

La ética del dibujante en la España franquista: la serie *Pepe* de Carlos Giménez

Jaime CÉSPEDES

Univ. Artois, UR 4028, Textes et Cultures, F-62000 Arras France

Resumen

Este artículo está dedicado a la serie en cinco volúmenes *Pepe* (2012-2014), en la que Carlos Giménez cuenta la vida de uno de las personalidades más carismáticas del mundo del dibujo en la España franquista, José González Navarro, 'Pepe'. El texto analiza las razones por las que esta obra se ha convertido en un ejemplo de referencia, en el terreno de la historieta, de biografía que nos permite ver la dura realidad del oficio desde dentro y la posición ética del dibujante que entra en conflicto con los condicionamientos del régimen franquista. La figura de Pepe es comparada con la de Vázquez, otra figura "rebelde" que, pese a mostrar una ética más reprochable, fue recuperada antes.

Résumé

Cet article est consacré à la série en cinq volumes *Pepe* (2012-2014), dans laquelle Carlos Giménez raconte la vie de l'une des personnalités les plus charismatiques du monde du dessin dans l'Espagne franquiste, José González Navarro, « Pepe ». Ce texte analyse les raisons pour lesquelles cette série est devenue un exemple de référence dans le domaine de la bande dessinée biographique permettant de voir la dure réalité de la profession de l'intérieur et la position éthique du dessinateur qui entre en conflit avec la censure franquiste. La figure de Pepe est comparée ici à celle de Vázquez, un autre « rebelle » qui, malgré son éthique plus répréhensible, a été davantage salué.

Plan

Introducción

Pepe vs Vázquez

La editorial Bruguera, “refugio” de rojos

La ética del dibujante durante el franquismo

Conclusión

Bibliografía

Introducción

Antes de la publicación, entre 2012 y 2014, de los cinco volúmenes que Carlos Giménez dedicó a José González, “Pepe” era conocido fundamentalmente como el autor del personaje principal de la revista estadounidense *Vampirella*. Gracias a Carlos Giménez, muchas facetas de su vida y del resto de su obra han salido de la oscuridad mediática en la que se encontraban antes de la publicación de esta novela biográfica en el doble sentido del calificativo. Solamente un dibujante que hubiese conocido en persona a Pepe podía asumir este proyecto que, lejos de ser solo un merecido homenaje al dibujante barcelonés nacido en 1939, supone también una inmersión en el medio profesional de los tebeos en la Barcelona franquista. Esta ciudad era la más dinámica en el ámbito de la producción de tebeos, hasta el punto de que muchos dibujantes madrileños, como Giménez, se trasladaron allí para asentarse en ese mundo profesional.

Para su proyecto, Giménez solicitó la colaboración de otras personas que conocieron a Pepe en diferentes momentos de su vida¹ y depositaron en él la confianza necesaria para trasladar sus recuerdos a una historieta que pretende ser fiel a la realidad en su contenido, aunque esta sea, como reconoce el propio autor, incompleta. Como dice Giménez en el epílogo del tomo 5, todos los datos incluidos en la serie son verdaderos en la medida en que han sido declarados como ciertos por alguna de las personas que conocieron a Pepe². Esta declaración de veracidad no exime al autor de reconocer en más de una ocasión a lo largo de los diferentes prólogos de la serie que, para completar el retrato de Pepe, faltaría al menos el relato de su intensa vida nocturna, una vida de la que no solía hablar a sus compañeros de trabajo, por lo peligroso que resultaba ser homosexual en la España franquista y para proteger su intimidad ante compañeros de trabajo que no compartían sus inclinaciones sexuales. Nadie pudo revelar con detalle para Giménez cómo era exactamente la vida de ocio de Pepe, salvo en lo referente a algunas anécdotas puntuales de las que Giménez consiguió informarse y aparecen retratadas en algunos momentos de la serie.

La fidelidad a los hechos presenciados y/o transmitidos por otros³ no quiere decir que el relato sea idealmente objetivo, dado que, como todo creador, Giménez tiene su propio estilo, tanto en su manera de dibujar como en su manera de narrar la historia y de interpretar los recuerdos de otros, de enlazar los diferentes episodios de la vida de Pepe, de sugerir los espacios desconocidos de su existencia e incluso de introducir el contexto histórico en el que vivió, que Giménez organiza por décadas, sin sobrecargar la continuidad de la historia con referencias al día o al año exacto de cada episodio. Todo ello no hace más que acrecentar el interés que de por sí tiene la vida de un artista recreada por alguien que compartió con él durante una época el estudio de la agencia Selecciones Ilustradas en Barcelona, llamada Producciones

¹ Giménez destaca entre ellos a Manuel Domínguez Navarro, guionista y traductor en Selecciones Ilustradas que aparece en la serie con el nombre de Mario. En su prólogo al tomo 5, Manuel Domínguez Navarro corrobora muchos aspectos que Giménez refleja de la vida de Pepe.

² “Doy fe de que todo lo que se cuenta en estos cinco volúmenes titulados *Pepe* es completamente cierto”; “Dudo mucho también de que ningún biógrafo se haya involucrado emocionalmente en un personaje tanto como yo hice con Pepe” (Carlos GIMÉNEZ, *Pepe 5*, Torroella de Montgrí, Panini Comics, 2014, p. 86).

³ Giménez afirmó haber grabado durante varios meses 30 cintas de audio con los testimonios de amigos y compañeros de Pepe para elaborar los guiones (Carlos GIMÉNEZ, *Pepe 3*, Torroella de Montgrí, Panini Comics, 2013, p. 3).

Ilustradas en la serie⁴. Como hiciera en su serie *Los profesionales*, en la que ya recreó el ambiente y muchas anécdotas de los dibujantes de esta agencia, Giménez opera cambios en los nombres de sus compañeros (salvo el de Pepe), aunque no resulte difícil darse cuenta de a quién representa cada uno⁵. El glosario descriptivo de cada seudónimo incluido al final del tomo 3 de *Los profesionales* favorecía la tarea de identificación. En la serie *Pepe*, Giménez vuelve al juego onomástico y cambia otra vez los nombres inventados, aunque en los dosieres fotográficos anexos a los volúmenes los dibujantes sí aparecen con sus verdaderos nombres.

La cuestión del reconocimiento de la figura de Pepe puede compararse con la publicación, dos años antes de la aparición del primer volumen de la serie, de dos producciones que homenajeaban, cada una a su manera, la figura de Manuel Vázquez, uno de los más destacados dibujantes de Bruguera: la película *El gran Vázquez* (dirigida por Óscar Aibar) y la novela gráfica de Paco Roca *El invierno del dibujante*⁶. La comparación entre las obras que retratan a Vázquez y a Pepe permite apreciar el interés por “rescatar” sus vidas en dos aspectos fundamentales: como figuras contrarias al modo de vivir y a la moral impuesta por el régimen franquista y como figuras que permiten ver desde dentro cómo funcionaba una editorial de tebeos (Bruguera, en el caso de Vázquez) y una agencia de historietas (Selecciones Ilustradas, en el caso de Pepe).

Pepe vs Vázquez

Centrémonos un momento en Vázquez antes de establecer esa comparación con Pepe y de comentar el valor sociocultural que pueden tener las mencionadas obras que retratan a ambos. No hace falta recordar que en la España del franquismo tres editoriales acaparaban las principales producciones del mercado de la historieta: TBO (donde se editaba la revista homónima desde 1917), Bruguera (que editaba *Pulgarcito* y otras revistas infantiles y juveniles) y Editorial Valenciana (famosa por sus series de cuadernos apaisados, como *Roberto Alcázar y Pedrín* o *El Guerrero del Antifaz*, analizados por Óscar García Gual en *Viñetas de posguerra*)⁷. Con *El Guerrero del Antifaz* rivalizó desde 1956 *El Capitán Trueno*, editado por Bruguera⁸. Como Bruguera, TBO tenía sede en Barcelona. Suele decirse de Vázquez, el creador de personajes tan conocidos como *Las hermanas Gilda* o *La familia Cebolleta*, que llevaba la vida de otro de sus personajes, el personaje homónimo protagonista de *Los cuentos de tío Vázquez*, en los que “el autor se autocaricaturiza como modelo prototípico del deudor moroso”⁹. Ese modo de vida le hacía estar eternamente endeudado y tener continuos problemas con sus jefes, con sus compañeros de trabajo y con la justicia, como recordó F. González Ledesma, entre otros compañeros de trabajo. González Ledesma era sobrino de Rafael González Martínez (director del de-

⁴ El estudio de Selecciones Ilustradas estuvo situado primero en una buhardilla en la esquina del Paseo de Gracia con la calle Mallorca, en el Ensanche de Barcelona. A partir de 1956, un nuevo estudio se abrió en la calle Provenza, entre las calles Cartagena y Dos de Mayo. Más tarde, la agencia se trasladó a la Avenida Diagonal, 325 (Carlos GIMÉNEZ, *Pepe 1*, Torroella de Montgrí, Panini Comics, 2012, p. 84), llamada entonces Avenida del Generalísimo, igual que antes había recibido el nombre de Avenida 14 de Abril y antes el de Avenida Alfonso XIII.

⁵ En *Los profesionales*, Pepe sí tenía un seudónimo: Jordi Pérez. El nombre que Giménez elige para sí mismo en ambas series es el mismo: Pablo García, como el personaje de *Paracuellos*. En *Pepe*, Pablo aparece sobre todo en la segunda mitad del tomo 2.

⁶ Paco ROCA, *El invierno del dibujante*, Bilbao, Astiberri, 2010.

⁷ Óscar GARCÍA GUAL, *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*, Valencia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 2013.

⁸ Salvador VÁZQUEZ DE PARGA, *Los cómics del franquismo*, Barcelona, Planeta, 1980, p. 85-90.

⁹ *Ibid.*, p. 226.

partamento de historietas de Bruguera) y ejerció un tiempo como abogado de la editorial¹⁰. Francisco Ibáñez, compañero de Vázquez en Bruguera que pronto superó en popularidad a quien consideraba un maestro, pues en él se basaba su estilo de dibujo, convirtió a Vázquez en el personaje del ático de su historieta *13 rue del Percebe*, personaje caracterizado precisamente por sus continuos esfuerzos por no caer en manos de los acreedores que lo esperaban en la puerta del ático.

La imagen de “pícaro” simpático que tradicionalmente transmitía la historieta de Ibáñez fue ampliamente reforzada en 2010 por esas dos producciones a las que hacíamos alusión: la película *El gran Vázquez* y la novela gráfica *El invierno del dibujante*. La primera está enteramente dedicada al dibujante, como su título indica, mientras que Vázquez aparece en la obra de Paco Roca como compañero del grupo que realmente protagoniza su obra. Ese grupo está compuesto por los cinco dibujantes que decidieron abandonar Bruguera en 1957 para crear su propia revista, *Tío Vivo*¹¹. Esos cinco dibujantes (Escobar, Cifré, Conti, Giner y Peñarroya) constituyeron para ello su propia editorial, DER (Dibujantes Españoles Reunidos), financiada por la agencia de publicidad Crisol, dirigida por José María Freixas¹². La efímera *Tío Vivo* original (pronto boicoteada por Bruguera, como cuenta Paco Roca en *El invierno del dibujante*, e integrada después como una publicación más de Bruguera) contenía historietas de estilos más variados que las revistas infantiles de Bruguera y pretendía contener (dentro del estrecho margen permitido por la censura) cierta crítica social que con el tiempo se había perdido en Bruguera a fuerza de los roces con la censura. Para Terenci Moix¹³ la capacidad crítica de los tebeos de Bruguera constituía el “realismo” de la escuela Bruguera (“realismo” en el sentido de que las historietas no perdían contacto con la realidad y de que era necesario conocer esa realidad para entender las situaciones creadas por los personajes en clave humorística)¹⁴. La progresiva ausencia de contenidos metafóricamente analizables en términos de crítica social y la abstracción del contexto social en que se movían los personajes marcaron la diferencia entre lo que el joven Moix¹⁵ llamaba la escuela del 36 (a la que pertenecía el grupo de los cinco, aunque hubiese 16 años de diferencia entre el mayor, Escobar, y el menor, Giner) y la escuela del 56.

Volviendo a la cualidad moral de Vázquez, cuya comparación con la de Pepe permite que entendamos mejor las connotaciones implícitas en la representación de ambos como personalidades rebeldes, en *El invierno del dibujante* Roca recoge la “traición” de Vázquez hacia sus cinco compañeros informando al director (Rafael González) de su proyecto de creación de una editorial propia, pero queda claro que Vázquez lo hace porque se lo ha pedido este, quien ha recibido, a su vez, orden de los hermanos Bruguera de obstaculizar la salida de *Tío Vivo* para que no haga competencia a Bruguera. Si, vista así, esta traición puede estar justificada, hay otra que no parece admitir mucha justificación: cuando Vázquez aparece con el grupo de *Tío*

¹⁰ Francesc GONZÁLEZ LEDESMA, “El martirio fue una fiesta”, in *La novela popular en España*, AAVV, vol. 1, 2000, p. 178.

¹¹ Jordi MANZANARES, *100 años, el tebeo que dio nombre a los demás*, Barcelona, Diminuta editorial, 2016, p. 98.

¹² Antoni GUIRAL, *Historietas del tebeo, 1917-1977*, Madrid, Museo ABC, 2017, p. 415.

¹³ Terenci MOIX (1968), *Historia social del cómic*, Barcelona, Bruguera, 2007, p. 239-241.

¹⁴ Como recordaba Manuel Vázquez Montalbán hablando de los años 50, ese realismo era extensible a TBO: “Una revista de las llamadas infantiles, el *Pulgarcito*, se había convertido en la crónica más veraz de la vida española. Carpanta, el repórter Tribulete, Doña Urraca, Ángel Siseñor, Zipi y Zape, las hermanas Gilda... esas historias del *Pulgarcito*, de Escobar, Jorge, Manuel Vázquez...esas eran las crónicas elípticas, pero reales, de la España que aún conservaba el carburo como iluminación para restricciones” (Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN (1971), *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 122).

¹⁵ T. MOIX, *op. cit.*, p. 237.

Vivo jugando a las cartas, Vázquez sustrae dinero de la chaqueta de Conti para pagar lo que ha perdido. Pensándolo fríamente, no podemos considerar que alguien capaz de hacer algo así sea realmente amigo de sus compañeros. Sin embargo, en la manera de Paco Roca de dibujar la escena se destaca la habilidad de Vázquez para sacar dinero de la cartera de Conti como si fuese la suya y no aparece el reproche que merecería, pues la escena se corta cuando el lector espera ver la reacción de los miembros del grupo (fig. 1).



Fig. 1. *El invierno del dibujante*¹⁶

Del mismo modo, los múltiples retrasos y engaños de Vázquez para conseguir dinero trabajando lo mínimo, entregando historietas sin terminar o pidiendo adelantos para “varios” entierros de su padre y de su abuelo (motivos que se repiten en *El gran Vázquez* y en *El invierno del dibujante*) tienen una base real, como refiere González Ledesma¹⁷, pero están tratados de manera amable o condescendiente para con el dibujante, resaltándose en ambos casos su lado ingenioso y picaresco, más al estilo del simpático Lazarillo, salvando las distancias, que del malévolo Buscón, como si no fuese posible retratar al autor como el estafador que realmente era. Rara es la presentación o nota biográfica dedicada a Vázquez que no le atribuya el calificativo de “genio” o un superlativo equivalente. “Un –errático– genio de la historieta de humor”, dice, por ejemplo, de él Guiral¹⁸, y podríamos multiplicar los ejemplos. Es cierto que en la película aparece su paso por la cárcel, pero incluso ahí es mostrado como alguien admirado por sus compañeros de celda y como alguien que desea redimirse de sus faltas rogando al director del departamento de historietas de Bruguera que interceda para que salga de la cárcel, prometiéndole que en adelante será disciplinado. El afecto que Rafael González siente por él, contra la opinión, tratada cómicamente, del secretario de ese departamento (quien ejerce la censura interna en la redacción para tratar de evitar en lo posible la verdadera censura oficial y el retraso en las publicaciones), hace comprensible su perdón y da la impresión al espectador

¹⁶ P. ROCA, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ F. GONZÁLEZ LEDESMA, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸ A. GUIRAL, *op. cit.*, p. 510.

de que Vázquez es alguien merecedor de esa compasión. La única razón que hace comprensible ese perdón es la calidad de sus historietas. Al final de la película, Vázquez vuelve a las andadas y en el verdadero entierro de su padre vuelve a estafar, vendiéndole al secretario un coche del que finge tener las llaves, motivo con el que termina una película que, en vez de condenar la moral de Vázquez, la hace digna de encomio y la convierte en metafórica arma de venganza contra el “censor franquista”. Sin embargo, la moral de Vázquez parece tan repudiable en época de dictadura como en época de democracia, ya que no tenía carácter político. El motivo de las historietas que Vázquez entrega a medio terminar o apenas empezadas haciendo creer a su jefe que están terminadas es dibujado por Roca con una media sonrisa en los labios del jefe, de manera que parece implícitamente contener (como el motivo de la sustracción de la cartera de Conti) más de celebración del ingenio pícaro que de clara reprobación de sus actos.



Fig. 2. *El invierno del dibujante*¹⁹

La editorial Bruguera, “refugio” de rojos

De ahí se desprende la sensación de “incoherencia” que puede sentirse en la representación de Vázquez: si su ética tuviese un origen o una intención política, sus delitos se habrían dirigido solamente contra franquistas, pero Vázquez es representado como alguien capaz de contraer deudas con falsas promesas, de falsificar cheques y de dar sablazos a compañeros y supuestos amigos, muchos de ellos de ideología antifranquista, que lógicamente le dieron la espalda. El afecto que en la película Rafael González siente por Vázquez no tiene la base ideológica que sí tiene el que siente por otros dibujantes que, como el propio Rafael González²⁰, son antiguos “rojos”, republicanos, frentepopulistas, exiliados o pertenecientes a familias represaliadas por el franquismo. Vázquez no estaba ni había estado comprometido políticamente, mientras que de Víctor Mora, por recordar el ejemplo del célebre guionista de *El Capitán Trueno*, pocos no sabían que era comunista, que estuvo “un tiempo” en la cárcel²¹ y que había estado exiliado en Francia²². Muchos lectores veían en *El Capitán Trueno*, dentro de los estrechos códigos de representación ideológica que permitía la censura, a un personaje más humanista que el ultracatólico Adolfo de Moncada, el guerrero del antifaz. También era sabido que tras la guerra Escobar fue

¹⁹ P. ROCA, *op. cit.*, p. 114.

²⁰ Francesc GONZÁLEZ LEDESMA, “Les presento a Silver Kane, divertido a la fuerza”, in *La novela popular en España*, AAVV, vol. 2, 2000, p. 107.

²¹ J. MANZANARES, *op. cit.*, p. 103.

²² F. GONZÁLEZ LEDESMA, “El martirio fue una fiesta”, *op. cit.*, p. 179.

depurado del servicio de Correos y cumplió un año y medio de prisión²³. González Ledesma afirma también que Peñarroya estuvo en el Ejército republicano, y también podríamos alargar la lista de ejemplos de este tipo²⁴.

El carácter de la moral de Vázquez pone en entredicho el elogio de su figura: ¿por qué elogiar a este personaje y no a un dibujante antifranquista o, al menos, a alguien de ética más ejemplar? Por muy buen dibujante que fuese, otros muchos había en Bruguera, y en otras editoriales, que también lo eran. Carlos Giménez seguramente se hiciese esta pregunta cuando vio el interés que, de repente, suscitaba Vázquez en 2010, el año posterior a la muerte de Pepe (Vázquez había muerto en 1995).

El homenaje a la labor “política” de Bruguera aparece más claramente en *El invierno del dibujante*, aunque, como decíamos, también está presente en la película. El elogio a Bruguera por servir de “refugio de rojos” en época franquista no es incompatible con la crítica a una política editorial que despojaba a los dibujantes de derechos de autor. El hecho de tener que trabajar duro para ganar poco y ver que el editor se llevaba todos los beneficios motivó la secesión de los cinco dibujantes que crearon DER, hasta que el gigante editorial frustró su proyecto y los readmitió en su seno como se readmite a un hijo que se ha escapado un tiempo de casa. Bruguera se quedaba con los derechos de reproducción de todo lo publicado, no pagaba a los dibujantes por las múltiples reediciones que hacía de sus historietas y los “condenaba” además a cultivar un humor cada vez más blanco y plegado a la censura. Habría que recordar, sin embargo, que esto ya era una actitud “política” peligrosa para la editorial en sí, dado que se trataba de lecturas de diversión y, por tanto, de una competencia mal vista por las revistas infantiles que se dedicaban a difundir la moral, la doctrina y la ideología franquista y falangista o por las revistas confesionales editadas por asociaciones católicas²⁵. El homenaje a la función política de Bruguera se empaña con las referencias al férreo control que la editorial ejercía en sus dibujantes, pero incluso en estas cabe ver una forma de protección, pues de los mecanismos que Bruguera ejercía para impedir que sus dibujantes pudieran ser económicamente independientes se desprende la imagen implícita de Bruguera como lugar de resistencia, como lugar en el que los dibujantes ‘rojos’ podían vivir de su habilidad, aunque no pudiesen tratar los temas que les hubiese gustado ni alcanzar una posición económicamente holgada. La mejor manera de controlarlos para que no se ocupasen de ellos las autoridades era censurando sus creaciones (al margen de que los censores casi siempre señalasen algo que corregir para recordar su presencia vigilante) y pagándoles lo justo.



²³ Ana MERINO, *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 111.

²⁴ F. GONZÁLEZ LEDESMA, “Les presento a Silver Kane, divertido a la fuerza”, *op. cit.*, p. 181.

²⁵ S. VÁZQUEZ DE PARGA, *op. cit.*, p. 34.

Fig. 3. *El invierno del dibujante*²⁶

De este carácter de uno de los principales grupos editoriales del país como “refugio de rojos” eran bien conscientes las autoridades franquistas, al contrario de la imagen que da la película, en la que el personaje del director tiene miedo de que las autoridades descubran este hecho si se inspecciona a Vázquez. Es impensable que las autoridades franquistas “olvidasen” de dónde venía Víctor Mora o el propio Rafael González, por ejemplo, así como es impensable pensar que Víctor Mora pudiera escribir algo abiertamente antifranquista cuando acababa de volver del exilio. Cabe incluso ver esta situación como muestra de una progresiva permisividad por parte de las autoridades franquistas, seguramente insuficiente para muchos pero ciertamente evidente si pensamos en que las cosas podrían haber sido muy diferentes para estos dibujantes que al menos podían vivir de su vocación, siempre que no se introdujese crítica social en sus historietas. Por ello, estas eran cada vez más “absurdas” durante los años del desarrollismo, como decía Moix. El escenario iría cambiando en los años del tardofranquismo, pero tanto la película de Aibar como la novela gráfica de Roca tienen lugar en los años del desarrollismo, en el año 1964 en *El gran Vázquez* y en los años 1957-1958 en *El invierno del dibujante*. Por ello, a menudo los dibujantes de Bruguera se refieren al director del departamento de historietas como un “padre” que sabe castigarlos cuando hace falta y vela por su seguridad (fig. 4). Subrayar esta actitud permite que el homenaje a Bruguera contrarreste la mala imagen que se tiene de ella como editorial que explotaba económicamente a sus dibujantes por mero afán de enriquecimiento económico, olvidándose la faceta de padre protector que debía evitar que los dibujantes fichados como ‘rojos’ gozasen de una libertad que los habría puesto en peligro, a ellos mismos y, por defecto, a la editorial.



Fig. 4. *El invierno del dibujante*²⁷

El verdadero Vázquez solía ironizar sobre su supuesta inmoralidad. En una entrevista para TVE realizada en los años 80 le preguntaron cómo era su relación con sus compañeros dibujantes de Bruguera, a lo que respondió como si hubiese habido un conflicto inevitable entre catalanes y madrileños: “Dado que ellos eran catalanes, digamos, y entonces yo trabajaba de madrileño, pues no había mucha relación se

²⁶ P. ROCA, *op. cit.*, p. 41.

²⁷ P. ROCA, *op. cit.*, p. 113.

puede decir humana”²⁸. Carlos Giménez también era un madrileño que trabajaba en Barcelona y ello no le impidió cultivar muchas amistades entre sus compañeros de oficio catalanes. En *Pepe*, Giménez recuerda incluso una visita amistosa que Pepe y Borgia hicieron a Madrid, donde fueron recibidos por Giménez y otros amigos que habían trabajado en Barcelona²⁹. Quizá no haya más remedio que pensar que la recreación de Vázquez llevada a cabo en la película respondió a una operación comercial basada en el hecho de que al gran público le atrae más la historia de un “pícaro” que la historia mucho más “aburrida” de un trabajador plenamente dedicado al dibujo como, por ejemplo, Ibáñez, por recordar el caso más conocido de dibujante muy prolífico pero que llevaba una vida muy monótona. El actor Enrique Villén, quien interpreta a Rafael González en *El gran Vázquez*, aludió a esta clave del éxito de la película en una declaración recogida en el material de promoción: “Están contando la historia de un genio y de un pícaro y no hay algo que nos guste más a los españoles que los pícaros”³⁰. No podemos dejar de pensar, sin embargo, que de la biografía “gris” de un artista polifacético como Escobar podría salir una gran película, como tal vez se haga un día y como se percibe en *El invierno del dibujante*, claro homenaje a los cinco dibujantes que fundaron *Tío Vivo*. En *El gran Vázquez* Escobar ni siquiera es un personaje secundario, apareciendo una sola vez de fondo y sin tomar la palabra.

La ética del dibujante durante el franquismo

Frente al “modelo” de Vázquez, Carlos Giménez propone que nos fijemos en un dibujante de moral distinta, aunque a primera vista pueda parecer que en ambos casos se trata de dibujantes geniales, mal pagados, bohemios y perezosos en la Barcelona de la España franquista. En *Pepe* podemos apreciar un alto grado de interés por cómo era el oficio de dibujante en la España franquista, con el añadido de que la serie de Giménez se adentra también en la época de la democracia y permite apreciar la evolución del medio hasta su “desaparición”: desde la evolución económicamente positiva durante los años del desarrollismo hasta el declive iniciado durante la Transición y certificado en la última década del siglo XX. Hay que precisar, con todo, que Carlos Giménez no pretende ofrecer un cuadro sociológico completo de épocas tan largas, pero no pierde de vista la perspectiva social y moral implícita en la evolución de la personalidad de Pepe. Giménez narra desde dentro, con ayuda de otras personas que también conocieron a Pepe, como dijimos, pero como alguien que vivió la misma evolución del oficio durante las mismas décadas, pues era solamente dos años menor que Pepe. Gracias a su inmersión en la vida de este, podemos apreciar mejor hoy día el valor sociológico, incluso a nivel internacional, que tuvo el trabajo de las agencias y de sus dibujantes, aunque trataran a menudo temas dirigidos a una juventud capitalista desideologizada, como los de las historietas eróticas o de terror erótico de *Vampirella* (cuando en España imperaba el “erotismo frustrado”³¹ por la moral nacionalcatólica) o los romances adolescentes de *Valentine*, así como las producciones sobre Vázquez revelan ciertos aspectos pragmáticos de las publicaciones infantiles.

²⁸ Aunque no podamos datar con precisión la entrevista, no cabe duda de que se trata de palabras pronunciadas por el dibujante (puede verse el vídeo en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=O7Ge9y8cIcY>).

²⁹ C. GIMÉNEZ, *Pepe 3*, op. cit., p. 37.

³⁰ La calidad del trabajo de los actores en esta película está fuera de duda y es una de las claves del éxito de la misma: nuestro comentario sobre el punto de vista que adopta el guion no es una crítica a la labor de los actores ni a la del equipo técnico.

³¹ S. VÁZQUEZ DE PARGA, op. cit., p. 202.

Como la de Vázquez, la ética de Pepe también tenía sus defectos, pero sin alcanzar aquel grado de inmoralidad. De hecho, una de las características de Pepe en las que Giménez más insiste es su generosidad, que le hacía compartir con sus amigos lo poco o lo mucho que tenía, según las épocas, pues pudo ganar mucho más dinero del que ganó si hubiese llevado cierta disciplina laboral³². Si lo mismo ha podido decirse de Vázquez (“Ese hombre pudo haber sido multimillonario”)³³, Giménez se dedica a retratar la vida de un dibujante que quiso vivir libre sin oponer una actitud picaresca a una sociedad opresiva y represiva para quienes, como Pepe, eran homosexuales. Las referencias al afán de Pepe por ser libre son constantes en la serie en boca de los compañeros que le envidian que pueda disfrutar una libertad que aparentemente ellos echan de menos. Los diálogos siempre excluyen razones políticas en el gusto de Pepe por vivir su libertad, pero también resaltan el hecho de que la vive en soledad, sin comprometerse con nadie, como si no fuese posible vivir libremente estando acompañado o dentro del modelo familiar propio de la sociedad franquista.



Fig. 5. *Pepe* 3³⁴

Si, a primera vista, puede parecer que en Vázquez también hay algo de “amor” por la libertad, los métodos para alcanzarla son bien distintos, siendo Vázquez esclavo de ellos y habiendo, en cambio, disfrutado Pepe de verdadera libertad y reconocimiento profesional en algunas épocas de su vida, sobre todo en Estados Unidos. Pepe “malgastaba” el dinero, y cuando se hallaba necesitado se recuperaba haciendo dibujos o historietas que no le gustaban, aspecto en el que recuerda a Vázquez, pero cuando en sus últimos años de vida se veía necesitado y pedía algo de dinero a sus amigos siempre pedía, según lo recogido por Giménez, 20 euros. Sin la vigilancia de su jefe en *Selecciones Ilustradas*, amigo y “padre” Josep Toutain (nombre trastocado en Truffaut en la serie), Pepe habría caído ciertamente en la ruina por imprudente o por inconsciente (no por estafador). Viéndose obligado a repetir fórmulas que tuvieron mucho éxito en el extranjero y por las que se le pagaba muy bien (sobre todo por la serie *Vampirella*, que estuvo haciendo entre 1971 y 1982)³⁵, el desapego que Pepe pudo llegar a sentir por su propio oficio³⁶ es una prueba para Giménez del genio na-

³² C. GIMÉNEZ, *Pepe* 3, op. cit., p. 45.

³³ F. GONZÁLEZ LEDESMA, “El martirio fue una fiesta”, op. cit., p. 178.

³⁴ C. GIMÉNEZ, *Pepe* 3, op. cit., p. 64. Véase también: C. GIMÉNEZ, *Pepe* 5, op. cit., p. 16.

³⁵ Según Giménez, Pepe dibujó en total 53 historias de *Vampirella* en esos años (C. GIMÉNEZ, *Pepe* 3, op. cit., p. 93). El personaje fue dibujado también, antes y después de Pepe, por otros artistas, aunque Pepe era el que mayor reputación tenía en Estados Unidos (Carlos GIMÉNEZ, *Pepe* 2, Torroella de Montgrí, Panini Comics, 2013, p. 86).

³⁶ C. GIMÉNEZ, *Pepe* 3, op. cit., p. 30.

tural de su compañero, quien atravesó periodos de bajo nivel creativo por verse abocado a repetir esas fórmulas de éxito que eran retomadas y copiadas por sus propios compañeros en la agencia.

Pepe, totalmente autodidacta³⁷, era capaz de hacer retratos de actores de moda con un simple lápiz negro sin tener delante una fotografía de ellos³⁸. Sus muchos retratos de Marilyn Monroe contribuyeron a acrecentar su fama de mago del lápiz. Su desinterés por otras formas de arte, como la pintura al óleo, afición que sí tenían otros dibujantes, es subrayado también por Giménez como una cualidad del genio en estado bruto de Pepe. Si este no quiso cultivar formas más elaboradas de pintura fue por pereza, por el tiempo que llevaba terminar un óleo, por las ganas que tenía de vivir y no de trabajar, y por lo fácil que le resultaba ganar dinero utilizando solo el lápiz³⁹. Cada vez le interesaba menos la fama⁴⁰, aun bien pagada, y más la diversión que ofrecía la vida nocturna barcelonesa. Esa vida nocturna al menos en una ocasión le supuso una paliza que recibió de un marroquí que le robó en la casa de un compañero de la agencia en la que pasaba la noche⁴¹. El excesivo gusto de Pepe por los taxis para moverse por Barcelona no le salvó en esta ocasión de una forma de agresión “típica” del Barrio Chino de Barcelona, donde quienes salen o vuelven de fiesta se ven expuestos a la pequeña delincuencia de un barrio con muchos inmigrantes en una situación muy difícil. A pesar de la lenta transformación o gentrificación del Barrio Chino en el Raval⁴², casos de ese tipo se producen todavía hoy día, contribuyendo al mito de la ‘mala fama’ del barrio.

La libertad que atraía a Pepe chocaba naturalmente con la moral franquista, pero Pepe nunca se preocupó realmente, según la imagen que de él da Giménez, por las consecuencias de ser homosexual en la España franquista, por lo menos en la medida en que nunca hace un análisis político o sociológico de la represión de la homosexualidad. Pepe vive su sexualidad con discreción para con sus compañeros, y cuando un día reconoce abiertamente su orientación sexual ante ellos, no recibe su rechazo, solo bromas⁴³, lo que constituye una muestra implícita de la tolerancia social que predominaba entre los jóvenes artistas en Barcelona. Aparentemente, Pepe no pierde ninguna de sus amistades en la agencia por este hecho que a tantas personas producía rechazo durante el franquismo. Es cierto que su jefe intenta, en vano, “curarlo” amistosamente al principio⁴⁴, pero lo hace más por querer evitarle problemas que porque él piense que ser homosexual es reprobable en sí. Puede parecer exagerado decir que su caso basta para demostrar la tolerancia dominante en el gremio de los dibujantes, ya que la gran estima en que se tenían el arte y la generosidad como persona de Pepe hacía, según Giménez, que se le pudiera perdonar cualquier defecto. Este aspecto recuerda la indulgencia de que era objeto Vázquez, que podía basarse en la admiración por su facilidad para hacer historietas con contenido crítico, pero no en su generosidad. Del mismo modo, seguramente sea exagerado afirmar que la homosexualidad libremente asumida de Pepe era una señal voluntaria de rebeldía frente a la moral franquista. No es esa, en todo caso, la imagen que Giménez nos da

³⁷ Aunque Pepe no estudió técnica de dibujo, Giménez subraya su inspiración en los dibujos de mujeres de René Gruau para la revista *Vogue* (C. GIMÉNEZ, *Pepe 1*, op. cit., p. 22).

³⁸ *Ibid.*, p. 89.

³⁹ Se achaca más a la pereza que a la falta de destreza la falta de interés en Pepe por la perspectiva y por la variedad de planos de sus historietas, cultivando esencialmente los primeros planos de sus personajes (C. GIMÉNEZ, *Pepe 2*, op. cit., p. 8).

⁴⁰ Carlos GIMÉNEZ, *Pepe 4*, Torroella de Montgrí, Panini Comics, 2013, p. 20.

⁴¹ C. GIMÉNEZ, *Pepe 3*, op. cit., p. 24.

⁴² Valeria BERGALLI, “Contexto urbano y alteridad en Barcelona. Nuevos desafíos para la Ciudad Vieja”, *Revue européenne des migrations internationales*, 13 (3), 1997, p. 126-127.

⁴³ C. GIMÉNEZ, *Pepe 1*, op. cit., p. 44.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 42.

de él, y esa imagen está basada en muchos testimonios. Pepe vivía al margen de la política, era un perfecto desconocedor de los cambios que se produjeron durante la Transición, y después, de los cambios de gobierno de la democracia⁴⁵. Vivía sin interesarse por la actualidad ni por las noticias e incluso se mostraba insolidario para con las reivindicaciones laborales de otros dibujantes⁴⁶. Disfrutar de los pequeños placeres de la vida era su único afán, y es esta característica de su personalidad que Giménez no omite la que sí puede dar una imagen de Pepe como alguien egoísta, a pesar de su generosidad para con sus compañeros. Giménez no lo juzga, simplemente muestra esa contradicción como fue. Tampoco le pide al lector que lo juzgue políticamente. Giménez le dedica más de 2.400 viñetas⁴⁷ porque “era un gran artista”.

Un par de detalles sobre acciones que podríamos considerar como picarescas en Pepe son tratados por Giménez como fruto de una situación puntual en la que necesitaba dinero, no porque tuviese la costumbre de actuar así, aunque los hechos en sí sean reprobables. En una ocasión Pepe revende dos dibujos por los que ya había cobrado en Selecciones Ilustradas a otra agencia⁴⁸ para la que empieza a trabajar, abandonando Selecciones Ilustradas, lo que puede justificar hasta cierto punto una pequeña estafa que nada tiene que ver, de todos modos, con las reediciones que no se pagaban a los dibujantes de sus propias obras. En otra ocasión, cuando se recupera de un infarto en el hospital, él mismo le confiesa a Franc (Enric Torres en la realidad) que un día le robó un retrato de Marilyn Monroe al óleo en su casa, le puso su firma y lo vendió porque necesitaba dinero⁴⁹. Aunque resulte irónico que Pepe pudiera robar un retrato de una de las especialidades por las que era particularmente famoso (los retratos de Marilyn), la confesión de Pepe es presentada como si fuese aquello de lo que más se arrepintió en su vida. En definitiva, estas faltas, si bien dan un toque más humano al personaje, en poco parecen poder enturbiar, según Giménez, los elogios que recibió de parte de quienes lo conocieron.



Fig. 6. Pepe 2⁵⁰

Incluso durante el servicio militar, que podía ser una experiencia muy dura para un homosexual en el Ejército franquista, Pepe consigue ganarse la simpatía de los oficiales del cuartel y en particular de un general que lo salva tras una desertión, cuando un día Pepe no aguantaba más en el cuartel y regresó a Barcelona por su cuenta. Antes de ello, en un episodio digno de un guión de Azcona, Pepe fingió un

⁴⁵ C. GIMÉNEZ, *Pepe 3*, op. cit., p. 78.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁷ C. GIMÉNEZ, *Pepe 4*, op. cit., p. 1.

⁴⁸ C. GIMÉNEZ, *Pepe 3*, op. cit., p. 56.

⁴⁹ C. GIMÉNEZ, *Pepe 4*, op. cit., p. 68.

⁵⁰ C. GIMÉNEZ, *Pepe 2*, op. cit., p. 21.

intento de suicidio, apenas llegado al cuartel, y terminó causando sensación con un espectáculo de *variétés* encargado por el capitán al mando en el que Pepe bailaba y cantaba vestido de mujer (fig. 6).

Ciertamente, la indulgencia con que Roca trata a Vázquez también está basada en la admiración que sentía por él como artista:

es uno de los grandes historietistas de humor españoles [...]. Autor rebelde y hasta cierto punto anárquico, no se sometió a ninguna disciplina profesional o personal, lo que incidió en la continuidad de su obra, pero no en su calidad.

Este elogio del arte de ambos es, pues, visto como superior a sus “defectos como personas”, por decirlo así, y en esta perspectiva hay implícita la moral del creador que no desea ser enjuiciado en términos políticos (y esto es propio de la mayoría de los artistas), pero tampoco en términos morales, como si la obligación de buena conducta fuese una traba al libre desarrollo de la personalidad y, por tanto, del arte. Lo que nos demuestra *Pepe* es que esta moral particular es posible en un artista tanto en tiempo de dictadura como en tiempo de democracia. La llegada de la democracia a España no despierta ninguna conciencia política en Pepe ni le hace sentirse mejor: él sigue buscando su felicidad con el mismo afán que durante el franquismo, época en la que esta actitud era posible en el Barrio Chino de Barcelona y en algunos barrios de muy pocas grandes ciudades más de España.



Fig. 7. Escenas del Barrio Chino de Barcelona en *Pepe 1*⁵¹

⁵¹ C. GIMÉNEZ, *Pepe 1*, op. cit., p. 8.

Sería inadecuado asignar a Pepe una mentalidad libertaria como la que se suele atribuir a Giménez (nótese también que Roca dice de Vázquez que era “anárquico”, no anarquista). En ningún momento hace el personaje de Pepe mención a tal ideología, y su manera de vivir su libertad independientemente lo aleja incluso de la idea de obrar desinteresadamente por el bien común, lo que es diferente de la generosidad que mostraba hacia sus compañeros y amigos, generosidad a cambio de la cual Pepe no pedía nada pero tampoco llevaba a una amistad especial, manteniendo siempre su vida más íntima al margen de sus amigos “de día”.

Al margen del deseo de rescatar a “un gran artista” caído en el olvido y olvidado, de hecho, por los medios de comunicación⁵² (ya que la noticia de su muerte en 2009 apenas ocupó unas líneas en unos cuantos periódicos)⁵³, el valor social de la figura de Pepe estaría, ante todo, en su capacidad para mostrar los entresijos del oficio de dibujante y la evolución de la profesión en su aspecto a la vez comercial y humano. Otros dibujantes podrían servir también de “modelo” para dar cuenta de este aspecto, y un trabajo interesante sería, en el contexto de la historieta franquista, analizar y comparar a fondo la vida de uno o de varios dibujantes de TBO, de Bruguera, de Editorial Valenciana y de un tipo de empresa diferente, como Selecciones Ilustradas, que, como hemos dicho, no era una editorial para el mercado nacional sino una agencia que proporcionaba contratos a dibujantes españoles con publicaciones extranjeras. Este tipo de agencia permitía a muchos dibujantes evitar el estrecho ámbito del cómic infantil, cultivar estilos censurados en España y cobrar en moneda extranjera en una época de fuerte devaluación de la peseta⁵⁴.



Fig. 8. *Pepe* 4⁵⁵

El argumento principal de Paco Roca en *El invierno del dibujante* (el hecho de centrarse en el conflicto provocado por un grupo de dibujantes contra Bruguera) también tiene un claro interés social que permite entender cómo eran las condiciones en que trabajaban los dibujantes de una de las grandes editoriales de España durante el franquismo y qué criterios seguían sus editores. Como bien puede imagi-

⁵² C. GIMÉNEZ, *Pepe* 3, op. cit., p. 1.

⁵³ C. GIMÉNEZ, *Pepe* 2, op. cit., p. 4.

⁵⁴ Como refiere Antonio Martín, las tres grandes agencias de tebeos entre 1955 y 1975 fueron Selecciones Ilustradas, Creaciones Editoriales y Bardon Art (Antonio MARTÍN, *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona, Glénat, 2000, p. 175), y la más importante de ellas era Selecciones Ilustradas. A partir de 1963, la empresa de Toutain, que tenía contrato ya con un centenar de dibujantes (C. GIMÉNEZ, *Pepe* 1, op. cit., p. 48), alterna la realización de encargos para el extranjero con la producción editorial propia (A. MARTÍN, op. cit., p. 183), como se refleja en el tomo 3 (C. GIMÉNEZ, *Pepe* 3, op. cit., p. 54).

⁵⁵ C. GIMÉNEZ, *Pepe* 4, op. cit., p. 83.

narse, no es una historieta el lugar más indicado para basar este valor en datos y estadísticas oficiales, pero poner en escena a personajes en acción permite que los lectores entiendan los condicionamientos del oficio en su contexto. “Darles vida” y hacerlo con los propios medios de la historieta es, además, un ejercicio artístico de gran valor didáctico en sí. En el caso de Carlos Giménez, elegir a Pepe como modelo permite entender esta gran diferencia entre las principales editoriales españolas que cubrían la mayor parte del mercado interior y permitían que ser dibujante fuese una profesión, aunque fuese precaria, y una agencia que daba trabajo a muchos dibujantes (especialmente a jóvenes no dispuestos a seguir los códigos de la censura) y les permitía a los mejores ganar más dinero del que ganaban los principales dibujantes de las mencionadas editoriales. Aunque en las agencias había muchos dibujantes que sobrevivían haciendo copias y calcos de otros dibujantes, alguien como Pepe brillaba por la sensualidad que incorporaba a sus personajes femeninos. Pepe estaba obligado a trabajar en Selecciones Ilustradas, ya que se negaba a vivir en el extranjero. Este fue el caso de uno de los cinco dibujantes que lanzaron *Tío Vivo* en 1957, Giner: cuando su aventura editorial fracasó, no aceptó las condiciones de la reintegración en Bruguera y trabajó para las agencias que producían para el mercado extranjero⁵⁶. El acercamiento a la figura de Pepe permite ver desde dentro la evolución de los métodos de trabajo de la agencia que durante mucho tiempo fue la más activa como puente entre los dibujantes españoles e importantes publicaciones europeas y estadounidenses para adolescentes y adultos. Como personalidad que más le llamó la atención a Giménez de entre los muchos compañeros que tuvo en Selecciones Ilustradas, Pepe le permite poner en escena situaciones más extremas que si el protagonista hubiese sido uno de los dibujantes más disciplinados. Aún así, Pepe se mueve en la serie dentro del estudio de Selecciones Ilustradas y refleja, por tanto, cómo era la profesión y cómo eran las relaciones entre ellos de manera también colectiva. Esas relaciones eran especialmente abiertas y desinhibidas en Selecciones Ilustradas, empezando por la cercanía con la que el editor Toutain vivía su relación con sus empleados, con quienes se iba al cine, de copas, de fiesta o de fin de semana, no con todos al mismo nivel, pero sí con gran intimidad con buena parte de ellos, lo que ejemplifica perfectamente su relación con el grupo de Pepe y con Pepe en particular. La serie de Giménez de los años 80 *Los profesionales* ya estaba dedicada a la convivencia de los miembros de esa agencia, tratando las anécdotas de la vida de la empresa de manera mucho más familiar que en *Pepe*, incluso vulgar, una vulgaridad ‘normalizada’ en los años de la movida pero que respetaba por ello mismo el realismo de un grupo de profesionales muy jóvenes con un lenguaje que, desde luego, no habría sido posible reflejar durante el franquismo. En *Los profesionales*, Pepe, representado como Jordi Pérez, era uno más del grupo, aunque se centren en anécdotas cuyas tres historietas en concreto: “Conversaciones a medianoche”, “La gran noche” y “Triunfador”. Estas anécdotas no reaparecen en la serie *Pepe*, aunque sí hay algunos ‘guiños’, en palabras de Giménez⁵⁷, a *Los profesionales*.

Conclusión

A pesar de sus diferencias, una conclusión común implícita en las representaciones de Pepe y de Vázquez que hemos comentado parece ser el elogio de los responsables editoriales como figuras paternas. La imagen paternalista que se atribuye a los editores pretende borrar la mala imagen que se ha dado de ellos como simples explotadores en época de dictadura que desaparecen conforme se va afianzando la

⁵⁶ P. ROCA, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁷ C. GIMÉNEZ, *Pepe 2*, *op. cit.*, p. 5.

democracia y las nuevas formas de trabajo regulado. Los editores tenían que controlar por un lado la censura y, por otro lado, la rebeldía propia de muchos artistas que, aunque no pudieran desarrollar las formas de arte que hubieran deseado, no dejaban de tener gran valor como creadores de la cultura popular de su tiempo. Por ello, el elogio del paternalismo bien entendido se pone en escena por medio de argumentos que permiten ver cómo funcionaban por dentro editoriales y agencias, y cómo fueron dos de los dibujantes de personalidad más extrema dentro del sistema. Para que entendamos hasta qué punto Toutain fue como un padre para Pepe y, por extensión, para muchos dibujantes a los que contrató muy jóvenes, Giménez nos muestra a Pepe recuperándose de una operación y manifestando a la familia de Toutain (fallecido en 1997) que nada le gustaría más que ser enterrado junto a él, en el espacio familiar del cementerio⁵⁸.



Fig. 9. *Pepe* 4⁵⁹

La última escena del tomo 4 da cuenta del valor sociológico de Pepe como figura a través de la cual puede verse lo que fue una profesión que hoy es vista como fuertemente ligada a la evolución sociocultural de su tiempo, siendo hoy muy distinta la profesionalización del oficio de dibujante. Pepe representa “la profesión” (fig. 9), con todos sus excesos y todos sus defectos. Como da a entender Giménez, una figura como Pepe seguramente no habría podido existir fuera del marco histórico en que vivió, incluso geográficamente: la Barcelona del Barrio Chino en el que nació (en la calle Cendra) y los barrios aledaños, una infancia de charnego asomado a los balcones, imitando a Lola Flores vestido de gitana para deleite del promiscuo vecindario⁶⁰, una juventud en bares de alterne que existían en Barcelona para disfrute del turista y del *marine* estadounidense, ese ambiente compartido, aunque descrito de otra manera, por Moix en sus autobiografías y novelas y por Vázquez Montalbán, otro charnego cuya infancia son recuerdos de balcones y azoteas en medio del peligroso y a la par misterioso Barrio Chino. Como presagiando con la muerte de Pepe un cambio no solo de siglo sino también de modo de vida, Giménez no omite recordar la fecha exacta, esta vez sí, del primer infarto que sufre Pepe: el 11 de marzo de 2004, día de los Atentados de Atocha. El “genio irritante” moriría 5 años más tarde, en un olvido en el que también cayeron otros grandes creadores de esa época dorada de las historietas que fue el siglo XX. Giménez no deja de mostrar su crítica hacia la falta de reconocimiento editorial que su generación ha sufrido⁶¹, que, si era precario durante el franquismo, siguió siéndolo en la democracia, disociando ese reconoci-

⁵⁸ C. GIMÉNEZ, *Pepe* 4, op. cit., p. 66.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁰ C. GIMÉNEZ, *Pepe* 1, op. cit., p. 11.

⁶¹ *Ibid.*, p. 84.

miento del reconocimiento del lector y del público que admira su obra y aportando aquí la recuperación de uno de los ‘genios’ para él más injustamente olvidados.

Bibliografía

- BERGALLI, Valeria, “Contexto urbano y alteridad en Barcelona. Nuevos desafíos para la Ciudad Vieja”, *Revue européenne des migrations internationales*, 13 (3), 1997, p. 121-133.
- GARCÍA GUAL, Óscar, *Viñetas de posguerra. Los cómics como fuente para el estudio de la historia*, Valencia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 2013.
- GIMÉNEZ, Carlos, *Los profesionales*, edición completa de historietas publicadas desde 1983, Barcelona, Debolsillo, 2001.
- , *Pepe 1*, Torroella de Montgrí, Panini Comics, 2012.
- , *Pepe 2*, Torroella de Montgrí, Panini Comics, 2013.
- , *Pepe 3*, Torroella de Montgrí, Panini Comics, 2013.
- , *Pepe 4*, Torroella de Montgrí, Panini Comics, 2013.
- , *Pepe 5*, Torroella de Montgrí, Panini Comics, 2014.
- GONZÁLEZ LEDESMA, Francesc, “El martirio fue una fiesta”, in *La novela popular en España*, AAVV, vol. 1, p. 175-182, 2000.
- , “Les presento a Silver Kane, divertido a la fuerza”, in *La novela popular en España*, AAVV, vol. 2, p. 105-112, 2000.
- GUIRAL, Antoni, *Historietas del tebeo, 1917-1977*, Madrid, Museo ABC, 2017.
- MARTÍN, Antonio, *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona, Glénat, 2000.
- MERINO, Ana, *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MOIX, Terenci (1968), *Historia social del cómic* (libro titulado en su edición original *Los cómics, arte para el consumo y formas pop*), Barcelona, Bruguera, 2007.
- ROCA, Paco, *El invierno del dibujante*, Bilbao, Astiberri, 2010.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1971), *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Debolsillo, 2003.