBÁÑEZ

ANEXO

TESIS DOCTORAL

Presentada por:  
D. Fernando J. de la Cruz Pérez

Dirigida por:  
Prof. Dr. D. Julián Díaz Sánchez

CIUDAD REAL, 2005







## **ANEXO**

### **El museo imaginario de Francisco Ibáñez Talavera.**

La reproducción de imágenes en este trabajo se acoge al art. 32 del R. D. Legislativo 1/1996 de 12 de abril (*BOE* núm. 97, de 22 de abril) con las modificaciones dadas al mismo por las Leyes 5/1998 de 6 de marzo (*BOE* núm. 57, de 7 de marzo) y 1/2000 de 7 de enero (*BOE* núm. 7, de 8 de enero), cuyo texto dice: “Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico, figurativo o análogo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada”.



## Lista de ilustraciones

1. Francisco Ibáñez Talavera en las Escuelas Guimerá (Barcelona, 1943) (en v. I).
- 2-A. *Una aventura de Cuto, En los dominios de los Sioux*, de Jesús Blasco, en *Chicos*, 1947.
- 2-B. Primer dibujo publicado de Francisco Ibáñez, en *Chicos*, 1947.
3. Dibujo de estilo humorístico remitido por Francisco Ibáñez, de 13 años, residente en Barcelona, en *Chicos*, 1946.
4. *Cartapacio y Seguidilla*, por Ibáñez, en *La Risa*, h. 1957.
5. Primera página de *Kokolo*, en *La Risa*, 1952. *Eustaquio Morcillón y Badalí (TBO)*, 1946), de Benejam y Carles Bech.
6. *Kokolo*, de Ibáñez, en *La Risa* h. 1957.
7. Cabecera de *Kokolo*, de Ibáñez, en *La Risa*, 1952.
8. Viñeta de *Pepe Carter y Coco*, de Puigmiquel, en *Chicos*, 1946.
9. Viñeta de *Eustaquio Morcillón*, de Benejam.
10. Primera página de *Don Usura*, de Ibáñez, en *La Risa*, 1955 .
11. Primera página de *Haciendo el Indio*, de Ibáñez, en *La Risa*, 1955.
12. *La Pluma*, historieta breve, en *La Risa*, 1952.
13. *Haciendo el Indio*, de Ibáñez, en *La Risa*, 1958.
14. *Haciendo el Indio*. Reedición en *La Risa*.
15. *La familia Repollino*, en *La Risa*, h. 1958.
16. *La familia Repollino*, en *La Risa*, h. 1958.
17. *Curiosidades y rarezas de todo el mundo*, en *La Risa*, 1956.
18. *Curiosidades y rarezas de todo el mundo*, en *La Risa*, 1958.
19. Historieta suelta de Ibáñez, en *La Risa*, a comienzos de los 50.
20. Humor gráfico de Ibáñez con guión de Carlos Bech.
21. *Melenas*. Reedición en *La Risa*.
22. *Pepe Roña*, de Francisco Ibáñez, *Paseo Infantil*, 1957.
23. *Loony*, de Alfonso Figueras, en *Paseo Infantil*, 1956.
24. *Loony*, de Francisco Ibáñez, en *Paseo Infantil*, 1957.
25. Efecto de la censura sobre una página de *Pantera Rubia*, de Ingam.
26. Autocaricatura de Francisco Ibáñez, en *El DDT*, 1957 (en v. I).
27. Fotografía de Rafael González (en v. I).
- 28-A y B. *El Repórter Tribulete*, de Cifré, a principios de los años 50.
29. *Las tremebundas fazañas de don Furcio Buscabollos*, de Cifre, en *Pulgarcito* Almanaque 1949.
30. *Las tremebundas fazañas de Don Furcio Buscabollos*, de Cifré, en *Cuadernos Humorísticos Pulgarcito*, 1951.
31. La desmitificación del “glorioso” pasado en *Las tremebundas fazañas de Don Furcio Buscabollos*, de Cifré.
32. *Gordito Relleno*, de Peñarroya, en *Cuadernos Humorísticos Pulgarcito*, 1951.
33. *Don Usurio*, de Martz-Schmidt, en *Cuadernos Humorísticos Pulgarcito*, 1951.
- 34 y 35. *Gordito Relleno*, de Peñarroya, en *Cuadernos Humorísticos Pulgarcito*, 1951.
- 36 y 37. La corrosión de la violencia en *Don Berrinche*, de Peñarroya.
38. *Don Pio*, de Peñarroya, a finales de los 40.
39. *Don Pio*, de Peñarroya, en 1950.
40. El ansia de aparentar de Doña Benita y las frustraciones de *Don Pio*, de Peñarroya, en *Álbum Infantil Pulgarcito*, 1951.
41. *Carpanta*, de Escobar, a finales de los 40.
42. *Zipi y Zape*, de Escobar, a finales de los 40.
43. Una de las primeras páginas de *Zipi y Zape*, de Escobar.
44. La alteración del orden familiar en *Doña Tula suegra*, de Escobar.
45. *Doña Tula suegra*, de Escobar, en *El DDT*, 1952.
46. La voluntad del mal en *Doña Urraca*, de Jorge (Miguel Bernet), h. 1950.
47. *Doña Urraca*, de Jorge, en *Álbum Infantil Pulgarcito*, 1951.
48. *Doña Urraca*, de Jorge, en *Cuadernos Humorísticos Pulgarcito*, 1951.
- 49 y 50. *Doña Urraca*, de Jorge, en los primeros años 50.

51. *La familia Cebolleta*, de Manuel Vázquez, a principios de los 50.
52. La esclavitud laboral en *La familia Cebolleta*, de Vázquez, en *El DDT*, 1959.
53. La feminidad frustrada en *Las Hermanas Gilda*, de Manuel Vázquez, h. 1950.
- 54 y 55. *Las Hermanas Gilda*, de Vázquez, en *Cuadernos Humorísticos Pulgarcito*, 1951.
- 56 y 57. *Las Hermanas Gilda*, de Manuel Vázquez, a principios de los años 50.
58. *Las Hermanas Gilda*, de Manuel Vázquez, en 1956.
59. El matrimonio alimenta las ilusiones de Hermenegilda.
- 60 y 61. Las frustraciones de Hermenegilda, y las difíciles relaciones con su hermana.
62. *El loco Carioco*, de Conti, en *Álbum Infantil Pulgarcito*, 1951.
63. *Cucufato Pi*, de Cifré, h. 1951.
64. *Golondrino Pérez*, de Cifré, en *Tío Vivo* (D.E.R.), h. 1959.
65. *La terrible Fifi*, de Nené Estivil, en *Pulgarcito*, 1965.
66. Primera colaboración de Ibáñez en Bruguera, un chiste suelto en la contraportada de *El DDT*, 1957.
67. *Los que se llevan la palma* (sección colectiva). Chiste de Ibáñez en la doble página central de *El DDT*, 1957.
68. Chiste suelto en la contraportada de *El DDT*, 1957.
69. *¡Mire que gracioso es Ibáñez!* Sección humorística en *Selecciones de Humor de El DDT*, 1957.
- 70 y 71. Chistes en página colectiva *Si no tiene nada roto... es porque no tiene moto*. *Selecciones de Humor de El DDT*, 1957.
72. Chiste en la sección *Risa Española* (colectiva). *Selecciones de Humor de El DDT*, 1957.
73. *A carcajada limpia*. Sección humorística publicada en *Pulgarcito*, 1957.
74. Chiste de Gin en la contraportada de *El DDT*, 1957.
75. Chiste de Ibáñez en *Can Can*, 1958.
76. Chiste de Gin publicado en *El DDT*, 1957.
77. Chiste de Ibáñez, en *Selecciones de Humor de El DDT*, 1958.
78. *Lanzamiento de martillo*, primera página deportiva creada por Ibáñez, en *El DDT*, 1957.
79. *El amor y la música*. Página temática publicada en *Can Can*, 1958.
80. Bocetos de Mortadelo y Filemón, de Ibáñez, presentados en Bruguera en 1958.
81. *Cartapacio y Seguidilla*, de E. Boix, en *La Risa*, 1955.
82. *Agencia de Información*, de Ibáñez, en *Pulgarcito*, 1958.
83. *Sherlok Gómez*, de Bono (creación de Raf un año antes), en *La Risa*, h. 1958.
84. Primera página de *Mortadelo y Filemón*, *Agencia de Información*, de Ibáñez, en *Pulgarcito*, 1958.
- 85 y 86. *Don Adelfo*, de Ibáñez, en *Can Can*, 1958.
87. Primera página de *La familia Trapisonda, un grupito que es la monda*, de Ibáñez, en *Pulgarcito*, 1958.
88. *La familia Trapisonda, un grupito que es la monda*, de Ibáñez, en *Selecciones de Humor de El DDT*, 1959.
89. *La familia Trapisonda, un grupito que es la monda*, de Ibáñez, en *El Capitán Trueno Extra*, 1960.
- 90 y 91. *Felisa y Colás*, de Ibáñez, en *Pulgarcito*, 1958.
92. *La Historia esa vista por Hollywood*, de Vázquez, en *Can Can*, 1958.
93. *La Historia esa vista por Hollywood*, de Ibáñez, en *Can Can*, Almanaque para 1959.
94. *Ellas y el ahorro*, de Ibáñez, en *Can Can*, 1958.
95. *Ellas y los regalos*, de Ibáñez, en *Can Can*, 1958.
96. *Ande, riase usted con El Arca de Noé*, de Ibáñez, en *El Campeón de las Historietas*, 1961.
97. *La Osa Mayor*, *Agencia Teatral*, de Vázquez, en *Can Can*, 1958.
98. Página de *Ande, riase usted con El Arca de Noé*, de Ibáñez, en *El DDT*, 1962.
99. *La Osa Mayor*, *Agencia Teatral*, de Vázquez, en *Can Can*, 1958.
100. *La Osa Mayor*, *Agencia Teatral*, de Vázquez, en *Can Can*, 1958.
101. *La Osa Mayor*, *Agencia Teatral*, de Vázquez, en *Can Can*, Almanaque para 1959.
102. *Godofredo y Pascualino, viven del deporte fino*, de Ibáñez, h. 1961.
103. *La Osa Mayor*, *Agencia Teatral*, de Vázquez, en *Can Can*, 1958.
- 104 a 106. *Claro que...*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, 1962-1964.
107. *Increible pero mentira*, de Ibáñez, en *El Campeón de las Historietas*, 1961.
108. La síntesis de los tópicos costumbristas en *13 Rue del Percebe*, en *Tío Vivo*, 1962.
- 109-A. Anuncio de Indesit de finales de los años 50.
- 109-B. Portada de *El libro de la casa*, 1956.
- 109-C. Edificio de los nuevos ensanches, por Hetzel, en *Le diable à Paris* (1845).
110. Portada de *El DDT*, 1957.
111. Plantilla de *13 Rue del Percebe*.
112. Autocaricatura de Manuel Vázquez en la contraportada de *El DDT* Extra verano 1960.
113. Página humorística de Sanchis sobre el veraneo en Editorial Bruguera, en *El DDT* Extra verano, 1960.
114. El tópico del moroso en la buhardilla de *13 Rue del Percebe*.
- 115-A. Viñeta de Vázquez, en *Can Can*, 1958.
- 115-B. Chiste de Vázquez, en *Selecciones de Humor de El DDT*, 1958.
116. Viñeta de *El caco Bonifacio*, de Enrich, en *Tío Vivo*, 1964.
117. Dibujo anónimo publicado en *El DDT*, 1957.
118. *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez. Reedición en *Tío Vivo*, 1973.
119. El tópico del tendero tacaño en un chiste publicado en *Can Can*, 1958.
120. *13 Rue del Percebe*, en *Tío Vivo*, 1964.
121. *El tendero Sisebuto y su aprendiz que es un bruto*, en *Pulgarcito*, 1958.
122. *Novias con hermanito*, de Raf, en *Can Can*, 1958.
123. La misma temática en *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez. *Tío Vivo*, h. 1961.

124. Viñeta de *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, h. 1961.
125. *Esos Animalitos*, página de chistes de Vázquez, en *El DDT*, 1962.
126. La anciana protectora de animales, en *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez.
127. *Esos Animalitos*, página de chistes de Escobar, en *El DDT*, 1959.
128. Portera de la serie *Doña Lio Portapartes*, de Raf, en *Tío Vivo*, 1967.
129. Portera de *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez. Reedición en *Tío Vivo*, 1973.
130. *Blasa, la portera de su casa*, de Escobar, en *Tío Vivo*, 1964.
- 131-134. El problema de la vivienda en las series *Blasa, la portera de su casa*, en *Tío Vivo*, 1964, y *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, 1961.
135. Patrona de pensión en *Doña Tomasa con fruición, va y alquila su mansión*, de Escobar, en *El DDT Extra* verano 1960.
136. Doña Leonor, de *13 Rue del Percebe*, y el tópico de la roñosa patrona de pensión.
137. Chistes de veterinarios, de Tilu, en *Selecciones de Humor de El DDT*, 1958.
138. Veterinario de *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez.
139. Viñeta de *13 Rue*, de Ibáñez.
140. *Cabeza de Ajo, el penúltimo navajo*, de Ibáñez, h. 1962.
141. *El Botones Sacarino de El Aullido Vespertino*, en *El DDT*, 1964.
- 142 y 143. Viñetas del álbum *Gastón* núm. 12, 1971.
144. Viñeta de *Gastón* núm. 9 (plancha 514), 1969.
145. Viñetas del álbum *Gastón* núm. 11 (plancha 595), 1970.
146. *El doctor Esparadrapo y su ayudante Gazapo*, de Ibáñez, en *Pulgarcito*, 1965.
147. *El doctor Penicilino y el bestia de su sobrino*, de Cubero, en *La Risa*, h. 1958.
148. *El doctor Esparadrapo y su ayudante Gazapo*, de Ibáñez.
149. *Yo*, de Ibáñez. Reedición en *Tío Vivo*, 1969.
150. *Rompetechos*, publicada en *Tío Vivo*, 1964.
151. *Rompetechos*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, 1965.
152. Portada del disco *El humor de Paco Martínez Soria* (en v. I).
153. Oficio arquetípico del cateto en *Mortadelo y Filemón* (en v. I).
154. Sello con el personaje *Rompetechos*, de Ibáñez, emitido en 2001 (en v. I).
155. Bocetos del personaje *Rompetechos*.
156. *Doña Pura y doña Pera, vecinas de la escalera*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, 1964.
157. *Doña Lio Portapartes, señora con malas artes*, de Raf, en *Pulgarcito*, 1958.
158. *Uhu y el niño Prudencio*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, 1967.
159. *Don Pedrito, que está como nunca*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, 1965.
160. *Don Pedrito*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, 1967.
161. *Carioco*, de Conti, en *Pulgarcito*, 1970.
162. Anuncio de Fundador, años 60 (en v. I).
163. La ineptitud del operario en *Pepe Gotera y Otilio, Chapuzas a domicilio*, en *Tío Vivo*, 1967.
164. *Pepsiman*, de Ibáñez.
165. *Kinito*, de Ibáñez.
166. *Historia del aguinaldo que le dieron a Teobaldo*, historieta suelta en *El Capitán Trueno*, Almanaque para 1961.
167. *La Familia Cebolleta*, de Vázquez, en *El DDT*, 1959.
168. *El escudero Bartolo, o...¿Qué calor hace, Manolo!* en *El Capitán Trueno Extra Vacaciones* 1961.
169. *El primo de Frankenstein*, de Ibáñez, en *El DDT Extra* de Verano 1963.
170. *Relato cruel del asalto a un banco que era así de alto*, de Ibáñez, en *El DDT Almanaque* para 1963.
171. La sátira de la ingenuidad pueblerina en *Don Vicente y Rosalía y el décimo de lotería* (años 60).
172. *Calor casero*, en *El DDT Extra* Verano, 1965.
173. Tres viñetas del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
174. Detalle de viñeta de *Spirou y Fantasio, Z como Zorclub*.
175. Dos personajes de Franquin, en *QRN en Bretzelburg y El retorno de Z*, 1962.
176. Viñetas de *El primo de Frankenstein, El DDT, Extra* verano 1963.
177. Viñetas de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
178. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, El sulfato atómico*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
179. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El prisionero de los 7 budas*, de Franquin, 1960.
180. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, El sulfato atómico*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
181. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El prisionero de los 7 budas*, de Franquin, 1960.
182. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, El Sulfato Atómico*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1960.
183. Tres viñetas de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El prisionero de los 7 budas*, de Franquin, 1960.
184. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, El sulfato atómico*, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
185. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El prisionero de los 7 budas*, de Franquin, 1960.
186. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, El sulfato atómico*, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
187. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
188. Viñeta de *Spirou y Fantasio, Los piratas del silencio*, en *Spirou*, 1955.
189. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, El sulfato atómico*, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
190. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
191. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, El sulfato atómico*, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
192. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966).

193. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, El Sulfato Atómico*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1960.
194. Viñetas de *Spirou y Fantasio, El retorno de Z* (1962).
195. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, El Sulfato Atómico*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1960.
196. Viñetas de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
197. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
198. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, El Sulfato Atómico*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1960.
199. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El prisionero de los 7 budas*, de Franquin, 1960.
200. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, El Sulfato Atómico*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1960.
201. Viñetas de *Spirou y Fantasio La Máscara*, de André Franquin, 1956.
202. Viñetas de *Mortadelo y Filemón El sulfato atómico*, de Ibáñez, 1969.
203. Primera página de *Safari Callejero*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
204. *Gastón*, núms. 9 y 12, de Franquin, Dupuis, Belgique, 1969 y 1971.
205. Viñeta del álbum *Gastón*, núm. 9 (plancha 598), 1969.
- 206 y 207. Viñetas de *Valor y al Toro y Contra el Gang del Chicharrón*, 1969.
208. Viñeta de *Gastón*, núm. 1 (planchas 41 y 42), 1957.
209. Viñetas de *El candidato*, de Ibáñez, 1989.
210. *Spirou y Fantasio, La Máscara*, de Franquin, en *Spirou*, 1954.
211. *Mortadelo y Filemón, La Vuelta*, de Francisco Ibáñez, 2000.
212. Viñetas de *Spirou y Fantasio, La Máscara*, 1956.
213. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, La Vuelta*, de Francisco Ibáñez, 2000.
214. Viñetas de una página de *Gastón*, en *Spirou*, 1962.
215. Viñetas de historieta suelta de *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información*, de Ibáñez, en *Pulgarcito*, 1964.
216. Viñeta de *Gil Jourdan, Libellule s'évade*, de Maurice Tillieux, 1956.
217. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, Valor y al toro*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
218. Viñeta de *Gaston* núm 10, de André Franquin, 1969.
219. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, Valor y al toro*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
220. Viñeta de historieta de portada de *Mortadelo* núm. 69, de F. Ibáñez, 1972.
221. Viñeta de *Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
222. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, Contra el gang del Chicharrón*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
223. Viñeta de *Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
224. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, Contra el gang del Chicharrón*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
225. Viñeta de *Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
226. Viñeta de *Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
227. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.
- 228 y 229. Dos viñetas de *Mortadelo y Filemón, El Sulfato Atómico*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1960.
230. Viñeta de *Gastón*, núm. 5, de Franquin, 1965.
231. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, Siglo XX, qué progreso*, 1999.
232. Viñeta de *Pepe Gotera y Otilio*.
233. Viñeta de *Gastón*, núm. 5, de Franquin, 1965.
234. Viñeta de *El botones Sacarino*.
235. Viñeta de *Gastón*, núm. 8, de Franquin, 1968.
236. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, Valor y al toro*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1970.
237. Viñeta de *Gastón*, núm. 5, de Franquin, en Dupuis, 1965.
238. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, Contra el gang del Chicharrón*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
239. Viñeta de *Gastón*, núm. 5, de Franquin, 1965.
240. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, Contra el gang del Chicharrón*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
241. Dos viñetas de *Mortadelo y Filemón, Especial Aniversario*, de Ibáñez, 1992.
242. Chiste anónimo publicado en *La Risa*, h. 1956.
243. Viñeta de *Gastón*, núm. 5, de Franquin, 1965.
244. Tres viñetas de *Mortadelo y Filemón, Valor y al toro*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1970.
245. Viñetas de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El retorno de Z*, de Franquin, 1962.
246. Página de *Gastón*, núm 8, de Franquin, 1968.
247. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El retorno de Z*, de Franquin, 1962.
248. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, Valor y al toro*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1970.
249. Primera viñeta de *Mortadelo y Filemón, Valor y al toro*, de Ibáñez.
250. *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El retorno de Z*, de Franquin, 1962.
251. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, Z como Zorclub*, de Franquin, 1961.
252. Viñeta de *Vacaciones*, aventura breve de *Spirou y Fantasio*, de Franquin, 1957.
253. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El retorno de Z*, de Franquin, 1962.
254. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, Valor y al toro*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1970.
255. Viñeta de *Gastón* núm. 8, de Franquin, 1968.
256. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El retorno de Z*, de Franquin, 1962.
257. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, Los secuestradores*, de Ibáñez.
258. Primera viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El prisionero de los 7 budas*, de Franquin, 1960.
259. Viñeta de *Mortadelo y Filemón, A por el niño*, de Ibáñez.
260. Dos viñetas de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, QRN en Bretzelburg*, de Franquin, 1966.

261. Viñetas de *Relato cruel del asalto a un banco que era así de alto*, de Ibáñez, en *El DDT*, Almanaque 1963.
262. Página de *Gastón*, núm. 5, de Franquin, 1965.
263. Viñetas de *Relato cruel del asalto a un banco que era así de alto*, en *El DDT*, Almanaque 1963.
264. Página de *Mortadelo y Filemón*, *Agencia de Información*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, 1964.
265. Página de *Gastón*, núm. 8, de Franquin, 1968.
266. Página de *Rompetechos*, de Ibáñez, en *Din Dan*, 1973.
267. Página de *Gastón*, núm. 8, de Franquin, 1968.
268. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, El retorno de Z*, de Franquin, 1962.
269. Viñetas de J. Rovira, en *TBO Extra 100 años de cómic*, 1996.
270. Viñetas de *Gaston* núm. 9, de Franquin, 1969.
271. Historieta larga de *Sir Tim O'Theo*, de Raf, en *Extra Tío Vivo*, 1985.
272. *Las hilanderas*, de Velázquez. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid.
273. Fresco de Miguel Ángel. Capilla Sixtina. Vaticano.
274. *Las hilanderas* (detalle).
275. Rubens. Copia del *Rapto de Europa*, de Tiziano. Museo del Prado. Madrid.
276. Logotipo de la Expo de Sevilla, de Rolando y Memeldorff, 1985.
277. *Tres esferas*. Grabado de Escher, 1945.
278. *Gabrielle D'Estrées y su hermana en el baño*. Anónimo francés. Óleo sobre lienzo.
279. Campaña de Ives Saint Laurent, 1999.
280. Vestidos de Ives Saint Laurent. Colección de 1965 inspirada en la pintura de Mondrian.
281. *El almuerzo sobre la hierba*, de Manet, 1863.
282. Campaña de la colección Rive Gauche de Ives Saint Laurent, 1999.
283. *El columpio*, óleo sobre lienzo de Jean Honoré Fragonard.
284. Campaña del perfume de Estée Lauder, 1999.
285. *Inmaculada Concepción*, de Ribera.
286. Publicidad del perfume Boudoir de Vivienne Westwood, 1999.
287. *Retrato de María Baroncelli*.
288. Campaña otoño-invierno de la casa Versace, 1998.
289. *Doña Juana la Loca acompaña el féretro de Felipe el Hermoso*. Óleo de Francisco Pradilla. 1877. Museo del Prado. Madrid.
290. Fotograma de la película *Locura de amor*, de Juan de Orduña, 1947.
291. *Siva Nataraja*, Tanjore (Índias del Sur). Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas.
292. Viñeta del álbum de *Tintín Los cigarros del Faraón*.
293. Hombre-Leopardo Aniota, Zaire. Museo Real de África Central. Tervuren.
294. Viñeta del álbum *Tintín en el Congo*.
295. Máscara Pende de iniciación, Zaire. Real Museo de África Central. Tervuren.
296. Viñeta del álbum de *Tintín La oreja rota*.
297. Doctor Zwart, personaje secundario de *Spirou y Fantasio, La mina y el gorila*, de Franquin, 1956 (en v. I).
298. Viñetas de *Gil Jourdan, Libellule s'évade*, de Maurice Tillieux, 1956-57.
- 299 y 300. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, Valor y al toro*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
301. Página de *Gastón*, núm. 8, de Franquin, 1968.
302. Primeras viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón, Safari callejero*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
303. Viñetas de *Mortadelo y Filemón, Valor y al toro*, de Ibáñez, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
- 304 A. Viñetas de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, La mina y el gorila*, de Franquin, en *Spirou*, 1956.
- 304 B. Gorila de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, La mina y el gorila*, de Franquin, en *Spirou*, 1956.
305. Primera historieta de *I.D.I.O.T.A.*, de E. Boix, en *Chicos*, 1946.
306. *Mortadelo y Filemón, El sulfato atómico*, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
307. Portada de *La Codorniz* núm. 1255, 1965.
308. Autocaricatura de Francisco Ibáñez, en *Humor Gráfico Español del siglo XX*, Salvat, Madrid, 1970 (en v. I).
309. Página temática de contenido erótico, de Ibáñez, en *Can Can*, 1978.
- 310 y 311. *Las increíbles fazañas del caballero Mortadelo de la Mancha*, de Ibáñez, para Parker en 1983.
312. Ilustración de Ibáñez para el álbum *La historia del dinero*. Reedición de la Caixa en 1989.
313. *Mortadelo y Filemón* en una promoción de Royal de 1990.
314. Página publicitaria de Ibáñez para Seguros Catalana Occidente, 1994.
315. Página publicitaria de Ibáñez para la Agencia Tributaria, 1995.
316. Ilustración publicitaria de Ibáñez para Cepsa Calefacción, 2001.
317. *Tete Cohete*, en *Super Zipi y Zape*, 1983.
318. Viñetas de *El antídoto*, de Ibáñez.
319. Remake realizado por Bruguera Equip. en 1980.
320. Viñeta final de *Valor y al toro*, de Ibáñez, 1969.
321. Viñeta final de una historieta breve realizada por Bruguera Equip. en años 80.
- 322 y 323. La crítica social en *Chicha, Tato y Clodoveo*, en *Tope Guai!* 1986.
- 324 a 328. Referencias a *Pepe Gotera y Otilio, Mortadelo y Filemón y Rompetechos* en la serie *Chicha, Tato y Clodoveo*, de Ibáñez, 1986.
329. Una de las primeras páginas de *7 Rebolling Street*, de Francisco Ibáñez, en *Guai!* 1987.
330. Los Hotentotes en una viñeta de *Mortadelo y Filemón* (en v. I).
331. La pintura contemporánea en la obra de Ibáñez.
332. Representación del artista contemporáneo.
333. J. Pollock. *Foto del artista pintando Número 32*. 1950.
- 334 y 335. Representaciones arquetípicas de Velázquez.
336. Esculturas modernas decorativas en viñetas de 1958.
337. Henry Moore. *Figura reclinada*, 1939.

338. Julio González. *Bailarina de la paleta*, 1933.
339. Busto y esculturas públicas en viñetas de Ibáñez.
340. *Mi calle*, de Vázquez, en *Can, Can*, 1978.
341. Viñeta final de *El 35 Aniversario*, 1993.
342. Torres Gemelas del World Trade Center el 11 de septiembre de 2001.
343. Fotograma de la serie televisiva *Manos a la obra* (Antena 3) (en v.l).
344. *Mortadelo y Filemón*, un cómic de cine. Portada de *El País* (enero 2003).
345. Francisco Ibáñez trabajando en su estudio de Barcelona.
- 346-A. Viñeta abocetada y terminada a lápiz.
- 346-B. Viñeta pasada a tinta y rotulada.
- 346-C. Aspecto final de viñeta.
- 346-D. Viñeta coloreada e impresa en el álbum *Los Vikingos*, 2000.
347. Proceso de abocetado y representación final del personaje Mortadelo.
348. Proporción de 6 cabezas en la construcción del personaje Mortadelo.
- 349 y 350. Detalles de los personajes de Ibáñez.
351. Portada *Mortadelo Gigante* núm. 6, diciembre 1975.
352. Póster para el tomo 25 aniversario de *Mortadelo y Filemón*, 1983.
353. Portada de *Mortadelo Extra* de Carnaval 1971.
354. Portada de *Mortadelo* núm. 100, 1972.
355. Portada *Mortadelo* núm. 49, 1988.
356. Portada *Mortadelo* núm. 645, 1983.
357. Gran Plano General en viñeta del álbum *Silencio, se rueda*, 1995.
358. Plano General largo en viñeta de *La Vuelta*, 1999-2000.
359. Plano general largo en viñeta final de *Valor y al Toro*, 1969.
360. Plano general corto en viñeta de *La máquina del cambiazó*, 1969.
361. Plano medio en viñeta de *El Tirano*, 1998.
362. Dos primeros planos en *La pildora*, historieta breve de los años 80.
363. Plano detalle en viñeta de *Contra el gang del Chicharrón*, 1969.
364. Visión subjetiva en secuencia de *Asalto a la azotea*, historieta breve de los años 80.
365. Ángulo de visión frontal con línea de horizonte alta en viñeta del álbum *Sydney 2000* (1999).
366. Ángulo de visión frontal con punto de vista a media altura en viñeta de *¡Silencio, se rueda!* 1995.
367. Ángulo de visión frontal con punto de vista a ras del suelo en viñeta del álbum *Siglo XX, qué progreso!* 1999.
368. Ángulo de visión muy picado, aproximándose al cenital, en viñeta de *Silencio, se rueda*, 1995.
369. Ángulo de visión ligeramente contrapicado en una viñeta del álbum *Los Vikingos*, 2000.
370. Ángulo de visión contrapicado en viñeta de *Hacer un extraordinario*, historieta breve, h. 1983.
371. Ángulo de visión frontal con línea de horizonte baja en viñeta de *Don Adelfo, Can Can*, 1958.
372. Efecto de espacio con pérdida de profundidad de campo y 'falso contrapicado' en viñetas de *Don Adelfo*, en *Can Can*, 1958.
373. Viñeta de *Los Vikingos*, 2000.
374. Ángulo de visión frontal con línea de horizonte muy alta en chiste suelto, en *Selecciones de Humor de El DDT*, 1957.
375. Ángulo de visión frontal con línea de horizonte baja en viñeta de *Siglo XX, qué progreso!* 1999.
376. Ángulo de visión frontal y línea de horizonte baja.
377. *Moulin Rouge* (La Goulue), 1891, de Toulouse-Lautrec. Cartel, litografía en color. Musée Toulouse-Lautrec, Albi.
378. Esquema tridimensional del sistema compositivo del cartel.
379. *La Goulue bailando con Valentin le Désoséé*, 1985, de Toulouse-Lautrec. Óleo sobre tela. Musée d'Orsay, Paris.
380. Viñeta final de *Valor y al toro*, de F. Ibáñez, 1969.
381. Portada del núm. 100 de *Mortadelo*.
382. Esquema de perspectiva del cuadro inclinado en la portada del núm. 100 de *Mortadelo*.
383. Viñeta de *El Sulfato Atómico*, en *Gran Pulgarcito*, 1969.
384. Esquema de la perspectiva cónica oblicua utilizada por Ibáñez.
385. Representación de la perspectiva de cuadro horizontal en viñeta de *La Estatua de la Libertad*, de Ibáñez, 1984.
386. Perspectiva del cuadro inclinado en viñeta del álbum *Los Monstruos*, de Ibáñez, h. 1980.
387. Composición por simetría en viñeta del álbum *La Vuelta*, 1999-2000.
- 388-A. Composición por asimetría en viñeta del álbum *La Vuelta*, 1999-2000.
- 388-B. El mismo principio compositivo en *Acróbata con balón*, de Picasso, 1905.
389. Composición por simetría y ley de la balanza en una viñeta de *La rehabilitación esa*, 2000.
- 390-392. Composiciones basadas en esquemas geométricos en viñetas de *La Vuelta*, 1999-2000.
393. Composición basada en óvalo en viñeta del álbum *Testigo de Cargo*.
394. Composición y distribución de los elementos según la regla de los tercios.
395. Líneas cinéticas de trayectoria en viñeta de *Mortadelo y Filemón*, 1964.
396. Combinación de movigramas en viñeta de *La Vuelta*, 1999-20002.
397. Descomposición secuencial del movimiento en viñeta de *Impeachment!* 1999.
398. Contornos indefinidos para expresar un temblequeo en viñeta de *Silencio, se rueda*, 1995.
399. Efecto estrotoscópico en viñetas de Ibáñez.
400. Cronofotografía de Gjon Mili.
401. *Desnudo bajando la escalera n° 2*, de Duchamp, 1912.
402. *El Circo*, de Georges Seurat, 1891.



- 403 a 409. Representación de texturas en viñetas de los años 1989, 1993, 1999 y 2000.
- 410 a 412. Diversos ejemplos de representación de sombras arrojadas.
413. Representación de contraluz en viñeta del álbum *Los Vikingos*, 2000.
414. Representación de contraluz en viñeta de *Valor y al toro*, 1969.
415. Representación de un contraluz con sombras arrojadas en viñeta de *Su vida privada*, 1998.
- 416 y 417. Iluminación y representación de volúmenes en viñetas de *Valor y al toro*, 1969.
418. Escena de niebla en viñeta de *Valor y al toro*, 1969.
419. Representación arquetípica de iluminación por foco en viñeta de *Los Monstruos*.
420. Representación arquetípica de luz de velas en viñeta de *Su vida privada*, 1998.
421. Representación arquetípica de iluminación por velas en viñeta de *La rehabilitación esa*, 2000.
422. Representación del claroscuro mediante tintas degradadas en ilustración de portada de *Top cómic Mortadelo*, 2002.
423. Globo con línea de indicatividad y voz en off en viñeta del álbum *El tirano*, 1998.
- 424 a 426. Diversas formas de globos y terminaciones en viñetas de 1995 y 2000.
427. Globo fantasía en viñeta de *Silencio, se rueda*, 1995.
428. Globo con contorno de nube y terminación envolvente en viñeta del álbum *Los guardaespaldas*.
429. Globo zoomórfico en viñeta de *Chicha, Tato y Clodoveo*, 1986.
430. Globo antropomórfico en una historieta de portada de 1973.
431. Rotulación en curva y notas musicales en viñeta del álbum *La caja de los 10 cerros*.
432. Rotulación de gran vistoridad en el título del álbum *Silencio, se rueda*, 1995.
433. Locuciones orientales en el álbum *La caja de los 10 cerros*.
434. Mensaje críptico de extraterrestre en viñeta de *Chicha, Tato y Clodoveo*, 1986.
435. Locución de egipcio en viñeta de *El árbol genealógico*.
436. Argot estereotipado de africanos en historieta breve.
437. Cartela con voz del narrador en viñeta del álbum *Los vikingos*, 2000.
438. Distribución dinámica de viñetas en la plancha en *Los vikingos*.
439. Distribución dinámica de viñetas en la plancha en *La Vuelta*.
440. Continuidad espacial en viñetas de *El Tirano*, 1998.
441. Viñeta fragmentada para representar acciones conexas en página deportiva, 1963.
- 442 a 445. Diversos recursos y técnicas de montaje para representar el paso del tiempo en viñetas de *Mortadelo y Filemón* y *Pepe Gotera y Otilio*.
446. Recurso narrativo para representar un viaje en el tiempo en viñetas de *Silencio, se rueda!* 1995.
447. Acciones paralelas en *Silencio, se rueda!*
448. Flash-Back en *Los Vikingos*.
449. Flash-Back en *Testigo de cargo*, 1984.
450. Visión subjetiva a través de unos prismáticos en historieta breve de años 80.
451. Efecto de aproximación óptica en *A por el niño*.
452. Viñeta fragmentada en *Mortadelo y Filemón* (en v. I).
453. Proporciones de los personajes de la serie *Mortadelo y Filemón*.
454. Hoja modelo del personaje Mortadelo con diversas expresiones y gestos.
455. Hoja modelo del personaje Filemón.
456. Representación arquetípica del cateto en chiste suelto, 1957.
- 457 y 458. Representación del gitano en viñetas de *La familia Trapisonda*, 1960.
459. Representación arquetípica del cateto en *Contra el gang del Chicharrón*, 1969.
460. Representación de negros americanos en *La Estatua de la Libertad*, 1984.
461. Representación arquetípica de negros africanos en *La máquina del cambio*, 1969.
462. Iconografía de niño rebelde en página humorística de 1960.
- 463 a 465. Representación arquetípica de los homosexuales en viñetas de 1978 y 1986.
- 466 y 467. Representación del clero y del funcionariado en *Chicha, Tato y Clodoveo*, 1986, y *Su vida privada*, 1998.
- 468 y 469. Representaciones arquetípicas del empresario en viñetas de 1986.
470. Representación arquetípica del parado, 1986.
471. Representación del inspector de hacienda, 1986.
472. Iconografía arquetípica de bibliotecaria en *La gallina de los huevos de oro*.
473. Autocaricatura de Francisco Ibáñez en *Mortadelo* núm. 500, 1980 (en v. I).
474. Representación arquetípica de familia gitana en *Mortadelo y Filemón* (en v. I).
475. Caricatura de Ana María Palé, años 80.
476. Caricatura de Montserrat Vives Malondro, años 80.
477. Detalles en la mesa de Montse Vives.
478. Caricatura de Blanca Rosa Roca, 1992.
479. Comportamiento arquetípico del negro en *13 Rue del Percebe* (en v. I).
480. Dos situaciones arquetípicas relacionadas con el matrimonio en chiste de 1958.
481. Representación arquetípica del nacimiento en *La historia esa vista por Hollywood*, 1958.
482. Representación arquetípica del recién fallecido en página temática de 1959.
483. Representación arquetípica del arruinado en chiste de 1960.
484. Idéntica representación en chiste de Manuel Vázquez, 1958.
485. Representación de caída con hundimiento del pavimento en viñeta de *Doña Pura y doña Pera*, 1964.
486. Deformación por aplastamiento en viñeta del álbum *Una vida perruna*, 1986.

487. Impacto con atravesamiento de muro en viñetas del álbum *Silencio, se rueda*, 1995.
488. Víctimas de explosión en viñeta del álbum *Impeachment*, 1999.
489. Representación arquetípica del calambrazo.
490. Representación arquetípica de alimento envenenado en *El tirano*, 1998.
- 491 a 493. Diversas expresiones en viñetas de *La familia Trapisonda*, 1959.
- 494 y 495. Gestuario en viñetas de *Mortadelo y Filemón*, 1962.
496. Expresión facial y posición de manos en personaje sorprendido en fraganti. Viñeta de *13 Rue del Percebe*, 1964.
497. Expresión del chasco en *Doña Pura y Doña Pera*, 1964.
498. Expresión facial de sorpresa en *Historia burra*, 1974.
499. Expresión del chasco en *Los Guardaespaldas*, años 70.
500. Gestualidad de rostro y cuerpo en personajes que se escabullen. Viñeta de *Chicha, Tato y Clodoveo*, 1986.
501. Expresividad de rostro y cuerpo para representar el sobresalto. Viñetas del álbum *Impeachment* 1999.
- 502 a 504. Diversas expresiones faciales en viñetas de *La Vuelta*, 1999-2000.
505. Expresión facial con irradiación de sudor en *El congelador nuclear*, años 80.
506. Viñeta de *¡A la Feria, a la Feria!* Super Mortadelo, 1970.
507. Viñeta del álbum *Testigo de cargo*, 1984.
508. *¡A la Feria, a la Feria!* 1970.
509. *Testigo de cargo*, 1984.
510. Viñetas de *¡A la Feria, a la Feria!*
511. Viñetas del álbum *Testigo de cargo*.
512. Viñetas de *¡A la Feria, a la Feria!*
513. Viñetas del álbum *Testigo de cargo*.
514. *Sin palabras*, tira cómica publicada en *La Risa*, 1956.
515. Tira cómica anónima, en *La Risa* a comienzos de los 50.
516. Portada de *Mortadelo* núm. 611, 1982.
517. Portada de *Mortadelo* núm. 596, 1982.
518. Viñeta de página de chistes titulada *Angelitos*, en *Suplemento de Historietas de El DDT*, 1960.
- 519 y 520. Viñetas de *13 Rue del Percebe*.
521. Viñeta de sección humorística *Increible pero mentira*, de Ibáñez, en *El Campeón de las Historietas*, 1961.
522. El mismo gag en chiste de página humorística titulada *¡Qué despistadas!*, en *Can Can*, 1958.
- 523 y 524. Rentabilidad del humor en portadas de Francisco Ibáñez.
525. Viñetas de *El Sulfato Atómico*, 1969.
526. Viñetas del álbum de *Chicha, Tato y Clodoveo, El Tato se lía a inventar, Guai!* 1989.
527. Viñeta de *Doña Pura y Doña Pera, vecinas de la escalera*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, 1964.
528. Viñetas de *13 Rue del Percebe* y *Doña Pura y Doña Pera*, de Ibáñez.
529. Viñetas de *Mortadelo y Filemón y Tete Cohete*.
530. Viñetas de *Tete Cohete*, en *Super Zipi y Zape*, 1983.
- 531 y 532. Personajes secundarios de *Mortadelo y Filemón* y *Chicha, Tato y Clodoveo*.
- 533 y 534. Personajes del álbum de *Chicha, Tato y Clodoveo, Pero... ¿Quiénes son esos tipos?* En *Tope Guai!* 1986.
535. Viñetas del álbum de *Mortadelo y Filemón, A por el niño*.
536. Viñetas del álbum de *Chicha, Tato y Clodoveo, Pero... ¿Quiénes son esos tipos?*
537. Viñetas de *Tete Cohete*, en *Super Zipi y Zape*, 1983.
538. Viñetas de *El botones Sacarino*, en *El DDT*, Almanaque 1971.
539. Viñetas de *Ande, riase usted...* de Ibáñez, en *El Campeón*, 1960.
540. Viñetas de *Pepe Gotera y Otilio, Chapuzas a Domicilio*, de Ibáñez, en *DDT*, 1975.
541. *Los Viajes*, página temática de Ibáñez.
542. Viñetas de *Valor y al Toro*, de Ibáñez.
543. *La familia Pepe*, de G. Iranzo.
544. *La familia Pepe*, de G. Iranzo. Viñeta de 1951.
- 545 y 546. *La Osa Mayor, Agencia Teatral*, de M. Vázquez, en *Can Can*, 1958.
547. *Gordito Relleno*, de Peñarroya.
548. Portada de *Magos del Humor* núm. 34, 1976.
549. Ilustración de Casanyes en portada de *Garibolo* núm. 1, 1986.
- 550 y 551. Páginas de *Paco Tecla y Lafayette*, de Casanyes, en *Garibolo*, 1986.
- 552 y 553. Dos páginas de *Paco Tecla y Lafayette*, de Casanyes.
554. Viñetas sueltas de *Pafman, Prueba judicial*, de Cera, en *Super Mortadelo*, 1989.
555. Dibujo de Gin para portada de *El DDT*, 1957.
- 556 y 557. Viñetas de *A por el niño*, de Ibáñez.
- 558 y 559. Viñetas de *Los labriegos codiciosos*, de Jan, en *Pulgarcito*, 1982.
560. Viñeta de *Chicha, Tato y Clodoveo, Pero... ¿Quiénes son esos tipos?* En *Tope Guai!* 1986.
561. *El atasco de influencias*, de Ibáñez, en *Mortadelo*, 1990.
562. *Paco Tecla y Lafayette*, de Casanyes, en *Guai!* 1989.
563. *Deliranta Rococó*, de Martz-Schmidt, en *Mortadelo*, 1991.
564. Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio, Un bebé en Champignac*, de Franquin, 1969.
565. Viñeta de Casanyes, perteneciente a historieta anónima de *Mortadelo y Filemón* de años 70.
566. Metáfora visual en *Chicha, Tato y Clodoveo* (en v. I).
567. Sello de correos con la imagen de *Mortadelo y Filemón*, 1998 (en v. I).
568. Los Hotentotes en una viñeta de *Mortadelo y Filemón* (en v. I).
- 569 a 581. Caricaturas de Francisco Ibáñez realizadas por Aldeguer, Arasa, Deconinck, Horate, Leo Urías, Manchego, Nájera, Patricio, Picazo, Quim, Rubén Escalante, Stegun y Mingote.



CUPON DE 3 PREMIOS SEMANALES

SECCION LITERARIA!



Cualquier lector que sea premiado en esta Sección algún trabajo que compruebe es cogido, debe enviarnos su denuncia, y la publicaremos, para indignar y pública vergüenza de los que se apropias de obras ajenas.

EL JURADO.

PREMIADO ESTA SEMANA:

EL ASALTO A LA DILIGENCIA

Por una de las polvorientas carreteras del Oeste americano, avanzaba una diligencia.

La ocupaban un rico hacendado de Texas, llamado Mr. Harrison, acompañado de su hija Julia y unos vaqueros que iban a comprar ganado a Méjico por orden de su amo Mr. Picherty, dueño de un rancho en el estado de Nevada.

Iban charlando animadamente, de sus asuntos, cuando oyeron un lejano galopar de caballos. El conductor de la diligencia, alzó el horizonte y un gesto de terror se dibujó en su rostro al reconocer en los que galopaban al terrible «Aguila Roja», famoso jefe indio, que tenía stemorizado al Oeste entero por sus numerosas fechorías con sus sanguinarias huestes.

La situación era pues angustiosa. Se oía ya cerca el terrible grido de guerra de los indios ante el botín que se les deparaba.

No obstante, los vaqueros, que no tenían nada de cobardes, optaron por combatir antes que entregarse.

Mister Harrison fué de la misma opinión, y ya dispuestos se apostaron detrás de la diligencia con los revólveres y los rifles preparados. Sonó una descarga y siete guerreros indios cayeron muertos, a la vez que una verdadera nube de flechas y azagayas, envolvía a los defensores de la diligencia. La lucha continuaba con suerte adversa para los viajeros, pues las municiones comenzaban a escasear.

En tal situación, sintieron nuevo galopar de caballos y con gran satisfacción vieron que los que llegaban eran unos policías rurales y algunos cow-boys que se les unieron.

Los indios al ver a los que llegaban emprendieron la huida, perseguidos de cerca por algunos rurales y vaqueros logrando capturar a «Aguila Roja».

Gracias a los rurales, la diligencia y sus ocupantes llegaron felizmente a su destino mientras «Aguila Roja» respondería ante las autoridades de sus numerosos crímenes y robos.

Por ANDRÉS REBOLLO GARCÍA.

Socio núm. 4236 del Club de Chicos.



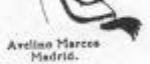
Luis Romay Varea.



Antonio Tejero Cabra.



Marcos Benzoquén Melilla.



Avelino Marcos Madrid.



José Fagoaga Valencia.



Joaquín Guillén Paterna.



Juan Molero Sevilla.



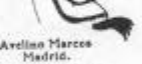
Juan Molero Sevilla.



Marcos Benzoquén Melilla.



Juan Cerbero Leboja.



Miguel Fernández León.



Antonio Ortega Burgos.



Francisco Ibáñez 13 años, Barcelona.



Isidro Calleja García 13 años, La Coruña.



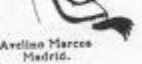
Isidro Calleja La Coruña.



Marcos Benzoquén Melilla.



Juan Cerbero Leboja.



Miguel Fernández León.



Antonio Ortega Burgos.



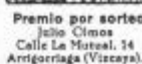
Francisco Ibáñez 13 años, Barcelona.



Isidro Calleja García 13 años, La Coruña.



Premio por sorteo. Lulu Mañón Orta Montesa, 17, Madrid.



Premio por sorteo. José Luis de la Fuente Gijón.



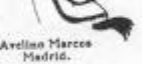
Isidro Calleja La Coruña.



Marcos Benzoquén Melilla.



Juan Cerbero Leboja.



Miguel Fernández León.



Antonio Ortega Burgos.



Francisco Ibáñez 13 años, Barcelona.



Isidro Calleja García 13 años, La Coruña.



Premio por sorteo. Basilio Gortijo Melilla.



Premio por sorteo. José Luis de la Fuente Gijón.



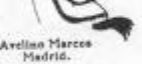
Isidro Calleja La Coruña.



Marcos Benzoquén Melilla.



Juan Cerbero Leboja.



Miguel Fernández León.



Antonio Ortega Burgos.



Francisco Ibáñez 13 años, Barcelona.



Isidro Calleja García 13 años, La Coruña.



Premio al mérito. Lulu Mañón Orta Bretón, 16 Salamanca.



Amable Arias Bembibre.



A. Mañón Madrid.



Alicia Herrera Barcelona.



Premio por sorteo. Basilio Gortijo Melilla.



Premio por sorteo. José Luis de la Fuente Gijón.



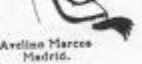
Isidro Calleja La Coruña.



Marcos Benzoquén Melilla.



Juan Cerbero Leboja.



Miguel Fernández León.



Antonio Ortega Burgos.



Francisco Ibáñez 13 años, Barcelona.



Isidro Calleja García 13 años, La Coruña.



Premio al mérito. Lulu Mañón Orta Bretón, 16 Salamanca.



Amable Arias Bembibre.



A. Mañón Madrid.



Alicia Herrera Barcelona.



Premio por sorteo. Basilio Gortijo Melilla.



Premio por sorteo. José Luis de la Fuente Gijón.



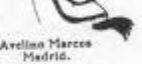
Isidro Calleja La Coruña.



Marcos Benzoquén Melilla.



Juan Cerbero Leboja.



Miguel Fernández León.



Antonio Ortega Burgos.



Francisco Ibáñez 13 años, Barcelona.



Isidro Calleja García 13 años, La Coruña.



Premio al mérito. Lulu Mañón Orta Bretón, 16 Salamanca.



Amable Arias Bembibre.



A. Mañón Madrid.



Alicia Herrera Barcelona.



Premio por sorteo. Basilio Gortijo Melilla.



Premio por sorteo. José Luis de la Fuente Gijón.



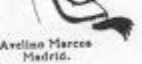
Isidro Calleja La Coruña.



Marcos Benzoquén Melilla.



Juan Cerbero Leboja.



Miguel Fernández León.



Antonio Ortega Burgos.



Francisco Ibáñez 13 años, Barcelona.



Isidro Calleja García 13 años, La Coruña.



Premio al mérito. Lulu Mañón Orta Bretón, 16 Salamanca.



Amable Arias Bembibre.



A. Mañón Madrid.



Alicia Herrera Barcelona.



Premio por sorteo. Basilio Gortijo Melilla.



Premio por sorteo. José Luis de la Fuente Gijón.



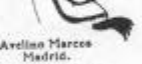
Isidro Calleja La Coruña.



Marcos Benzoquén Melilla.



Juan Cerbero Leboja.



Miguel Fernández León.



Antonio Ortega Burgos.



Francisco Ibáñez 13 años, Barcelona.



Isidro Calleja García 13 años, La Coruña.



Premio al mérito. Lulu Mañón Orta Bretón, 16 Salamanca.



Amable Arias Bembibre.



A. Mañón Madrid.



Alicia Herrera Barcelona.



Premio por sorteo. Basilio Gortijo Melilla.



Premio por sorteo. José Luis de la Fuente Gijón.



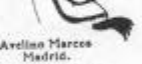
Isidro Calleja La Coruña.



Marcos Benzoquén Melilla.



Juan Cerbero Leboja.



Miguel Fernández León.



Antonio Ortega Burgos.



Francisco Ibáñez 13 años, Barcelona.



Isidro Calleja García 13 años, La Coruña.



Premio al mérito. Lulu Mañón Orta Bretón, 16 Salamanca.



Amable Arias Bembibre.



A. Mañón Madrid.



Alicia Herrera Barcelona.



Premio por sorteo. Basilio Gortijo Melilla.



Premio por sorteo. José Luis de la Fuente Gijón.



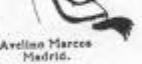
Isidro Calleja La Coruña.



Marcos Benzoquén Melilla.



Juan Cerbero Leboja.



Miguel Fernández León.



Antonio Ortega Burgos.



Francisco Ibáñez 13 años, Barcelona.



Isidro Calleja García 13 años, La Coruña.



Premio al mérito. Lulu Mañón Orta Bretón, 16 Salamanca.



Amable Arias Bembibre.



A. Mañón Madrid.



Alicia Herrera Barcelona.



Premio por sorteo. Basilio Gortijo Melilla.



Premio por sorteo. José Luis de la Fuente Gijón.



Isidro Calleja La Coruña.





Ilustración 4: Historieta de los detectives *Cartapacio* y *Seguidilla*, por Ibáñez, en *La Risa*, hacia 1957. Reedición.

La serie fue creada por el dibujante y guionista Emili Boix en 1953 (una de sus primeras entregas está reproducida en este trabajo). La página de Ibáñez, lejos de seguir el camino marcado por su creador, muestra a dos detectives incompetentes que terminan perseguidos a la carrera por la víctima de sus errores. Ciertos elementos característicos de Ibáñez están ya en esta página, lo que convierte esta historieta en un anticipo de la serie *Mortadelo y Filemón*, *Agencia de Información*.



Ilustración 5 (sup.): Primera entrega de *Kokolo*, y primera historieta de Ibáñez publicada en un tebeo. En *Páginas Humorísticas de Ediciones La Risa* (Ed. Marco, Barcelona, 1952). Anticipo de esta serie fue *Eustaquio Morcillón y Badalí* (TBO, Buigas, 1946), de Benejam y Carles Bech (guión), protagonizada por un cazador blanco y su asistente, un negrito como Kokolo. Ibáñez coincidió con Bech en *La Risa*, incluso llegaron a realizar alguna colaboración juntos.





Ilustración 6: Página de *Kokolo*, de Ibáñez, publicada en *La Risa* hacia 1957. Reedición en el núm. 54 de una tercera época del semanario. Con respecto a la primera entrega, la serie ha sufrido una notable evolución.

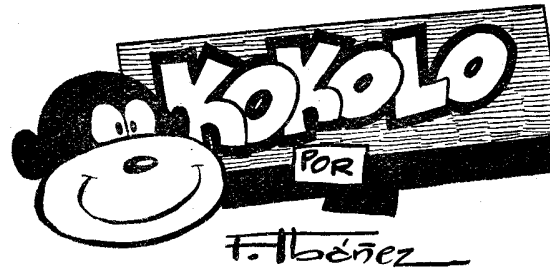


Ilustración 7: Cabecera de *Kokolo*, de Ibáñez (*La Risa*, 1952).



Ilustración 8 (izq.): Viñeta de *Pepe Carter y Coco*, de Puigmiquel. *Chicos* núm. 414, 1 diciembre 1946.  
Ilustración 9 (Dcha.): Viñeta de *Eustaquio Morcillón*, de Benejam. Reedición.







Ilustración 11: Primera entrega de *Haciendo el Indio*, de Ibáñez, publicada en *La Risa* núm. 77 (Marco, 1955).



Ilustración 12 (dcha.): *La Pluma*, historieta breve sobre indios publicada en *La Risa*, núm. 17 (Marco, 1952).

Esta tira anónima, publicada en un número en el que también colaboró Ibáñez, va a influir en la temática de *Haciendo el Indio*. Algunos gags de la serie de Ibáñez pueden considerarse desarrollo o variación de éste.



Ilustración 13: Página de *Haciendo el Indio*, de Ibáñez, publicada en *La Risa* núm. 176 (Marco, 1958).



Ilustración 14: Página de *Haciendo el Indio*. Reedición en *La Risa* núm. 54 (3ª época).



Ilustración 15: Página de *La familia Repollino*, en *La Risa* núm. 172 (Marco, h. 1958).



Ilustración 16: Página de *La familia Repollino*, en *La Risa* núm. 177 (Marco, h. 1958).

# CURIOSIDADES Y RAREZAS DE TODO EL MUNDO & Carlos Bech

manos de:  
Filibérez



Venancio Doralón era un tipo de tan mala suerte, que el día que se decidió a buscar trabajo lo encontró.



MENE TENÉ JET ANITOS

Los niños que mientan no pagan billete de ferrocarril.



Doña Leopolda Clarete no quiso aprender a nadar por no tener que cerrar la boca.



Lo único que podemos decir acerca de la velocidad de la luz, es que llega demasiado temprano por las mañanas.



Ver nanchas delante de los ojos no quiere decir que se tiene la vista enferma. Hay tintoreros que la tienen muy buena y siempre las ven.



Los futbolistas son los únicos privilegiados mortales que ganan el dinero a patadas.



Las cigüeñas duermen con una pata encogida porque si encogiesen la otra se caerían.



Un granjero de Kansas es seguro que, regando a las vacas todas las mañanas, consigue que la leche salga fresca.



Emperancio Tonelli fué el presidente de una sociedad de gordos. Tan gordo estaba, que cuando le visitaba el médico debía decir 66 en lugar de 33.



La mejor manera de ver platillos volantes, es peledándose con su señora en la cocina.



Los científicos afirman que el viaje a la Luna no solo es posible, sino que, como las cosas siguen así en la Tierra, pronto será recomendable.



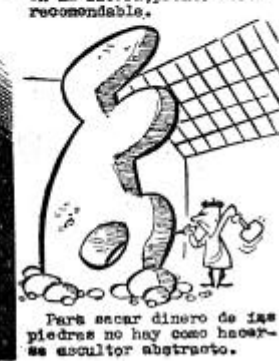
Un famoso dentista americano hace pagar cinco dólares por extraer una muela con dolor, por extraerla sin dolor y por oír cinco dólares no extrae nada. Deja que los clientes se marchen tranquilos a su casa.



Caralampio García es un locutor de radio tan bueno que ha de hablar pestes de la tienda que anuncia con el fin de evitar en ella las aglomeraciones del público.



Una isla es un sitio donde el fondo del mar sale a la superficie.



Para sacar dinero de las piedras no hay como hacerse escultor abstracto.

Ilustración 17: Curiosidades y rarezas de todo el mundo. La Risa, núm. 127, Ed. Marco, 1956.

Francisco Ibáñez ilustró algunas entregas de esta sección humorística de Carlos Bech.

# CURIOSIDADES Y RAREZAS DE TODO EL MUNDO por Carlos Beech



LOS BORRACHOS DICEN MENOS TONTERIAS QUE LOS ENAMORADOS CUANDO HABLAN POR TELEFONO.



LA VIDA DE UN CONDENADO A LA HORCA NO PENDE DE UN HILO. PENDE DE UNA SOBA.



ES CURIOSO, PERO SIEMPRE QUE DECIMOS: "HACE UN DIA DE PERROS!" NO SE VE NI UNO POR LA CALLE.



monos de: Filbóñez

LA MUJER ES UN SER INCOMPRESIBILE SI LA ABRAZAMOS EN LA CALLE NOS HACE DETENER POR UN GUARDIA, EN CAMBIO SI LA ABRAZAMOS EN UN BAILE, NOS DA LAS GRACIAS.



LAS ESTRELLAS CON COLA, SON ESTRELLAS CON PROPULSION A CHORRO.



LO QUE SON LAS COSAS, A PRUDENCIO RIGGON, EL MEDICO LE DIO VIDA PARA UN AÑO, Y EN EMBORAO AL DIA SIGUIENTE MURIO APLASTADO DENTRO DE UN COCHE DEL "METRO".



FLORENCIO TRIFON ERA UN TIPO TAN SORDO QUE CELEBRABA SU CUMPLEAÑOS EN DOS DIAS.



CUANDO EN EL EXAMEN, EL PROFESOR LE PIDIO QUE DIERA EL NOMBRE DE UN ANIMAL ANFIBIO, PEPITO BURRIANEZ, NOMBRO AL BUZO.



LOS BECEROS NO SUPLEN JAMAS DE CATORZAS EN LOS QJOS NI AGUA EN LOS RODILLAS.



DON DOROTEO DOBLE-FED TENIA UNA NUBE EN UN OJO. POR ESO EN VEZ DE LLORAR, LLOVA.



PARA LORDO INTELIGENTE, UNO QUE TIENE MI TIO SERAFIN ES TAN INTELIGENTE QUE HASTA ANUNCIA LO QUE VA A CONTAR EL COHORIO QUE CONVIVE CON EL.



ENRIQUETO FERNANDEZ SIENDO GENTILMENTE A UNOS OBREROS A LEVANTAR UN PESADO ARMARIO HOY LO OPERAN DE LA HERMANIA.



EN VERANO, PARA MITIGAR EL CALOR LO MEJOR ES IR DE TIENDA EN TIENDA SOLO PREGUNTANDO PRECIOS. ASI LO DEJAN A UNO FRIO.



PARA NIÑO SOLOSO Y NO LLAMADO DUMPHY, EN ILLINOIS, (E.E.U.U.) TAN SOLOSO ERA QUE DESPUES DE COMER PATILES, SE RIE A CONTAR LOS DEDOS Y NO LE QUEDABAN MAS QUE NUEVE.



AQUELLA BOMBILLA DEBO UNA LUZ TAN LECHOSA, QUE LA ROMPIERON Y EN CONTRARON YOGURT.





Ilustración 19: Una de las primeras historietas sueltas de Ibáñez, publicada en *La Risa* a comienzos de los 50. Reedición en *La Risa* núm. 13 (3ª época), Marco, h. 1958.



Ilustración 20: Humor gráfico de Ibáñez con guión de Carlos Bech. Reedición en *La Risa* núm. 21 (3ª época), Marco, h. 1958.



Ilustración 21: Página de *Melenas*. Reedición en *La Risa* núm. 50 (3ª época). Ibáñez crea un mundo animal siguiendo el modelo de las historietas de E. Boix, dibujante clásico de la historieta zoomórfica y colaborador habitual de Eds. Marco.



Ilustración 22: *Pepe Roña*, de Francisco Ibáñez. *Paseo Infantil* núm. 52, Eds. Generales, Barcelona, 1957.

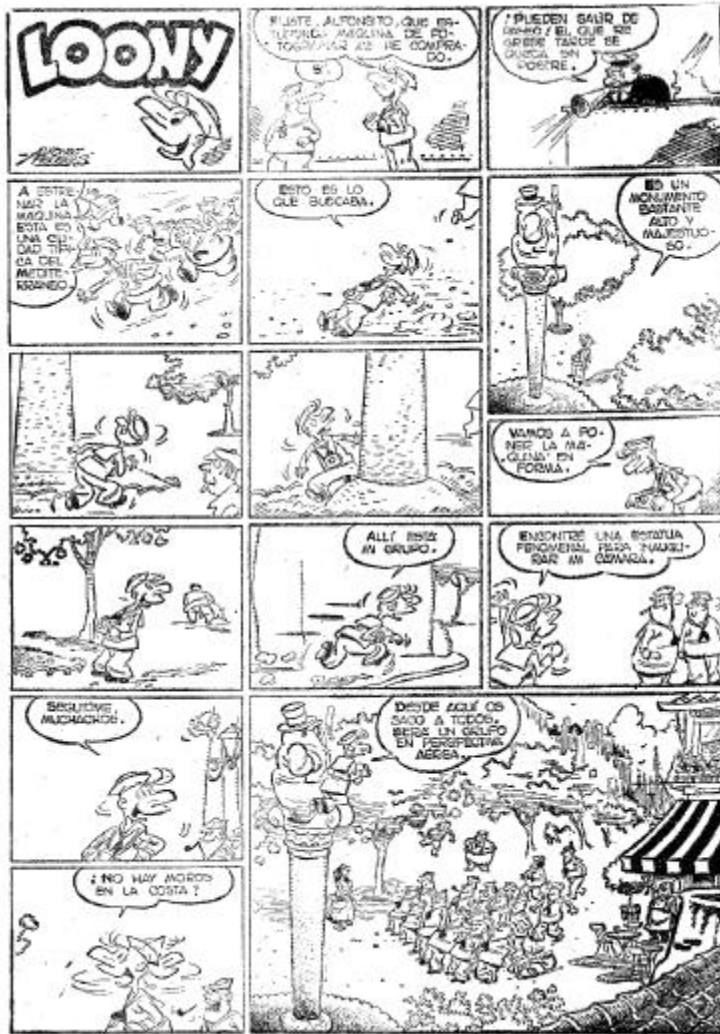


Ilustración 23 (izq.): *Loony*, de Alfonso Figueras, en *Paseo Infantil* núm. 12, Eds. Generales, Barcelona, 1956. La historieta muestra la excelente calidad gráfica de su creador.  
 Ilustración 24 (dcha.): *Loony*, de Francisco Ibáñez, en *Paseo Infantil* núm. 52, Eds. Generales, Barcelona, 1957.



Ilustración 25: Efecto de la censura sobre una página de *Pantera Rubia*, de Ingam.

Del libro de S. VÁZQUEZ DE PARGA, *Los Cómic del Franquismo*, Ed. Planeta, Barcelona, 1980.

En los años 40, dibujantes como Josep Martí Ripoll se encargaron de adulterar, mediante cortes y añadidos, las historietas extranjeras: Se eliminaban los escotes femeninos, se alargaban las faldas, se redibujaban posturas consideradas indecorosas, se eliminaban viñetas que mostrasen besos u otras actitudes efusivas, etc., métodos muy similares a los aplicados por los censores en el cine. Cómic clásicos como *Flash Gordon* fueron reproducidos en España con estos métodos durante décadas.



Ilustración 28-A: Página de *El Reportero Tribulete*, de Cifré, publicada a principios de los años 50. Tribulete es un reportero destinado a recibir salvajes agresiones por parte de su jefe, el director del periódico, a cambio de una paga escasa. La significación social del cómic se encuadraría en la brutal tiranía del patrón con el obrero. Reedición en *Genios de la Historieta*, t. III, *Cifré: El reportero Tribulete*, Bruguera, Barcelona 1985.



Ilustración 28-B: Página de *El Repórter Tribulete*. El temor a ser blanco del sadismo del director invade la vida de Tribulete hasta el punto de dejarse atropellar por un coche para eludir la ira de su jefe, llegando a olvidar, incluso, los días festivos. Tribulete es el drama profesional del periodista que no ha conseguido un buen artículo al cierre del diario. Reedición en *Genios de la Historieta*, t. III, *Cifré: El repórter Tribulete*, Bruguera, Barcelona 1985.





# Las TREMEBUNDAS FAZANAS de DON FURCIO BUSCABOLLOS



Ilustración 30: Las tremebundas fazañas de Don Furcio Buscabollos, de Cifré. Cuadernos Humorísticos Pulgarcito, núm. 226, octubre 1951.



Ilustración 31: La desmitificación del “glorioso” pasado en *Las tremebundas fazañas de Don Furcio Buscabollos*, de Cifré. El lenguaje del protagonista, una especie de deformación del italiano, pretendía lograr un distanciamiento y evitar así problemas con la censura. Se omite cualquier referencia espacio-temporal por temor a incurrir en una ridiculización evidente de la doctrina oficial de la hispanidad, cuyas costumbres y tradiciones no podían ser criticadas.



Ilustración 32: *Gordito Relleno*, de Peñarroya. *Cuadernos Humorísticos Pulgarcito* núm. 206, mayo 1951.



Ilustración 33: Viñetas finales de una página de *Don Usurio*, de Martz-Schmidt. *Cuadernos Humorísticos Pulgarcito*, núm. 226, octubre 1951. Obsérvese la representación arquetípica del suicidio y su presencia en las historietas humorísticas antes de que la Censura lo prohibiese expresamente



Ilustración 34: Gordito Relleno, de Peñarroya.  
Cuadernos Humorísticos Pulgarcito, núm. 226, octubre 1951.



Ilustración 35: Gordito Relleno, de Peña-Rroya.  
 Cuadernos Humorísticos Pulgarcito núm. 204, mayo 1951.



Ilustración 36: Don Berrinche, de Peñarroya, un ser violento, prepotente y avasallador, armado con un disuasorio garrote.



Ilustración 37: La corrosión de la violencia en *Don Berrinche*, de Peñarroya.

Reedición en *Historia de los Cómics*, v. II, Toutain Editor, Barcelona, 1982.





Ilustración 38: Página de la serie *Don Pio*, de Peñarroya, publicada a finales de los 40. Se trata de un matrimonio de un nivel inferior de la clase media que convive en la España de postguerra. Don Pio es un hombrecillo insignificante, sometido al yugo matrimonial de su esposa. Un infeliz de poco carácter. Doña Benita, caprichosa, le hace blanco de sus neuras y desahogos. Reedición en *Genios de la Historieta*, t. II, Peñarroya: *Don Pio*, Bruguera, Barcelona 1985.

# Don Pio INVITA al JEFE

Por PENARROIA.



Ilustración 39: Página de *Don Pio* publicada en 1950. Doña Benita aspira a escalar socialmente y mejorar su posición. No duda en aparentar opulencia para lo cual Don Pio debe endeudarse y trabajar horas extra. La serie reflejó escenas domésticas y discusiones matrimoniales antes de que la censura impidiese mostrar a los lectores las desavenencias del “sagrado” matrimonio y prohibiese las tiranías femeninas en los tebeos. Reedición en *Los Cómicos en España*, Ed. Lumen, Barcelona, 1969.



Ilustración 40: El ansia de aparentar de Doña Benita y las frustraciones de Don Pio, de Peñarroya, que intenta agradar a su esposa pero termina siendo blanco de sus neuras. *Álbum Infantil Pulgarcito* núm. 215, julio 1951.



Ilustración 41: Las patéticas andanzas del famélico Carpanta, de Escobar. Página publicada a finales de los 40. Reedición en Magos del Humor, núm. 57, Especial Escobar, Eds. B, Barcelona, 1994.



Ilustración 42: El concepto de autoridad paterna quedaba ridiculizado en series como *Zipi y Zape*, de Escobar. Página publicada a finales de los 40. Reedición en *Magos del Humor*, núm. 57, *Especial Escobar*, Eds. B, Barcelona, 1994.



Ilustración 43: Una de las primeras páginas de *Zipi y Zape* y su severo progenitor, Don Pantuflo, capaz de aplicar tormentos medievales a sus hijos, intérpretes “a su manera” de usos y costumbres desfasados. Reedición.



Ilustración 44: La alteración del orden familiar en la serie *Doña Tula suegra*, de Escobar. Reedición en *Magos del Humor: Especial Escobar*, Eds. B, Barcelona, 1994.



Ilustración 45: Página de la serie *Doña Tula suegra*, de Escobar, publicada en mayo de 1952 en el semanario *El DDT*.

Reedición en *Bruguelandia* núm. 5, Bruguera, Barcelona, 30 noviembre 1981.





Ilustración 46: La voluntad del mal en la serie *Doña Urraca*, de Jorge (Miguel Bernet). Doña Urraca es un personaje cuya maldad también resulta frustrada –como la bondad de otros personajes como Gordito Relleno, de Peñarroya–. Doña Urraca es una bruja cuya vida transcurre en la España de postguerra. Es el mito de la vieja harpía que siembra cizaña entre la gente, capaz de aprovecharse de los más débiles. Su aspecto es repugnante. Disfruta con las desgracia ajenas. Esta página fue publicada hacia 1950, antes de que la censura se agudizase y la vieja suavizara sus maneras. Reedición en *Genios de la Historieta*, t. IV, *Jorge: Doña Urraca*, Bruguera, Barcelona 1985.



Ilustración 47: Doña Urraca, de Jorge. Álbum Infantil Pulgarcito núm. 215, julio 1951.



Ilustración 48: Viñetas de Doña Urraca, de Jorge. Cuadernos Humorísticos Pulgarcito núm. 206, mayo 1951.



Ilustración 49: Página de *Doña Urraca* publicada en los primeros años 50. Reedición en *Genios de la Historieta*, t. IV, Jorge: *Doña Urraca*, Bruguera, Barcelona 1985.



Ilustración 50: Página de *Doña Urraca* publicada en los primeros años 50. Reedición en *Genios de la Historieta*, t. IV, Jorge: *Doña Urraca*, Bruguera, Barcelona 1985.



Ilustración 51: La autoridad del cabeza de familia quebada en entredicho en *La familia Cebolleta*, de Manuel Vázquez. Página publicada a principios de los 50. Reedición en *Cómics: Clásicos y Modernos*, Promotora de Informaciones, Madrid, 1988.



Ilustración 52: La esclavitud laboral en *La familia Cebolleta*, de Vázquez.

Página publicada en *El DDT*, núm. 426, 13 julio 1959. En las historietas desarrolladas en la oficina, los autores de Bruguera reflejaron como nadie las frustraciones y alienaciones de la empresa: los anticipos, el peloteo al jefe, los problemas de fin de mes (a menudo se empeñan objetos). Obsérvese la iconografía del director, rodeada de atributos de poder, cómo Rosendo aparece encadenado a su mesa, las reverencias al jefe (se medio transforma en alfombra), etc.



Ilustración 53: La feminidad frustrada en *Las Hermanas Gilda*, de Manuel Vázquez. En esta página (h. 1950) y en las siguientes se hace patente la frustración erótica de Hermenegilda. Reedición en *Genios de la Historieta*, t. I, Vázquez: *Las Hermanas Gilda*, Bruquera, Barcelona 1985.

**Las  
HERMANAS  
Gilda**  
(LEON GILDA &  
HERMENEGILDA)



Ilustración 54: Las Hermanas Gilda, de Vázquez.  
Cuadernos Humorísticos Pulgarcito núm. 204, mayo 1951.





Ilustración 55: Las Hermanas Gilda, de Vázquez. Cuadernos Humorísticos Pulgarcito núm. 206, mayo 1951.



Ilustración 56: Página de la serie *Las Hermanas Gilda*, de Manuel Vázquez, publicada a principios de los años 50. Reedición en *Genios de la Historieta*, t. I, Vázquez: *Las Hermanas Gilda*, Bruguera, Barcelona 1985.



Ilustración 57: Página de la serie *Las Hermanas Gilda*, de Manuel Vázquez, publicada a principios de los años 50.

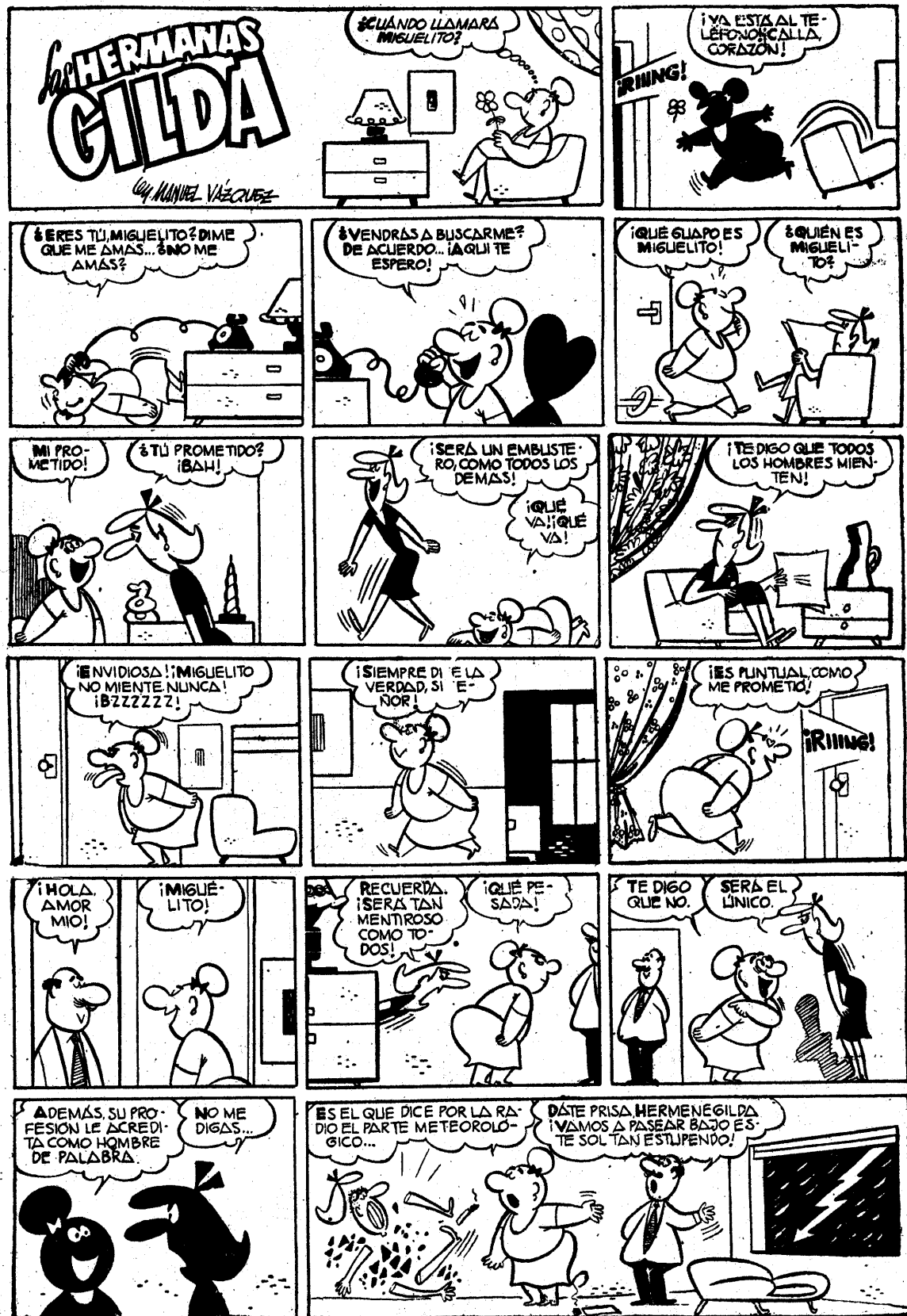
Reedición en *Genios de la Historieta*, t. I, Vázquez: *Las Hermanas Gilda*, Bruquera, Barcelona 1985.



Ilustración 58: Página de la serie *Las Hermanas Gilda*, de Manuel Vázquez, publicada en 1956. La historieta está plagada de ridículas prohibiciones. Al final, la oprimida Hermenegilda –también el propio autor, cansado de tantas imposiciones de censura- se desahoga escribiendo un cartel con el rótulo “Prohibido prohibir”. Reedición en *Genios de la Historieta*, t. I, Vázquez: *Las Hermanas Gilda*, Bruguera, Barcelona 1985.



Ilustración 59: Página que sirve de ejemplo ilustrativo de las relaciones amor-odio entre Hermenegilda, ignorante, ingenua, fantasiosa y subyugada, y Leovigilda, más inteligente y tiránica. Bajo una situación humorística se oculta el drama más íntimo de una vida en común plagada de frustraciones, dominación, iras y violencia. El matrimonio alimenta las ilusiones de Hermenegilda. Reedición en Genios de la Historieta, t. I, Vázquez: *Las Hermanas Gilda*, Bruguera, Barcelona 1985.



Ilustraciones 60 y 61 (página siguiente): Nuevos ejemplos de las frustraciones de Hermenegilda y de las difíciles relaciones con su hermana. Reedición en Genios de la Historieta, t. I, Vázquez: *Las Hermanas Gilda*, Bruquera, Barcelona 1985.

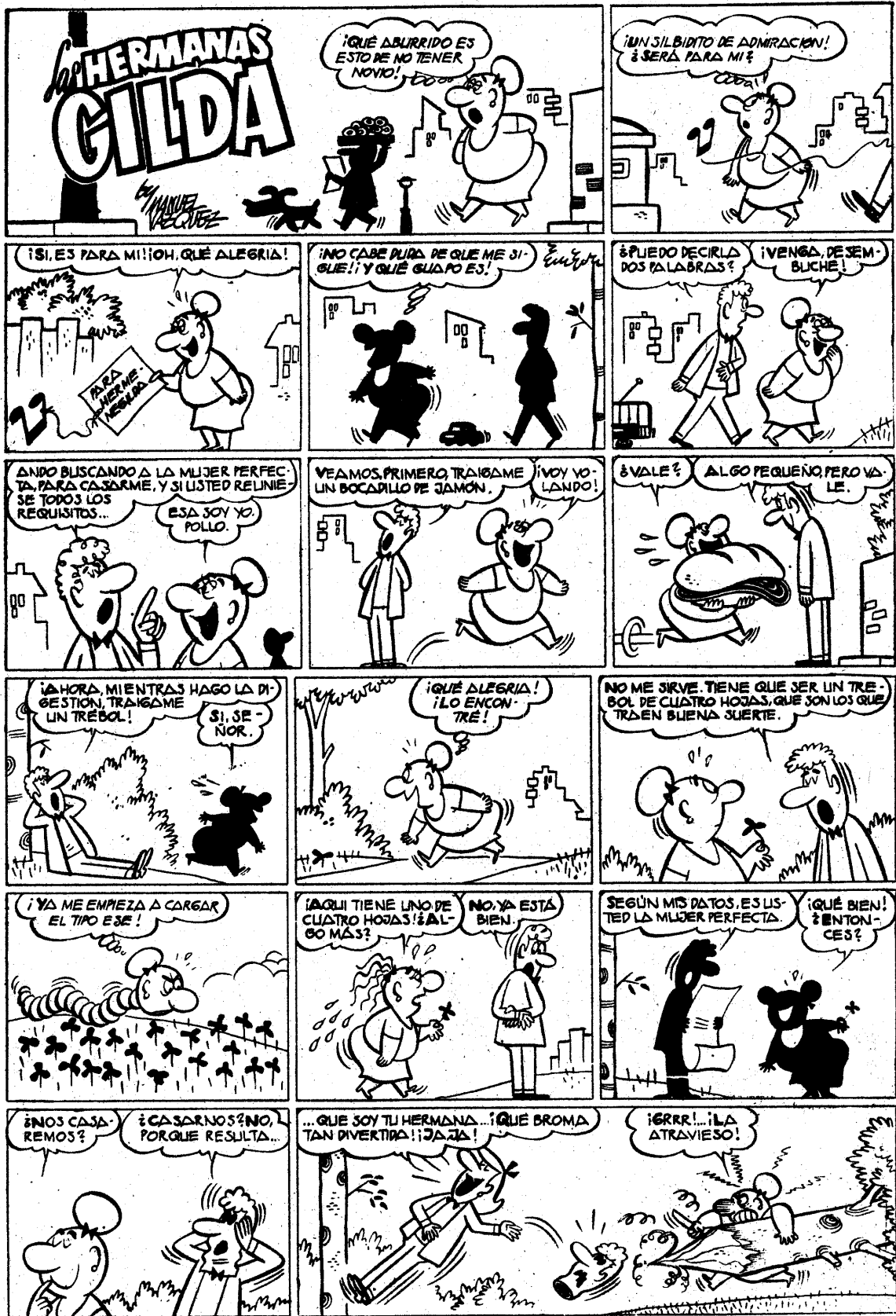


Ilustración 61: Reedición en Genios de la Historieta, t. I, Vázquez: *Las Hermanas Gilda*, Bruguera, Barcelona 1985.



Ilustración 62: El loco Carioco, de Conti.  
 Álbum Infantil Pulgarcito núm. 215, julio 1951.





Ilustración 63: Página de la serie *Cucufato Pi*, de Cifré. Personajes como Cucufato Pi o Golondrino Pérez (siguiente ilustración) reflejaron las frustraciones eróticas de los españoles de postguerra. Historieta publicada hacia 1951.

Reedición en *Los cómics en España*, Ed. Lumen, Barcelona, 1969.



Ilustración 64: Página de la serie *Golondrino Pérez*, de Cifré, publicada en *Tío Vivo* (D.E.R.), núm. 47, hacia 1959.





Ilustración 66 (izq.): Primera colaboración de Ibáñez en Bruguera, un chiste suelto en la contraportada de *El DDT* núm. 332, 26 septiembre 1957. Las contraportadas de este semanario albergaban chistes sueltos de diversos autores.

Ilustración 67 (dcha.): Los que se llevan la palma (sección colectiva). Chiste de Ibáñez sobre nuevos ricos en la doble página central de *El DDT* núm. 334, 10 octubre 1957.



Ilustración 68: Chiste suelto en la contraportada de *El DDT* núm. 337, 31 octubre 1957.



**¡MIRE que gracioso es IBÁÑEZ!**



IBÁÑEZ nació ya con los lentes puestos. Todo el mundo se extrañó mucho y su tía Clotilde dijo: "¡Ahi va!". Después pensaron que a lo mejor el niño les iba a resultar un sabido de esos que se dedican a observar a los animalitos raros. Un jueves por la tarde, le compraron un microscopio y una docena de gusanos de seda, para que se entretuviera mientras llegaba a mayor. Pero el niño rompió el microscopio, cogió un gusano, lo enhebró con el hilo de bordar de la abuelita y se dedicó a pescar los peccecitos rojos de la pecera. Entonces, la familia decidió no volver a meterse en los asuntos del niño. Y el muchachito que, con eso de los gafas, tenía mucha vista, se metió a dibujante, porque lo que le gustaba era estar sentado. ¡Manudo viva!



Ilustración 69: ¡Mire que gracioso es Ibáñez! Sección humorística publicada en *Selecciones de Humor de El DDT* núm. 57, 31 octubre 1957.



Ilustraciones 70 y 71: Chistes en página colectiva titulada *Si no tiene nada roto... es porque no tiene moto*. *Selecciones de Humor de El DDT* núm. 57, 31 octubre 1957.



Ilustración 72 (izq.): Chiste suelto publicado en la sección *Risa Española* (colectiva). *Selecciones de Humor de El DDT* núm. 57, 31 octubre 1957.

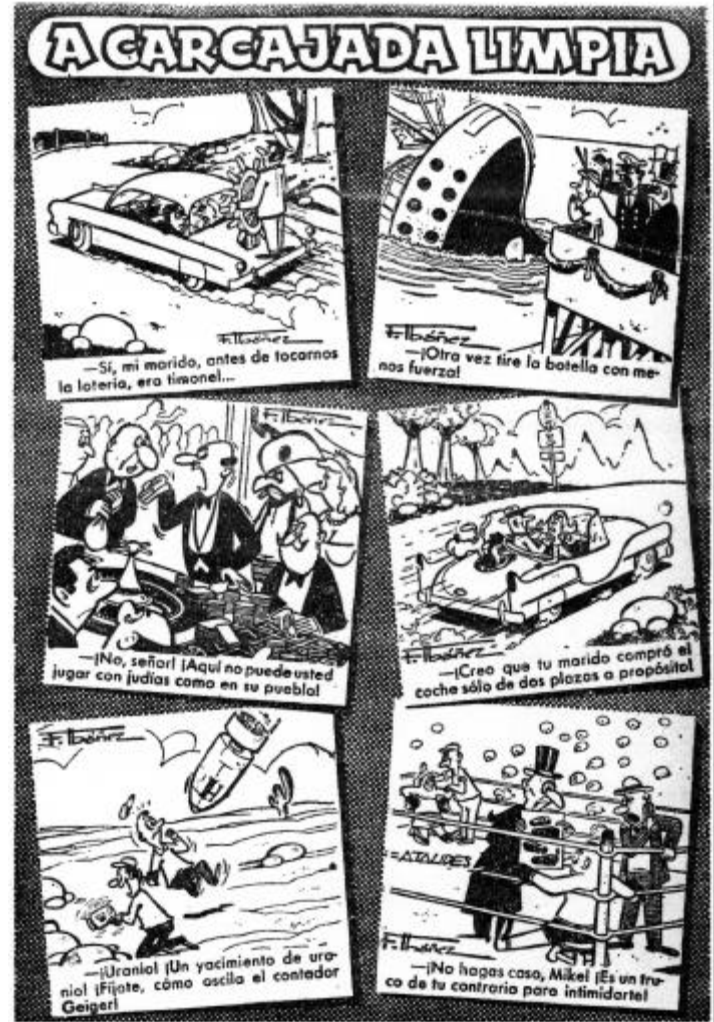


Ilustración 73 (dcha): *A carcajada limpia*. Sección humorística publicada en *Pulgarcito* núm. 1391, 30 diciembre 1957. Primera colaboración de Ibáñez en el semanario *Pulgarcito*.



Ilustración 74 (izq.): Chiste de Gin en la contraportada de *El DDT* núm. 336, 24 octubre 1957. Ibáñez publicó un chiste en esa misma página.



Ilustración 75 (dcha.): Chiste de Ibáñez en *Can Can* núm. 37, 20 octubre 1958.



Ilustración 76: Chiste de Gin publicado en *El DDT* núm. 334, 10 octubre 1957.

Ilustración 77: Chiste de Ibáñez sobre el rock and roll publicado en *Selecciones de Humor de El DDT*, núm. 102, 8 septiembre 1958.



# LANZAMIENTO de MARTILLO

Ibáñez

Una de las cosas que más le gustan a la gente desde tiempos inmemoriales, es tirar cosas. (Que lo diga sino la señora Eufrosia, que se pasa la vida tirando platos a la cabeza de don Vicente.) ¡El noble deporte del lanzamiento de martillo tiene por esto tantos adeptos! ¡Enhorabuena!

¿Nunca practicó este deporte?... Pues nada más sencillo. Vea...



No hay más que coger el cacharrito...



...darle unas cuantas vueltas en el aire...



...y lanzarlo! ¿Ha visto, qué fácil?



Sólo que hay que lograr que caiga un poquitín más lejos, ¿estamos?...



Este deporte requiere que el que lo practica sea hombre de peso; de lo contrario, el lanzamiento no resulta nada vistoso...



...el atleta puede ser muy fuerte...

Además, hay que saber dirigirlo, porque si no...



...y lanzarlo a mucha distancia...



...¡pero en dirección prohibida!



Y si usted sólo quiere ser espectador, ésta es la mejor manera...



...porque conocemos a un caballero que quiso observarlo demasiado de cerca, y...

Ilustración 78: Lanzamiento de martillo, de Ibáñez. *El DDT* núm. 341, 28 noviembre 1957. Primera página deportiva creada por Francisco Ibáñez para Brujuela.



# EL AMOR y la MÚSICA

por F. Ibáñez

La música es al amor, cual la gasolina al motor. (Séneca)



Luego, la cosa evolucionó.

ESCUCHAD ESTA BELLISIMA BALADA, SEÑORITA...

¡BALADA...! ¡AHORA VERÁS, BERZOTAS!



Hasta llegar a nuestros días...

Y A CONTINUACION, PARA POLITA, DE QUIEN LA QUIERE, EL "MACETERO".

¡AY, QUÉ ROMÁNTICO! ¡COMO ME QUIERE MI POCOLIN!

Claro, que hay música fatal para algunos amores...



¡QUÉ LATA! ¡CADA NOCHE LO MISMO...! ¿DE QUIÉN ES ESTA NARICITA? ¿DE QUIÉN SON ESTOS COTIDOS? ¿ME QUIERE MI CIELITO? ¿LARGUENSE DE UNA VEZ, ESTUPIDOS!

En los tiempos más remotos ya tenía su importancia eso de la música para la elección de la media naranja... ¡HOMBRE, ESTA NOTA ME GUSTA...! ¡NADA, NADA, ME QUEDO CON LA TECLAL!



Existen varias clases de música, que están más o menos relacionadas con el amor...



La clásica... ¡COMO ABRE LA BOCA DE ADMIRACION!... ¡ESTA CHALADITA POR MI!... ¡AH, PRODIGIOS DE LA BUENA MUSICA!



La seductora... ¡AH, QUÉ MUSICA TAN FASCINANTE LLEGA A MIS OJOS! ¡LUEGO DIRÁN QUE NO SE APRECIAR LA BUENA MUSICA!



Y la música a otra parte. ¡A VER SI TE LARGAS Y ME DEJAS POR MIR DE UNA VEZ, FELAO!

¡TA BUENO, CHULA! ¡NO SE ME ENOJE, QUE AHORITA MISMO PISO EL ACCELERADOR NO MAS! ¡PERO, QUÉ GENIO, MANO!

Pero no hay que hacer caso... Porque el que de soltero la escucha con embeleso...

... una vez casado acostumbra a hacer eso...



¡JE, JE!... QUÉ BIEN TOCAS, CARINO!... TUS DEDITOS PARECIEN LINDAS BALOMITAS REVOLOTEANDO SOBRE EL TECLADO...



¡BUENO YA LO SOPORTÉ BASTANTE DE NOVIO!... SI TE VUELVO A OIR A PORREAR EL PIANO, LO HAGO TRIZAS!

Ilustración 79: El amor y la música. Página temática publicada en *Can Can*, núm. 7, 24 marzo 1958.

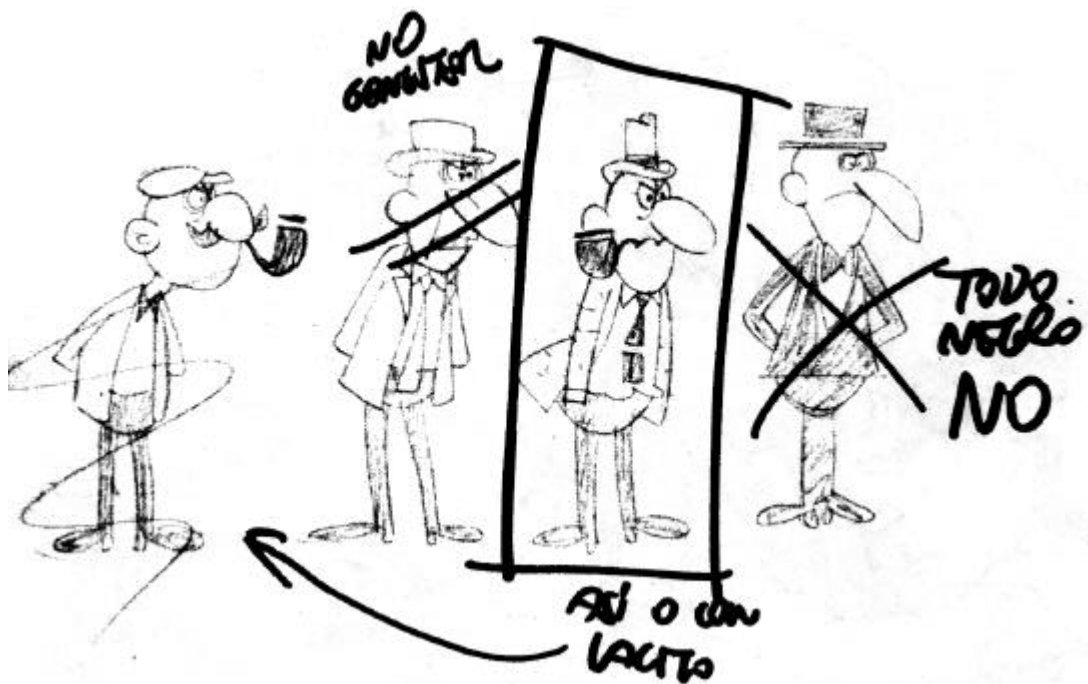
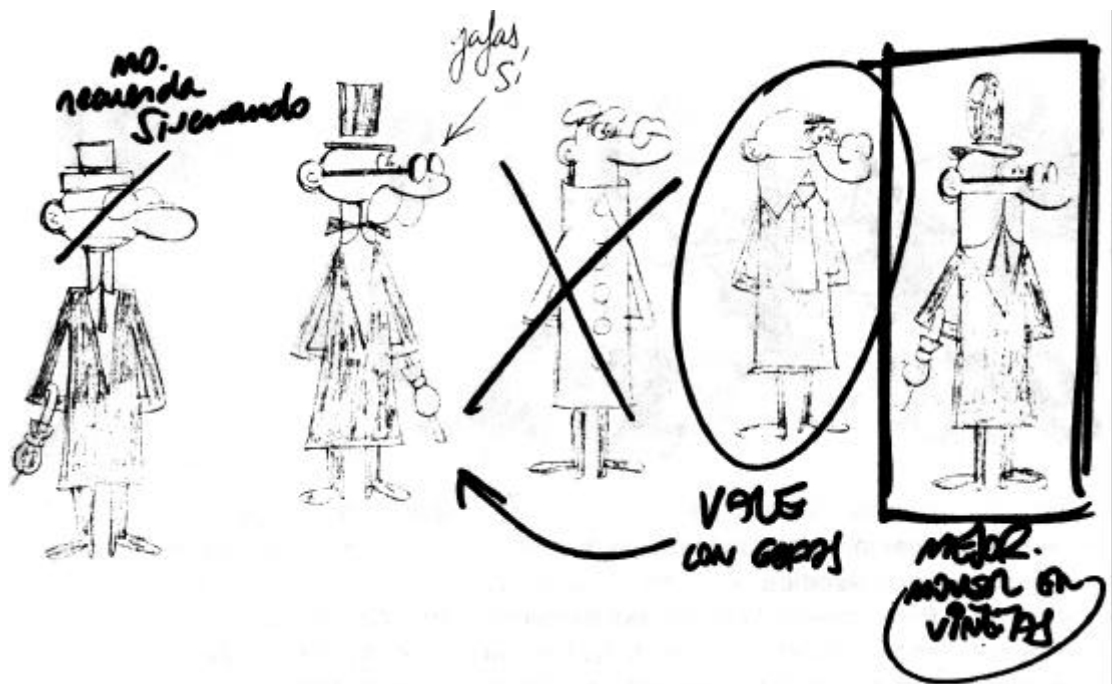


Ilustración 80: Bocetos de los personajes Mortadelo y Filemón, de Ibáñez, presentados en Bruguera en 1958.

Fueron publicados en la revista *Bruguelandia* núm. 27 (Bruguera, 1983). Reedición.

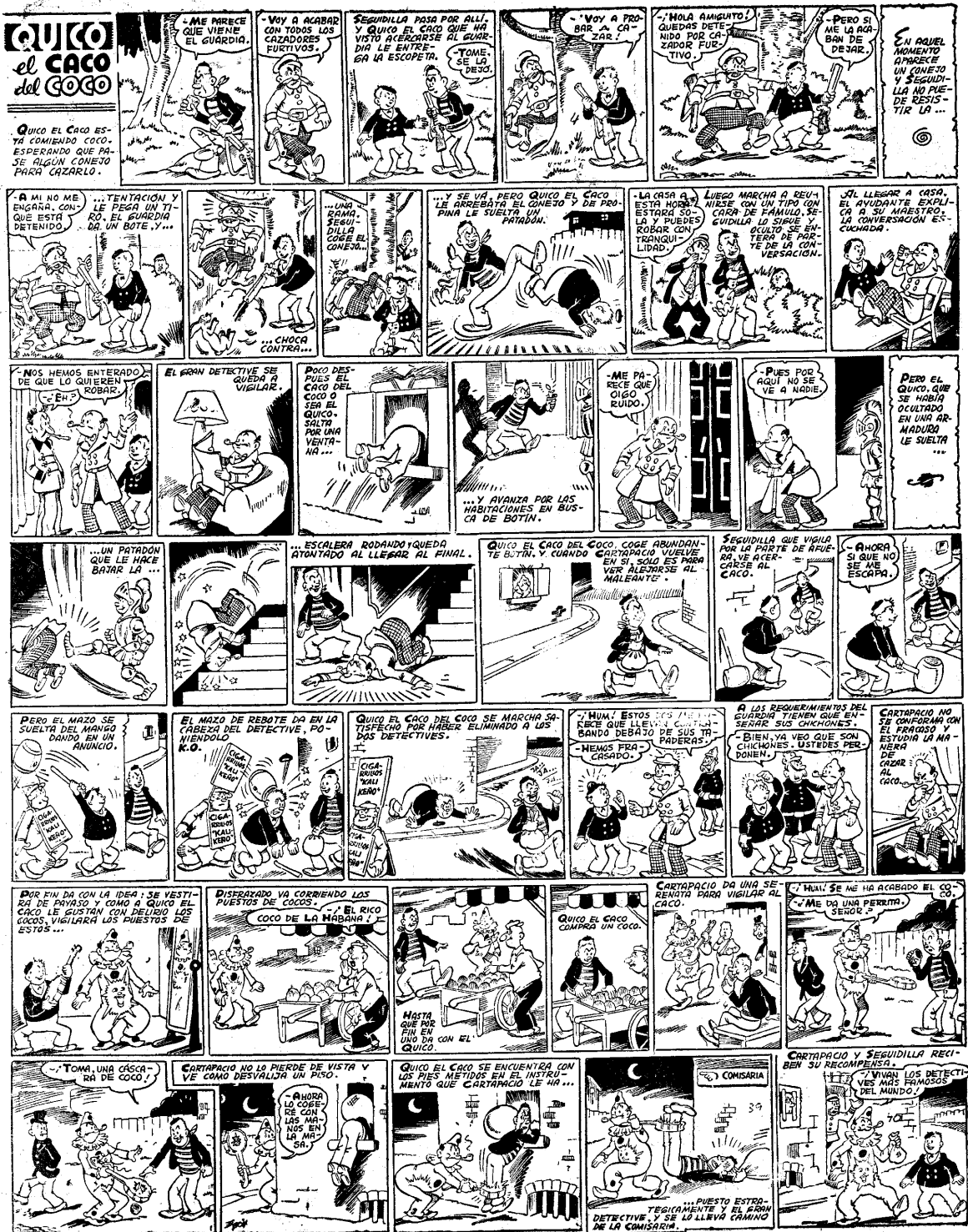


Ilustración 81: Historieta de los detectives Cartapacio y Seguidilla, de E. Boix, en *La Risa*, núm. 77 (Marco, 1955). Ibáñez colaboró en este mismo número. La historieta de Boix supone un precedente de Mortadelo en el tema del disfraz -Cartapacio se disfraza para capturar al ladrón-; su obra, un ejemplo de dinamismo en la narración, con veloces persecuciones, golpes, caídas, sorpresas, etc., elementos que pronto definen la obra de Ibáñez.



Ilustración 82: Página de *Agencia de Información*, de Ibañez, en *Pulgarcito* núm. 1404 (Bruguera, 31 marzo 1958). Esta página y la siguiente -de Bono- son contemporáneas. Entonces, *Mortadelo y Filemón* era una serie más de los semanarios de humor, pero comenzaba a ser popular entre los lectores. En esta página, Filemón aparece dibujado con la iconografía del *Sherlok Gómez* que Raf había creado en 1957, y que Bono, continuador de la serie, mantiene.



Ilustración 83: Página de *Sherlok Gómez*, de Bono (creación de Raf un año antes), en *La Risa* núm. 181

(Marco, hacia 1958). Esta página de Bono parece seguir los guiones típicos de Ibáñez.



Ilustración 84: Primera entrega de Mortadelo y Filemón, Agencia de Información, de Ibáñez, en *Pulgarcito* núm. 1394 (Bruguera, 20 enero 1958).



Ilustración 85: Una de las primeras entregas de *Don Adelfo*, de Ibáñez, en *Can Can*, núm. 5 (Bruguera, 10 marzo 1958).



Ilustración 86: Página de *Don Adelfo*, de Ibáñez, en *Can Can*, núm. 7 (Bruguera, 24 marzo 1958).



Ilustración 87: Primera entrega de *La familia Trapisononda, un grupito que es la monda*, de Ibáñez, en *Pulgarcito* núm. 1418 (Bruguera, 7 julio 1958).





Ilustración 88: *La familia Trapisonda, un grupito que es la monda*, de Ibáñez. Página publicada en *Selecciones de Humor de El DDT*, núm. 122, 26 enero 1959. Reflejo de otras series familiares de Bruguera, *La familia Trapisonda* trató a menudo las frustraciones del cabeza de familia. Pancracio intenta mantener la dignidad e imponerse a los demás miembros del clan familiar, pero acaba cubriéndose de ridículo y dominado por un bruto vecino mientras sus sobrinos y el perro disfrutan con la escena. Su hermana es la única que siente compasión por él.



Ilustración 89: Página de *La familia Trapisonda, un grupito que es la monda*, de Ibañez, en *El Capitán Trueno Extra*, núm. 29 (Bruguera, 1 agosto 1960).



Ilustración 90: Primera entrega de *Felisa y Colás*, de Ibáñez, publicada en *Pulgarcito* núm. 1422 (4 agosto 1958).



Ilustración 91: Segunda y última entrega de *Felisa y Colás*, de Ibáñez, publicada en *Pulgarcito* núm. 1423 (Bruguera, 11 agosto 1958). Desconocida serie de Ibáñez y tímido intento, por parte del autor, de explotar la burla del mundo rural.

No tuvo éxito, y la editorial optó por suprimir su publicación.





Ilustración 94 (izq.): *Ellas y el ahorro*, de Ibáñez, en *Can Can* núm. 24, 21 julio 1958.  
 Ilustración 95 (dcha.): *Ellas y los regalos*, de Ibáñez, en *Can Can* núm. 31, 8 septiembre 1958.





Ilustración 98 (izq.): Página de *Ande, riase usted con El Arca de Noé*, de Ibáñez, publicada en *El DDT*, núm. 570 (Bruguera, 16 abril 1962).



Ilustración 99 (centro): Viñetas de *La Osa Mayor, Agencia Teatral*, de Vázquez, en *Can Can*, núm. 24, (21 julio 1958).



Ilustración 100 (dcha.): Viñetas de *La Osa Mayor, Agencia Teatral*, de Vázquez, en *Can Can*, núm. 14, (12 mayo 1958).

Obsérvese la constante presencia de animales en la serie de Vázquez. Aparecen, incluso, animales adiestrados, como este pulpo. Es evidente la influencia de Vázquez en las obras de Ibáñez de este período.



Ilustración 101: Página de *La Osa Mayor, Agencia Teatral*, de Vázquez, en *Can Can*, Almanaque para 1959, (Bruguera, diciembre 1958).





Ilustración 102 (izq.): Página de *Godofredo y Pascualino*, viven del deporte fino, de Ibáñez, hacia 1961. Reedición en *El DDT*, núm. 133 (Bruguera, 2 febrero 1970).



Ilustración 103: Viñetas de *La Osa Mayor, Agencia Teatral*, de Vázquez, en *Can Can*, núm. 37 y 24 (1958). Obsérvese la presencia de carteles en las paredes de la agencia de Vázquez que funcionan como gags secundarios. Véase además la proximidad del guión de Ibáñez con el de la página derecha. La influencia de Vázquez en esta obra de Ibáñez es indiscutible.





Ilustración 104 (izq.): *Claro que...*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, núm. 168, 25 de mayo de 1964.  
 Ilustración 105 (centro): *Claro que...*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, núm. 88, 12 de noviembre de 1962.  
 Ilustración 106 (dcha.): *Claro que...*, de Ibáñez, en *Tío Vivo*, núm. 154, 17 de febrero de 1964.



Ilustración 107: *Incredible pero mentira*, de Ibáñez. *El Campeón de las Historietas*, núm. 85, 23 octubre 1961.



Ilustración 108: La síntesis de los tópicos costumbristas en *13 Rue del Percebe*.  
 Página publicada en *Tío Vivo*, núm. 88, 12 noviembre 1962.

El artista moroso acosado por sus acreedores, el tendero que se arruina por no fiar a la clientela, la abarrotada pensión, el inquilino de la alcantarilla o los remiendos del ascensor reflejan, bajo el filtro del humor, la precaria situación económica de la sociedad española de postguerra.

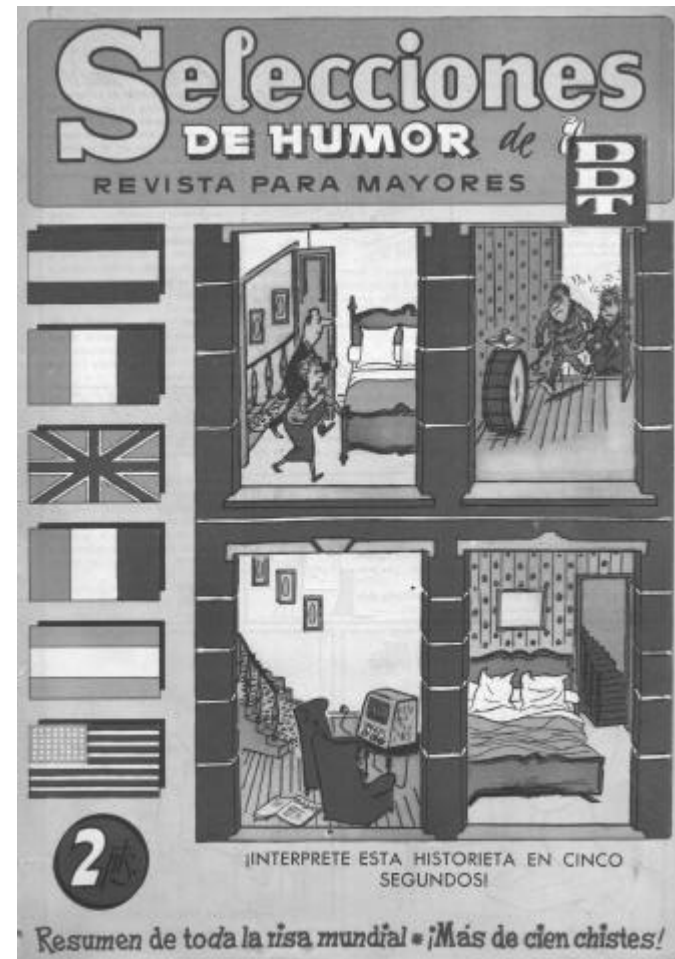
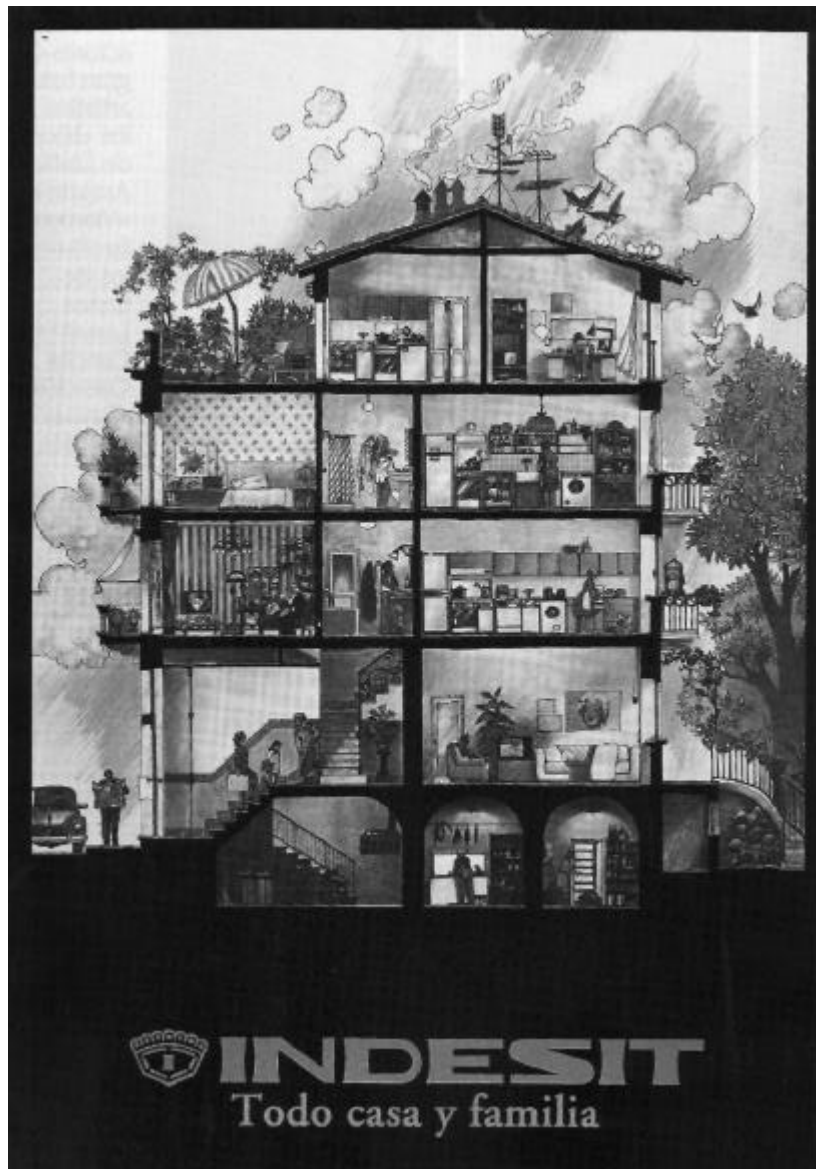


Ilustración 109-A (izq.): Anuncio Indesit de finales de los años 50.

Ilustración 110 (dcha.): Portada de *El DDT*, núm. 57, 31 octubre 1957. Obsérvese el chiste de portada de este semanario. Se desarrolla en una casa de vecindad abierta al lector, un recurso que anticipa la serie *13 Rue del Percebe* de Ibáñez.



Ilustración 109-B: Portada de *El libro de la casa* (Eds. Daimon, Barcelona, 1956).  
Formaba parte de una colección de manuales prácticos para el hogar muy popular en los años 60.

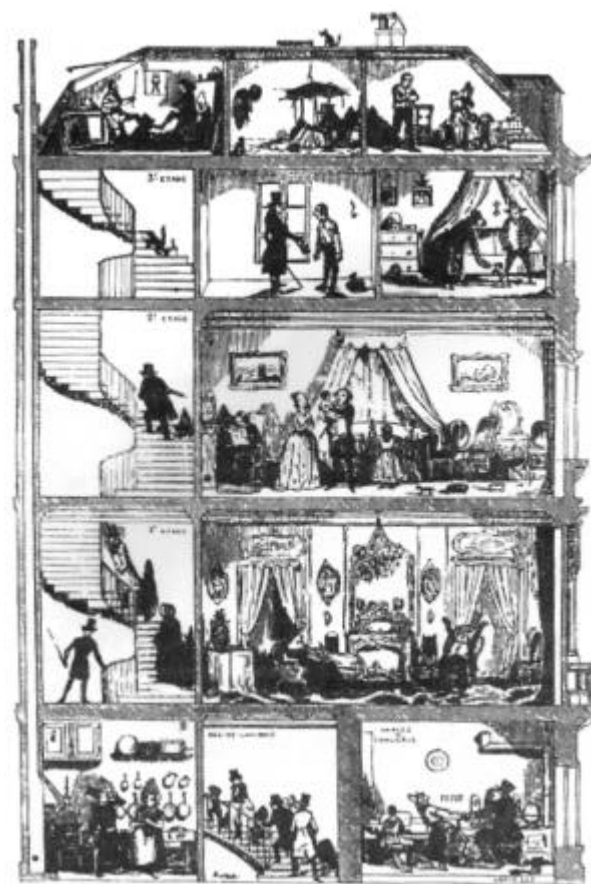


Ilustración 109-C: Segregación social en un edificio de los nuevos Ensanches.  
Publicado por Hetzel en *Le diable à Paris* (1845).

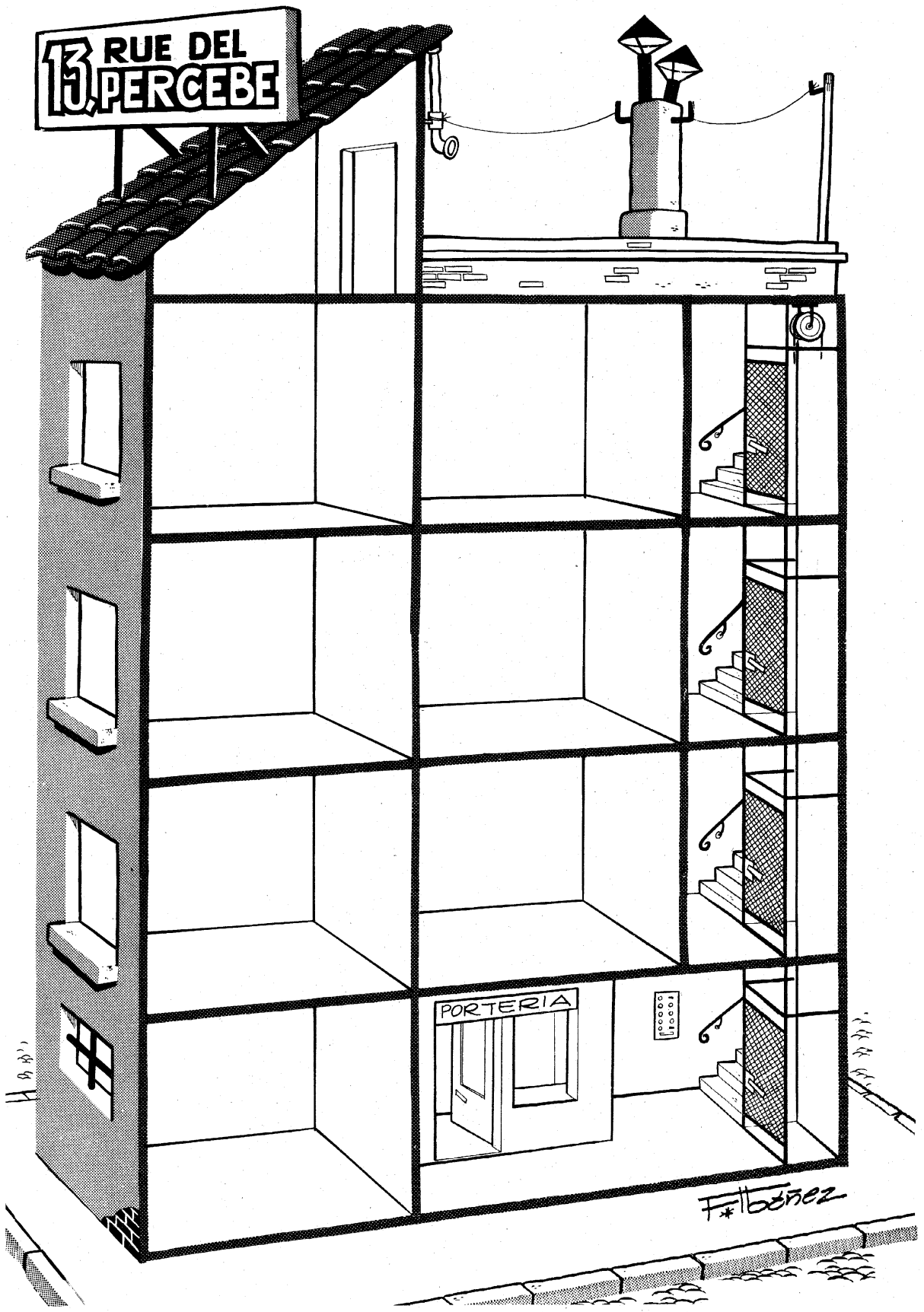


Ilustración 111: Plantilla para la realización de las historietas de *13 Rue del Percebe*.



Ilustración 112 (izq.): Imagen en la contraportada de *El DDT* Extra verano 1960. Representaba a Manuel Vázquez subastando sus obras de arte para pagar a sus numerosos acreedores.

Ilustración 113 (dcha.): Fragmento de página humorística de Sanchis sobre el veraneo en Editorial Bruguera. *El DDT* Extra verano, 6 junio 1960.



Ilustración 114: El tópico del moroso en la buhardilla de *13 Rue del Percebe*. Reedición.



Ilustración 115-A (izq.): Viñeta de Vázquez, en *Can Can* núm. 5, 10 marzo 1958.



Ilustración 115-B (dcha.): Chiste de Vázquez, en *Selecciones de Humor de El DDT*, núm. 71, 3 febrero 1958.





Ilustración 116 (izq.): Viñeta de *El caco Bonifacio*, de Enrich. *Tio Vivo* núm. 152, 3 febrero 1964.



Ilustración 117 (dcha.): Dibujo anónimo publicado en *El DDT* núm. 332, 26 septiembre 1957. Ibáñez realizó su primera colaboración en Bruguera precisamente en este número del semanario.

Ilustración 118: Viñeta de *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez. Reedición en *Tio Vivo* núm. 661, 5 noviembre 1973. Ibáñez dibujó el caco de este inmueble con la iconografía típica de los tebeos: antifaz negro, chaqueta, remiendos en codo y rodillas, etc.



Ilustración 119: El tópico del tendero tacaño en un chiste publicado en *Can Can*, núm. 7, 24 marzo 1958.

Ilustración 120: El mismo tema en una viñeta de *13 Rue del Percebe*. *Tio Vivo* núm. 154, 17 febrero 1964.



Ilustración 121: *El tendero Sisebuto y su aprendiz que es un bruto*. *Pulgarcito* núm. 1418, 7 julio 1958. En las revistas de Bruguera encontramos numerosas referencias a tenderos que sisan y engañan a los clientes.



Ilustración 122 (izq.): *Novias con hermanito*, de Raf, en *Can Can*, núm. 7, 24 marzo 1958.



Ilustración 123:  
La misma temática en *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez. *Tío Vivo*, hacia 1961.



Ilustración 124: Otra viñeta de *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez. *Tío Vivo*, h. 1961.



Ilustración 125 (izq.): *Esos Animalitos*, página de chistes de Vázquez, publicada en *El DDT* núm. 570, 16 abril 1962.



Ilustración 126: La anciana protectora de animales, otro de los personajes fijos de la serie *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez (reedición).



Ilustración 127: *Esos Animalitos*, Página de chistes de Escobar, publicada en *El DDT* núm. 404, 9 febrero 1959.



Ilustración 128 (izq.): Portera de la serie *Doña Lio Portapartes*, de Raf. En *Tio Vivo* núm. 344, 9 octubre 1967.

Ilustración 129 (dcha.): Portera de *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez. Reedición en *Tio Vivo* núm. 661, 5 noviembre 1973. La portera de *13 Rue* recuerda, por su iconografía, a la de la serie *Doña Lio Portapartes*: moño, chal, delantal, falda oscura, escoba, etc.



Ilustración 130: *Blasa, la portera de su casa*, de Escobar. En *Tio Vivo* núm. 152, 3 febrero 1964.



Ilustración 131: El problema de la vivienda en la serie *Blasa, la portera de su casa*. *Tio Vivo* núm. 154, 17 febrero 1964.



Ilustración 132: El problema de la vivienda en la serie *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez. Página publicada en *Tio Vivo* núm. 2 marzo 1961. Reedición.



Ilustraciones 133 y 134: Obsérvese el paralelismo de los gags en ambas series. Los que buscan vivienda instalan una tienda de campaña en la portería mientras queda libre algún piso.



Ilustración 135: El tema de la patrona de pensión en *Doña Tomasa con fruición*, va y alquila su mansión, de Escobar. Viñeta publicada en *El DDT* Extra verano, 6 junio 1960.

Ilustración 136: Doña Leonor, de *13 Rue del Percebe*, encarna el tópic de la roñosa patrona de una pensión.





Ilustración 137 (izq.): Página de chistes de veterinarios, de Tilu, publicada en *Selecciones de Humor de El DDT* núm. 80, 7 abril 1958.



Ilustración 138: Los problemas del veterinario de *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez. Reedición.



Ilustración 139: Otra viñeta de *13 Rue*, de Ibáñez. Reedición.

# "CABEZA de AJO" EL PENULTIMO NAVAJO



Ilustración 140: *Cabeza de Ajo, el penúltimo navajo*, de Ibáñez, h. 1962. Reedición.



Ilustración 141: Una de las primeras entregas de *El Botones Sacarino* de 'El Aullido Vespertino', publicada en *El DDT*, núm. 661, 13 enero 1964. La historieta no ocupaba la página completa, y el 'Dire' no se había incorporado aún a la serie.



Ilustraciones 142 y 143: Viñetas del álbum *Gastón* núm. 12, Dupuis, Bélgica, 1971. Sacarino y el director del periódico estaban inspirados en los personajes Gaston Lagaffe y Monsieur Dupuis, de la serie de Franquin.



Ilustración 144: Viñeta de *Gastón* núm. 9 (plancha 514), Dupuis, Bélgica, 1969.



Ilustración 145: Viñetas del álbum *Gastón* núm. 11 (plancha 595), Dupuis, Bélgica, 1970. Los gags de Sacarino estaban a su vez inspirados en los del personaje belga Gastón, capaz de fundir con sus despistes la iluminación de toda una ciudad.





Ilustración 146 (izq.): *El doctor Esparadrapo y su ayudante Gazapo*, de Ibáñez. En *Pulgarcito*, núm. 1772, 19 abril 1965. Reedición.  
 Ilustración 147 (dcha.): *El doctor Penicilino y el bestia de su sobrino*, de Cubero. En *La Risa*, núm. 184, h. 1958.  
 Ibáñez recuperó la temática y ciertos elementos de la serie de Cubero en *El doctor Esparadrapo*.



Ilustración 148: El doctor Esparadrapo y su ayudante Gazapo, de Ibañez. Reedición.

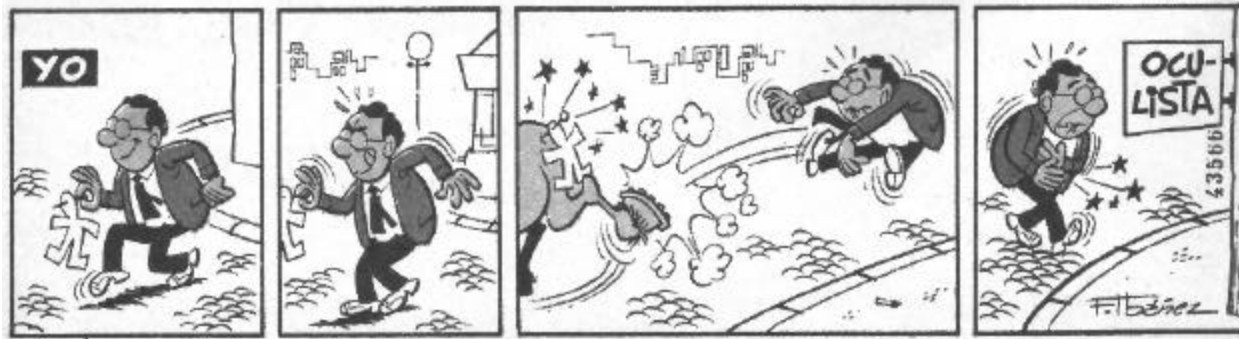


Ilustración 149: *Yo*, de Ibáñez. Reedición en *Tío Vivo* núm. 417, 3 marzo 1969.



Ilustración 150: Una de las primeras páginas de *Rompetechos*, publicada en *Tío Vivo*, núm. 168, 25 mayo 1964.



Ilustración 151: *Rompetechos*, de Ibáñez. Página publicada en *Tío Vivo*, núm. 245, 15 noviembre 1965.



Ilustración 155: Bocetos del personaje *Rompetechos*.



Ilustración 156 (izq.): *Doña Pura y doña Pera, vecinas de la escalera*, de Ibáñez. Página publicada en *Tío Vivo*, núm. 168, 25 mayo 1964.



Ilustración 157: Viñetas de *Doña Lio Portapartes, señora con malas artes*, de Raf. *Pulgarcito*, núm. 1405, 7 abril 1958. Las relaciones bilaterales de Doña Lio con la portera del inmueble anticipan la serie *Doña Pura y Doña Pera*, de Ibáñez.

**UHU**  
Y EL NIÑO PRUDENCIO

¡AY! ¡APARTA, NIÑO, QUE LLEGA EL MAS PODEROSO!!! ¡JO, JO! ¡TACATAP TACATAP TACATAP...!

¡GAMBERRO! YA TE ENSEÑARE YO... ¡UJU!

BUENO, ¡JE, JE! VANOS A CERRAR LA TIENDA, QUE YA ES HORA. TOMA UJU!

¡RAYOS! ¿QUE PASA? ¡NO PUEDO BAJAR LA PUERTA!

¡BAJA YA, CONDENADA! ¡AUMMPFF! ¡BRR!

¡CRAC!

¡POF!

¡AY! ¡AU! ¡AAAAAAAAY!

¡BRR! EL PALO ROTO Y EL PIE HECHO POLVO...

¡MAS UJU, MAS!

A VER SI PUEDO BAJARLA DANDO UN SALTITO...

¡AJA, YA LA TENGO...!

PERO... ¡NI BAJA, NI PUEDO SOLTARME! ¡ESTOY PEGADO!

¿QUE... QUE QUIERE ESE CHUCHO?

¡AAAAAY!

¡PUAJ! ¡AY! ¡AY! ¡AY!

¡AY, MI PIE! Y ENCIMA LA INYECCION ANTIRRABICA...! ¡AY!

¡PARA QUE VAYAS DANDO CON EL PALITO!

**UHU (UJU)**  
**EL PEGAMENTO QUE PEGA EN UN MOMENTO**  
REGALA AYONES, BARCOS Y CASITAS

ENVIANDO a **SEMEX** de CASPE, 26 (Barcelona) tres solapas de los estuches pequeños (4 ptas.) de **UHU (UJU)**, o dos del mediano (4'90), o uno del grande (11'20) recibirás un precioso recortable para construir un fantástico avión, una formidable lancha motora, o una estupenda casa. ¡No olvides poner tu nombre y dirección en la cartal!

NOTA: Las solapas a remitir son las que tienen marcado el precio de venta

Ilustración 158: Uhu y el niño Prudencio, de Ibáñez. Página publicada en *Tío Vivo*, núm. 344, 9 octubre 1967.





Ilustración 159: *Don Pedrito, que está como nunca*, de Ibáñez. En *Tío Vivo*, núm. 245, 15 noviembre 1965.



Ilustración 160 (izq.): *Don Pedrito*, de Ibáñez. *Tio Vivo*, núm. 344, 9 octubre 1967.  
 Ilustración 161 (dcha.): *Carioco*, de Conti. *Pulgarcito*, núm. 2055, 21 septiembre 1970.



Ambos personajes son ingenuos y bobalicones, capaces de desempeñar trabajos peligrosísimos sin ser conscientes del riesgo que corren.



Ilustración 163: La ineptitud del operario en *Pepe Gotera y Otilio, Chapuzas a domicilio*.  
Página publicada en *Tío Vivo*, núm. 344, 9 octubre 1967.

**PEPSI-COLA**  
 presenta a  
*...la bebida de la cordialidad*  
**Pepsi man**  
 por Ibáñez



Ilustración 164: *Pepsiman*, de Ibáñez. Reedición.



Ilustración 165: Kinito, de Ibáñez. Reedición.



Ilustración 166 (izq.):  
*Historia del aguinaldo que le dieron a Teobaldo.*  
 Historieta suelta publicada en *El Capitán Trueno*,  
 Almanaque para 1961.  
 Reedición.

Ilustración 167 (dcha.):  
*La Familia Cebolleta*, de Vázquez. Página publicada en *El DDT*, núm. 426,  
 13 julio 1959.

Los motivos económicos surgirán a menudo como motor de la situación dramática que viven los personajes.

Los protagonistas de estas historietas familiares nunca conseguirán hacer realidad sus objetivos.

En estos años, la influencia de Manuel Vázquez en la obra de Ibáñez es muy fuerte, como puede observarse en esta historieta suelta de 1961.



Ilustración 168: *El escudero Bartolo, o... ¡Qué calor hace, Manolo!*  
Página publicada en *El Capitán Trueno Extra Vacaciones*, 1961. Reedición.









Ilustración 171: La sátira de la ingenuidad pueblerina en *Don Vicente y Rosalía y el décimo de lotería* (años 60).  
Reedición

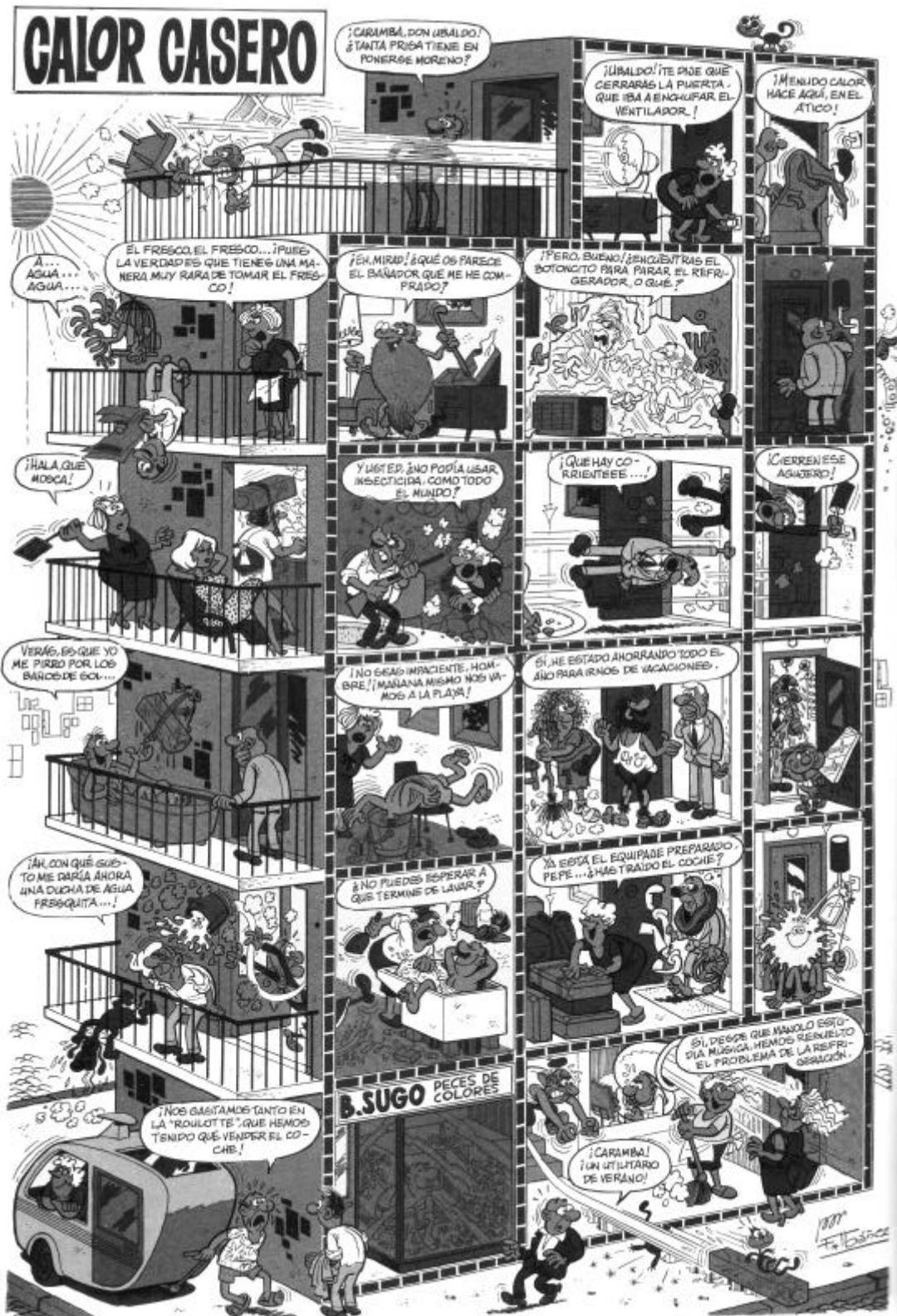


Ilustración 172: *Calor casero*. Página publicada en *El DDT Extra Verano*, 1965. Reedición.



Ilustración 173: Tres viñetas del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición. Obsérvese los edificios de las viñetas de la izquierda y las farolas que aparecen en la de la derecha.

Ilustración 174 (dcha.): Detalle de una viñeta de *Spirou y Fantasio: Z como Zorglub*. Obsérvese el frasco de laboratorio con una seta dentro.



Ilustración 175: Dos personajes de Franquin que inspiraron la iconografía del Frankenstein de Ibáñez. El cocinero (izq.) apareció en el álbum *Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*. A la derecha, el perverso Zorglub, en una viñeta del álbum *Spirou y Fantasio: El retorno de Z* (1962).



Ilustración 176: Viñetas de una historieta suelta de Ibáñez, *El primo de Frankenstein* (*El DDT*, Extra verano 1963). Reedición.



Ilustración 177: Dos viñetas del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición



Ilustración 178: Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: El sulfato atómico*, de Ibáñez (Gran Pulgarcito, 1969).

Pa ra dibujar este autobus Ibáñez se fijó en el que aparece arriba reproducido, obra del belga Franquin.



Ilustración 179: Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El prisionero de los 7 budas*, de Franquin (1960). Reedición.

Ciertos elementos de esta viñeta están recreados en la imagen de Ibáñez abajo reproducida.



Ilustración 180: Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: El sulfato atómico*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1969).



Ilustración 181 (izq.): Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El prisionero de los 7 budas*, de Franquin (1960). Reedición.

Ilustración 182 (dcha.): Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: El Sulfato Atómico*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1960). Obsérvese la pareja de centinelas, claramente dibujada a partir de la viñeta de Franquin. El poste eléctrico, la farola y las montañas aparecen en una viñeta del álbum *Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966), también reproducida en este trabajo.

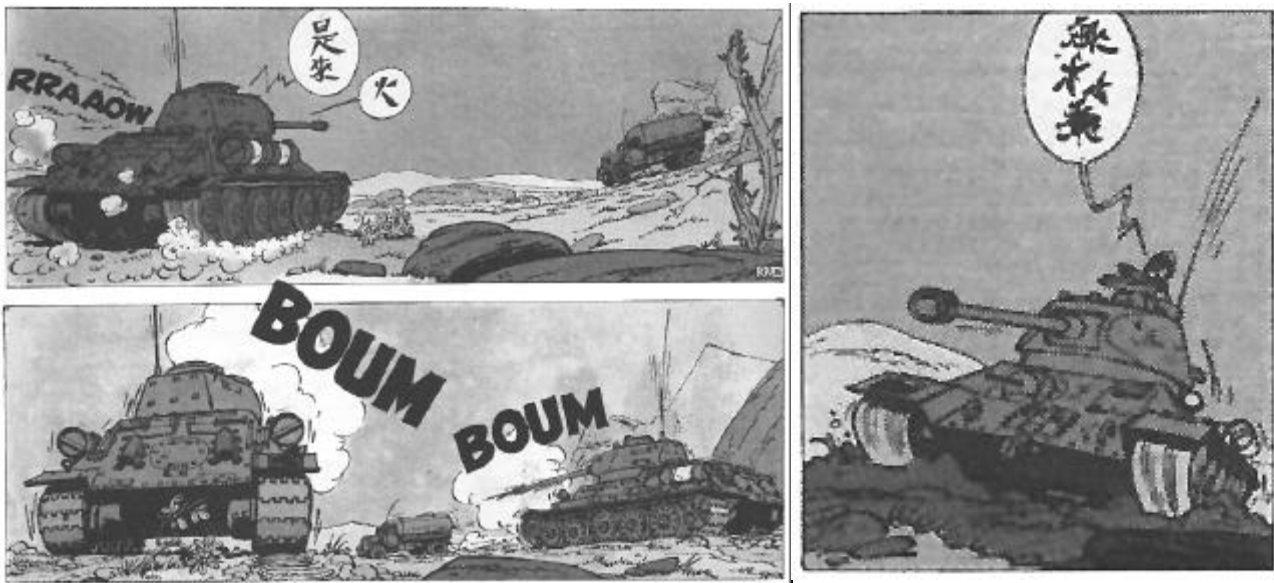


Ilustración 183:Tres viñetas del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El prisionero de los 7 budas*, de Franquin (1960). Reedición. Obsérvese el dibujo de los tanques y las huellas que dejan sobre la arena. Véase la utilización que hace Ibáñez de estos elementos en las viñetas reproducidas a continuación.



Ilustración 184: Viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: El sulfato atómico* (Gran Pulgarcito, 1969).





Ilustración 185: Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El prisionero de los 7 budas*, de Franquin (1960). Reedición. La idea de una naturaleza amplificada, elemento básico de *El sulfato atómico*, estaba ya presente en esta aventura de Spirou y Fantasio.



Ilustración 186: Viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: El sulfato atómico* (Gran Pulgarcito, 1969).

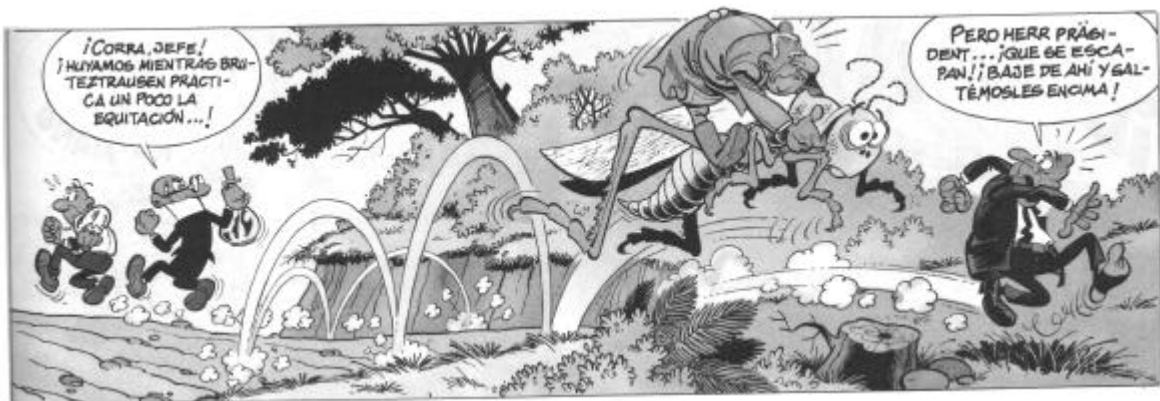






Ilustración 187: Viñeta de *Las aventuras de Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición. Obsérvese el poste de electricidad, la señal de aduana y la vista trasera del Mercedes –con el detalle de la doble antena–.



Ilustración 188: Viñeta del álbum de *Spirou y Fantasio Los piratas del silencio* (Spirou noviembre 1955 – abril 1956).



Ilustración 189: Viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: El sulfato atómico* (Gran Pulgarcito, 1969).



Ilustración 190: Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición. Compárese la iconografía de este oficial con la del dibujo de Francisco Ibáñez.

Ilustración 191: Viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: El sulfato atómico* (Gran Pulgarcito, 1969).



Ilustración 192 (izq.): Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición. Obsérvese la garita, el centinela y el palacio al fondo, así como la utilización, por parte de Ibáñez, de estos mismos elementos.



Ilustración 193 (dcha.): Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: El Sulfato Atómico*, de Ibáñez (Gran Pulgarcito, 1960).

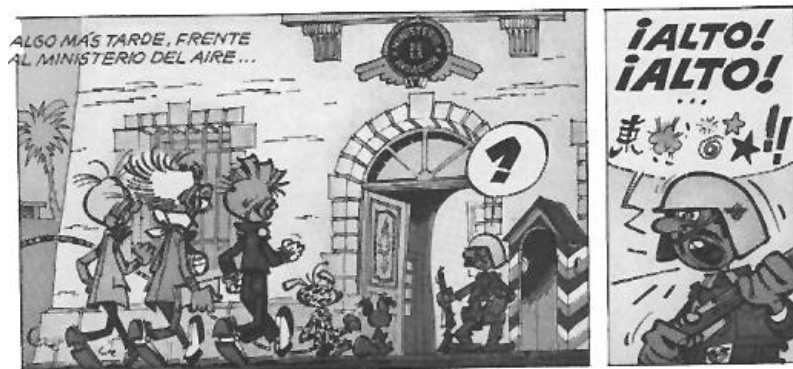


Ilustración 194: Viñetas del álbum *Spirou y Fantasio: El retorno de Z* (1962). Estas dos viñetas fueron utilizadas por Ibáñez para crear la escena reproducida a continuación. Véase la garita y el centinela que impide el paso a los protagonistas.



Ilustración 195: Viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: El Sulfato Atómico*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1960).



Ilustración 196: Viñetas del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición. Obsérvese la puerta de entrada a la fortaleza, las almenas, el uniforme del centinela... A modo de collage, Ibáñez utilizó varios álbumes de Franquin para recrear escenas en *El sulfato atómico*.



Ilustración 197: Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición.

Ilustración 198: Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: El Sulfato Atómico*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1960). Obsérvese los elementos siguientes: La alambrada, la barrera, la garita, el casco, uniforme y metralleta del centinela, la vegetación del entorno... Todos ellos aparecen también en la viñeta de Franquin. La placa con la calavera aparece en otra viñeta de *El sulfato atómico* reproducida en este trabajo.



Ilustración 199: Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El prisionero de los 7 budas*, de Franquin (1960). Reedición. Obsérvese los dos jeeps y compárese con los que dibuja Ibáñez en *El sulfato atómico*.



Ilustración 200: Viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: El Sulfato Atómico*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1960).



Ilustración 201: Viñetas del álbum de *Spirou y Fantasio La Máscara*, de André Franquin (1956).



Ilustración 202: Viñetas del álbum de *Mortadelo y Filemón El sulfato atómico*, de Ibáñez (1969).





Ilustración 205 (izq.): Viñeta del álbum *Gastón*, núm. 9 (plancha 598), Dupuis, Belgique, 1969.



Ilustraciones 206 y 207: Viñetas de los álbumes *Valor y al Toro* y *Contra el Gang del Chicharrón*.

Francisco Ibáñez utilizó con frecuencia los álbumes de André Franquin para enriquecer la calidad de las viñetas de sus historietas.

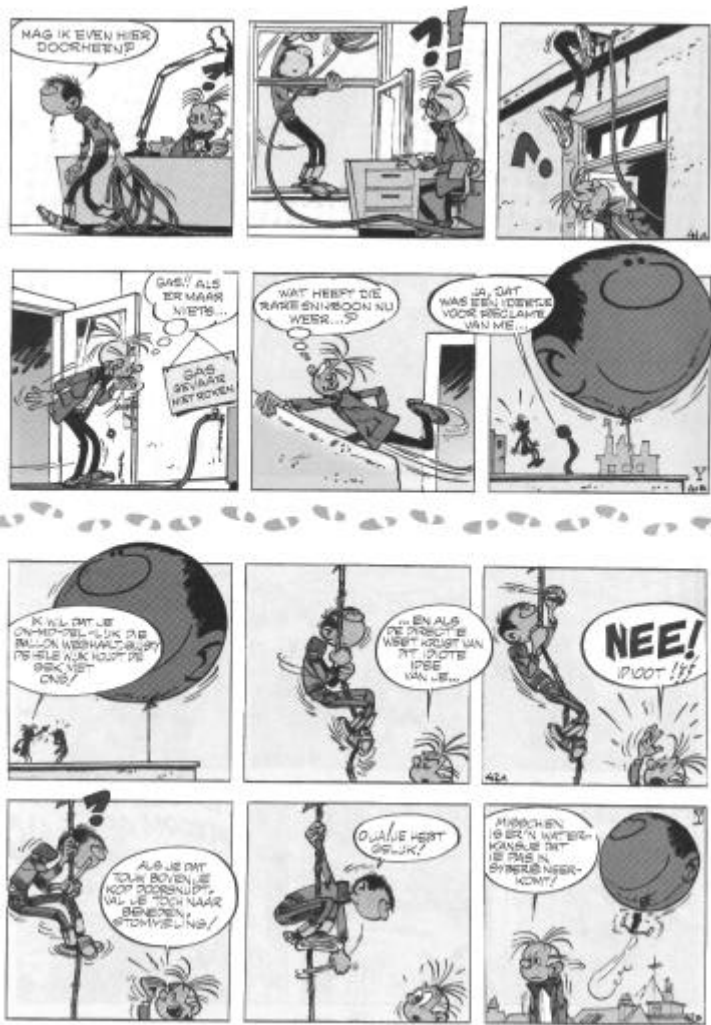


Ilustración 208 (izq.): Viñeta del álbum *Gastón*, núm. 1 (planchas 41 y 42), Dupuis, Belgique, 1957.  
 La misma idea, un globo con la cabeza de Fantasio, aparece en el álbum de *La Máscara* (*Spirou*, 1954).



Ilustración 209 (dcha.): Viñetas de una secuencia de *El candidato*, Eds. B, 1989.





Ilustración 210 (izq.): Viñetas del álbum de *Spirou y Fantasio La Máscara*, de Franquin (*Spirou*, mayo-diciembre 1954. En Álbum: 1956).



Ilustración 211 (dcha.): Una secuencia similar en el álbum de *Mortadelo y Filemón La Vuelta*, de Francisco Ibáñez (Eds. B, Barcelona, 2000).

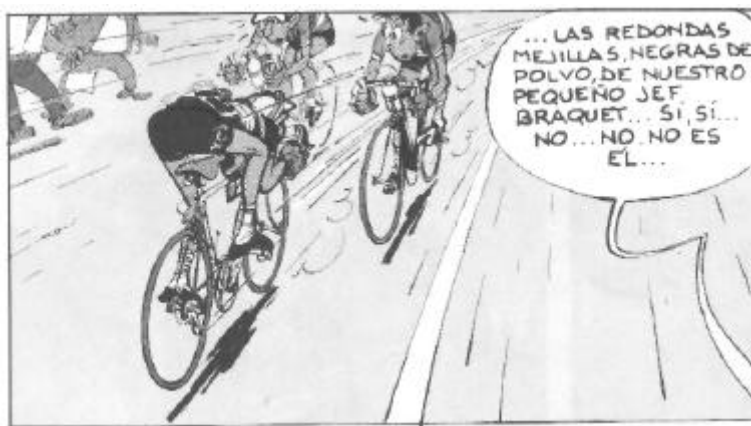


Ilustración 212 (izq.):  
Viñetas del álbum de  
*Spirou y Fantasio La  
Máscara* (1956).



Ilustración 213: Viñetas del álbum de *Mortadelo y Filemón La Vuelta*, de Francisco Ibáñez (2000).



Ilustración 214: Viñetas de una página de *Gastón* publicada en *Spirou*, núm. 1274 (Dupuis, Bélgica, 13 septiembre 1962).



Ilustración 215: Viñetas de una historieta suelta de *Mortadelo y Filemón, Agencia de Información*, de Ibáñez, publicada en *Pulgarcito*, núm. 1708 (27 de enero de 1964). Bruguera facilitaba a sus dibujantes revistas extranjeras y éstos las utilizaban para confeccionar sus historietas. No tiene nada de extraño si tenemos en cuenta el intenso ritmo de trabajo al que se veían sometidos por parte de una editorial que, por otra parte, respetaba muy poco los derechos de autor.



Ilustración 216 (izq.): Viñeta del álbum *Gil Jourdan: Libellule s'évade* (Dupuis, 1956-57), de Maurice Tillieux.

Ilustración 217 (abajo): Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: Valor y al toro* (Gran Pulgarcito, 1969), de Francisco Ibáñez.



Ilustración 218: Viñeta del álbum *Gaston* núm 10 (Dupuis, 1969), de André Franquin.

Obsérvese el caballo ardenés que aparece junto a Lagaffe. Compárese con las viñetas de la página siguiente.



Ilustración 219: Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: Valor y al toro* (Gran Pulgarcito, 1969), de Francisco Ibáñez.



Ilustración 220: Viñeta de la historieta de portada de *Mortadelo* núm. 69, 20 de marzo de 1972, de F. Ibáñez. Compárese estas viñetas con la ilustración de Franquin de la página anterior.



Ilustración 221: Viñeta del álbum *Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición.



Ilustración 222: Viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: Contra el gang del Chicharrón*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1969). Reedición. El vagón de madera de esta escena fue tomado del álbum de *Spirou y Fantasio*, una de cuyas viñetas reproducimos arriba. En el álbum de Franquin la ardilla que acompaña a Spirou es atacada por un perro. En el álbum de Ibáñez Filemón es atacado por una jauría.



Ilustración 223: Viñeta del álbum *Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición. Obsérvese la silueta del vagón cargado de paja y el empleo que hace Ibáñez del mismo.



Ilustración 224: Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: Contra el gang del Chicharrón*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1969). Muchos de los detalles de esta estación son copias simplificadas de dibujos de Franquin reproducidos en esta página.

Ilustración 225: Viñeta del álbum *Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición. Obsérvese la farola, el poste señalizador y las balizas del suelo.

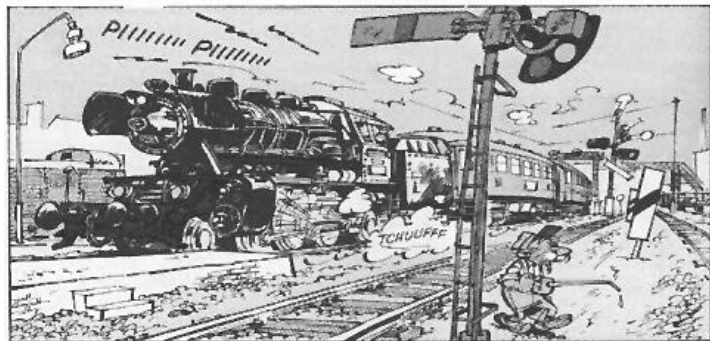


Ilustración 226: Viñeta del álbum *Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición. Obsérvese el vagón de madera de esta viñeta.



Ilustración 227: Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966).  
Reedición.



Ilustraciones 228 y 229: Dos viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: El Sulfato Atómico*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1960). Obsérvese el mercedes negro que dibuja Franquin, con el detalle de las dos antenas, y compárese con el dibujo de Ibáñez. La vista trasera del mercedes escoltado por motoristas fue realizada a partir de otra viñeta del mismo álbum de Franquin, también reproducida en este trabajo.





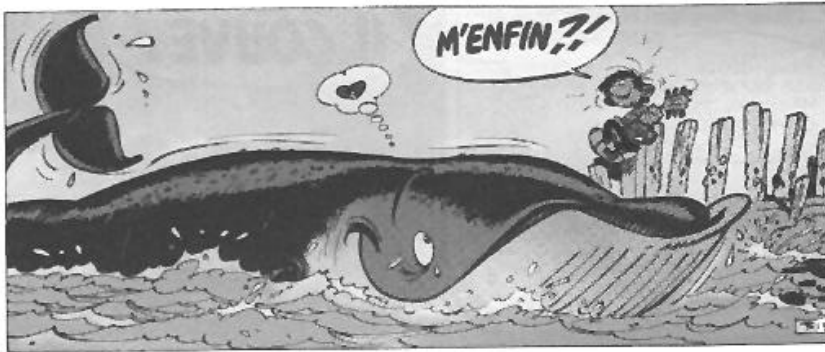


Ilustración 230: Viñeta del álbum *Gastón*, núm. 5, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1965). Gag 313. Reedición. Compárese el dibujo del cetáceo con los que aparecen en las viñetas de Francisco Ibáñez.

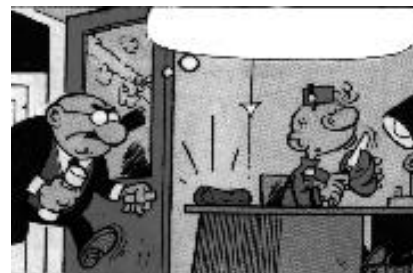
Ilustración 231: Viñeta del álbum de *Mortadelo y Filemón Siglo XX, qué progreso* (1999).



Ilustración 232: Viñeta de *Pepe Gotera y Otilio*. Reedición.



Ilustración 233 (izq.): Viñeta del álbum *Gastón*, núm. 5, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1965). Gag 494. Reedición.



Viñeta 234 (dcha.): Viñeta de *El botones Sacarino*. Reedición. Esta escena fue copiada de la imagen de la izquierda.



Ilustración 235: Viñeta del álbum *Gastón*, núm. 8, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1968). Gag 465. Reedición. La idea de una viñeta final, panorámica, con una perspectiva del ganado acercándose al primer plano pudo hallarla Ibáñez en esta viñeta de A. Franquin.



Ilustración 236: Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: Valor y al toro*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1970). Reedición. Esta panorámica de los toros se convirtió en una de las escenas más utilizadas en los “remakes” de *Mortadelo y Filemón*.



Ilustración 237: Viñeta del álbum *Gastón*, núm. 5, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1965). Gag 284. Reedición. Obsérvese el dibujo de las vacas, la expresión de las mismas y el signo de interrogación.

Ilustración 238: Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: Contra el gang del Chicharrón*, de Ibáñez (Gran Pulgarcito, 1969). La vaca aparece con análoga expresión.



Ilustración 239 (izq.): Viñeta del álbum *Gastón*, núm. 5, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1965). Gag 288. Reedición.



Ilustración 240: Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: Contra el gang del Chicharrón*, de Ibáñez (Gran Pulgarcito, 1969).

Ibáñez aprende del dibujante belga a introducir en sus historietas dibujos elaborados con un grafismo preciso.



Ilustración 241: Dos viñetas de *Mortadelo y Filemón: Especial Aniversario*, de Ibáñez (Magos del Humor, v. VI, Eds. B, octubre 1992). El primero de estos gags es idéntico a un chiste publicado en el semanario *La Risa* núm. 127. Ibáñez conocía este gag puesto que colaboró en aquel número de la revista. En segundo lugar, la disparatada idea de conducir una excavadora en lugar de un coche ya había sido utilizada por Franquin en un álbum de Gastón.



Ilustración 242: Chiste anónimo publicado en *La Risa*, núm. 127 (Marco, Barcelona, hacia 1956).

Ilustración 243: Viñeta del álbum *Gastón*, núm. 5, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1965). Reedición.





Ilustración 244: Tres viñetas de *Mortadelo y Filemón: Valor y al toro*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1970). Reedición.



Ilustración 245: Viñetas del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El retorno de Z*, de Franquin (1962). Reedición.

Compárese en ambas series la vista exterior del edificio del hotel, el toldo de entrada al mismo, el restaurante en la planta baja, el portero uniformado, las palmeras... Además, la historieta de *Spirou y Fantasio* se desarrollaba en Méjico; en una viñeta de esta misma historieta de *Mortadelo y Filemón*, el recepcionista aparecía bebiendo tequila. El hotel de Spirou se llama Bellavista, el otro Vistamaja.

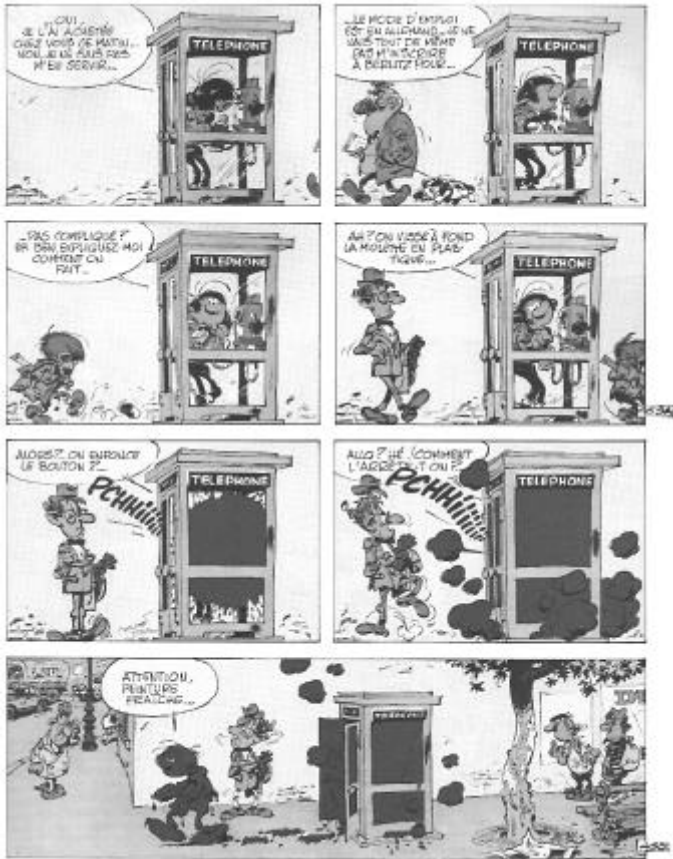


Ilustración 246 (izq.): Página del álbum *Gastón*, núm 8, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1968). Gag 463. Reedición.



Ilustración 247: Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El retorno de Z*, de Franquin (1962). Reedición.

Ilustración 248: Viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: Valor y al toro*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1970). Reedición. Obsérvese la cabina telefónica y la escena de la explosión, y compárese con sus respectivos elementos en *Gastón*. Obsérvese también la farola de la viñeta posterior a la explosión, idéntica a la que dibuja Franquin en la viñeta reproducida de *Spirou y Fantasio*.



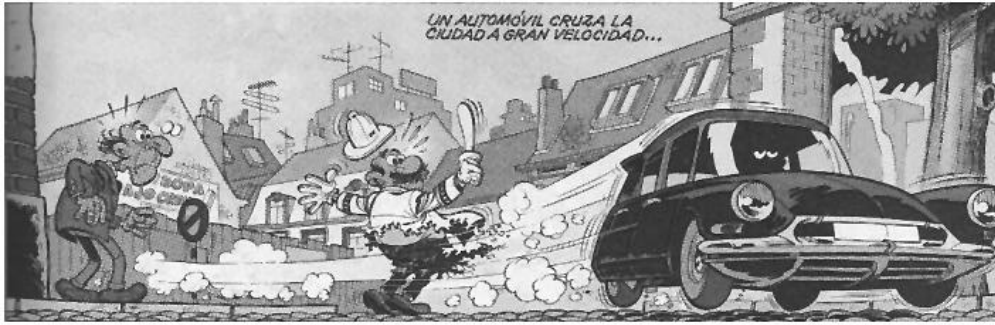


Ilustración 249: Primera viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: Valor y al toro*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1970). Reedición. El vehículo aparece dibujado con el grafismo característico de Franquin. En las viñetas de Spirou y Fantasio reproducidas abajo aparecen vehículos similares, además de un guardia. Los tejados del fondo recuerdan a los de la viñeta inferior, también de Franquin.



Ilustración 250 (izq.): Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El retorno de Z*, de Franquin (1962). Reedición.

Ilustración 251 (dcha.): Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: Z como Zorclub*, de Franquin (1961). Reedición.



Ilustración 252 (izq.): Viñeta de *Vacaciones*, aventura breve de *Spirou y Fantasio*, de Franquin (Dupuis, 1957). Reedición.

Ilustración 253 (dcha.): Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El retorno de Z*, de Franquin (1962). Reedición.





Ilustración 254 (dcha.): Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: Valor y al toro*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1970). Reedición.

Ilustración 255 (izq.): Viñeta del álbum *Gastón* núm. 8, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1968). Gag 490. Reedición. Obsérvese las escenas de niebla de ambas páginas.



Ilustración 256: Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El retorno de Z*, de Franquin (1962). Reedición.



Ilustración 257: Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: Los secuestradores*, de Ibáñez. El interior de este aeropuerto parece una simplificación del arriba reproducido.



Ilustración 258: Primera viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El prisionero de los 7 budas*, de Franquin (1960). Reedición.

Ilustración 259: Viñeta del álbum *Mortadelo y Filemón: A por el niño*, de Ibáñez.



Este tipo de perspectivas panorámicas al comienzo de una historieta es un recurso que aprende Ibáñez de Franquin.



Ilustración 260: Dos viñetas del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: QRN en Bretzelburg*, de Franquin (1966). Reedición



Ilustración 261: Viñetas de una historieta suelta de Ibáñez, *Relato cruel del asalto a un banco que era así de alto* (*El DDT*, Almanaque 1963). Ibáñez copió de Franquin el dibujo de la habitación y la situación del resbalón.

No debe engañarnos la fecha de la historieta de Franquin puesto que, aunque en álbum se publicó en 1966, años antes apareció seriada en el semanario *Spirou*.





Ilustración 262: Página del álbum *Gastón*, núm. 5, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1965).

Gag 321. Reedición.



Ilustr. 263: Viñetas de una historieta suelta de Ibáñez, *Relato cruel del asalto a un banco que era así de alto* (*El DDT*, Almanaque 1963). El tipo de coche en el que huyen los ladrones aparece con frecuencia en las historietas de Franquin.

Volvemos a insistir en el asunto de las fechas de publicación de los álbumes belgas.





Ilustración 266: Página de *Rompetechos*, de Ibáñez., en *Din Dan*, nº284 (Bruguera, 23 julio 1973).



Ilustración 267: Página del álbum *Gastón*, núm. 8, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1968), gag 446. Reedición. Compárese de nuevo con la página de Ibáñez de la izquierda.

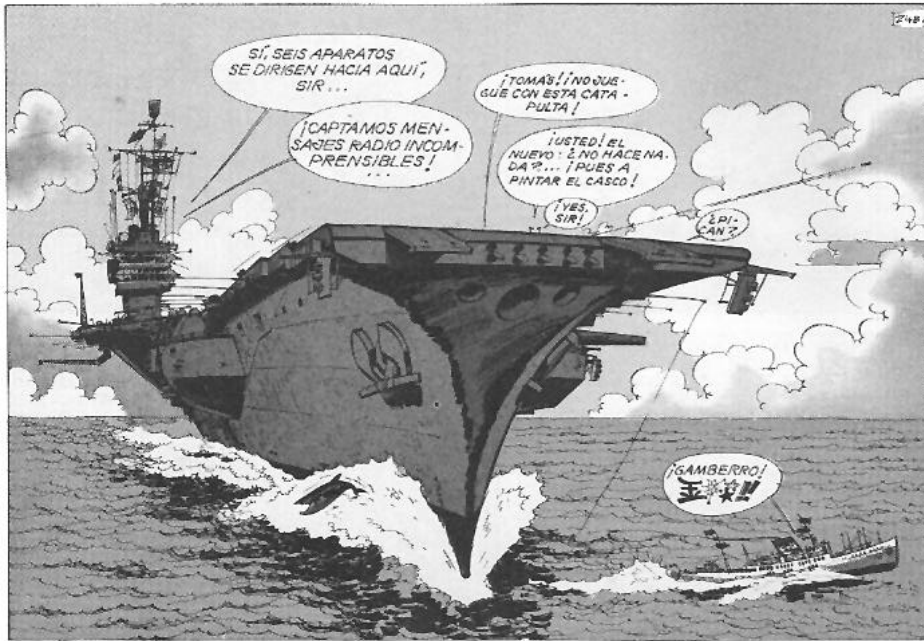


Ilustración 268: Viñeta del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: El retorno de Z*, de Franquin (1962). Reedición.



Ilustración 269: Viñetas finales de una historieta de J. Rovira publicada en *TBO Extra 100 años de cómic*, Eds. B, Barcelona, mayo 1996.

Diez años después del cierre de Bruguera, los autores de la vieja editorial seguían copiando a los maestros del cómic belga para enriquecer sus viñetas. Obsérvese el dibujo del portaaviones.



Ilustración 270 (izq.): Viñetas del álbum *Gaston* núm. 9, de Franquin, Dupuis, Bélgica, 1969.



Ilustración 271 (dcha.): Primera página de una historieta larga de *Sir Tim O'Theo*, de Raf, en *Extra Tío Vivo* núm. 75, enero 1985. Obsérvese la utilización por parte de Raf de la secuencia de franquin.



Ilustración 272: *Las hilanderas*, de Velázquez. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid.

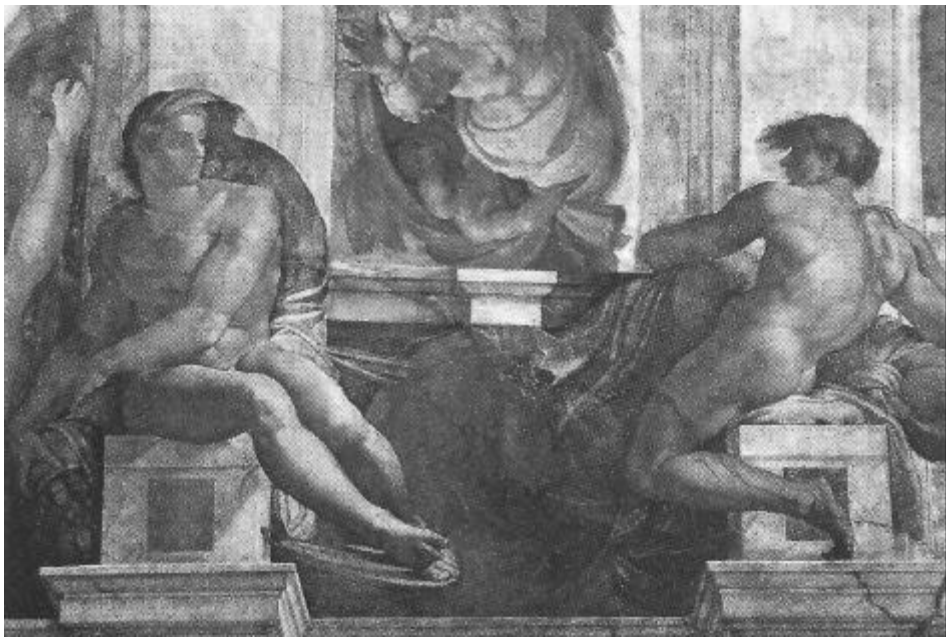


Ilustración 273: Fresco de Miguel Ángel. Capilla Sixtina. Vaticano.





Ilustración 274: *Las hilanderas* (detalle).



Ilustración 275:  
Rubens. Copia del *Rapto  
de Europa*, de Tiziano.  
Museo del Prado. Madrid.

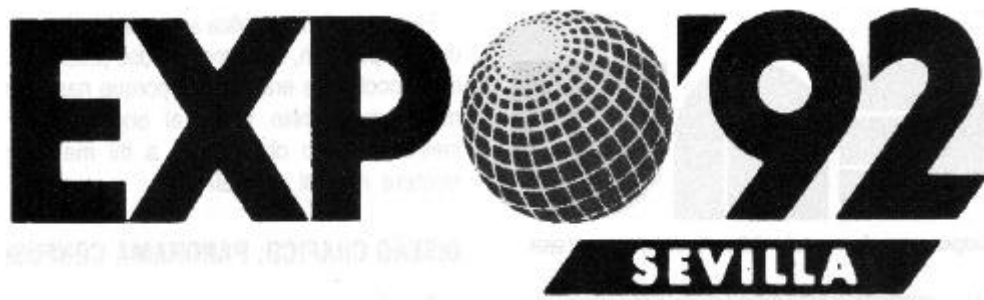


Ilustración 276: Logotipo de la Expo de Sevilla, de Rolando y Memelsdorff, 1985.

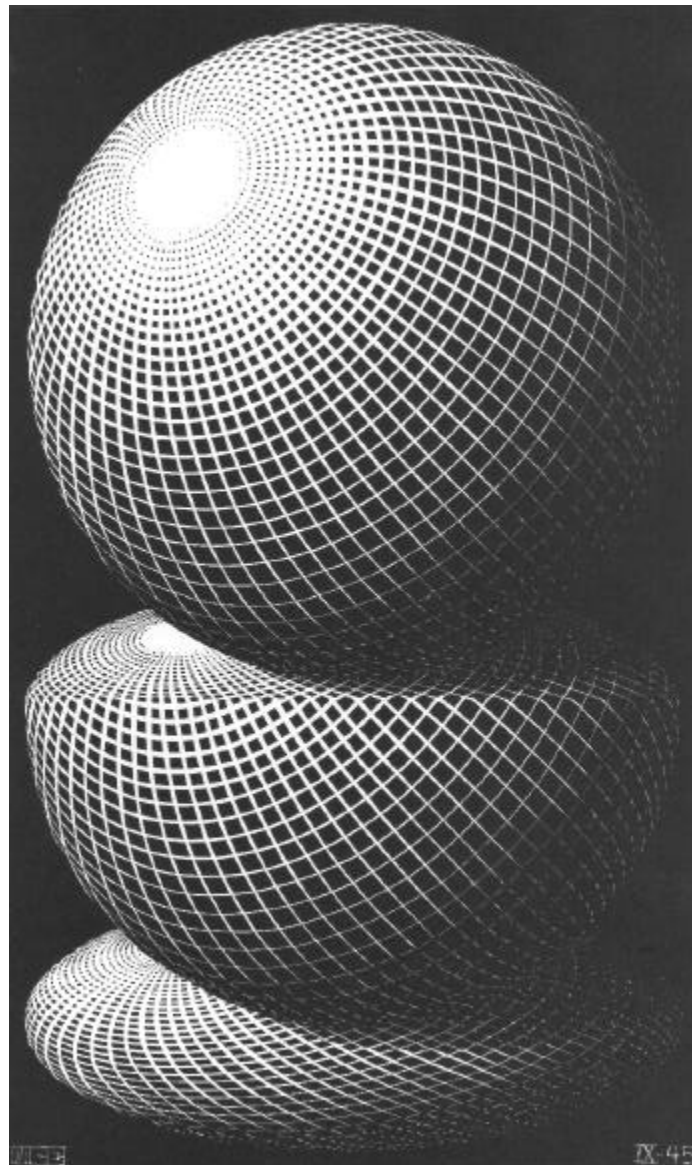
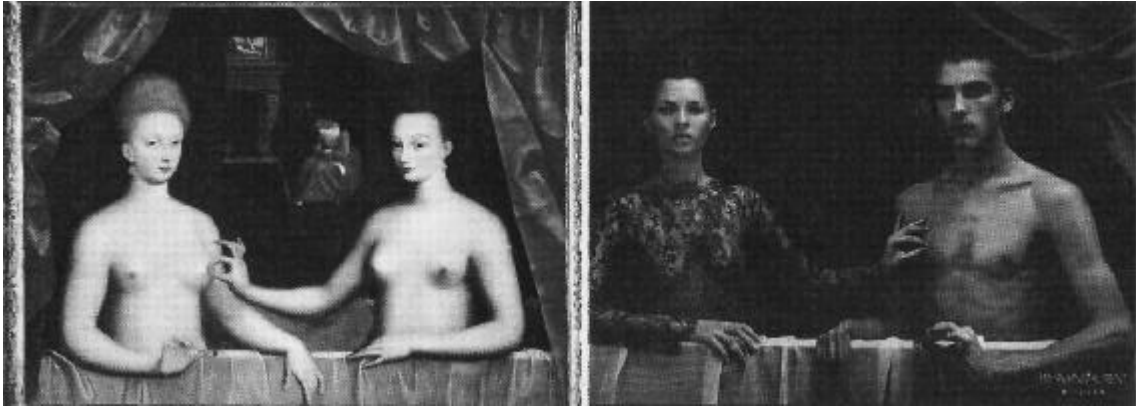


Ilustración 277: *Tres Esferas*. Grabado en madera de Escher, 1945.



Ilustraciones 278 y 279: (izq.) *Gabrielle D'Estrées y su hermana en el baño*. Anónimo francés. Óleo sobre lienzo. (Dcha.) Campaña de Ives Saint Laurent. 1999.

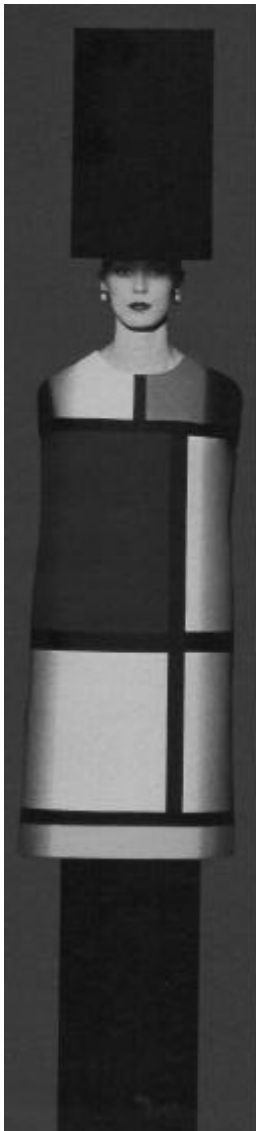


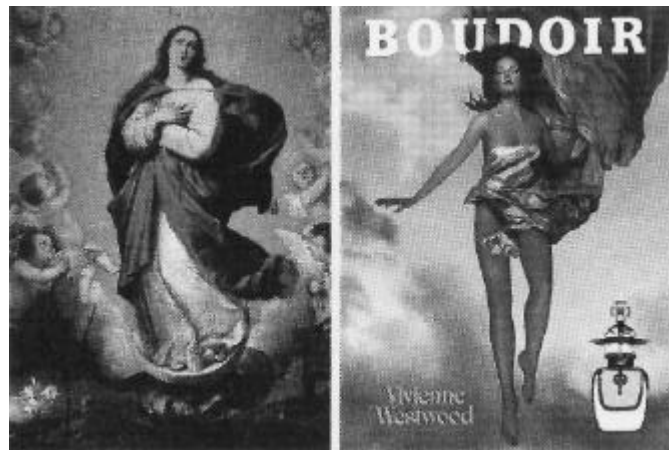
Ilustración 280 (izq.): Vestidos de Ives Saint Laurent, 1965-66. Lana blanca, negra, roja, azul y amarilla. Colección otoño-invierno inspirada en la pintura de Mondrian.



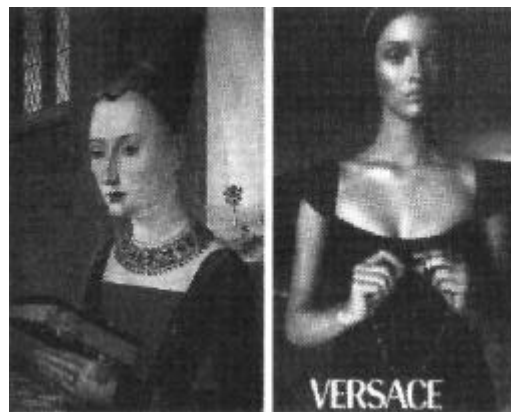
Ilustraciones 281 y 282: (izq.) *El almuerzo sobre la hierba*, de Manet. 1863. (Dcha.) Campaña de la colección Rive Gauche de Ives Saint Laurent. 1999.



Ilustraciones 283 y 284: (izq.) *El columpio*, óleo sobre lienzo de Jean Honoré Fragonard.  
 (Dcha.) Campaña del perfume de Estée Lauder. 1999.



Ilustraciones 285 y 286: (izq.) *Inmaculada Concepción*, de Ribera.  
 (Dcha.) Publicidad del perfume Boudoir de Vivienne Westwood. 1999.



Ilustraciones 287 y 288: (izq.) *Retrato de María Baroncelli*.  
 (Dcha.) Campaña otoño-invierno de la casa Versace. 1998.



Ilustración 289: *Doña Juana la Loca acompaña el féretro de Felipe el Hermoso*. Óleo de Francisco Pradilla. 1877. Museo del Prado. Madrid.



Ilustración 290: Fotograma de la película *Locura de amor*, de Juan de Orduña. 1947.



Ilustr. 291 (izq.): *Siva Nataraja*, Tanjore (Índias del Sur). Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas.  
 Ilustración 292 (dcha.): Viñeta del álbum de *Tintín Los cigarros del Faraón*.



Ilustración 293 (izq.): *Hombre-Leopardo Aniota*, Zaire. Museo Real de África Central. Tervuren.  
 Ilustración 294 (dcha.): Viñeta del álbum *Tintín en el Congo*.



Ilustración 295 (izq.): *Máscara Pende de iniciación*, Zaire. Real Museo de África Central. Tervuren.  
 Ilustración 296 (dcha.): Viñeta del álbum de *Tintín La oreja rota*.

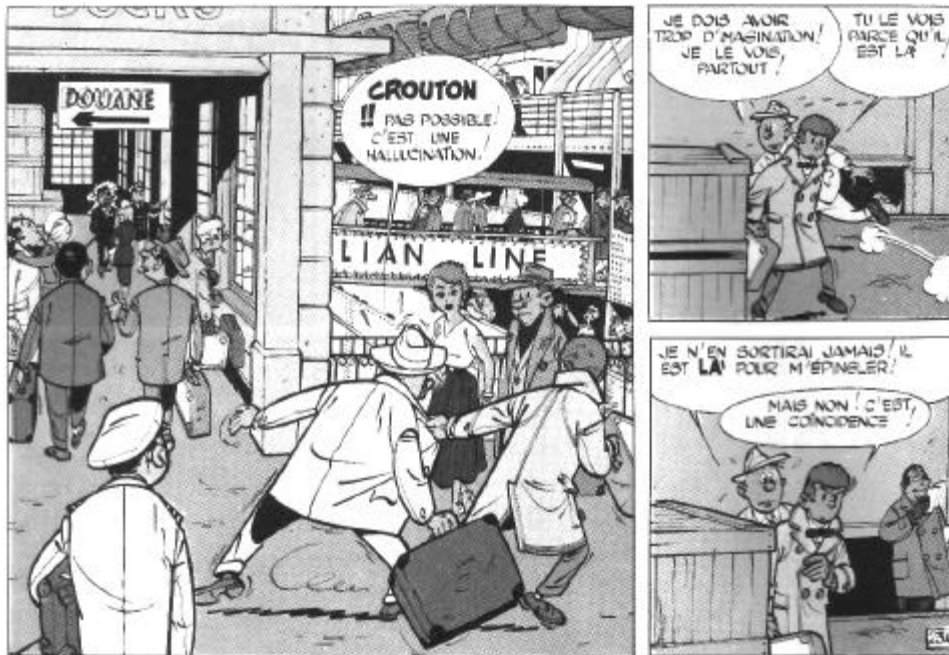
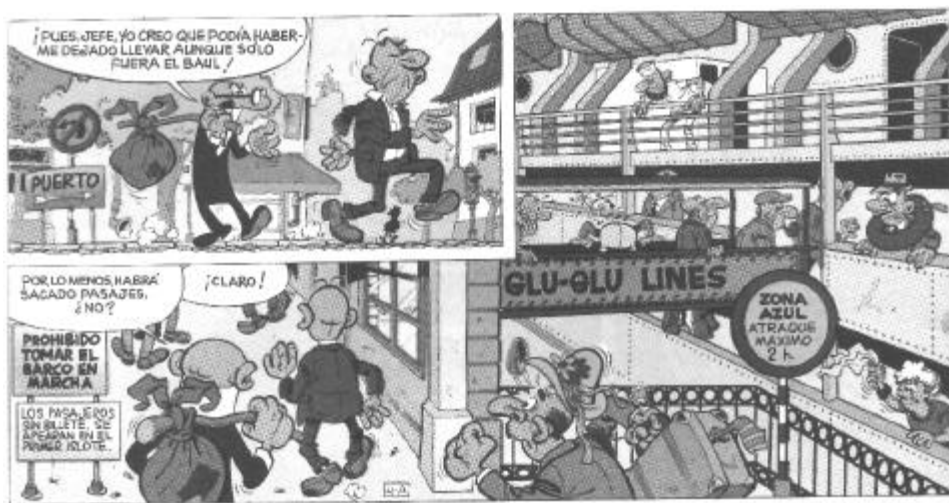


Ilustración 298: Viñetas del álbum *Gil Jourdan: Libellule s'évade* (Dupuis, 1956-57), de Maurice Tillieux.



Ilustraciones 299 y 300: Viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: Valor y al toro* (Gran Pulgarcito, 1969), de Francisco Ibáñez.



Ilustración 301: Página del álbum *Gastón*, núm. 8, de Franquin (Dupuis, Bélgica, 1968).  
Gag 472. Reedición.



Ilustración 302: Primeras viñetas del álbum *Mortadelo y Filemón: Safari callejero*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, núm. 42, 10 noviembre 1969). Reedición.

Compárese ambas páginas. La cuestión de los préstamos queda perfectamente ilustrada. Ibáñez toma de Franquin no sólo dibujos, también guiones, escenas, ideas, gags, recursos gráficos...





Ilustración 303: Viñetas de *Mortadelo y Filemón: Valor y al toro*, de Ibáñez (*Gran Pulgarcito*, 1969). Reedición.



Ilustración 304 b: Gorila del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: La mina y el gorila*, de Franquin (*Spirou*, 1956). Reedición.



Ilustración 304 a: Viñetas del álbum *Las aventuras de Spirou y Fantasio: La mina y el gorila*, de Franquin (*Spirou*, 1956). Reedición. Ibáñez se fijó en este álbum de Franquin para dibujar la secuencia reproducida arriba. También se inspiró en otro álbum de Franquin, *El Dictador y el Champiñón* (*Spirou*, agosto 1953 – mayo 1954), en el que un gorila se escapa y aterroriza a los viajeros de un crucero de lujo.

EN ESTE NÚM. ANIMAS DE FUERA DE LA LEY LOS MALTRAGADOS DEL BUQUE SIN NOMBRE EL CORSARIO X Las crónicas del granitico Perseguido a un HOMBRE CONTINUAN!

En los dominios de los Sioux • por J. Barro

Tombucú en Sondas Submarinas. por Gual

En busca del misterio X 888 • por G. Scola

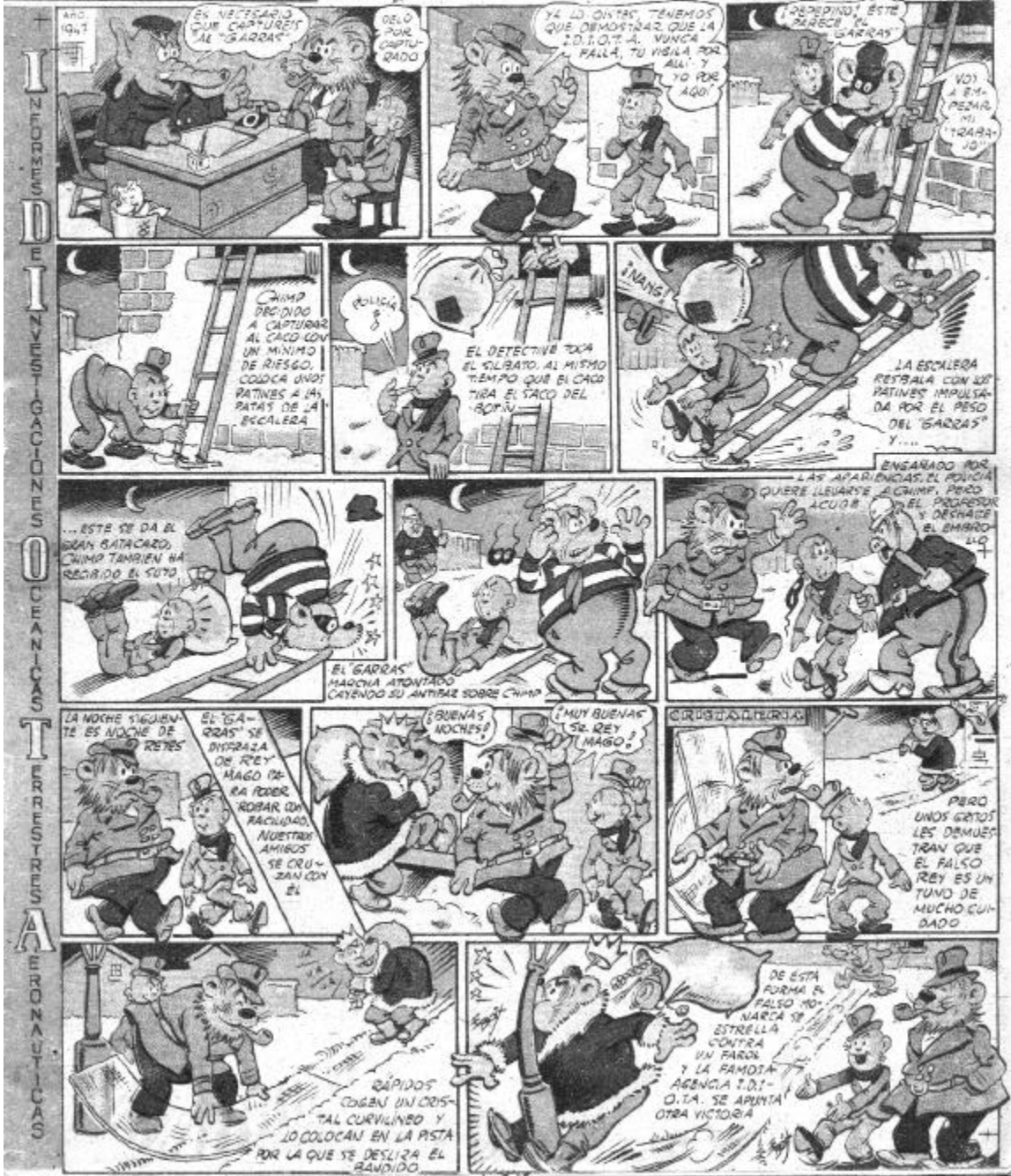


Ilustración 305: Primera historieta de I.D.I.O.T.A., de E. Boix, en Chicos núm. 411, 10 noviembre 1946.

**MORTADELO Y FILEMÓN**  
 por Falbaisez



Ilustración 306: Mortadelo y Filemón: El sulfato atómico. Gran Pulgarcito núm. 5, 24 febrero 1969.

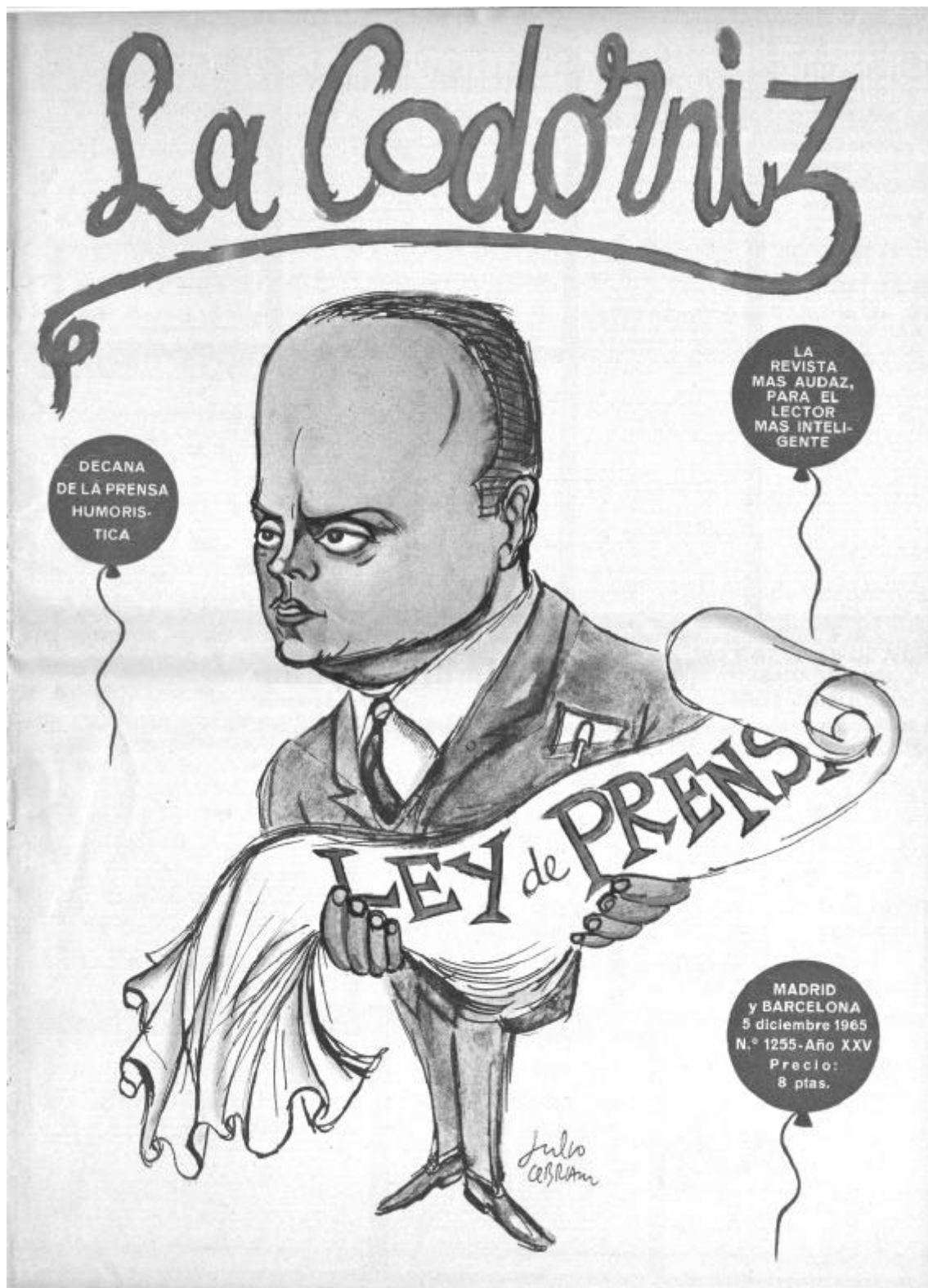


Ilustración 307: Portada de *La Codorniz* núm. 1255, 5 diciembre 1965.



Ilustración 309: Página temática de contenido erótico, de Ibáñez, en *Can Can*, núm. 1 (4ª época), 29 de mayo de 1978.

**LAS INCREIBLES FAZANAS DEL CABALLERO MORTADELO DE LA MANCHA**

**¡AH! SI ES EL BACHILLER CANGRAN DOY BICHO... ¿QUE ENTREGO DE FICHA QUE YO NO PUEDA DECIRLES?**

**PUES DICESE QUE FUEO COLO QUAS CON EL LICENCIADO BARRINA MAS COMO VOS VEREDES, TONTO QUE AGUSTE PERRO AGARRARE CON LOS COLLELOS Y LARGUE ME AL PLEDO DE UN MORTADELO.**

**¡GUA GUAU GRRRAORR GRUA!**

**¡APENAS QUE TRAMA!**

**PUES VED COMO DESTA GUSA EL CABALLERO MORTADELO ANUNTA VUESTRAS CUITAS... ¡YO TRANQUILLO BACHILLER, QUE AGUSTE, HANCO NO MAUTICA!**

**BUENO, SI VOIS RECOMILO, ALLA VOYRE.**

**¡GRRRR... GUA GUA!**

**¡SABOTE... ¿QUE ES AGUSTO?**

**¡QUE CULO DE CULO!**

*Pero que ladra, no muere*

**¡GRRR!**

**¡MIRE VOSRA, MERCEO QUE ESTE DELINCO COME, PERO POR BUSTADO EN TUDO EL OJULO DRELO, ¡QUE DESDELOS CHAMPINOS A OJOS DE UN GALLE NO DEL SOLE, ¡REPUTAOS, FANDRETEZ!**

**¡QUESTE FELICE SUCES@ FUERE RECOPILO@ TRANSCRITO E ASIMISMO @FRECIDO A VUECENCIAS E QUANTOS BACHILLERES, LICENCIADOS, CANONOS, EXCAUTIVOS, BARBEROS, GENTILHOMBRES E OTROS HOMES QUE SEPAN DE LETRAS, POR**

**¡MAY ONTODOS MUNELOS "MORTADELO DE LA MANCHA" EN TU PRESENTA E USERRA, ¡PREBUNTA COMO CONSERVAPLOS!**

**⊕ PARKER**

**LAS INCREIBLES FAZANAS DEL CABALLERO MORTADELO DE LA MANCHA**

**¡MAYE FANDREZ, ¿QUE OS PLOD@ HAREIS PORRIDO LAS ME, LINDAS LUGAS EN LA CU MAPASA PER, TONTOLO POR VENGIDRA?**

**¡NI UNO VENTURO ME POR NA RIKU... ¡PASA ME QUESTE SOL AMETA MAS QUE LOS BIZAMOS DEL BURI@OMATEZSE Y BACHILLERARE EL COLLELLO FANTID@O, OIO!**

**¿PUES QUE VA ESTAS FANDRO Y NO VOYERDES A FANDAR SUCORES, DE VOS Y PROSULO MI BARRERA, ¡SOUU OYE!**

**¿COMENTA POR PARA OCA, ME LINDO, ¿BU ALERO?**

**¿SABOTE! ¿VUESTR@ SARA PROVA LEI WAGANE EL MEDULLO!**

**¿PUES CUREO QUE EL CABALLERO MORTADELO HALLA SIEMPRE SOLUCION PARA QUANTOS CULOS... ¡TONTO VA, TONTO POR VOI!**

**¿QUANTOS REPUTAOS, REVERENCIADO Y OI?**

*Quien a buen árbol se oxima, buena sombra le cobija*

**¡REPUTAN-CAAAAAS!**

**¡CRAC!**

**¡ERA EN ALGONOTRO MAS ME NECO, QUE VUESTRO CORDERO HANANDO, QUE VOS SI QUE VAS A SUGER... ¡TINTAAA!**

**¡OH! ¡TROC DESAMAR@CIDOS, MALANDONES Y DE BAJA CON DUCION... ¡CULAS VERDES, ¡VANTS, ¡CACHARRANTE, VALL@ MAS NON ME HEALLO!**

**¡QUESTE FELICE SUCES@ FUERE RECOPILO@ TRANSCRITO E ASIMISMO @FRECIDO A VUECENCIAS E QUANTOS BACHILLERES, LICENCIADOS, CANONOS, EXCAUTIVOS, BARBEROS, GENTILHOMBRES E OTROS HOMES QUE SEPAN DE LETRAS, POR**

**¡MAY ONTODOS MUNELOS "MORTADELO DE LA MANCHA" EN TU PRESENTA E USERRA, ¡PREBUNTA COMO CONSERVAPLOS!**

**⊕ PARKER**

Ilustraciones 310 y 311: *Las increíbles fazañas del caballero Mortadelo de la Mancha*, de Ibáñez (1983). Historietas publicitarias creadas para Parker, con reminiscencias del personaje *Don Furcio Buscabollos*.

# La historia DELS diners



 "la Caixa"  
CAIXA DE PENSJONS

**¡GANA  
UNA SUSCRIPCIÓN A  
MORTADELO  
PARA TODO  
UN AÑO!**



En cada compra de compra de Flan Royal se aporta billete del valor del paquete de Flan Royal junto con todas las cosas necesarias.

**Promoción Royal-Mortadelo**  
Aportado de Corres 8306 0930 BARCELONA

Cada mes, y entre todos los cartos recibidos, se sortearán 100 suscripciones para todo un año de la popular y divertida revista 'MORTADELO', que los ganadores recibirán cada semana y un regalo en su domicilio. Se realizará un sorteo de 5 cartos que se celebrarán los días 17 de septiembre, 1 de octubre, 14 de noviembre, 11 de febrero y 11 de marzo 91.

*(Delo precio y precio según todas las cosas!)*

**Royal.**

Ilustraciones 312 (izq.): Ilustración de Ibáñez para el álbum *La historia del dinero*. Reedición de la Caixa en 1989.  
Ilustración 313 (dcha.): Mortadelo y Filemón en una promoción de Royal de 1990.



## Pase lo que Pase

Estamos a su lado, pase lo que pase en su industria, en su vida, en su comercio, en su hogar o en su automóvil. En Catalana Occidente estamos a su lado para ofrecerle un servicio ágil y una atención personalizada, a través de nuestra red de Sucursales y Agentes. Pase lo que pase.

Seguros **CATALANA OCCIDENTE**

Estamos a su lado desde 1864.

## LA FACTURA ES LA GARANTIA DE UN TRABAJO BIEN HECHO.



## LAS FACTURAS QUE USTED NO PIDE LAS PAGAMOS TODOS

Ne se lo tome a broma... la factura es la garantía de que quien le ha realizado el servicio es un profesional serio, competente y legal. Alguien que en caso de tener algún problema lo responderá responsablemente. Una persona que le cobrará lo justo, ni más ni menos. Por todo esto y por su seguridad, la factura es la garantía de un trabajo bien hecho.

EXIJA SUS FACTURAS. ES UN CONSEJO DE LA AGENCIA TRIBUTARIA.



Agencia Tributaria  
MINISTERIO DE ECONOMÍA Y HACIENDA

Ilustraciones 314 y 315: Dos páginas publicitarias de Ibáñez aparecidas en prensa diaria: Seguros Catalana Occidente (1994) y Agencia Tributaria (1995). Esta última campaña apareció también en televisión.





Ilustración 316: Ilustración publicitaria de Ibañez para Cepsa Calefacción. 2001.



Ilustración 317: Página de *Tete Cohete* publicada en *Super Zipi y Zape* núm. 148, octubre 1983.



Ilustración 318: Viñetas de *El antídoto*, de Ibáñez.



Ilustración 319: Remake de la historieta anterior realizado por Bruquera Equip. en 1980



Ilustración 320: Viñeta final de *Valor y al toro*, de Ibáñez (1969).



Ilustración 321: Viñeta final de una historieta breve realizada por Bruguera Equip. (años 80).





Ilustraciones 324 a 328: Referencias a Pepe Gotera y Otilio, Mortadelo y Filemón y Rompetechos en la serie Chicha, Tato y Clodoveo, de Ibáñez (1986).

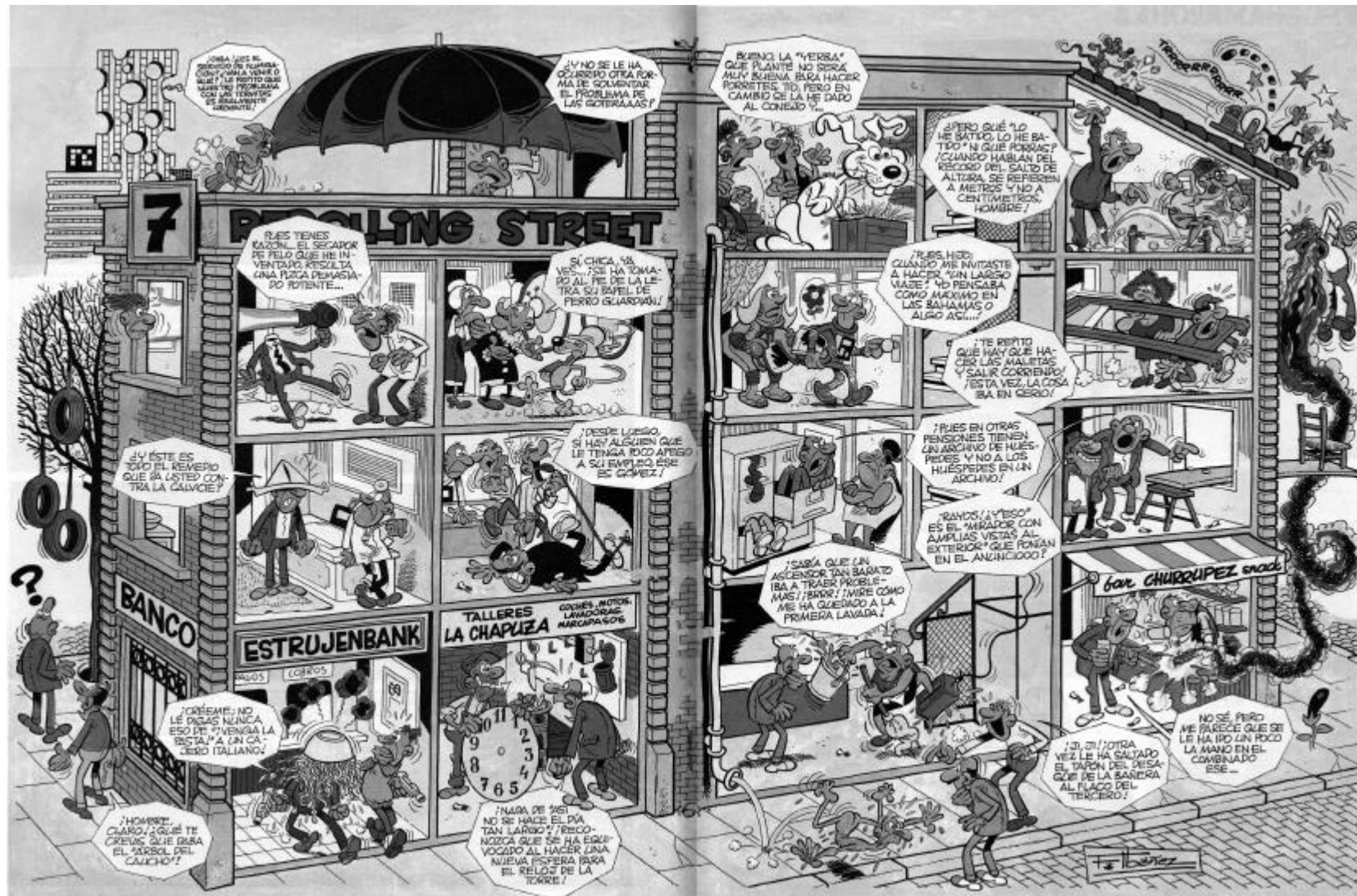


Ilustración 329: Una de las primeras páginas de 7 Rebolling Street, de Francisco Ibáñez, en Guai! Núm. 24, 1987.



Ilustración 331: La pintura contemporánea en las viñetas de Ibáñez. Obsérvese las referencias a las *Constelaciones* de Miró y al arte abstracto.



Ilustración 332: La representación del artista contemporáneo evoluciona poco en la obra de Francisco Ibáñez.



Ilustración 333: J. Pollock. Foto del artista pintando *Número 32*. 1950.





Ilustraciones 334 y 335: Representación arquetípica de Velázquez y su obra en las historietas de Ibáñez.

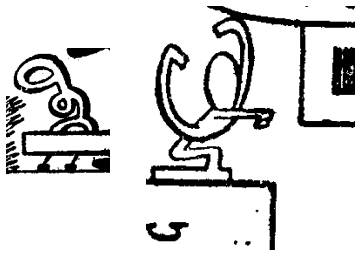
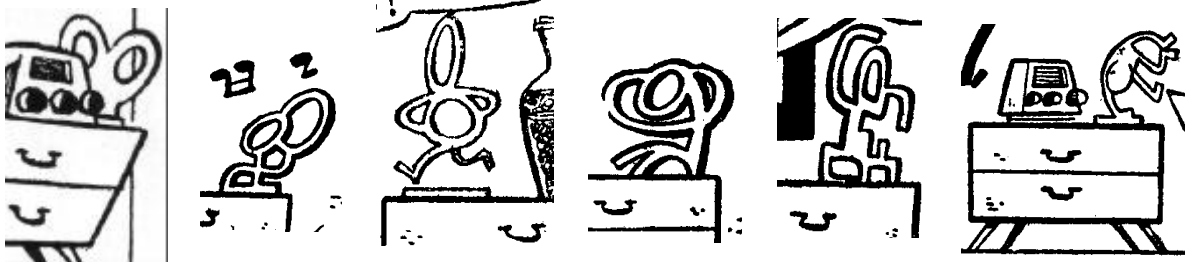


Ilustración 336: Pequeñas esculturas modernas en viñetas de Ibáñez de los años 50. Estas esculturas son prácticamente las mismas que podemos encontrar en cualquier historieta de Bruguera de la época.



Ilustración 337 (izq.): Henry Moore. *Figura reclinada*, 1939.



Ilustración 338 (dcha.): Julio González. *Bailarina de la paleta*, 1933.



Ilustración 339: En historietas posteriores, la pequeña escultura decorativa desaparece prácticamente, sustituyéndose por bustos del autor (izq.) o grandes estatuas públicas. A Manuel Vázquez le dedica una estatua que representa una enorme mano en actitud de pedir.

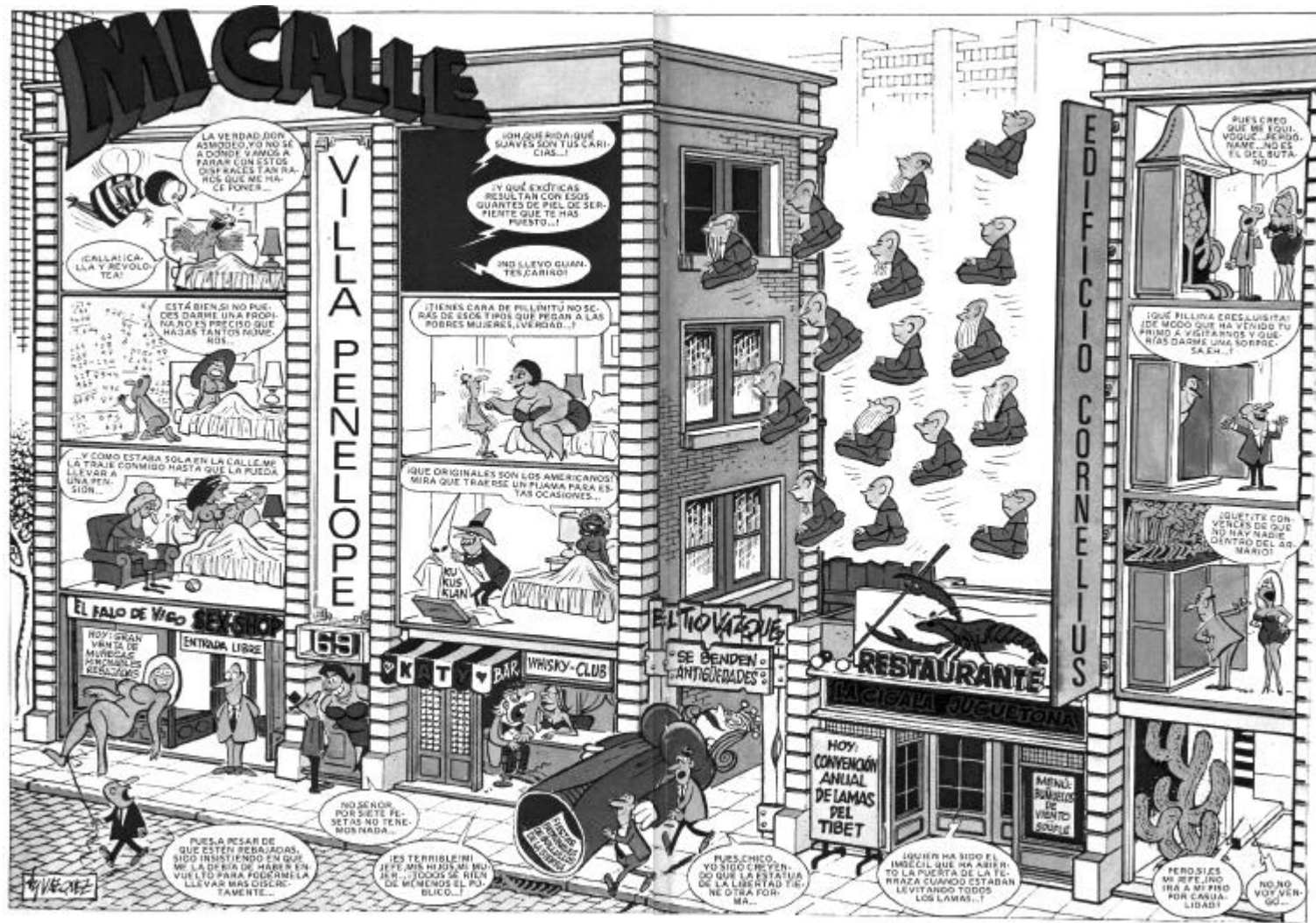


Ilustración 340: *Mi calle*, de Vázquez, en *Can, Can*, núm. 1 (4ª época), 29 mayo 1978. Manuel Vázquez realizó aquí una especie de versión erótica y a doble página de *13 Rue del Percebe*. Esta página humorística supone un antecedente de *7 Reboiling Street* en el sentido de que es una versión actualizada y ampliada de la anterior serie de Ibáñez.



Ilustración 341 (izq.): Viñeta final de *El 35 Aniversario* (1993), Magos del Humor núm. 46, Eds. B, Barcelona.



Ilustración 342 (dcha.): Momento en que se estrella el segundo avión contra las Torres Gemelas del World Trade Center el 11 de septiembre de 2001.





Ilustración 345: Francisco Ibáñez trabajando en su estudio de Barcelona.



Ilustración 346-A: Viñeta abocetada y terminada a lápiz.



Ilustración 346-B: La misma viñeta pasada a tinta y rotulada. El dibujo a lápiz permanece.

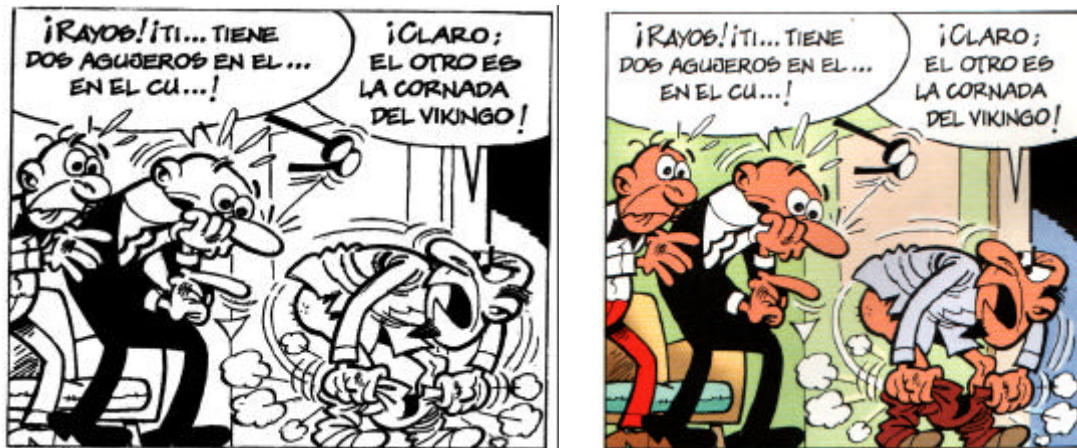


Ilustración 346-C (izq.): Aspecto final de la viñeta una vez borrados los trazos a lápiz.  
Ilustración 346-D (dcha.): La misma viñeta una vez coloreada e impresa en el álbum *Los Vikingos* (2000).

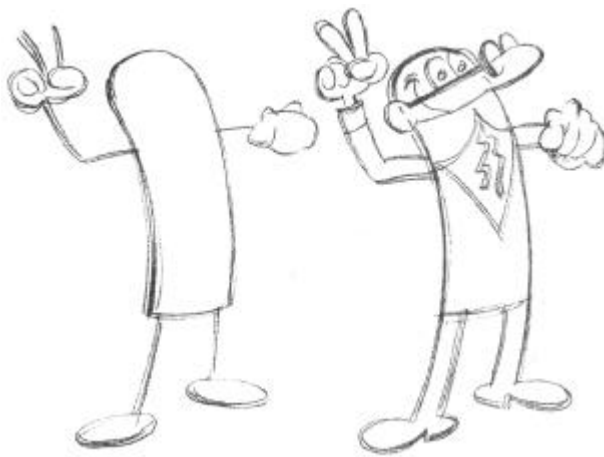


Ilustración 347: Proceso de abocetado y representación final del personaje Mortadelo.

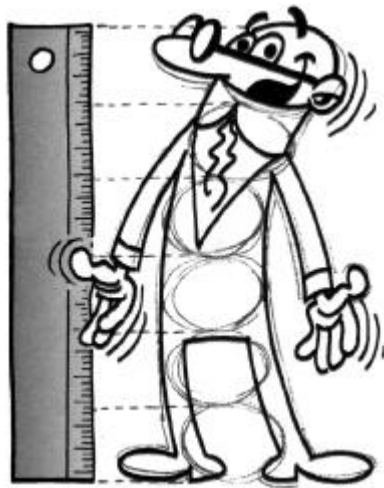


Ilustración 348: Proporción de 6 cabezas en la construcción del personaje Mortadelo. La altura de Filemón se aproxima más a una proporción de 4 cabezas. En algunos personajes Ibáñez llega a utilizar una proporción de 3 cabezas.



Ilustración 349 y 350: En las viñetas de las historietas Ibáñez no se recrea demasiado en los detalles de los personajes. Por ejemplo, los zapatos son simples y se dibujan a continuación del pantalón de Mortadelo, sin que se muestren calcetines. Sin embargo, en una portada o en un póster, donde el tamaño de la ilustración lo permite, los mismos zapatos se dibujarían mucho más detallados.



Ilustración 351 (izq.): Portada *Mortadelo Gigante* núm. 6, diciembre 1975.  
Ilustración 352 (dcha.): Póster para el tomo 25 aniversario de *Mortadelo y Filemón*, Bruguera, 1983.





Ilustración 353 (izq.): Portada de *Mortadelo* Extra de Carnaval 1971.  
Ilustración 354 (dcha.): Portada de *Mortadelo* núm. 100. 23 octubre 1972.



Ilustración 355 (izq.): Portada *Mortadelo* núm. 49, febrero 1988.  
 Ilustración 356 (dcha.): Portada *Mortadelo* núm. 645, diciembre 1983.



Ilustración 357: Gran Plano General con efecto de profundidad por disminución de escala y definición en el fondo. Viñeta del álbum *Silencio, se rueda* (1995).



Ilustración 358: Plano General largo en una viñeta de *La Vuelta* (1999-2000).



Ilustración 359: Plano general largo con efecto de perspectiva por traslape y disminución de tamaño y definición. Viñeta final de *Valor y al Toro* (1969).



Ilustración 360: Plano general corto. Viñeta de *La máquina del cambio* (1969).



Ilustración 361 (izq.): Plano medio. La figura de Pinochet se aproxima a un primer plano para mostrar el gesto duro del dictador. Viñeta de *El Tirano* (1998).



Ilustración 362 (izq.): Dos primeros planos. Viñetas de *La pildora*, historieta breve de los años 80.

Ilustración 363 (dcha.): Plano detalle. Viñeta de *Contra el gang del Chicharrón* (1969).

Ilustración 364 (izq.): Visión subjetiva en una secuencia de *Asalto a la azotea*, historieta breve de los años 80.





Ilustración 365: Ángulo de visión frontal con línea de horizonte alta. Surgen los problemas de la perspectiva cónica. La distancia entre las líneas de horizonte y de tierra genera un efecto óptico de ‘falso picado’. Viñeta del álbum *Sydney 2000* (1999).



Ilustración 366: Ángulo de visión frontal con el punto de vista a una altura media (línea de horizonte a media altura). Permite la representación de objetos situados en el suelo. Viñeta del álbum *¡Silencio, se rueda!* (1995).

Ilustración 367: Ángulo de visión frontal con punto de vista a ras del suelo (línea de horizonte baja). Evita la representación de los detalles del suelo, generándose un efecto óptico de ‘falso contrapicado’. Viñeta del álbum *Siglo XX, qué progreso!* (1999).





Ilustración 368: Ángulo de visión muy picado, aproximándose al cenital. Obsérvese que la figura de Mortadelo se dibuja prácticamente frontal, y no en escorzo, lo que distorsiona la representación en perspectiva. Puede

decirse que la perspectiva en Ibáñez siempre es más rigurosa en las arquitecturas y objetos que en la representación de los personajes. Sin embargo, el lector está tan acostumbrado a la simplificación gráfica del tebeo que apenas percibe estas aberraciones. Viñeta de *Silencio, se rueda* (1995).



Ilustración 369: Ángulo de visión ligeramente contrapicado en una viñeta del álbum *Los Vikingos* (2000).

Obsérvese de nuevo la representación frontal de los personajes.



Ilustración 370: Ángulo de visión contrapicado. Con esta angulación surgen los problemas de la representación de la perspectiva del cuadro inclinado (vid. más adelante). Viñeta de *Hacer un extraordinario*, historieta breve (h. 1983).



Ilustración 371: Ángulo de visión frontal con línea de horizonte baja. Obsérvese la composición convencional – tres planos con distinta definición y escala- para obtener un efecto óptico de perspectiva con pérdida de profundidad de campo. Viñeta de *Don Adolfo*, *Can Can* núm. 17, 2 junio 1958.



Ilustración 372: De nuevo una composición convencional para obtener un efecto de espacio con pérdida de profundidad de campo. En la segunda viñeta se logra un efecto más acusado de 'falso contrapicado'. Viñetas de *Don Adolfo*. *Can Can* núm. 28, agosto 1958.



Ilustración 373: El mismo recurso continúa funcionando 42 años después. Viñeta de *Los Vikingos* (Eds. B, 2000).



Ilustración 374: Ángulo de visión frontal con línea de horizonte muy alta. Se genera un efecto de 'falso picado' y se simplifica la representación del espacio en perspectiva. Ibáñez dibuja una perspectiva cónica oblicua (líneas verticales paralelas). Si por el contrario hubiese optado por un ángulo de visión picado se habría visto obligado a representar una perspectiva de cuadro inclinado (las líneas verticales fugarían en un punto por debajo de la viñeta). La simplificación gráfica se impone al rigor en la representación. Chiste suelto en *Selecciones de Humor de El DDT* núm. 57, 31 octubre 1957.



Ilustración 375: Ángulo de visión frontal con línea de horizonte baja en una viñeta de *Siglo XX, qué progreso!* (1999). La perspectiva se aplatana como en una imagen obtenida con teleobjetivo, por lo que el dibujante busca una manera convencional de representar la profundidad.



Ilustración 376: Con un ángulo de visión frontal y una línea de horizonte baja el efecto de profundidad se logra de forma convencional creando diferentes planos cuya escala y definición (grado de iconicidad) se reduce progresivamente, como en una escenografía teatral. De este modo, el punto de vista de la viñeta corresponde al de un hipotético espectador situado frontalmente a la representación, los ojos a la altura de la línea de tierra del escenario y a una distancia considerable del mismo. De ahí que se genere un efecto de falso contrapicado. Gracias a la simplificación gráfica de los planos más alejados también se crea un efecto óptico de desenfoque o de pérdida de profundidad de campo, lo que favorece que la atención del lector se centre en el elemento o gag principal y que se dinamice la lectura de la página.



Ilustración 377: *Moulin Rouge* (La Goulue), 1891.  
Toulouse-Lautrec. Cartel, litografía en color.  
Musée Toulouse-Lautrec, Albi.



Ilustración 378: Esquema tridimensional del sistema compositivo del cartel. Como puede observarse, los carteles publicitarios (desde sus orígenes) como las viñetas de tebeos recurren con frecuencia a soluciones gráficas semejantes. En este caso, la configuración del espacio tridimensional aparente de la ilustración se logra utilizando el mismo planteamiento escenográfico estudiado en las viñetas de Ibáñez. Ambos lenguajes comparten muchos elementos: la simplificación gráfica de las imágenes, el papel efímero que cumplen (no ya cuando se sacan del contexto para el que fueron creados y se exponen en museos), el espacio reservado destinado al texto, el impacto visual de las imágenes, la tendencia a plasmar el movimiento de las figuras representadas, la composición basada en convencionalismos -generalmente se eluden los problemas espaciales-, ambos lenguajes requieren una lectura rápida, etc.



Ilustración 379 (izq.): *La Goulue bailando con Valentin le Désosé*, 1885. Toulouse-Lautrec. Óleo sobre tela. Musée d'Orsay, Paris.



Ilustración 380 (dcha.): Viñeta final de *Valor y al toro*, de F. Ibáñez (1969).

La simplificación gráfica casi obligada de carteles y viñetas hace que los artistas eludan en muchos casos la representación arquitectónica en perspectiva cónica y se valgan de recursos muy primitivos para lograr la profundidad, por ejemplo, figuras con mayor escala y grado de iconicidad en primer plano y próximas al límite inferior, elementos en segundo plano más simplificados, reducidos y alejados de este límite inferior, ocultación de las figuras del fondo por los elementos en primer plano (traslapo), etc. Para lograr un efecto de pérdida de nitidez con la distancia se recurre a la simplificación gráfica, de ahí la utilización de siluetas, contornos, etc.

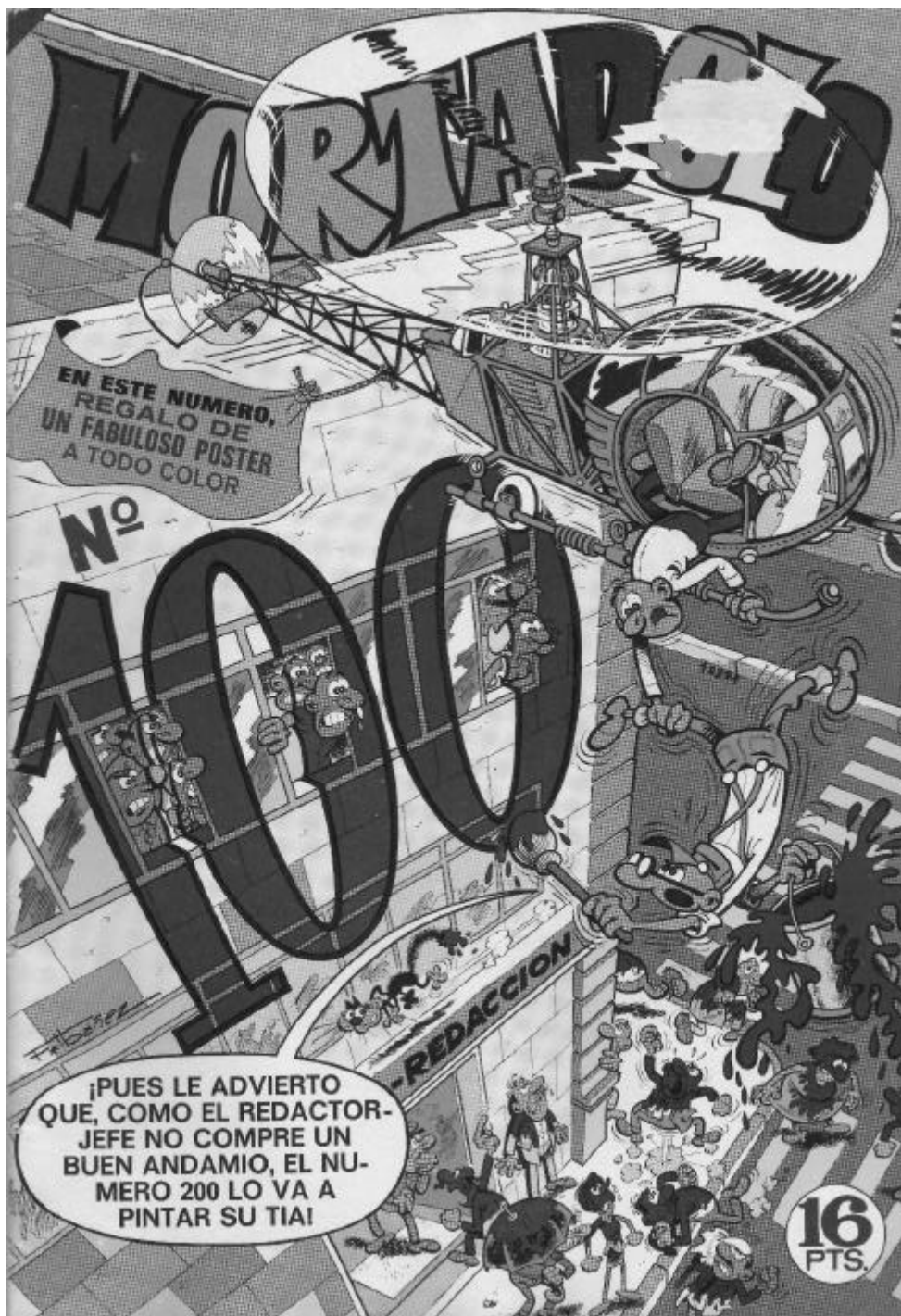


Ilustración 381: Portada del núm. 100 de *Mortadelo*. Con un ángulo de visión como éste (picado) surgen los problemas de la representación de la perspectiva del cuadro inclinado. En la ilustración siguiente se analiza la perspectiva trazada por Ibáñez en esta imagen de portada.

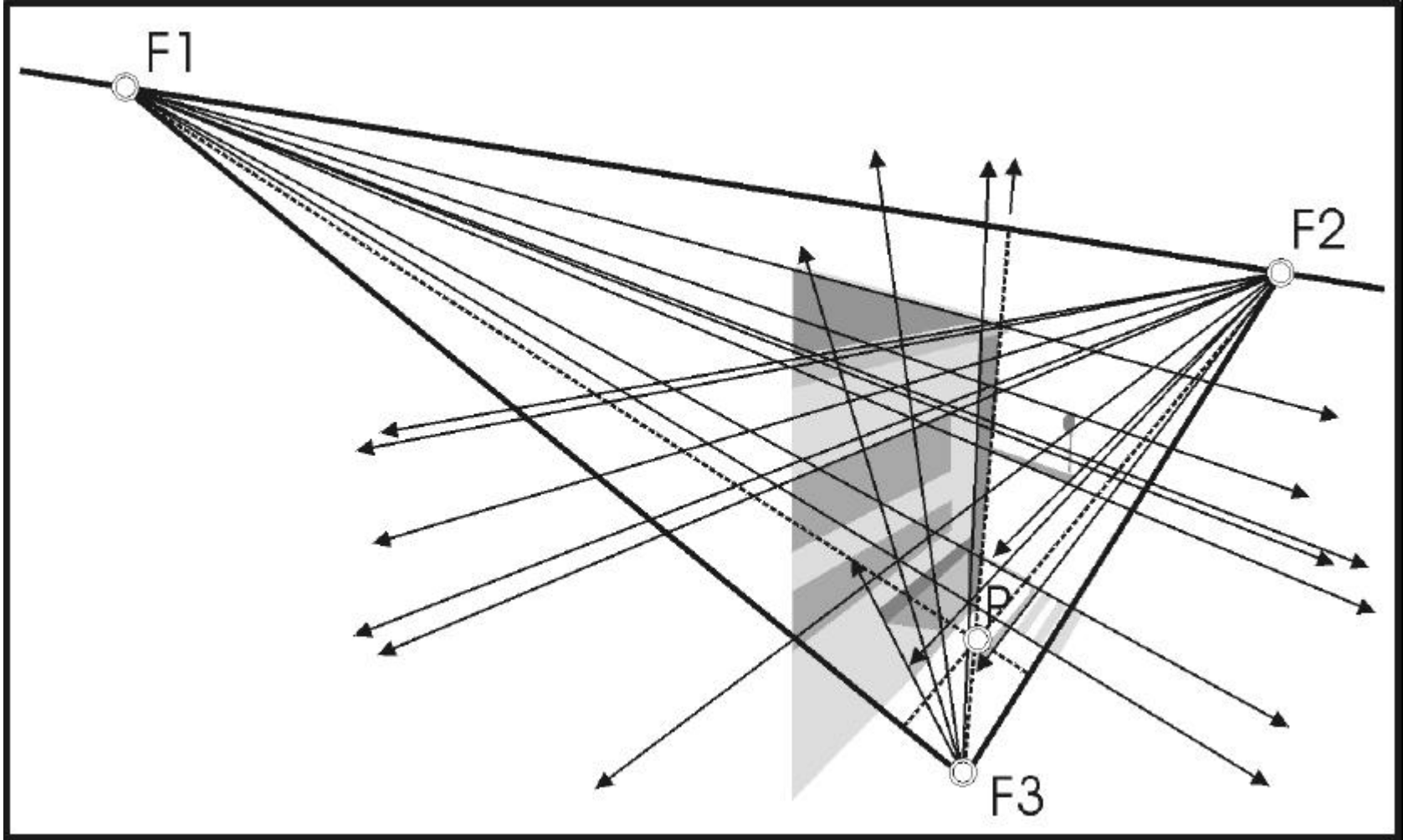


Ilustración 382: Esquema de las principales líneas de fuga de la perspectiva del cuadro inclinado empleada por Ibáñez en la portada del núm. 100 de Mortadelo (fig. anterior).  
La perspectiva de Ibáñez es tan sólo aparente, puesto que el trazado realizado por el dibujante es geoméricamente incorrecto.



Ilustración 383: Viñeta de *El Sulfato Atómico* (Gran Pulgarcito, 1969).

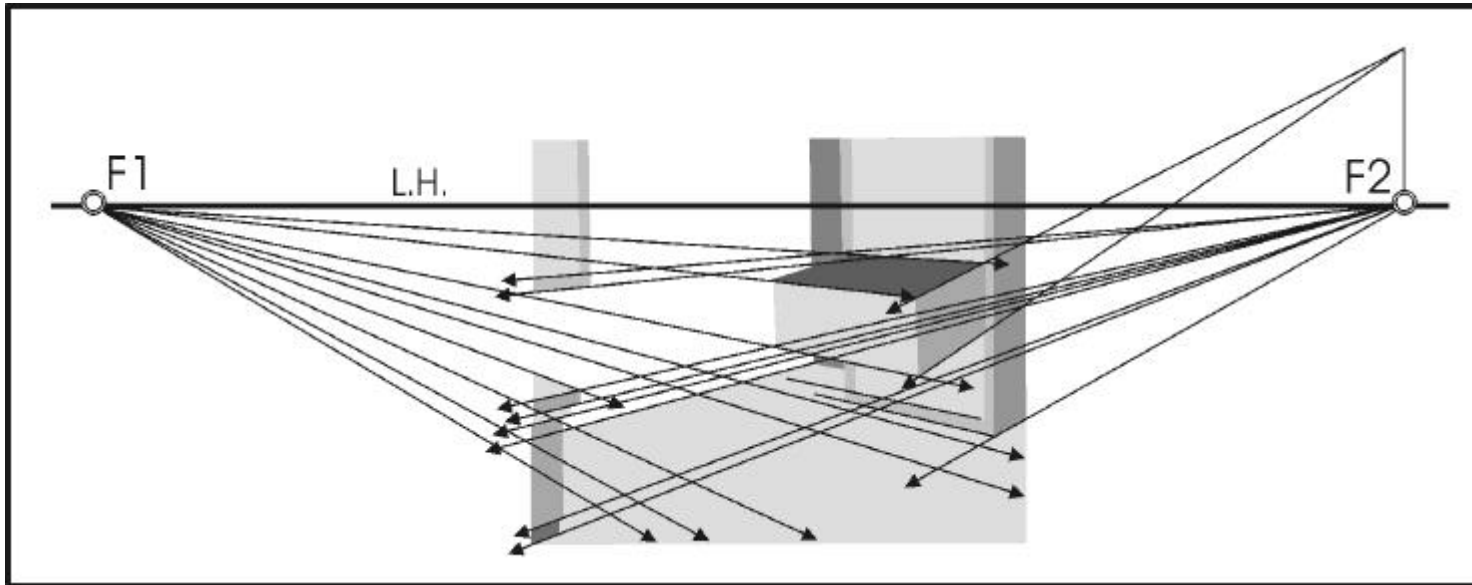


Ilustración 384: Con un ángulo de visión frontal y una línea de horizonte alta surgen los problemas de la representación en perspectiva cónica -frontal u oblicua en función de la posición del espectador con respecto a los objetos representados-. A continuación se muestra un esquema de la perspectiva cónica oblicua utilizada por Ibáñez en la viñeta superior. De nuevo el trazado de Ibáñez es geoméricamente incorrecto.

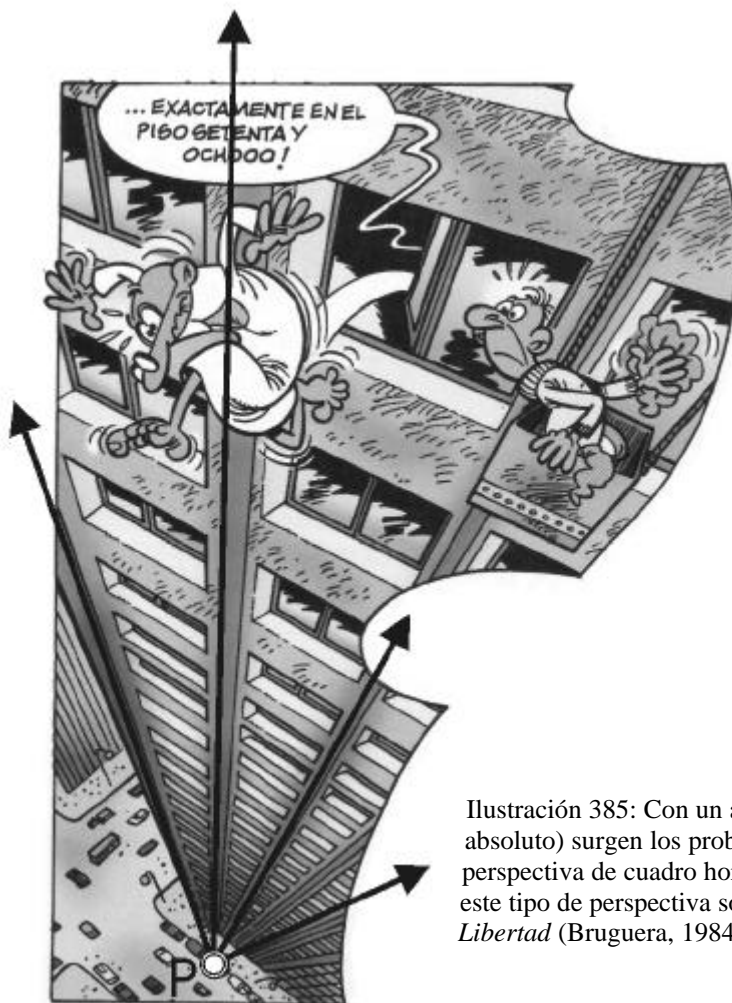


Ilustración 385: Con un ángulo de visión cenital (picado absoluto) surgen los problemas de la representación de la perspectiva de cuadro horizontal. Véase un esquema lineal de este tipo de perspectiva sobre una viñeta de *La Estatua de la Libertad* (Bruguera, 1984), de Ibáñez.

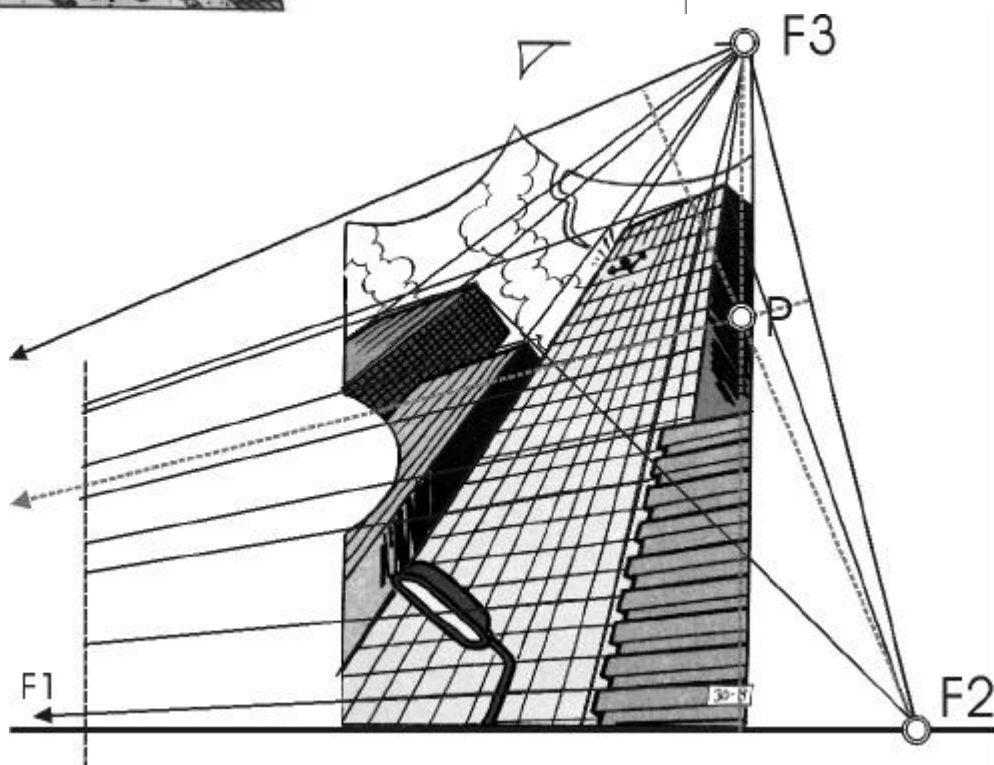


Ilustración 386: Con un ángulo de visión contrapicado surgen los problemas de la perspectiva del cuadro inclinado con angulación del eje óptico por encima del plano del observador. Viñeta del álbum *Los Monstruos* (h. 1980), de Ibáñez.



VARIEDAD DE ESQUEMAS COMPOSITIVOS.

Ilustración 387: Composición por simetría en viñeta del álbum *La Vuelta* (Eds. B, 1999-2000).

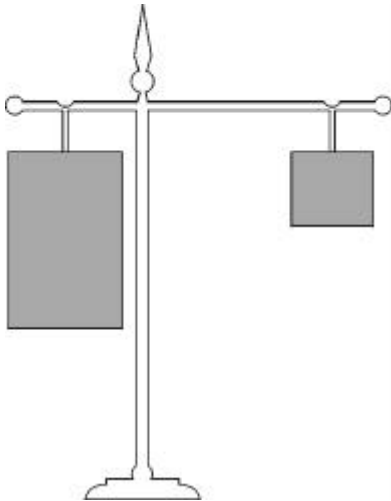


Ilustración 388-A: Composición por asimetría. El equilibrio visual se logra gracias a la compensación de masas. Viñeta del álbum *La Vuelta* (Eds. B, 1999-2000).



Picasso. *Acrobata con balón* (1905).

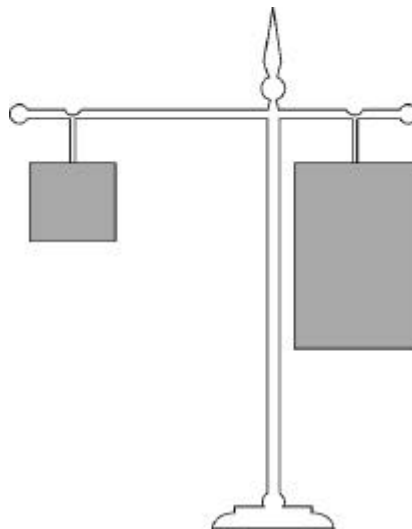


Ilustración 388-B: El mismo principio compositivo en un cuadro de Picasso.

Ilustración 389: Composición por simetría y ley de la balanza en una viñeta del álbum *La rehabilitación esa* (Eds. B, 2000).





Ilustraciones 390, 391 y 392: Diversas composiciones basadas en esquemas geométricos. Viñetas del álbum *La Vuelta* (1999-2000).

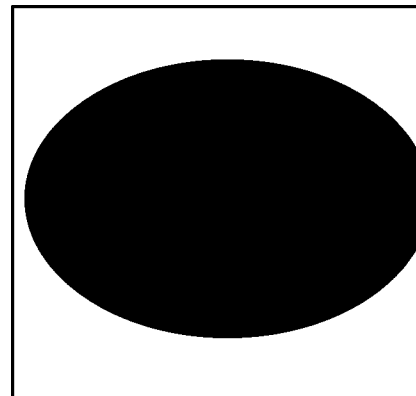
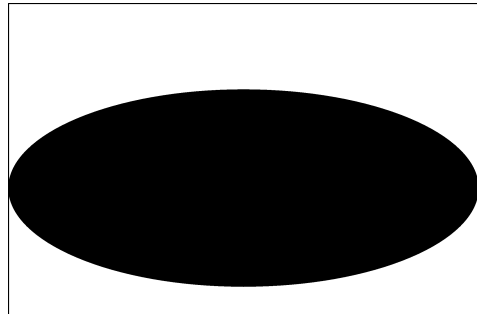


Ilustración 393: Composición basada en un óvalo. Viñeta del álbum *Testigo de Cargo*.





Ilustración 394: Organización de la composición y distribución de los elementos según la regla de los tercios. Ilustración de portada de número extra *Mortadelo*.



Ilustración 395: Líneas cinéticas de trayectoria para describir gráficamente el recorrido (rastreo) de Mortadelo. Viñeta de *Mortadelo y Filemón* (1964).

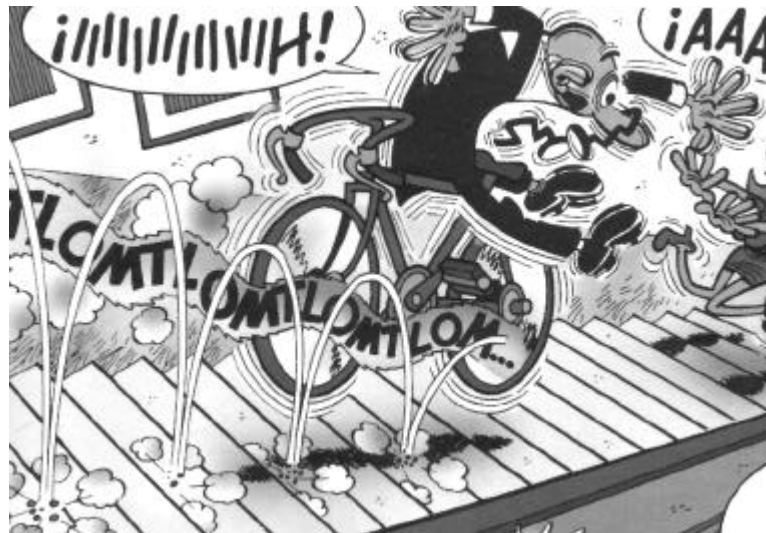


Ilustración 396: Combinación de movigramas –trayectoria, nubes de polvo y temblor– para acentuar la ilusión de movimiento. Viñeta de *La Vuelta* (1999-20002).



Ilustración 397 (izq.): Descomposición secuencial del movimiento de las manos para expresar una rápida agitación. Viñeta de *Impeachment!* (1999).

Ilustración 398 (dcha.): Contornos indefinidos para expresar un temblequeo. Viñeta de *Silencio, se rueda* (1995).



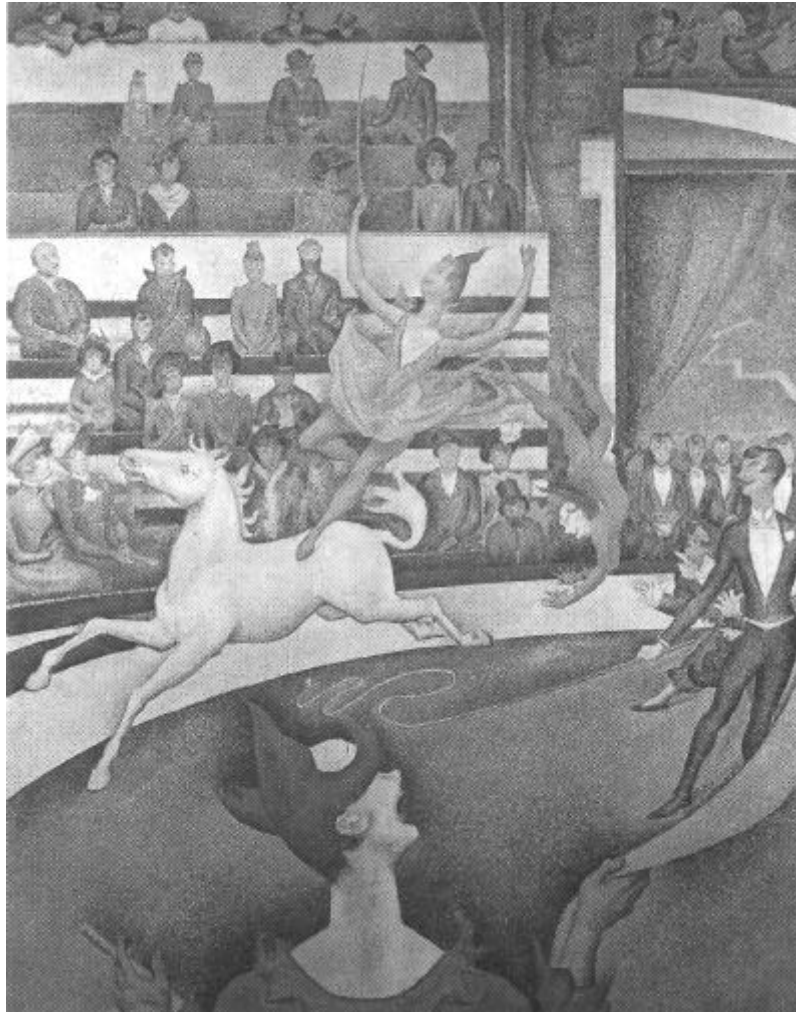
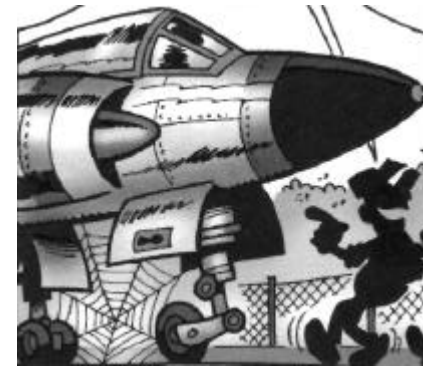


Ilustración 402: Georges Seurat. *El Circo*. 1891.



Ilustraciones 403 a 409: Representación de texturas: agua, hielo, tierra, tejidos, piel, madera y metal. Viñetas de los años 1989, 1993, 1999 y 2000.



Ilustraciones 410 a 412: Diversos ejemplos de representación de sombras arrojadas. Las viñetas superiores fueron dibujadas en 1969. La inferior izquierda pertenece al álbum *Los Vikingos* (2000). En ella se utiliza la sombra proyectada para reforzar la expresión del Súper.



Ilustración 413 (izq.): Representación de un contraluz mediante el dibujo de una silueta negra. Viñeta del álbum *Los Vikingos* (2000).

Ilustración 414 (dcha.): Representación de un contraluz mediante un claroscuro muy contrastado. Viñeta de *Valor y al toro* (1969).



Ilustración 415: Representación de un contraluz con sombras arrojadas. La iluminación muy contrastada afecta a las sábanas y al mobiliario, pero no al personaje. Viñeta de *Su vida privada* (1998).



Ilustraciones 416 y 417: En algunos álbumes como *Valor y al toro* (1969) Francisco Ibáñez se interesó especialmente por la iluminación de las viñetas y por la representación de los volúmenes.

Ilustración 418: Escena de niebla. Viñeta de *Valor y al toro* (1969).



Ilustración 420: Representación arquetípica de la luz de las velas. Viñeta de *Su vida privada* (1998).



Ilustración 419: Representación arquetípica de iluminación por foco. Viñeta de *Los Monstruos*.



Ilustración 421: Representación arquetípica de iluminación por velas. Viñeta de *La rehabilitación esa* (2000).



Ilustración 422: Representación del claroscuro mediante tintas degradadas. El detalle en el traje negro de Mortadelo se logra aclarando el tono, lo que produce un efecto de contraluz. Ilustración de portada de *Top comic Mortadelo* núm. 1 (2002).





Ilustración 423: Globo con línea de indicatividad para identificar la procedencia de la locución (a la izq. voz en off). Viñeta del álbum *El tirano* (1998).



Ilustraciones 424 a 426: Diversas formas de globos y terminaciones: (izq.) globo helado para acentuar un lenguaje aterrador; (centro) globo con aristas para expresar un grito; (dcha.) globo de monólogo interior para expresar el pensamiento animal. Viñetas de 1995, 2000 y 1995 respectivamente.



Ilustración 427: Globo fantasía para apoyar el mensaje del personaje. Viñeta de *Silencio, se rueda* (1995).

Ilustración 428: Globo con contorno de nube y terminación envolvente para representar una ensoñación de los personajes. El contenido del globo representa icónicamente el objeto de su deseo. Viñeta del álbum *Los guardaespaldas*.



Ilustración 429 (dcha.): Globo zoomórfico para apoyar el mensaje del personaje. Viñeta de *Chicha, Tato y Clodoveo* (1986).

Ilustración 430 (izq.): En ocasiones los globos adquieren formas caprichosas. Este globo antropomórfico pertenece a una historieta de portada de un semanario de 1973. El personaje Mortadelo aparece rodeado de onomatopeyas.



Ilustración 431: Rotulación en curva y notas musicales para expresar un canto. Viñeta del álbum *La caja de los 10 cerrojos*.



Ilustración 432: Rotulación de gran vistoridad en el título del álbum *Silencio, se rueda* (1995).



Ilustración 433: Locuciones orientales en el álbum *La caja de los 10 cerrojos*.

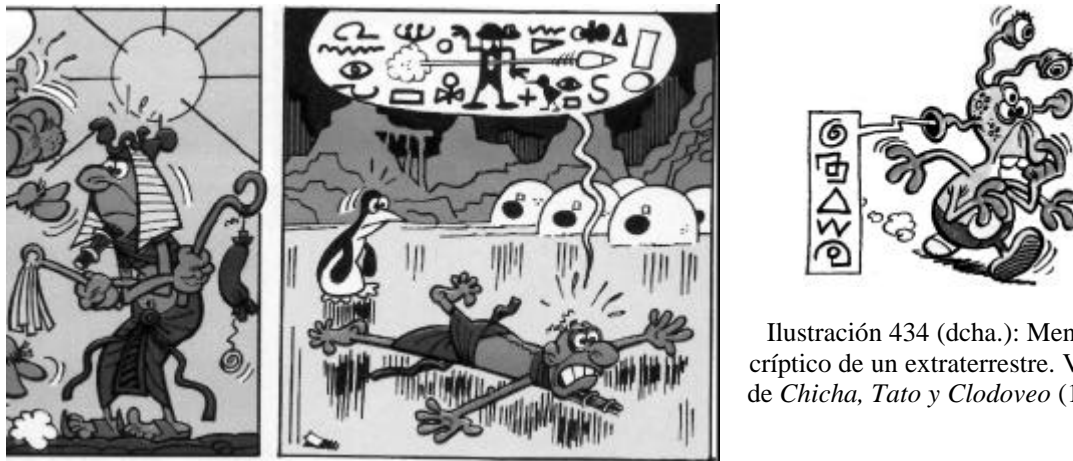


Ilustración 434 (dcha.): Mensaje críptico de un extraterrestre. Viñeta de *Chicha, Tato y Clodoveo* (1986).

Ilustración 435 (izq.): Locución de un antepasado egipcio de Filemón. Viñeta de *El árbol genealógico* (historieta breve).



Ilustración 436: Argot estereotipado para expresar las locuciones de los africanos (historieta breve).



Ilustración 437: Cartela para introducir la voz del narrador. Viñeta del álbum *Los vikingos* (2000).





Ilustración 440: Continuidad espacial en viñetas consecutivas. Mediante esta técnica de montaje se logra un efecto semejante a una panorámica cinematográfica. Viñetas de *El Tirano* (1998).



Ilustración 441: Viñeta fragmentada. Técnica narrativa para representar acciones conexas. Viñeta de página deportiva (1963).



Ilustraciones 442 a 445: Diversos recursos y técnicas de montaje para representar el paso del tiempo. Viñetas de *Mortadelo y Filemón* y *Pepe Gotera y Otilio*.



Ilustración 446: Recurso narrativo para representar un viaje en el tiempo. Viñetas de *Silencio, se rueda!* (1995).



Ilustración 447: Acciones paralelas. Mediante esta técnica narrativa el lector presencia, en una misma secuencia, dos rodajes –el de King-Kong y el de Tiburón– que transcurren simultáneamente en distintos lugares. Viñetas del álbum *Silencio, se rueda!* (1995).



Ilustrac. 448: Flash-Back. En la segunda viñeta se activa el recuerdo del personaje. *Los Vikingos* (2000).



Ilustración 449 (izq.): Flash-Back. Página del álbum *Testigo de cargo* (1984).



Ilustrac. 450: Visión subjetiva a través de unos prismáticos. Historieta breve (años 80).



Ilustración 451: Efecto de aproximación óptica. Mediante esta técnica de montaje se logra un efecto semejante a un zoom cinematográfico. Viñetas del álbum *A por el niño*.

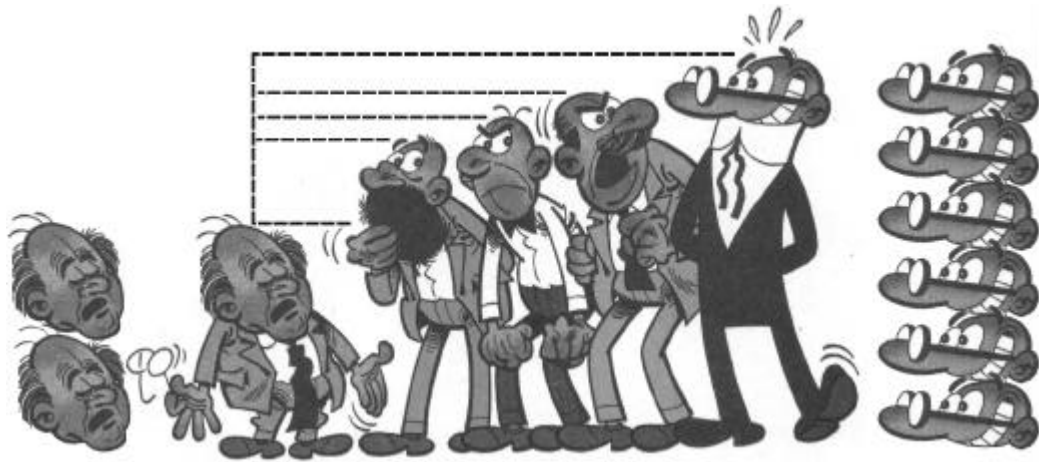


Ilustración 453: Proporciones de los personajes de la serie *Mortadelo y Filemón*.



Ilustración 454: Hoja modelo del personaje Mortadelo con diversas expresiones y gestos.





Ilustración 455: Hoja modelo del personaje Filemón.



Ilustración 456 (izq.): Representación arquetípica del cateto: rudo, ignorante, carente de inteligencia y dotado de fuerza bruta. Chiste suelto (1957).

Ilustr. 457 y 458 (dcha.): El gitano es otra de las representaciones estereotipadas de Ibáñez, no exenta de rasgos racistas. Aparecen descalzos, andrajosos, ladrones, etc. Viñetas de *La familia Trapisonda* (1960).



Ilustración 459: En esta viñeta del álbum *Contra el gang del Chicharrón* (1969) los gitanos aparecen como seres salvajes, insociables, incultos, capaces de rajar al primero que se topa con ellos.

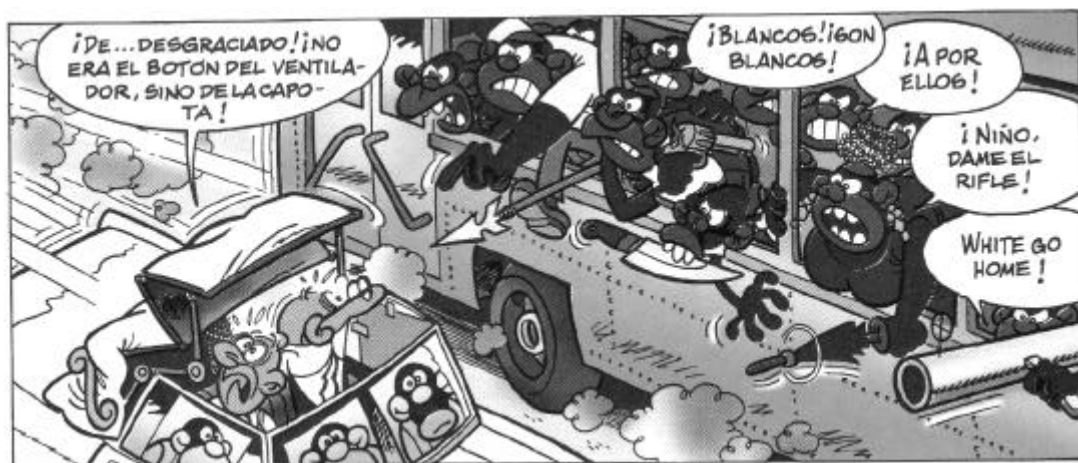


Ilustración 460: Una representación semejante presentan estos negros americanos del álbum *La Estatua de la Libertad* (1984).



Ilustración 461: La representación arquetípica de los negros africanos es la de una tribu canibal. Viñeta del álbum *La máquina del cambio* (1969).



Ilustración 462 (izq.): Iconografía de niño rebelde en una página humorística de 1960.



Ilustraciones 463 a 465: Representación arquetípica de los homosexuales. Viñetas de 1978 y 1986.



Ilustraciones 466 y 467: El clero y el funcionariado tampoco se libran de una representación estereotipada en los tebeos de Ibáñez. Viñetas de *Chicha, Tato y Clodoveo* (1986) y de *Su vida privada* (1998).



Ilustración 470 (izq.): Representación arquetípica del parado (1986).



Ilustración 468 y 469 (dcha.): Representaciones arquetípicas del empresario. Viñetas de 1986.



Ilustración 471: Inspector de hacienda (1986).



Ilustración 472: Iconografía arquetípica de la bibliotecaria. Viñeta del álbum *La gallina de los huevos de oro*.



Ilustrac. 475: Caricatura de Ana María Palé, directora editorial de Bruguera tras la jubilación de Rafael González a finales de los 70 (viñeta de los años 80).



Ilustración 476: Caricatura de Montserrat Vives Malondro (años 80).



Ilustración 477 (izq.): Obsérvese los detalles en la mesa de Montse Vives.



Ilustración 478: Caricatura de Blanca Rosa Roca (1992).



Ilustración 481 (izq.): Representación arquetípica del nacimiento. Viñeta de *La historia esa vista por Hollywood* (1958).



Ilustración 480 (dcha.): Dos situaciones arquetípicas relacionadas con el matrimonio: los recién casados y la expulsión violenta del hogar. Chiste de 1958.

Ilustración 482: Representación arquetípica del recién fallecido. Viñeta de *Vuelos sin motor*, página temática de 1959.



Ilustrac. 483 (izq.): Otra representación arquetípica es la del arruinado. Chiste de 1960.

Ilustración 484 (dcha.): Idéntica representación de Manuel Vázquez. Chiste de 1958.



Ilustración 485: Representación de una caída. El impacto provoca el hundimiento del pavimento. Viñeta de *Doña Pura y doña Pera* (1964).



Ilustración 486: Un ejemplo de distorsión gráfica arquetípica es la deformación por aplastamiento. Viñeta del álbum *Una vida perruna* (1986).

Ilustración 487: Impacto con atravesamiento de muro –la silueta del personaje aparece recortada en los ladrillos-. Viñetas del álbum *Silencio, se rueda* (1995).

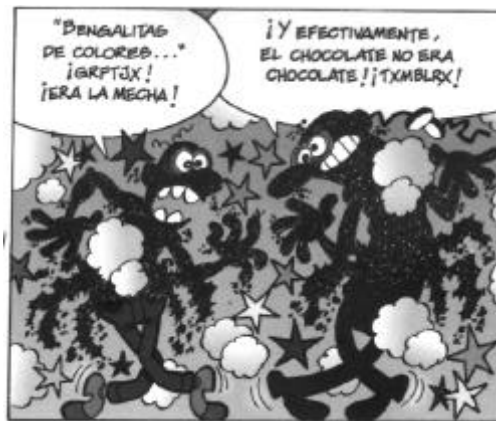
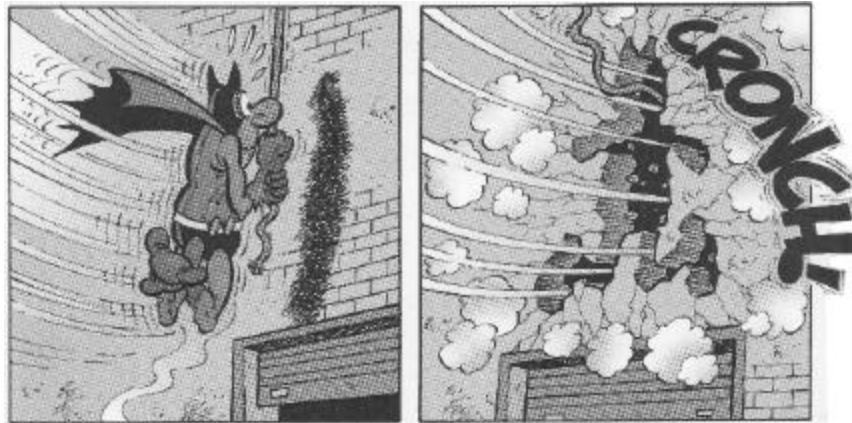


Ilustración 488 (sup. izq.): Víctimas de una explosión. Viñeta del álbum *Impeachment* (1999).

Ilustración 489 (sup. Dcha.): Representación arquetípica del calambrazo.



Ilustración 490 (izq.): Representación arquetípica de un alimento envenenado –aroma con forma de calavera-. Viñeta del álbum *El tirano* (1998).



Ilustraciones 491 a 493: (izq.) Rostro de enfado con irradiación de fuego; (centro) Puño agrandado para expresar intención de golpear violentamente; (dcha.) Semblante y gestualidad corporal para expresar miedo. Viñetas de *La familia Trapisonada* (1959).



Ilustraciones 494 y 495: (Izq.) A la expresión de Mortadelo, que huye asustado, le acompaña el disfraz de insecto; (dcha.) Expresión de enfado y nubes para indicar el estado de ánimo de Filemón. Viñetas 1962.



Ilustración 496: Expresión facial y posición de las manos cuando el personaje ha sido sorprendido in fraganti. Viñeta de *13 Rue del Percebe* (1964).



Ilustración 497 (izq.): Expresión del chasco. *Doña Pura y Doña Pera* (1964).

Ilustración 498 (dcha.): Expresión facial de sorpresa. Viñeta de *Historia burra*, historieta breve (1974).



Ilustración 499 (izq.): Expresión del chasco. *Los Guardaespaldas* (años 70).





Ilustración 500: Gestualidad de rostro y cuerpo para expresar que los personajes se escabullen. Viñeta de *Chicha, Tato y Clodoveo* (1986).



Ilustración 501: Expresividad de rostro y cuerpo para representar el sobresalto de un personaje. Viñetas del álbum *Impeachment* (1999).



Ilustraciones 502 a 504: Expresiones faciales para indicar (izq.) que el personaje trama algo, (centro) maldad, (dcha.) horror. Viñetas de *La Vuelta* (1999-2000).

Ilustración 505: Expresión facial con irradiación de sudor. Viñeta de *El congelador nuclear*, historieta breve (años 80).





Ilustración 506: Viñeta de *¡A la Feria, a la Feria!* (*Super Mortadelo* núm. 16, 1970).



Ilustración 507: Viñeta del álbum *Testigo de cargo* (Bruguera, 1984).

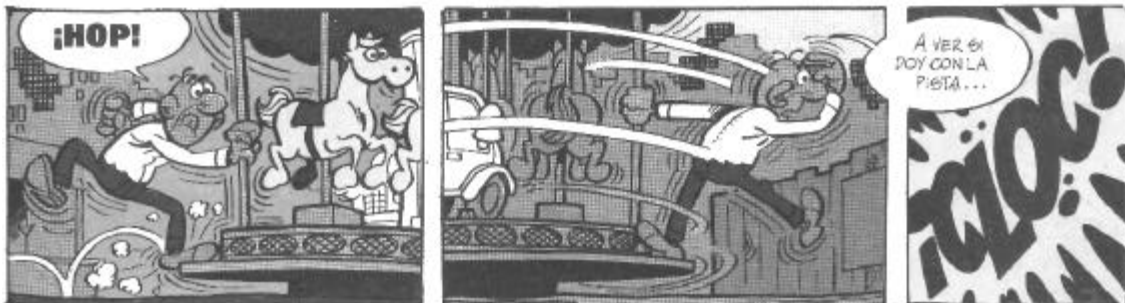


Ilustración 508: *¡A la Feria, a la Feria!* (1970).



Ilustración 509: *Testigo de cargo* (1984).

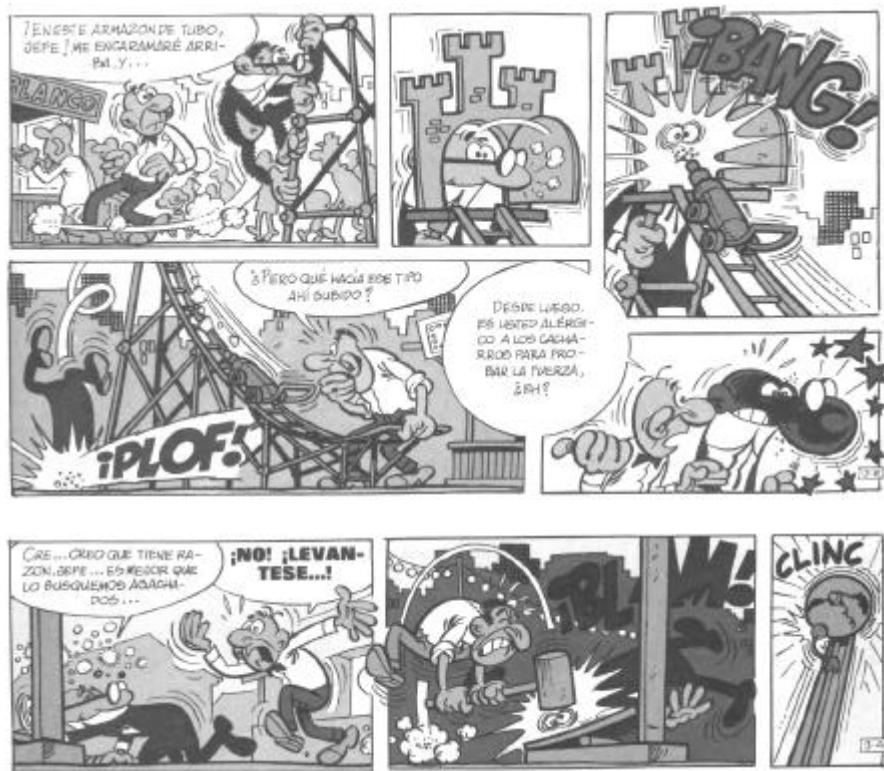


Ilustración 510 (izq.): Viñetas de *¡A la Feria, a la Feria!* (1970).



Ilustración 511 (dcha.): Viñetas del álbum *Testigo de cargo* (1984).  
Compárese ambas secuencias. Esta segunda es un 'remake' de la de 1970.



Ilustración 512 (izq.): Viñetas de *¡A la FERIA, a la FERIA!* (1970).  
 Compárese e esta nueva secuencia con la que aparece a la derecha.



Ilustración 513 (dcha.): Viñetas del álbum *Testigo de cargo* (1984)



Ilustración 514: Sin palabras. Tira cómica publicada en *La Risa* núm 127, Ed. Marco, 1956. Compárese con la tira reproducida a continuación.

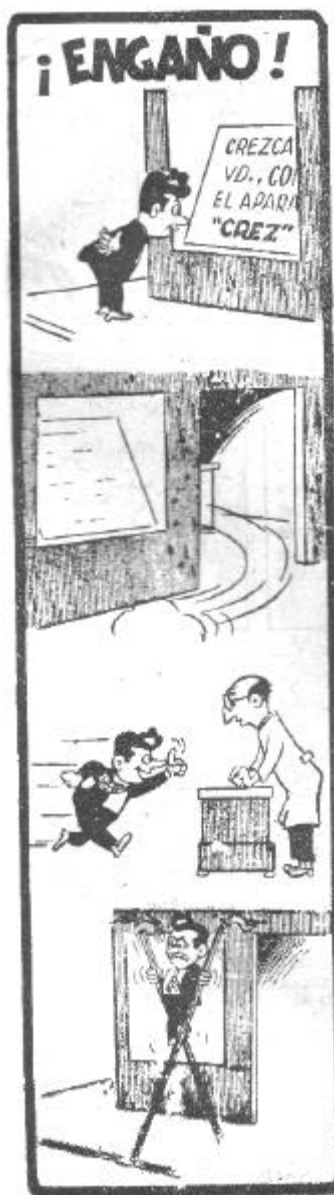


Ilustración 515: Tira cómica anónima publicada en *La Risa* a comienzos de los 50. Reedición en *La Risa* núm. 13 (3ª época), Marco, h. 1958.





Ilustración 518: Viñeta de una página de chistes titulada Angelitos. En *Suplemento de Historietas de El DDT*, 1960. Ibáñez recuperó este gag en dos escenas de *13 Rue del Percebe*.



Ilustraciones 519 y 520: Viñetas de *13 Rue del Percebe*.



Ilustración 521 (izq.): Viñeta de la sección humorística *Increible pero mentira*, de Ibáñez. *El Campeón de las Historietas*, núm. 44, 9 enero 1961.



Ilustrac. 522 (dcha.): El mismo gag en un chiste publicado años antes en una página humorística titulada *¡Qué despistadas!* En *Can Can*, núm. 37, 20 octubre 1958.



Ilustraciones 523 y 524: Compárese estas dos portadas y obsérvese el paralelismo entre *Mortadelo* y *Filemón* y los personajes de *Guai!*, así como la rentabilidad del humor en la obra de Francisco Ibáñez.





Ilustración 525 (izq.): Viñetas de *El Sulfato Atómico*. En *Gran Pulgarcito*, 1969.  
 Ilustración 526 (dcha.): Viñetas del álbum de *Chicha, Tato y Clodoveo, El Tato se lía a inventar*. *Guai!* Núm. 151, julio 1989.  
 En esta serie Ibáñez recuperó incluso los inventos del profesor Bacterio de la serie *Mortadelo y Filemón*.



Ilustración 527 (izq.): Viñeta de *Doña Pura y Doña Pera, vecinas de la escalera*, de Ibáñez. En *Tío Vivo* núm. 169, junio 1964.

Ilustración 528 (dcha.): Viñeta de *13 Rue del Percebe*, de Ibáñez. Obsérvese la iconografía de la anciana que acompaña frecuentemente a la vecina protectora de animales. Compárese con *Doña Pera*.



Ilustración 529 (izq.): Viñetas del álbum de *Mortadelo y Filemón, A por el niño*. Compárese la iconografía del personaje Libertito Mecha con Tete Cohete (siguientes ilustraciones).

Ilustración 530 (abajo): Viñetas de *Tete Cohete*, en *Super Zipi y Zape* núm. 148, octubre 1983.





Ilustraciones 531 y 532: Personajes secundarios del álbum de *Mortadelo y Filemón, A por el niño*. Compárese la iconografía de la directora del colegio y la profesora de música con sus correspondientes en *Chicha, Tato y Clodoveo, de profesión sin empleo*.



Ilustraciones 533 y 534: Personajes del álbum de *Chicha, Tato y Clodoveo, Pero... ¿Quiénes son esos tipos?* En *Tope Guai!* Núm. 3, Eds. Junior, 1986.



Ilustración 535: Viñetas del álbum de *Mortadelo y Filemón, A por el niño*. Escena del esqueleto y la visita del inspector de educación.



Ilustración 536: Un gag similar al anterior tiene lugar en el álbum de *Chicha, Tato y Clodoveo, Pero... ¿Quiénes son esos tipos?* En *Tope Guai!* Núm. 3, Eds Junior, 1986.



Ilustración 537: Viñetas de *Tete Cohete*. *Super Zipi y Zape* núm. 148, octubre 1983. Las relaciones de poder entre el director y el secretario del colegio de Tete recuerdan a las que mantiene el director y el presidente en *El botones Sacarino* (abajo).



Ilustración 538: Viñetas de *El botones Sacarino*. *El DDT*, Almanaque 1971. Reedición.



Ilustración 539: Viñetas de *Ande, riase usté...* de Ibáñez. *El Campeón* núm. 4, 4 abril 1960. Las relaciones patrón obrero aparecen en esta serie anticipo de *Pepe Gotera y Otilio*. El empresario y su glotón e ignorante empleado, capaz de devorar una vaca entera en el desayuno pero incapaz de desempeñar con éxito cualquier asunto o trabajo.



Ilustración 540: Viñetas de *Pepe Gotera y Otilio, Chapuzas a Domicilio*, de Ibáñez. *DDT* núm. 394, 3 febrero 1975.



Ilustración 541: *Los Viajes*, página temática de Ibáñez. Reedición.



Ilustración 542: Viñetas de *Valor y al Toro*, de Ibáñez. Reedición.



Ilustración 543: *La familia Pepe*, de G. Iranzo. Reedición. La comicidad de esta serie anticipa el “gag continuo”.



Ilustración 544: *La familia Pepe*, de G. Iranzo. Viñeta de 1951. Obsérvese la inclusión de detalles absurdos en la viñeta.



Ilustraciones 545 y 546: Viñetas de *La Osa Mayor*, Agencia Teatral, de M. Vázquez. *Can Can* núm. 14, 12 mayo 1958. Véase el gag visual en segundos términos, pequeños detalles absurdos que funcionan en la viñeta como chistes secundarios, independientes. Ibáñez recuperó este elemento de humor en su serie *Godofredo y Pascualino*...



Ilustración 547: *Gordito Relleno*, de Peñarroya. *Pulgarcito* núm. 1279. Reedición. Obsérvese la abundancia de detalles absurdos y surrealistas en la viñeta.





Ilustración 548 (izq.): Portada de Magos del Humor núm. 34, 1976.

Ilustración 549 (dcha.): Casanyes, uno de los más claros imitadores del estilo Ibáñez. Portada de *Garibolo* núm. 1, 18 diciembre 1986.



Ilustraciones 550 y 551: Páginas de *Paco Tecla y Lafayette*, de Casanyes, personajes inspirados en Mortadelo y Filemón. En *Garibolo* núm. 1, 18 diciembre 1986.





Ilustración 554: Viñetas sueltas de Pafman: *Prueba judicial*, de Cera. En *Super Mortadelo* núm. 64, diciembre 1989. La admiración de Cera por la obra de Ibáñez queda reflejada en las viñetas reproducidas en esta página.



Ilustración 555 (izq.): Dibujo de Gin para la portada de *El DDT* núm. 338, 7 noviembre 1957.

Ilustraciones 556 y 557 (centro): Viñetas de *A por el niño*, de Ibáñez.

Ilustraciones 558 y 559 (dcha.): Viñetas de *Los labriegos codiciosos*, de Jan, en *Pulgarcito* núm. 46 (2ª época), 12 febrero 1982.



Ilustración 560 (izq.): Viñeta del álbum de *Chicha, Tato y Clodoveo, Pero... ¿Quiénes son esos tipos? Tope Guai!* Núm. 3, 1986. A imitación de Ibáñez, otros muchos autores introdujeron la caricatura política en sus historietas.



Ilustración 561 (dcha.): *El atasco de influencias. Mortadelo* núm. 174, 12 diciembre 1990. En esta aventura de *Mortadelo y Filemón*

aparecía un personaje llamado Juanito Batalla que utilizaba despachos oficiales del Ministerio para sus negocios. En la viñeta reproducida arriba es detenido junto a otro personaje que parece Alfonso Guerra.



Ilustración 562 (izq.): *Paco Tecla y Lafayette*, de Casanyes, en *Guai!* Núm. 139, abril 1989.



Ilustración 563 (dcha.): *Deliranta Rococó*, de Martz-Schmidt. *Mortadelo* núm. 190, abril 1991.





Ilustraciones 569 a 580: Francisco Ibáñez visto por otros dibujantes.  
 Caricaturas de Aldeguer (sup-izq), Arasa, Deconinck, Horate, Leo Urias, Manchego,  
 Nájera, Patricio, Picazo, Quim, Rubén Escalante y Stegun (inf-dcha).





Ilustración 581: Francisco Ibáñez a hombros de Mortadelo y Filemón.  
Caricatura de Antonio Mingote publicada en la portada de *Leer* núm. 160, Madrid, marzo 2005.

