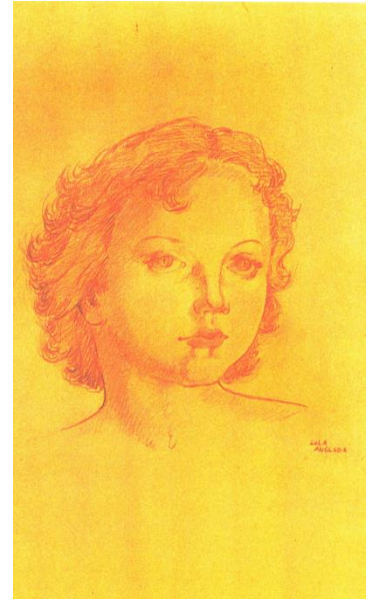


Las rosas de mañana. Configuración del modelo femenino en la ilustración infantil e historieta española del siglo XX.



Trabajo final del Máster de Historia del Arte y Cultura Visual, 2013-2014.

Aneta Vasileva Ivanova

Directora: María José López Terrada



I. Introducción

1. Estado de la cuestión y objetivos

Mi trabajo se propone investigar la codificación de la figura de la niña y su recepción durante una larga etapa del desarrollo de la ilustración infantil y la historieta españolas, usando como hilo conductor la obra de tres artistas representativas. Un tema planteado así, presenta ciertas particularidades en la revisión de lo ya escrito. Mi propósito es delimitar y comprender el área resultante de la intersección de varios campos. Por un lado, la configuración de la imagen de la mujer en una serie de periodos históricos, tal como esta fue dirigida para formar a las niñas, futuras mujeres. Por otro, las particularidades de las artistas seleccionadas, dentro de la problemática de la ilustración del libro y el cómic en las épocas en cuestión. Por fin, la recepción del mensaje que trasmite la imagen, en las pequeñas destinatarias que se nutrieron de él. La conformación del modelo femenino tiene que ver no solo con las particularidades históricas en sí, sino también con el modo en que este se plasmó en las esferas referidas a la infancia: la educación, el libro y la cultura de masas. Pero hablando de la recepción, no hablamos solo de lo que la niña retiene de la representación, sino de cómo la reinterpreta, incluyendo aquí el difícil tema de la relación entre imagen y texto. En la misma área cabe observar la recepción de los estereotipos de género.

No se trata de multiplicar los temas sino de acotar, interseccionando. Por ejemplo, dentro de los escritos sobre la condición femenina, los prioritarios para mi trabajo son aquellos que muestran dicha condición en relación con la imagen modelo, y los distintos medios de transmitir este mensaje a las niñas. De semejante modo trataré el resto de temas del estudio.

Así, en la investigación de aquel campo de intersección que resulta mucho más que un contexto, es imprescindible comenzar por una publicación de carácter general, pero obligatoria por la pluralidad de sus enfoques y la diversidad de sus búsquedas. Se trata de la colección dirigida por G. Duby y M. Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*. En su volumen 5, recopilación de estudios obligatorios sobre la historia femenina del siglo XX, resultan de especial interés una serie de textos. Estos, matizados por otros escritos¹, ofrecen un correlato importante sobre temas como la remodelación del sujeto social femenino por los cambios políticos² o en relación con el concepto de la maternidad³, la delimitación de los espacios públicos y privados⁴, y la consolidación y transmisión de modelos epistemológicos y culturales de lo femenino⁵. Aunque los estudios sobre aspectos específicos de la condición femenina son difícilmente numerables, mi acotación previa me obliga a centrarme en aquellos que muestran con más claridad cómo el poder diseña lo femenino a lo largo de un siglo marcado por cambios políticos transendentes. De los trabajos que engloban más de una época puntual, el de

¹ Se deben citar ANDERSON, Bonnie S., 1991-1992 o GARRIDO, Elisa, 1997.

² BUSSY, Danièle, 1993.

³ NASH, Mary, 1993.

⁴ THÉBAUD, Françoise, 1993.

⁵ COTT, Nancy F., 1993; COLLIN, Françoise, 1993; PASSERINI, Luisa, 1993.

más valor ha sido el de P. Ballarín⁶. Su análisis de la educación femenina no se limita al ámbito estrictamente educativo, sino investiga también la situación laboral y familiar, el discurso político, los movimientos sociales y todo el resto de factores que construyen un sujeto público en continuo cambio. Otro libro que, aunque trata de un periodo concreto, ofrece herramientas que superan su ámbito temporal, es el de R. Arce Pinedo⁷. El especial interés de este trabajo consiste en aplicar a su tema, el origen común, la razón de ser y el modo de actuar de las culturas políticas del primer tercio del siglo XX en materia de género.

De las autoras que se ciñen a una época, M. C. Agulló Díaz⁸ es la que consigue uno de los análisis más completos. Su estudio de la figura clave del discurso educativo franquista en el ámbito del género, "la mística de la femineidad", llega a conclusiones innovadoras respecto de la mutua dependencia entre la evolución socio-política y los modelos educativos y socializadores ofrecidos a las niñas.

Dentro del importante número de estudios históricos dedicados a la problemática del género, cabe mencionar a varios autores, de cuyos escritos extraje ideas adicionales. Un ejemplo son los otros trabajos de M. Nash⁹, que revisan las relaciones sociales del sujeto femenino. R. M. Capel Martínez¹⁰ indaga en los orígenes de la inserción social de la mujer a inicios de siglo. R. Ruíz Franco analiza la base jurídica de la represión femenina en el franquismo¹¹. Dentro de los trabajos dedicados a un aspecto concreto de un periodo determinado, hay que mencionar a A. Costa Rico, que cuestiona la actuación del currículum oculto, reflejado en los libros de texto para niñas en la escuela franquista¹².

Me he beneficiado de muchos otros trabajos, mencionando solo aquellos que destacan por su combinación de rigor y capacidad de síntesis. C. Molinero busca definir la base ideológica de las políticas de género franquistas¹³. C. Romo define los factores condicionantes del cambio en las relaciones y la autopercepción del género en el desarrollismo¹⁴. M. C. Muñoz Ruiz, enlazando con el tema de la prensa ilustrada, relaciona el ideal de la mujer creado por los medios de comunicación y la violencia cultural contra la mujer¹⁵.

Cabe puntualizar unas características de los trabajos que buscan la razón del estatus de imagen femenina, antes, durante y después de la dictadura. La mayoría acumulan un número de fuentes primarias de gran valor e impacto emocional, además de fechas y datos, pero muy pocos textos aplican un marco conceptual verdaderamente novedoso para comprender y analizar mejor las relaciones de género. Casi ningún estudio se propone acercarse

⁶ BALLARÍN DOMINGO, Pilar, 2001.

⁷ ARCE PINEDO Rebeca, 2008.

⁸ AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen, 1999.

⁹ NASH, Mary, 1983.

¹⁰ CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1980.

¹¹ RUÍZ FRANCO, Rosario, 2007.

¹² COSTA RICO, Antón, 1990.

¹³ MOLINERO, Carme, 1998.

¹⁴ ROMO PARRA, Carmen, 2005.

¹⁵ MUÑOZ RUIZ, M^a del Carmen, 2003.

la mirada a casos concretos, sea de creadoras, sea de ejemplos de mujeres que consumen y reproducen el violento modelo reductor. Y, justamente en este sentido, la multiplicidad de procedencias se convierte en ventaja, que consigue paliar la potencial unilateralidad. Por ejemplo, los estudios académicos derivados del ámbito de la educación aportan una mirada que no coincide del todo con la de aquellos que han sido producidos desde la historia social. Haciéndolos confluir, los matices se enriquecen mutuamente y así, sugieren nuevas posibilidades para entrever líneas que los estudios especializados desde una única disciplina no habrían podido contemplar.

A diferencia del primer campo delimitado, sobre la historia de la literatura infantil ilustrada en España, se ha investigado poco, aunque esta escasa investigación coincide con la exuberante producción referente al destino y al modelo femenino puesto que, en ambos casos, la investigación se lleva a cabo desde ámbitos ajenos a la historia del arte. El indudable especialista en historia de la ilustración infantil española, J. G. Padrino es, de hecho, un catedrático de Didáctica de la Lengua y la Literatura, que termina optando por el estudio de la ilustración, debido a su convencimiento de la enorme carencia de trabajos en la materia. El más importante de sus estudios¹⁶ es un imprescindible catálogo de estilos, tendencias y autores, enriquecido por la matización de las interrelaciones e influencias. En cualquier caso, es importante completar la relación con otros libros centrados en la historia de la literatura infantil que, aunque sin priorizar la ilustración, definen la importancia de los factores socio-culturales en su desarrollo, como por ejemplo el libro de Carmen Bravo - Villasante¹⁷.

Otra relevante perspectiva la aporta el grupo de artículos, publicados en la revista *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, (una plataforma que se dedica periódicamente a divulgar la reflexión sobre la ilustración, aunque en formatos breves). Uno de muchos ejemplos podría ser el debate sobre el periodo de cambio revolucionario en la ilustración infantil, cruce de opiniones protagonizado también por una de las artistas que investigo¹⁸. El aspecto tecnológico de la ilustración infantil, inseparable de la historia, tampoco goza de gran predicamento, teniendo que acudir el investigador a estudios generales referentes a temas afines¹⁹.

Mi estudio pretende utilizar las imágenes femeninas directamente dirigidas al público femenino de tres artistas, tres mujeres con un papel más que significativo en la historia de la ilustración, pero también con implicación paradigmática para comprender el desarrollo de la historieta: Lola Anglada i Sarriera, María Pascual i Alberich y Asun Balzola Elorza. Las tres ilustradoras tienen historias, obra o mensaje artístico y de género, inseparables de la historia de la época en que crean; sus largas trayectorias creativas coinciden con los límites del siglo y los superan. El destino crítico de sus obras ha sido muy distinto.

Lola Anglada es protagonista de un enorme número de reseñas periodísticas, anteriores y coetáneas a la IIª República, cuyo carácter de fuente está vinculado a la respectiva crítica de la historicidad de su información, pero

¹⁶ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004.

¹⁷ BRAVO-VILLASANTE, Carmen, 1985.

¹⁸ BALZOLA, Asun, 1992; LOBATO, Arcadio; RUANO, Alfonso, 1992.

¹⁹JURADO, Augusto, 2001.

justamente esto aumenta su valor a la hora de comprender la valoración de la obra y los modelos de la artista por unas épocas concretas. Después de un largo y forzoso silencio, con la llegada de la transición, la ya anciana artista se convierte en objeto de puntuales intentos de recuperación. Solo los trabajos de M. Castillo elaboran una investigación completa sobre Lola Anglada: un monográfico²⁰ que reflexiona sobre las claves de su universo de formas, vinculadas con el ideario cultural del *Noucentisme*; la misma idea que trasmite el trabajo más general de Castillo sobre la ilustración catalana²¹. Dado el enfoque de estas investigaciones, resulta obvio que, para desarrollar el tema del modelo femenino, son más útiles los propios libros de Lola Anglada, que proponen una combinación de autoobservación, didactismo y sinceridad.

El caso de María Pascual es completamente diferente. Esta dibujante de miles de historietas y varias decenas de libros ilustrados, apenas goza de menciones puntuales con muy escasa información. Para acercarme al mundo de María Pascual, la única herramienta válida fue el trabajo de campo, casi detectivesco: recuperar números de cómics por vías comerciales semioficiales y entrevistar a anticuarios y coleccionistas. Aunque el tema del tebeo femenino despierta cada vez mayor interés, sus artistas permanecen en el olvido parcial. El primer investigador de esta forma de cómic, J.A. Ramírez, aún en 1975, marcó hitos que hasta ahora ningún trabajo ha podido superar²². Algunas de las metas de Ramírez parecen un reto hasta el día de hoy:

llegar a una poética de la obra colectiva a través de los sentimientos y comportamientos del público receptor [tras] las conexiones estructurales que la ligan a otros fenómenos adyacentes o [al] ámbito del comportamiento cotidiano²³.

La problemática de los estudios sobre el tebeo de chicas de la dictadura implica situarlos en un campo más amplio. Alternado el orden que sigue el trabajo, cabe esbozar los estudios sobre el estado del cómic en general junto con aquellos en los que me apoyé para reflexionar sobre el estado actual de la memoria del cómic femenino. Los primeros desarrollan planteamientos clásicos, relacionados con el pensamiento de U. Eco²⁴, cuando investigan la estructura y particularidades del mensaje icónico visto en su contexto social y político, como en el caso de R. Gubern y L. Gasca²⁵ y, especialmente, de T. Moix²⁶. Pero los estudios sobre la historia del cómic español chocan con un problema casi irresoluble: las lagunas en la catalogación de lo producido encuentran correspondencia en el carácter casi marginal y difícilmente accesible de muchos de los escritos sobre el medio. Libros como los de J. Cuadrado²⁷ y J. Delhom²⁸ tratan de luchar contra ambas faltas, combinando exhaustividad con una terminología actualizada. Sin embargo, la investigación “en sombras” sobre el cómic es amplísima;

²⁰ CASTILLO, Montserrat, 2000.

²¹ CASTILLO, Montserrat, 1997.

²² RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975.

²³ RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975, p. 21-23.

²⁴ ECO, Umberto, 1968.

²⁵ GUBERN, Román; GASCA, Luis, 1988. Cabe añadir un resumen de los enfoques semióticos europeos sobre el cómic: CUÑARRO, Liber; FINOL, José Enrique, 2013.

²⁶ MOIX, Terenci, 2007

²⁷ CUADRADO, Jesús, 2001.

²⁸ DELHOM, José, 1989.

abunda en títulos tanto de libros como de publicaciones periódicas o audiovisuales, algunas de autoría de efímeras agrupaciones olvidadas, otros fruto del trabajo de autoedición de coleccionistas, o de colectivos apoyados por instituciones extranjeras, prácticamente imposibles de conseguir²⁹.

Volviendo al estudio del cómic femenino posterior a Ramírez, merece especial atención el estudio de G. Medina, casi el único que presta atención a las mujeres creadoras de cómic³⁰. Algunas autoras retoman el tema del mensaje ideológico de este tebeo, de forma recurrente, como C. Muñoz Ruiz³¹ o puntual, como F. Gil Gascón³², L. Bravo López³³ o R. Morales Jiménez³⁴. Todos estos trabajos estrechan la acotación, centrándose en publicaciones gráficas determinadas, además de avanzar en la precisión y modernización del campo conceptual del análisis, aportando matices provechosos metodológicamente, pero sin detenerse en aspectos relacionados con artistas o tipos gráficos concretos. Por fin, falta añadir aquellos estudios aislados que me hicieron reflexionar sobre la menoría del cómic femenino. Artículos puntuales que tratan la problemática del medio del cómic, desde su relación con los medios divulgativos de la biblioteconomía o de la red³⁵, o desde el socialmente ignorado ámbito de la conservación y restauración de los daños de los ejemplares físicos³⁶. Sin embargo la casi totalidad de lo expuesto en la parte V deriva del trabajo con diferentes tipos de fuentes.

Los materiales que posibilitan acercarse a las fórmulas de la mujer, creadas por la tercera artista, Asun Balzola, prácticamente se reducen a un gran número de artículos de prensa muy cortos, la mayoría reseñas o entrevistas, cada uno de los cuales aporta información puntual apreciable, pero ninguno traza un recorrido completo³⁷. El trabajo más acabado es el de Alberto Urdiales³⁸, un libro que, muy lejos de la biografía estándar, reúne recuerdos y “semblanzas” personales y emotivas, en un homenaje póstumo a Asun Balzola. Otra vez, quien mejor ha hablado de ella es la propia artista: sus ideas quedan reflejadas en varios escritos, de ficción o explícitamente autobiográficos.

²⁹ Sirva de ejemplo este extracto: *Bang! Fanzine de los tebeos españoles*. Madrid 1968 – Barcelona, 1981 (boletín aperiódico). CÍRCULO ANDALUZ DE TEBEOS *Boletín del Círculo Andaluz de Tebeos. Revista de información y divulgación cultural*. Sevilla, 1982-1998 (boletín muy aperiódico: se publicaron tan solo 20 números). CLUB AMIGOS DE LA HISTORIETA. *Boletín del Club Amigos de la Historieta*. Barcelona, 1975-1982 (boletín aperiódico: 36 números). CLUB ART CÓMICS. *Boletín del Club Art Cómics*. Madrid, 1991 (boletín aperiódico: 2 números publicados). VALLEJO, Alejandro. *Cómic. Noveno arte*. Victoria: Euskal Pictures International, 1989 (Documental teórico, video con 26 episodios de entre 6 y 23 min.).

³⁰ MEDINA, Guillem, 2010.

³¹ MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, 2002; MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, 1996; MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, 2001-2002.

³² GIL GASCÓN, Fátima, 2009.

³³ BRAVO LÓPEZ, Laura, 2000.

³⁴ JIMÉNEZ MORALES, Rosario, 2011.

³⁵ CASTILLO VIDAL, Jesús, 2010; GÓMEZ HERNÁNDEZ, José Antonio, 2009; SANCHO CREMADES, Pelegrí; GREGORI SIGNES, Carmen 2008; COMA, Javier, 1980.

³⁶ PERELLA ANADÓN, Berta; MUIÑOS NEIRA, Montserrat, 2011.

³⁷ Cabe citar CASTILLO, Montserrat, 1994; LANDA, Mariasun, 1998, entre otros.

³⁸ URDIALES, Alberto, 2011.

El tema de la recepción de la ilustración infantil, en mi opinión imprescindible para tratar aquel de la recepción de los estereotipos de género, representa una mancha blanca en la historia del arte tradicional y española, apenas matizada por menciones puntuales³⁹.

Disponemos de testimonios escritos escasos, pero de muy valioso y personalísimo interés por parte de los propios ilustradores, algo que nos demuestra la reflexión de Ulises Wensell⁴⁰, que alcanza gran modernidad teórica. Si exceptuamos artículos como este, la referencia española con mención a la recepción infantil de la ilustración se reduce a los trabajos de Teresa Colomer, concebidos desde la relación de este tema con la historia y la pedagogía de la literatura para niños⁴¹.

Pero existe un movimiento en auge, nutrido por las contribuciones de cada vez más autores, que escriben en inglés o excepcionalmente en alemán. Todos estos investigadores forman un corpus completo que, durante las últimas tres décadas ha llevado el análisis de la ilustración infantil a unas alturas teóricas pero también prácticas, considerables. Hay una particularidad en los escritos de todos ellos, de la que no escapa ningún nombre. J. Schwarcz⁴², P. Nodelman⁴³, D. Lewis⁴⁴, M. Nikolajeva y C. Scott⁴⁵, M. Salisbury y M. Styles⁴⁶, Jane Evans⁴⁷, todos ellos exponen en sus libros las ideas de sus colegas, constatando sus divergencias y el posterior desarrollo dialéctico de nuevos planteamientos, como fructífero resultado de debate respetuoso dentro de una escuela. Por esta razón decidí dedicar el capítulo relacionado con la recepción a un repaso semejante. Allí detallo las líneas generales de las obras clave, en su consonancia con los planteamientos de la escuela o en su idiosincrasia propia. Así se subrayan los puntos más importantes de cada investigador: percepción, valores didácticos, modalidades interpretativas, códigos de expresión, reacciones concretas de niños en experimentos lúdicos; temas que enriquecen el punto central para todos los autores: la interacción entre texto, imagen y receptor infantil.

Estos trabajos, básicos para profundizar en los procesos interpretativos, se completan por otros con enfoques históricos y específicamente centrados en el género⁴⁸. Algunos textos abordan la construcción de los estereotipos sexistas en la literatura infantil en general, aludiendo al papel de las imágenes en mayor o menor medida, respectivamente en los estudios de Adela Turín⁴⁹ o de Elena Belotti⁵⁰. También utilizo, para esclarecer las transmisiones de modelos sexistas, algunos estudios de campo de diferentes décadas, matizando el tema del cambio de los esquemas perceptivos infantiles durante el tiempo. Cuando afronto el tema de la recepción de los

³⁹ PLA VIVAS, Vicente, 2010; GOMBRICH, Ernst Hans, 1998.

⁴⁰ WENSELL, Ulises, 2003.

⁴¹ COLOMER MARTÍNEZ, Teresa, 2005. También COLOMER MARTÍNEZ, Teresa, 1994; COLOMER MARTÍNEZ, Teresa, 2010.

⁴² SCHWARCZ, Joseph H, 1982.

⁴³ NODELMAN, Perry, 1988.

⁴⁴ LEWIS, David, 2001.

⁴⁵ NIKOLAJEVA María, SCOTT, Carole, 2001.

⁴⁶ SALISBURY Martin, STYLES Morag, 2012.

⁴⁷ EVANS, Jane, 1998.

⁴⁸ Un ejemplo sería SÁNCHEZ - REDONDO MORCILLO, Carlos, 2004.

⁴⁹ TURIN, Adela, 1995.

⁵⁰ BELOTTI, Elena Gianini, 1978.

modelos ofrecidos por el tebeo femenino, mi herramienta es mi propio estudio de campo, apoyado sobre las fuentes orales.

Recapitulando mis planteamientos y objetivos, diría que mis fines generales apuntan a dilucidar los mecanismos de codificación de la imagen femenina, dirigida a las niñas que observan ilustraciones de libros infantiles y cómics, en un proceso que combina las intenciones estéticas con las educativas. Para conseguirlo, investigaré primero los modos con los que el poder oficial predetermina el mensaje visual, a lo largo de un periodo que abarca desde las primeras décadas del siglo XX, hasta la plena consolidación de la modernidad en sus últimos decenios. Analizaré imágenes dedicadas y dirigidas a las niñas, creadas por tres ilustradoras representativas y de comprobada relevancia, prestando atención a los cambios en el discurso que genera el proceso creativo de unas personalidades particulares, muy lejos de ser meros vehículos que retrasmiten directamente el mensaje codificado por el contexto político o social. Por fin, me centraré en la manera en que las niñas de la época recibían, percibían e interpretaban estas imágenes.

A estos objetivos generales se añaden otros metodológicos. Definir un enfoque que permita la investigación de la ilustración infantil, dentro de su relación con la problemática de género. Normalizar el uso de acercamientos metodológicos innovadores sin abandonar los tradicionales. Insistir en el uso de fuentes mayoritariamente ignoradas, sumando a la tipología de las fuentes periodísticas los testimonios personales. Por fin, un objetivo específico, que surgió durante el proceso del trabajo. Dando voz a la denuncia del estado patrimonial del cómic femenino español antiguo, insistir en su significado más valioso, como integrante de la memoria personal y comunitaria.

2. Metodología y materiales

Son muchos los estudios que refieren la necesidad de abordar la investigación de la ilustración y del cómic con un método que los relacione no solo con el contexto donde se ha gestado su mensaje, sino también con su específico modo de recepción. Desde los primeros intentos de pensar la interpretación receptiva del mensaje del conjunto de lenguajes artísticos, el visual y el lingüístico, los estudiosos de todo el mundo acaban coincidiendo en sus intuiciones metodológicas. Si los primeros planteamientos semióticos exploraron la estructura y el significado de los signos y su relación con la realidad, teorías más actuales han aprovechado estos planteamientos para cuestionar la relación entre los discursos, las imágenes y el poder. Una de estas teorías fue exactamente la feminista, dentro de su aplicación al análisis artístico. Algunas de las herramientas metodológicas brindadas por autoras ya clásicas, como L. Nochlin⁵¹ o G. Pollock⁵² resultan imprescindibles en los dos casos siguientes: Cuando se revaloriza la aportación y el significado de la obra de mujeres artistas, lógicamente nos apoyamos en los planeamientos de Nochlin. A la hora de problemizar las obras de arte, insistiendo en el vínculo

⁵¹ NOCHLIN, Linda, 1989.

⁵² POLLOCK, Griselda, 2007.

entre el entorno social, la práctica artística y la representación de la mujer, derivan del pensamiento de Pollock la llamada “renegociación de los significados asociados a lo femenino”. Otra necesidad que nos enseña este enfoque es la hibridación metodológica, que cruza conceptos del análisis de género, los estudios culturales⁵³ y hasta del psicoanálisis, reformulado desde la óptica del posestructuralismo contestatario⁵⁴.

Sin embargo, además de interseccionar los enfoques tradicionales con los más innovadores, podemos dar un paso más, sugerido por el mismo carácter de las fuentes que fundamentan el estudio de las áreas que tratamos; se trata del acercamiento a los testimonios directos de receptoras de imágenes, escritos u orales. Resumiendo, especificaría cómo se aplican las líneas metodológicas señaladas a mi trabajo. Inicialmente, los resultados del muy exhaustivo proceso heurístico me convencieron de las debilidades y los beneficios de los estudios interrogados. Sus debilidades consistían en la reiteración de unos aspectos y el silencio respecto a otros, igualmente importantes. Sus ventajas se vinculaban con las propuestas que me hacían sobre el uso de nuevas estrategias de acercamiento. También fueron las lagunas bibliográficas las que me obligaron a dedicar una gran parte del trabajo a la investigación de fuentes periodísticas y visuales, con su propia riqueza y ambigüedad de tono. Cuando incluso esta parte de los materiales no cubrió los vacíos en el tema, recurrí a fuentes orales, entrevistando a aquellas que aún conservan retazos de la memoria viva que, extrapolando, constituye el mayor tesoro histórico y cultural.

En cada etapa de mis búsquedas, los planteamientos teóricos y la experiencia práctica se completaban y modificaban mutuamente. La decisión que guió mis pasos inicialmente corresponde a planteamientos comunes a la semiótica y a los estudios visuales, válidos también para la perspectiva de género. Resumiendo muy superficialmente, podríamos decir que se trata de un núcleo que afirma que tanto el creador de la obra artística, como su receptor, están predeterminados por los códigos de su entorno y que el momento de máxima plenitud de la obra, coincide con la mayor intersección posible de ambos campos contextuales, siendo la variedad de interpretaciones debida a los desencuentros entre ellos⁵⁵. Pero, sin la continua retroalimentación derivada de la experiencia práctica de mi búsqueda, esta teoría no encontraría aplicación. Y viceversa, las modificaciones causadas por las aperturas conceptuales y metodológicas de los textos que encontraba causaban modificaciones en la tipología del material que me interesaba y en mi posterior relación con él.

No puedo sino volver a insistir en la importancia del trabajo con fuentes de muy variadas tipologías. En un primer momento, la investigación se beneficia del archivo personal de Asun Balzola en San Sebastián y de la recopilación del repositorio electrónico de revistas catalanas ARCA, con vaciados íntegros de los archivos de la

⁵³ Los estudios culturales y, más recientemente, los estudios visuales, adoptan una posición clara, tal como la anota uno de los fundadores de los estudios visuales, T. J. Mitchell. Mitchell traza una fórmula que reflexiona sobre la responsabilidad creativa e interpretativa: cada vez cuando hablamos de relación entre imagen y texto, hablamos también de ideología y de poder. MITCHELL, W. J. T., 2009.

⁵⁴ Un ejemplo del acervo conceptual que me ayudó en el análisis de las imágenes lo proporcionan trabajos como el de SCOTT, 1990.

⁵⁵ Una expresión muy sintética de esta fórmula se encuentra, por ejemplo, en la temprana obra de Jan Mukarovsky: KARAGEORGOU, Baste, 2006.

biblioteca de Cataluña, el Archivo histórico de la ciudad de Barcelona, el parlamento de Cataluña etc. En cuanto al difícil trabajo vinculado con la figura de María Pascual y los cómics, preveo que esta línea, la más interesante desde el punto de vista del trabajo de campo, no se cerrará con el presente estudio. Es difícil no seguir profundizando, para aprovechar las posibilidades de este enfoque de “arqueología antropológica del saber” como diría Foucault: seguir los rastros de los discursos históricos, tras los testimonios de los implicados en el mundo del cómic dentro de las fases de su creación, divulgación, recepción, valoración, conservación y reinterpretación. Estas líneas, que seguí en torno a la situación epistemológico-patrimonial del cómic, permiten un acercamiento innovador a un tema nuevo: personal, creativo y comprometido.

II. Un primer campo de intersección

1. El poder dibuja lo femenino o del discurso a la imagen.

El modelo femenino, generador de innumerables imágenes sufrió, durante las primeras décadas del siglo XX, mutaciones importantes y variaciones sutiles. La realidad, tan marginada por el discurso que ofrecía a las mujeres sus propias imágenes ideales, estaba cambiando. En España empiezan ocurrir procesos socio – demográficos ya asentados en el resto de Europa: descendía, aunque levemente, la tasa de la natalidad y aumentaba la edad media de casamiento⁵⁶. Hecho que no es ajeno al progresivo cambio de la opinión, en la mentalidad de la clase media, respecto a la formación de las hijas.

Además, paralelamente, se desarrollaron otras transformaciones, relacionadas con el auge económico de los centros industriales, en detrimento de la periferia, propiciado por la neutralidad durante la Gran Guerra. Los procesos de éxodo del campo a la ciudad y la oferta de empleo en la industria, situaron grandes masas de mujeres en la posición más discriminada: si las necesidades del capitalismo las obligaban a trabajar, las leyes paternalistas, bajo el pretexto de la protección, reforzaban aquel discurso moralista que las hacía doblemente desamparadas e invisibles⁵⁷. Solo citar los contenidos de alguna de aquellas leyes provoca pavor: El Real Decreto de 25 de Junio, 1902, reduce la jornada laboral femenina a un máximo de veinte horas diarias⁵⁸ (se trata de aquella en la fábrica, a la cual las estadísticas sobre la duración de las faenas domesticas se empeñan en agregar ¡otras aproximadamente veinte horas al día!). Para comprender el quid de la cuestión nos ayudaría, a modo de ejemplo, comparar estas dos declaraciones, la de un periodista y la de un empresario inspeccionado:

Todos los que han tratado en serio la cuestión del feminismo, reconocen que el hogar constituye para la mujer casada, “el marco que mejor encuadra su figura, el trono que mejor sienta a su misión”, desde donde criando y educando a sus hijos de la más perfecta manera hace el mejor bien a su Patria, preparándole los hombres de un venturoso provenir⁵⁹.

⁵⁶ CAPEL MARTINEZ, Rosa María, 1980.

⁵⁷ RAMOS, María Dolores, 1993, p. 648- 652.

⁵⁸ BALLARÍN DOMINGO, Pilar, 2001, p. 87

⁵⁹ PUIG Y RPIG, P. , 1921 (citado en NASH, Mary,1993, p.636)

He cumplido con lo ordenado y todos hemos salido ganando, pues ahora las obreras que no quiso usted que cupieran aquí, trabajan en su domicilio a destajo, y producen mucho más que cuando lo hacían a jornal, sin que nadie pueda molestarlas ni meterse en su trabajo, mucho o poco, pues no creo yo que el poder de ustedes llegue hasta el *sagrado "hogar"*⁶⁰.

¿En qué consistía aquella "sacralidad" que silenciaba la realidad en nombre del imaginario oficializado y, a la vez, qué significa aquella soltura con que la revista reaccionaria cita al "verdadero feminismo"?

Vale la pena profundizar, retrocediendo. El siglo XX encuentra un discurso religioso que había iniciado, desde el XIX, una tímida adaptación compensatoria a los nuevos tiempos. Temeroso de perder su feligresía, prioritariamente femenina, la iglesia, aquí de la mano del Padre Claret y su *Pastoral de la Mujer*, dulcificó el dogma de la subordinación femenina con el reconocimiento de sus virtudes marianas: "en el mundo moral el trono es de la mujer"⁶¹. En consonancia con este renovado credo, el trabajo de las escritoras isabelinas conformó la imagen del ángel del hogar: un ser sobrecargado de virtudes, educado para responder a aquellas consignas que las mismas autoras tardo-románticas postularon: "*el primer deber de la esposa es complacer a su marido*"⁶² (aunque la máxima debería ser leída como continuación de otra sabiduría literaria coetánea: "una mala esposa nunca es buena madre")⁶³. El pensamiento burgués no solo relegó la mujer a la esfera privada, aclamándola como su virtuosa y exquisita "reina". También reforzó el discurso de las diferencias "naturales" entre ambos sexos, basado en oposiciones binarias insoslayables: ternura/autoridad, debilidad/fortaleza, abnegación/egoísmo y la decisiva: sentimiento/intelecto⁶⁴.

Hacia principios de siglo, sin embargo, rivalizando con otros discursos, la mentalidad tradicional forjaba una nueva trampa para perpetuar la dominación: se acostumbró cada vez más a decir que las mujeres, lejos de ser (solo o exactamente) inferiores, son fisiológica y psicológicamente diferentes: se consolidaba el discurso de la complementariedad de sexos y esferas. El eje vertebrador que se mantuvo intacto era aquel que equiparaba maternidad con identidad cultural femenina. A la fundamentación religiosa se sumó la de los científicos positivistas. La maternología, creada por los médicos higienistas en los albores del siglo, elevó la maternidad como misión biológica suprema, un heroísmo, destinado además a "salvar la raza de la degeneración" (!) y que excluía, al menos oficialmente, otras ocupaciones femeninas⁶⁵. Estos procesos tuvieron dos vertientes importantes. Por un lado, las mujeres, sobre todo las más desfavorecidas, consideradas incapaces de interiorizar las consignas médico – patrióticas, tuvieron que ser disciplinadas por unas pautas de origen varonil. Por otro, se produjo un nuevo reajuste del tradicionalismo católico. Fue a inicios de siglo, cuando la maternidad biológica se mudó en una maternidad social que convertía a la dama pudiente en potencial madre espiritual de los niños

⁶⁰ Comentario de un empresario de los años 20, dirigido al inspector oficial, recogido en SOTO CARMONA, Alvaro, 1984 p. 290.

⁶¹ CLARET, Antonio María, 1862, p. 204 (citada en ARCE PINEDO, Rebeca, 2007, p.38)

⁶² DE SINUES, María del Pilar, p. 274

⁶³ MONLAU, Pedro Felipe, 1865, p. 130, ambos citados por BORDERIES – GUERENA, Josette, 1989, p 299-301.

⁶⁴ ARCE PINEDO, Rebeca, 2008, p.18

⁶⁵ NASH, Mary, 1993 p.627 - 9

españoles pobres. Estas manifestaciones de beneficencia organizadas fueron las bases previas de lo que posteriormente se autodenominaría “feminismo social católico”⁶⁶ (fig. 1 - 2).

No faltaban pensadores, filósofos, que declamasen las pautas de la diferencia, apoyándose en ellas para la creación de modelos sociales con gran vigencia estética. El más importante, Ortega y Gasset, recogió las ideas del filósofo alemán G. Simmel (“el sexo masculino se erige en humano en general”) pero las despojó de cualquier matiz crítico. No solo describió a la mujer como dotada de una “inferioridad constitutiva”, con sus características adicionales: confusión, privacidad y amor, sino que postuló algo más contundente: “El destino de la mujer es ser respecto al hombre”⁶⁷. Además de pensamientos dispersos en varios ensayos, el ideal estético orteguiano de la mujer queda descrito en su *Divagación ante el retrato de la Marquesa de Santillana*. En una época en que el regeneracionismo centralista instaba a los hombres a vivir para la colectividad, si la mujer (culto y de élite) accedía a ella desde su eterna y connatural privacidad, debía acudir protegida por una exquisita máscara de elegante flirteo, moda y superficialidad. “La mujer tiene un exterior teatral y una intimidad recatada”⁶⁸ (fig. 3).

Más definido socialmente resulta el modelo estético que construye, con anterioridad, el *noucentisme* catalán. Desde 1906, E. d’Ors lanzó en *La Veu de Catalunya* una amplia campaña en pos de un ideal autóctono de belleza femenina, que cristalizó algo más tarde en la paradigmática imagen de la Ben plantada⁶⁹. Se trataba de la mujer fuerte que simbolizaba las aspiraciones del nacionalismo regionalista y, a la vez, coincidía con los planteamientos del feminismo católico social en Cataluña, tal como lo expresaron las páginas de la revista *Feminal* o los actos de la Liga de Señoras para la Acción Católica de Barcelona⁷⁰. La Ben Plantada, burguesa integrada en la vida pública, ha salido de su casa a la calle de Barcelona y a la vez se ha convertido en símbolo patriótico urbano. Rebosante de fortaleza física y moral, combinaba los aspectos maternos, angelicales y cívicos; los valores éticos y estéticos que debía transmitir, educando, eran lo mejor de la tradición catalana (fig. 4).

Se trataba de un caso particular dentro de una tendencia general. El hecho de que las mujeres católicas de todo el país reclamaran su derecho de participación en organizaciones que, primero puramente benéficas, adquirirán cada vez mayor protagonismo en los movimientos (prioritariamente, aunque no solo) de la derecha, sin ceder su ideal de la domesticidad, tiene una explicación más global. Las concesiones del pensamiento tradicional eran provocadas por la explosión de ideas rivales, materializadas en aquellas voces de feministas de izquierda que, pese a su inicial aislamiento, acabaron consiguiendo notoria visibilidad⁷¹. Sin que se hayan aún olvidado las

⁶⁶ ARCE PINEDO, Rebeca, 2008, 97-115

⁶⁷ COLLIN, Françoise, 1993, p. 294.

⁶⁸ ORTEGA Y GASSET, José, 1972, p.67.

⁶⁹ DUPLAA, Cristina, 1989, p. 333-342.

⁷⁰ ARCE PINEDO, Rebeca, 2008, p. 74.

⁷¹ Una confirmación de esta notoriedad es justamente la insistencia, por parte de las representantes de diferentes grupos, católicos y neutrales, de que solo y exactamente ellas defienden “el auténtico feminismo”. El debate está relatado y analizado detalladamente en ARCE PINEDO, Rebeca, 2008, 126-141.

provocaciones lanzadas por las plumas de Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, ya en el periodo entre siglos, creció significativamente el número de mujeres masonas y librepensadoras (¿bastaría con mencionar a Rosario de Acuña, Ángeles López de Ayala o Teresa Claramunt?). Pero, a medida que avanzaba el siglo, también escribieron y publicaron sus visiones las militantes del republicanismo federal, las socialistas marxistas, como Margarita Nelken, las anarquistas como Federica Montseny... Por supuesto, ni siquiera en este último caso, la lucha de género fue aceptada por los líderes políticos varones como prioritaria y en todos los grupos de izquierda, las reivindicaciones radicales de estas mujeres fueron a menudo mitigadas o tergiversadas, pero con todo, el modelo que ofrecían a las mujeres era mucho más atractivo que aquel del *ángel del hogar*. La lucha política en materia de género, que no cesó sino que se recrudeció durante la IIª República, no solo se disputó las almas de las mujeres, sino fue protagonizada por ellas.

Los cambios educativos se manifestaron paralelos a la participación social. Las iniciativas de las primeras tres décadas del siglo se ubican dentro de un diapasón muy amplio, entre la tan provocadora y apenas ensayada coeducación de la Escuela Moderna anarquista y las Escuelas profesionales, promovidas por el catolicismo social, dedicadas a formar en oficios estrictamente "femeninos". Con todo, los datos son explícitos, sobre todo si añadimos aquellos referentes al periodo republicano. En 1910 el porcentaje de niñas escolarizadas en primaria es 47,1, de las de Bachiller 0,95 y de las universitarias 0,1. Para los años 1929 y 1936 los mismos parámetros se expresan respectivamente con 48,6; 14,9 y 5,1 y (los asombrosos) 51,3; 31,6 y 8,8 %.

Los cambios promovidos por la República tuvieron que surtir efectos en un ambiente donde se enfrentaban, por un lado, un debate público todavía lastrado y ambiguo y, por otro, una mentalidad reaccionaria en constante reestructuración defensiva. La constitución del 1931 reconoció la igualdad ante la ley de hombres y mujeres, prohibiendo cualquier privilegio jurídico basado en el sexo. Reglamentó la igualdad en el matrimonio y en el espacio público. Muy poco después se eliminaron las diferenciaciones en términos de empleo, se concedió a las mujeres el derecho de voto y, en 1932, se aprobó una modernísima ley del divorcio. El agitado espacio público propició una cierta evolución del discurso de la maternidad que tímidamente insinuaba la posible elección de su momento. Sin embargo el neomaltusianismo no tuvo muchos seguidores y su único triunfo legal se limitó al excepcional caso de la reforma anarquista en Cataluña (legalización del aborto en 1936), de aplicación fracasada. La dura coyuntura económica y la brevedad del experimento también contribuyeron a que en realidad la vida femenina cambiase más bien poco.

Para entender la amplitud y a la vez la imposibilidad de los cambios, podemos tomar como ejemplo el grupo anarquista *Mujeres Libres*, activo desde 1937, que llegó a contar con 20.000 afiliadas. Repartían sus esfuerzos entre el frente y la cultura, alfabetizaron a miles de mujeres, pero a medida que avanzaba la guerra fueron

posponiendo sus iniciales reivindicaciones de revolución sexual, compaginando el control de la natalidad con la puericultura, dedicándose, en 1938, a crear una Escuela de Madres y una Escuela del Hogar⁷².

La guerra supuso un momento de crisis y amarga lucidez: inicialmente ocupando un lugar activo en las milicias, las mujeres acabaron relegadas a la retaguardia y hacia el final de la guerra el desprestigio de la mítica miliciana dentro del bando republicano es un hecho.

Durante las primeras tres décadas del XX, en el ámbito nacional, la imagen respondía al desfase entre realidad y discurso con una exuberante variedad de representaciones. La pintura y la cultura de masas intercambian y comparten figuras tipificadas: elegantes y enfermizas mujeres-objeto, esclavas de la moda, intelectuales y deportistas, mujeres trabajadoras en incesante actividad en el sórdido ambiente del taller, en la fábrica o bajo la idílica luz rural de algún pintoresco patio, pero también imágenes castizas y marginales, prostitutas, beatas, gitanas, mendigas, y, cómo no, una ingente cantidad de madres de todos los tipos y estilos (fig. 5-11)⁷³.

En los medios de comunicación de masas, encargados de corregir la realidad social con su (supuestamente propio) reflejo sublimado, atrae la atención uno de entre todos estos tipos de imágenes. Se trata de la mujer moderna, un tipo rupturista que apareció en las páginas de las revistas ilustradas y se caracterizó por su aire dinámico y urbano, en estrecha relación con las más atrevidas tendencias de la moda y por sus hábitos provocativos, cosmopolitas y autónomos⁷⁴. Este modelo de “mujer libre, desenfadada y trabajadora”, como la describe J. Pérez Rojas, altamente polémico, sin embargo está muy lejos de ser predominante (fig. 12-15).

Es durante la República y, de forma muy marcada, durante la Guerra Civil, cuando observamos un tipo verdaderamente nuevo, sin que esto signifique que salve toda la distancia entre imagen ideal y condiciones que la propicien. A pesar de la innovación formal e ideológica que muestran los carteles de la Guerra Civil producidos en el bando republicano, no dejan de reflejar la ya mencionada paradójica ambigüedad del discurso público. Pese a que una parte representa a milicianas, mujeres en la retaguardia dedicadas a ocupaciones masculinas⁷⁵, deportistas masculinizadas en poses heroicas o mujeres reivindicando conquistas cruciales, dignificadas con elementos de la estética vanguardista, la mayoría de los carteles ofrecen otras imágenes. Mujeres abnegadas en retaguardia dedicadas a las eternas tareas femeninas, con sus trazos visiblemente suavizados. Víctimas indefensas, aplastadas por el monstruo fascista, que viene a ser enemigo de la familia, o de la unidad madre-hijo, no exentos de rasgos de la iconografía cristiana. Incluso la manida identificación de la mujer con la patria o con la revolución, vieja como los mismos estados y que no existe exactamente para dignificar a las mujeres (fig. 16-19).

⁷² BALLARÍN DOMINGO, Pilar, 2001, p. 96

⁷³ Debo la clasificación y varias imágenes a LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006.

⁷⁴ PEREZ ROJAS, Javier, 2001, p. 235-240 y post.

⁷⁵ GOMEZ ESCARDA, María, 2008, p. 83 – 101.

Quizás no sobre repetir: el monstruo legitimó, con brutal violencia, la reconsolidación de un discurso que nunca había sido erradicado. A la vez que efectuaba un retroceso, en términos jurídicos, políticos y educativos, hacia el propio pasado histórico, el franquismo desarrolló una política de género análoga a la de los otros regímenes fascistas (especialmente el italiano) destinada a erradicar cualquier resto de emancipación femenina: una política natalista, orientada a la promoción del arquetípico modelo de esposa-madre-ama de casa, excluida de la vida laboral. La supresión de las reformas legales republicanas instauró una auténtica vuelta a la legislación decimonónica, subordinando a la mujer al paternalismo del padre o del marido, prefigura del todopoderoso estado patriarcal. En el ámbito del matrimonio, la ley de 1938 suprimía el divorcio, así el marido pasaba a administrar todos los bienes conyugales, representaba a la esposa en todas las transacciones, poseía la *patria potestas*. La mujer se convertía en una persona “inhábil” para casi todos los actos jurídicos, una verdadera menor de edad, equiparada a los dementes y a los criminales⁷⁶.

El Fuero del trabajo de 1938 y el Fuero de los Españoles de 1945 limitaban enormemente sus posibilidades laborales, obligandola varios decretos a que dejase el trabajo a la hora de casarse. El marido tenía que autorizarla para que trabajase, podía cobrar su salario etc. Las mujeres casadas, aunque necesitasen trabajar, fueron sujeto de una serie de limitaciones de todo tipo para devolverlas a la reclusión del hogar. Muchas de estas medidas resultaron infructuosas, teniendo que ser suavizadas y adaptadas.

Durante el franquismo, el falangismo y el catolicismo convergieron, conformando la *mística de la femineidad*, doctrina que recluía a la mujer al espacio privado y erigía como modelo para su perfección los valores “femeninos” de sacrificio, sumisión y orden⁷⁷. Se trataba de un ideal, para cuya instauración competirían la legislación oficial (Ley de Enseñanza Primaria de 1945), el aparato de la iglesia católica y la Sección Femenina de la FET y de las JONS. Esta última organización, liderada por Pilar Primo de Rivera acapararía el protagonismo en la afirmación de un discurso que combinaba los antiquísimos ideales de la domesticidad con aquella cosmética apertura hacia el espacio político que hacía más aceptable la demagogia. Las innumerables militantes de las Secciones tuvieron una aparente presencia en la vida social, que no era más que la extrapolación en el terreno de la política derechista de las mismas cualidades femeninas eternas: la maternidad social que se “responsabilizaba” del futuro de la raza. Su lema genérico: patria, religión y hogar, explicitaba los principios constitutivos de la SF: orden, obediencia, disciplina, abnegación: cualidades que la ubicaban a la perfección en el ultra jerarquizado sistema paramilitar.

La organización difundía el modelo de mujer: reproductora, ejemplo moral, sacrificada ahorradora, pilar del orden moral coronado por el padre de la nación y el Padre eterno. Las estructuras que lo inculcaban abarcaban todo el sistema educativo y lo superaban. El currículum de cuya impartición se encargaba la Sección Femenina: la

⁷⁶ RUÍZ FRANCO, Rosario, 2007, p. 25-44 y post.

⁷⁷ Estos párrafos se basan en aspectos citados, sobre todo, por AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen, 1999, p. 243-303.

Formación Político-Social, la Cocina y Economía Doméstica, la Educación Física, cuidadosamente feminizada etc., era una verdadera forja de maternidad patriótica y servicio auto-aniquilador. Los mismos principios llegaban a todas las mujeres por medio de estructuras como las Escuelas del Hogar o el Servicio Social obligatorio, una red de adoctrinamiento a todos los niveles, completada por las instituciones de la iglesia y por los medios de comunicación propios.

La formación en los colegios estaba basada en los principios de la separación de los sexos y la feminización de la enseñanza. El movimiento Nacional condenaba la coeducación (junto con las innovaciones educativas de la República) desde sus inicios. La educación separada se completaba con el mínimo fomento de acceso de las mujeres a niveles de secundaria y universitario.

Las chicas recibían una educación práctica, dirigida a formar madres y amas de casa, en contra de la reflexión y el pensamiento abstracto. No hay que olvidar la base teórica de aquel pensamiento: no solo se crearon una serie de asignaturas femeninas obligatorias, contenidas en la Escuela para el Hogar (labores, costura, economía doméstica, puericultura), sino en las asignaturas comunes el programa era diferenciado. El currículum oculto (expresado a través de los libros de texto y las actividades cotidianas del colegio), aumentaba el separatismo. Las mujeres en los libros del texto se presentan siempre en sus roles tradicionales y con características típicas, subrayadas por las imágenes: débiles, sacrificadas, cariñosas. Las niñas eran mostradas reproduciendo los estereotipos del género: ayudando en casa, jugando a muñecas, limpias, obedientes...

Quizá sería mejor dejar hablar a aquellos libros; sus testimonios apenas necesitan comentario. Las cartillas y libros escolares de primaria enseñan mejor que cualquier análisis las verdades oficiales sobre la educación de las niñas, las virtudes y vicios, propios de cada sexo, la diferenciación de los roles sexuales y la familia, tal como fueron interiorizadas consciente e inconscientemente⁷⁸. Primero, la niña tendría que copiar la caligrafía de “Mi mamá guisa la comida, mi papa fuma y toma café”. Algo mayor, practicaría la gramática con “Nunca le produjo a su esposo la menor contrariedad” y “Ni una arruga en vuestras colchas”. Por fin, la historia reinventada obligaría a memorizar el siguiente modelo:

Los más altos atributos le han sido concedidos por sus apologistas, puesto que fue pura como la nieve de las montañas, serena, generosa, constante en la virtud, resignada en la adversidad, paciente en las contrariedades, caritativa en todo tiempo y lugar. Pero sobre todo fue educadora de sus hijos, a quienes encaminó por la senda del bien.

Desde los primeros brotes del desarrollismo, hacia 1959, un aparente cientifismo y racionalismo, fruto del bochorno que le producía al aperturismo la comparación con la ya más cercana mujer extranjera, trataron de enmascarar los (por los demás, intactos) fines del régimen. Dentro de las demás medidas, la Ley de Derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer de 1961, formó parte de una modernización ficticia de los antiguos modelos femeninos, que trataba de secularizar los estereotipos. Bajo el disfraz publicitario de una “libertad para

⁷⁸ Los materiales seleccionados vienen del estudio de SÁNCHEZ REDONDO MORCILLO, Carlos, 2004, especialmente p. 249 – 270.

tener la vida más fácil” se escondía la misma reducción de la mujer al trabajo doméstico. Una evidencia de esto la presentan los nuevos epítetos con que la define la publicidad “dinámica, deportiva y moderna” equivale a decir poco más que “inofensiva”⁷⁹. En realidad, la madre desarrollista amplió sus deberes de sometimiento: pensemos en el control del tiempo, en la política planificadora del consumo familiar, en la educación “informada” de los hijos y, por supuesto, en la doble jornada. La moderna mezcla de tradicionalismo, autoritarismo y deseo de emular el “modo de vida americano” empezó con magros resultados: no solo la incorporación en oficios feminizados y jerárquicamente inferiores, sino una asunción, por parte de la mujer, del peso de la construcción de la sociedad del consumo.

Pero, a lo largo de los cuarenta años que duró el régimen tuvieron su protagonismo no solo cambios coyunturales y, aunque limitadísimos, modelos alternativos. Entre los tres tipos de mujer bajo el franquismo, definidos por una estudiosa de testimonios directos, aquellas que interiorizaron el modelo de esposa y madre, aquellas que sin negar su consentimiento al régimen económico buscaron modelos de independencia parcial, muy diversos (desde las Secciones Femeninas o la Acción Católica hasta la imagen del cine americano) y las proscritas, esposas e hijas de los perdedores de la guerra, el denominador común es evidente⁸⁰. Dentro, fuera, o dentro y fuera de casa, invisibilizado en menor o mayor medida, destinado a luchar contra el hambre y el miedo o a abrir caminos, el trabajo femenino, incesante, inevitable, ilegal, no solo permitió la supervivencia social y familiar. Representó, aunque en diferente medida, también una fuente de socialización, de integración en los marginados círculos de otras y otros subalternos, de aprendizajes de resistencia. Estoy hablando antes de todo de aquel ingrato y cruel trabajo de cada día que, por pura acumulación, acababa rompiendo las brechas, pero se puede decir lo mismo sobre el trabajo de las mujeres artistas. Si no asumimos esta explicación, sería imposible comprender los cambios inmediatamente precedentes a la transición democrática.

Huelga recordar los resultados del advenimiento del régimen franquista para los cambios en el imaginario. Aquella sociedad de la posguerra, a la vez poseedora de la conciencia del poder de la propaganda y de los medios de comunicación de masas (y de su censura) y protagonista de la más profunda de las miserias materiales y morales, presencié una mutación a varios niveles. La vuelta a modelos visuales de siglos pasados se refirió no solo a los contenidos, sino también a las cualidades estéticas, en un ámbito en que los mejores artistas habían emigrado o sufrían los contratiempos del proceso de cambio de chaqueta. La escasez de medios y el estancamiento de estilos y contenidos en la posguerra produjo imágenes femeninas aburridas e inverosímiles, además de mediocres en su afán por componer unas perfecciones algo ambiguas: pensemos por ejemplo en la española “con bata de cola pero cristiana y decente” de la copla de los cincuenta, hermana de tantas representaciones visuales remilgadas y castizas.

⁷⁹ ROMO PARRA, Carmen, 2005, p. 91-109.

⁸⁰ GARCÍA-NIETO PARIS, M^a del Carmen, 1993, p. 663-4.

Si este es el panorama de los medios de comunicación de masas de posguerra, no es de extrañar que la pintura de las primeras décadas franquistas, conservadora y académica, sembrara los cuadros religiosos y los idealizados paisajes rurales de figuras femeninas aún más retrogradadas. Si rastreamos los catálogos de las Exposiciones Nacionales y de los Salones de Otoño antes de la histórica ruptura de la Iª Bienal Hispano-americana, encontraríamos oleadas de retratos de *damas, madres, esposas e hijas*, a la par con tipos femeninos costumbristas, posando con invitadora pasividad, en compañía de Alegorías sonrientes y Primeros Pecados, sin contar las Bordadoras de Flechas⁸¹ (fig. 20, 21). Resultaría difícil no recordar aquel grito “El artista es macho”, lanzado por Largo Caballero en 1935, por lo menos hasta comprobar que una parte de dicha producción lleva firma femenina, pero de esto exactamente hablaré ampliamente más adelante.

El cine americano no entró automáticamente con la apertura de la autarquía⁸², ni la publicidad cambió en un día: fue un proceso lento y no privado de contradicciones. Pero es fácil ver el resultado del triunfo de los modelos exteriores en la cultura de masas, a la altura de los sesenta: imágenes con origen completamente exógeno respecto a la sociedad que lo interiorizó, que transmiten los más profundos prejuicios sexistas en aparente armonía con la última modernidad. Mientras los tecnócratas instaban a “sacar de cada español y española un logaritmo”⁸³, las imágenes publicitarias, la mitad del contenido de, por ejemplo, la prensa ilustrada, universalizaban los estereotipos, identificando feminidad con objetos de consumo. Pero el carácter mixtificador de la cultura de masas adquiriría rasgos ambivalentes, en aquel nivel en que la baja cultura se identificaba con la cultura femenina (fig. 22, 23).

Sin embargo, paralelamente a esto y también a aquellos *pasos* que llevaron al resurgimiento y luego al auge de las vanguardias no figurativas, hubo otros procesos de renovación y ruptura, cuyos poco esclarecidos orígenes tienen mucho que ver con el tema de mi trabajo. Dentro de la contradicción entre las superficiales capas de modernidad de la idealización normativa se abrió camino, hipotéticamente, cierta diversificación renovadora de los modelos femeninos.

La explosiva diversificación de discursos sociales y políticos en las décadas de transición desembocó en unos cambios de las estructuras de género no privadas de contradicciones. Podríamos citar la brusca caída de la natalidad y la evolución de las relaciones familiares o las reformas legislativas que propiciaron el acceso de las mujeres a todos los niveles educativos y laborales, a la par con su masiva entrada en la política. Pero también cabría recordar la nunca erradicada desigualdad salarial o el hecho de que el paro femenino sigue siendo entre los más altos en la Unión Europea. No es menos importante también la inicial diversificación y posterior atomización del movimiento feminista, que acabó con la casi plena institucionalización de su discurso⁸⁴. Las

⁸¹ MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, 2003, p. 477-496

⁸² Muy al revés, los procesos de modernización anacrónica de la imagen femenina, relacionada con este modelo, son de décadas anteriores.

⁸³ CARANDELL, Luís, 1971, p. 16.

⁸⁴ FOLGUERA CRESPO, Pilar, 1997, p. 549-571.

imágenes que reflejan y constituyen el cuerpo social de la mujer no efectuaron ningún “borrón y cuenta nueva” ni siquiera en la era del tan espectacular como superficial “destape”. Nunca sometido a una verdaderamente profunda reflexión sobre sus significados, el discurso visual, volcado en la autoreproducción de sus modelos, siguió arrastrando ambigüedades y dilemas sin resolver.

2. Literatura ilustrada, literatura gráfica; imágenes para niños y niñas

Es imposible trazar un esquema de la evolución de las imágenes dirigidas prioritariamente a las niñas, sin conocer antes el desarrollo global de la imagen gráfica para la infancia. La indisoluble relación entre esta y el texto literario hace necesario ubicarla dentro de la historia de la literatura infantil en España. Pero los avatares históricos de la imagen dirigida a la infancia no solo borran la división entre libro y prensa infantil ilustrada, sino crean una dinámica relación mutua entre textos literarios ilustrados e historieta, un formato clasificado con razón dentro de las formas de la cultura de masas. Desde el punto de vista histórico, el libro ilustrado y el cómic no habitan universos separados: los discursos oficiales destinados a la educación de cualidades determinadas en los futuros ciudadanos son los mismos para ambos medios. Sin embargo, no se puede olvidar la dependencia de muchos rasgos formales, en la imagen de reproducción masiva, de las condiciones técnicas de su producción: hablese de libros, revistas o periódicos, siempre se trata de una industria, cuyas reglas de producción, difusión y consumo repercuten en la creación artística. Las particulares características de producción y difusión de ambos medios hacen que varíen también la recepción y la interpretación por parte de las niñas, destinatarias de los modelos femeninos codificados. Las coyunturas sociopolítica y económica convierten el libro ilustrado y la historieta en una especie de vasos comunicantes, creando condiciones propicias para el desarrollo prioritario de uno, otro o ambos medios, estando esto en muy directa relación con las características de la imagen. Para entender dicho proceso es necesario sintetizar la historia de la imagen en los dos medios de forma sincrónica.

En el cambio del siglo la literatura española estaba dando los primeros pasos hacia el universo infantil tras la reescritura de cuentos tradicionales a cargo de Fernán Caballero y, sobre todo, de la editorial de Saturnino Calleja, inspirador de los famosos *Cuentos de Calleja*. La primera verdadera renovación tuvo lugar a partir de 1915, cuando bajo la dirección de la editorial por parte del escritor e ilustrador Salvador Bartolozzi, el cuento se abrió de pleno a las corrientes de la vanguardia europea, teñida por el humanismo emancipador y el humor absurdo que acompañaban la revolución pedagógica protagonizada por la krausista Institución Libre de Enseñanza⁸⁵. La base social de la modernización del libro infantil de las primeras décadas del siglo tuvo un claro ejemplo en las aspiraciones culturales y educativas del catalanismo, que convirtió la prensa y las editoriales en unas de sus principales herramientas. El nuevo concepto del libro ilustrado como un objeto artístico y pedagógico fue un fruto de la sociedad industrializada, no solo en sentido ideológico, sino también, o antes de todo, en el técnico. La expansión del negocio editorial y la apropiación de los movimientos estilísticos vanguardistas,

⁸⁵ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2001, p. 165-6.

realizados por ilustradores catalanes como Joan Junceda, Ricart Opisso o Josep Obiols (fig. 24, 25) serían incomprensibles sin la implantación generalizada de los procedimientos fotomecánicos, constantemente perfeccionados a la par de su industrialización⁸⁶.

La revolución estética, que tomó cuerpo tanto en los libros y las ediciones periódicas promovidas por el regeneracionismo cultural ubicado en Madrid, como en los frutos del *noucentisme*, es inseparable de estos planteamientos políticos, económicos y pedagógicos. Es igualmente cierto que desde esta época empezó la clara diferenciación de la producción, dirigida explícitamente hacia niños o hacia niñas y se perfilaron los rasgos con que la ilustración presentaba cada uno de los sexos. Lo evidenciaron las imágenes que llenaban los nuevos Cuentos de Calleja. Uno de sus principales dibujantes, Rafael Penagos era a la vez el principal responsable de la creación de la imagen de la nueva mujer, ya mencionada anteriormente⁸⁷. Las niñas con que ilustró los cuentos compartían algunos de sus rasgos. Independientes y dinámicas, vestidas según una moda que combinaba la comodidad deportiva y el exotismo, sus heroínas parecían a medio camino entre el anuncio de prensa y el cartel (fig. 26). Las figuras femeninas e infantiles de otros dibujantes de Calleja, José Zamora y Federico Ribas compartían los rasgos del Art Decó. Pero en sus estilizadas figuras (mucho más que en las masculinas) la elegante sencillez estaba siempre a punto de desbordarse en brillante barroquismo, y el dinamismo, emblema de curiosidad y aventura, tendía a congelarse en una indefensa y atemporal sensualidad (fig. 27, 28).

A medida que los autores se alejaban de las formulas del cuento clásico, convirtiendo el concepto de literatura infantil en símbolo de idiosincrasia poética rupturista, el Art Decó irradiaba hacia el resto del territorio, transformando las ilustraciones y siendo conjugado de modo muy particular en las imágenes de mujeres y niñas. Vemos un ejemplo significativo, en el caso de las imágenes que Rosario de Velasco creó para la editorial burgalesa Hijos de Santiago Rodríguez (fig. 29). Aquellas fantásticas figuras, petrificadas en lánguida morbidez, convertidas en estilemas decorativos, cargaban con significados adicionales no solo los escritos, sino las propias líneas de renovación gráfica.

Merecen atención aparte los mecanismos de la diferenciación sexual operada por la literatura infantil española. Dos de las protagonistas creadas ambas en 1928, Margarida y Celia, han sido reconocidas como figuras clave dentro del canon de la literatura universal⁸⁸. En 1937 y 1948 nacerían otras dos heroínas inolvidables, Mari-Pepa y Antoñita, que reflejan los valores de una época distinta. Pero todas vierten luz sobre algunas particularidades genéricas de la novela para niñas.

Se trata, hablando también con la vista puesta en la tradición europea de la que surgió, de un género marginal dentro de la propia literatura infantil, que se afianzó paralelamente a los procesos tardo-decimonónicos de

⁸⁶ CASTILLO, Montserrat, 1997, p. 22-27.

⁸⁷ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004, p. 66-7 y post.

⁸⁸ DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna, 2011, p. 72-4.

segregación del público por edad y sexo, pero que no llegó a su auge hasta la (nunca plena) incorporación de las mujeres escritoras en la literatura. El género se formó como un híbrido, que cruzaba herencias del cuento, la novela de aventuras o la educativa, pero sobre todo de los géneros “bajos”, como el folletín y la novela rosa⁸⁹. En cuanto al cánón de principios del XX, se puede afirmar que, trátase de personajes con rasgos más fantásticos o más realistas (es decir, de Margarida o de Celia), siempre tenemos una solitaria, aislada del entorno, protagonista, que sufre una experiencia iniciática de exploración de mundos, de escapada.

La historia de las imágenes que materializaban estas heroínas es paradigmática. El más curioso y significativo caso es el de Celia. Los primeros que dieron imagen al famoso personaje de Elena Fortún, Francisco Regidor y Serny, crearon una imagen caracterizada por la delicadeza realista con reminiscencias decimonónicas. A partir de los treinta, Molina Gallent la transformó con una simplicidad geométrica que rozaba la distorsión caricaturesca. Después de la guerra, el contradictorio personaje renacería en la imagen detallista e idealizada de Luisa Butler, exenta de cualquier atisbo de la anterior experimentación vanguardista, que (con algún polémico intento de modernización a principios de los setenta), volvería, en otras formas ya en los ochenta, con el dibujo de Asun Balzola (fig. 30-32)⁹⁰.

Según J. García Padrino, los suplementos infantiles de las revistas, durante las primeras tres décadas del XX, superaron a las editoriales de libros en todos los rasgos característicos de la época. Por un lado se trata del reflejo de los cambios educativos dirigidos a un mayor respeto a la psicología infantil, con resultados ambiguos: las imágenes infantiles representarían cada vez menos “angelitos” impecables decimonónicos, pero también se abrirían a la potencial modelación política de los futuros ciudadanos. Por otro, de la introducción de las nuevas tendencias estéticas, derivadas del Art Decó, pero también del cubismo y del futurismo, introducidos por los mismos artistas que revolucionarían también la ilustración del libro. La revolución nunca fue definitiva. Un ejemplo nos lo presenta la más destacada de las publicaciones aparecidas en Madrid, *Gente Menuda*, suplemento primero de *ABC* y luego de la revista *Blanco y Negro*, que en 1906 combinaba imágenes de clara filiación decimonónica con otras de la más puntera vanguardia. No se pueden obviar los nombres de otras revistas: *Pinocho*, *Macaco*, *Crónica* (fig. 33, 34). No solo porque en ellas se estrenan los experimentos vanguardistas de Bartlozzi, que convierten al cuento tradicional en una provocadora aventura visual y pedagógica, sino también por un hecho básico para la explicación de lo anterior: *Pinocho* es una de las primeras revistas que, en 1925, se imprimió en offset⁹¹.

⁸⁹ DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna, 2011, p. 384-6.

⁹⁰ García PADRINO, Jaime, 1997, p. 24 -31.

⁹¹ Vemos el impacto de la misma técnica en el libro, en las imágenes revolucionarias de los ilustradores de Calleja de las mismas fechas (fig. 27, 28).

Si las pautas de otras revistas madrileñas como *Estampa* o *Cosmópolis*⁹², son divergentes, el caso de las revistas infantiles catalanas representa un laboratorio de modernidad donde se podrían visualizar sus más sutiles y contradictorios detalles. A la más importante de ellas, *En Patufet*, aparecida en 1904, se sumaron una pléyade de títulos efímeros, aunque de gran vigencia estética y otros de mayor longevidad: *La Rondalla del Dijous* (1909), *La Mainada* (1921), *Sigronet* (1924), *Jordi* (1928), *Esquitx* (1931)⁹³. Nacidos bajo el lema de “catalanizar, moralizar e instruir”, estas revistas también abrían una puerta hacia modelos narrativos y visuales de culturas muy diferentes y ponían una altísima calidad técnica al servicio de planteamientos derivados de los nuevos medios de comunicación audiovisual.

A la vez que divulgaba los nuevos modelos narrativos y visuales que nutrían el libro, la prensa para niños fue fundamental para la conformación de la historieta. A inicios del siglo XX, la historieta española, cuyos recursos han ido delimitándose en las décadas anteriores, conquistó la prensa infantil⁹⁴. El primer gran centro editorial, Barcelona, fundó y definió las formulas expresivas: con el *TBO*, primera revista de varias secciones, dominada por la historieta, nació el formato del tebeo. Dirigido a un público infantil amplísimo y poco conocido, un mercado anárquico redescubría los modelos de la novela de aventuras, del folclore popular y del cine cómico.

Con el auge comercial y las conquistas del lenguaje vanguardista de la prensa infantil madrileña de los veinte se introdujeron también las modernas tendencias europeas en la historieta. Fue también en esta época, cuando la ideología se instauró en el tebeo. Asimismo a partir de 1920 empezó la segregación de género, con la aparición de BB, el primer tebeo femenino que tenía como protagonistas a niñas y mujeres (fig. 35)⁹⁵.

Así, en la época republicana, las divergentes tendencias coexistían dentro del área de una febril actividad editorial y publicista, nutrida por las iniciativas de democratización de la cultura, autentica prioridad de la IIª República. Para entender esta complejidad, nos podrían servir unos ejemplos referentes a las ediciones de la editorial Rivadeneira, donde, pocos años antes, se leía este mensaje que tergiversa todos los cánones:

Pirulín dijo a sus padres: “Yo soy un individuo – así como suena: un individuo que ha nacido para hacer algo en este mundo, algo de los más gordo de este mundo. Y mañana me voy de aventuras”⁹⁶.

Aunque no se puede discernir con seguridad si lo escrito pertenece a Bartolozzi o a su colaboradora Carmen Eva Nelken, alias Magda Donato, no se puede obviar el hecho de que las revolucionarias ideas de esta creadora y periodista, comprometida con el tema del género, acaban cristalizando en planteamientos y personajes de niñas que les atribuyan tanto valor “de individuo” como al citado Pirulín. Veamos, sin embargo, cómo las

⁹² Las tendencias opuestas, que no dejaban de influenciarse mutuamente se pueden observar en las páginas de varias revistas. En *Cosmópolis*, por ejemplo, prevalece una especie de elegante y ecléctico cosmopolitismo, promovido por Serny; en *Macaco* florece el lenguaje de K-Hito, marcado por el más puro futurismo, donde se daban la mano experimentos tipográficos, geometrismo y absurdo. GARCÍA PADRINO, Jaime, 2004, p. 110-113.

⁹³ MARTÍN, Antonio, 2004, p. 44 – 7.

⁹⁴ MARTÍN, Antonio. 2011, p. 63-42.

⁹⁵ MARTÍN, Antonio, 2011, p. 66 - 71.

⁹⁶ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2001, atribuye este escrito de 1923, aparecido bajo el seudónimo de Juan de la Viñas, a Magda Donato.

ilustraciones materializaban o matizaban los textos de Donato y de sus compañeros de la editorial Rivadeneira comenzando los treinta. Observamos una mezcla explosiva: junto con el detallismo psicológico de filiación anglosajona, encontramos no solo variantes extremas del Decó sino también préstamos cinematográficos y de la estética del cómic. (fig. 36, 37).

La Guerra Civil, fue brevemente una especie de catalizador que, bajo el signo del adoctrinamiento político y la propaganda, mostró hasta dónde había llegado aquel desarrollo que caería en profundo retroceso. También se observó de forma palpable, como se vería en adelante, que la misma coyuntura política no repercute de igual manera en el libro ilustrado y en el cómic. En el bando republicano, los libros publicados mostraron una exacerbación de los rasgos de la vanguardia, mientras que a medida que el conflicto avanzaba, en las ediciones del área nacional se manifestaba aquella vuelta a valores estéticos muy pasados que caracterizaría la posguerra.

Para la historieta, la IIª República, cuando la cultura verdaderamente llegó a las masas, fue una especie de primera edad de oro, al alcanzar la madurez discursiva. La guerra marcó acusadas paradojas: en el bando nacional se desplegó una industria destinada a la captación y adoctrinamiento de los niños mediante la prensa y la historieta, algo que no ocurrió en el bando republicano, donde el tebeo siguió intentando ser tan solo una forma de diversión. El despliegue de “la guerra de papel” por parte de los nacionales fue acompañado por la pérdida de rasgos de vanguardia y la simplificación y aplanamiento de todos los elementos de la historieta⁹⁷. Se gestaba un cambio de protagonismo editorial: el cómic decaería cualitativamente y se expandiría en el plano cuantitativo. La ilustración sufriría una decadencia en ambos niveles. Pero las diferencias en los sistemas de producción y difusión de ambos medios también harían del cómic depositario de los pocos elementos de modernidad que sobrevivirían para reincorporarse de vuelta, transformados en la ilustración. Detallemos.

Durante la posguerra, los ilustradores que antes trabajaban con el mismo afán innovador en el libro y en el cómic, tuvieron que emigrar o adaptar su estilo (y sus ideas) a las nuevas exigencias, cuando no quedaron silenciados por el exilio interior. Vemos el resultado en el libro ilustrado en las desvirtuadas imágenes de Penagos (fig. 38) o hasta en hechos semianecdóticos, como aquel incómodo gesto con que Lorenzo Goñi cambia su firma artística (además de estilo), no se sabe si más para hacer olvidar sus actividades anteriores o avergonzado por las actuales. El cómic no se salvó de la común vuelta a valores plásticos casi decimonónicos. Pero la mayor flexibilidad de los cuadernillos baratos en un mercado editorial arruinado hizo que brotaran una cantidad asombrosa de ediciones. Y en su caso, la falta de calidad no era considerada un defecto de antemano. La conquistarán lentamente, por acumulación y emulación, en la marginación y el anonimato. Pero antes de que ocurra esto, en ninguna otra área de la ilustración infantil se mostraron tan explícitamente los cambios como en el caso de las imágenes de las niñas.

⁹⁷ Entre varios otros autores, el hecho del retroceso en los elementos semánticos (bocadillos, pies) y puramente gráficos (ideogramas, perspectiva, encuadres y un largo etc.) está subrayado por MARTIN Antonio, 1978, esp. p. 226-8.

Dentro de los mínimos permitidos por las normativas de la censura⁹⁸, la literatura clasificada “para niñas” y “para adolescentes” desarrolló características relacionadas con un lenguaje abusivamente almibarado y cargado de tópicos, con ambientes de reclusión hogareña y, sobre todo, con una protagonista hartamente particular. Por supuesto, no se pueden poner bajo un denominador común, por ejemplo, la escapista e inquisitiva ingenuidad de Antojita la Fantástica, de Borrita Casas y el melodramático costumbrismo de autoras como Ilde Gir, por mencionar solo una de las estrellas de colecciones como “Novelas para jovencitas” de la editorial Hymosa⁹⁹. Pero cuando se analizan las cualidades de la protagonista, desaparece toda duda: de cien obras investigadas por A. Díaz-Plaja, más de la mitad son huérfanas totales o parciales, el resto está agraviado por alguna carencia, trauma o sufrimiento, normalmente también relacionado con la situación familiar. El dolor que produce la lucha por la recuperación del status quo / orden familiar desarrolla, en la gran mayoría de estas jóvenes protagonistas, un mar de responsable resignación y alegre abnegación, que las convierte en “taumatúrgicas”, en mágicas transformadoras del mal en bien¹⁰⁰. Una gran parte de las ilustradoras de aquellos volúmenes eran anónimas y muy pocas (por lo menos, antes de 1952) escapaba del idealismo tópico, con sabor decimonónico, de las figuras infantiles y femeninas.

Veamos, saliendo en parte del asfixiante mundo de las colecciones de Hymosa, los rasgos de aquellas ilustradoras de libros relacionados con las niñas, que sí destacaron. Mercedes Llimona recreó los cuentos más tradicionales, edulcorando sus asperezas hasta feminizarlos según las exigencias vigentes¹⁰¹. Sus exquisitos dibujos femeninos, suaves, elegantes en la miseria, delicadamente tristes, serían modernísimos treinta o cuarenta años antes. (fig. 39).

María Claret llenó las páginas, primero en la inmediata posguerra, de la revista *Flechas y Pelallos* y luego durante años, de los popularísimos libros de Mari-Pepa, escritos por Emilia Cotarelo (fig. 40). Moral y formalmente, Mari-Pepa fue la niña modelo española por antonomasia. Auxiliaba a los nacionales durante la guerra y cuidaba maternalmente de sus primitos. Salía de los contratiempos sin que se despeinase ni unos de sus ricitos de niña de familia en ascenso. Publicaba recetas de cocina y contestaba a las preocupaciones de la lectora de la revista, que, a cambio de un cupón recortado, había enviado su confesión personalmente a ella, a Mari-Pepa. Al angelical modelo rubio, construido por un grafismo de fácil digestión. A la estampa omnisciente y también omnipresente,

⁹⁸ Aplicables tanto sobre libros como sobre cómics, en las normativas de los años 41, 44, 52 y 55 se pueden encontrar prohibiciones significativas: “Se evitarán (...) Narraciones o historietas que contengan ejemplos destacados de laicismo (...) Los dibujos o descripciones que puedan excitar morbosamente la sensibilidad de los niños y adolescentes (...) Los relatos que presentan a una luz favorable las relaciones antisociales (...) porque den de lo social una visión tendenciosa y errónea, a base de “grupos o partidos” (...) Un sentido de humor demasiado cerebral y escéptico (...) Toda construcción de la fantasía imbuida de superstición científica”. El extracto es del Decreto de 24 de Junio 1955, citado por varios autores.

⁹⁹ Respecto a esta paradigmática editorial, Díaz-Plaja cita una información, igualmente ejemplar, de la solapa de un libro de la colección: “Todas las novelas que figuran en esta colección son obras aptas para niñas y jovencitas y ofrecen la doble cualidad de tener encantos suficientes para cautivar las imaginaciones juveniles y de no exponerlas en ningún momento a las inquietudes o los fracasos que les producen casi siempre las novelas escritas para los mayores”, DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna, 2011, p. 210.

¹⁰⁰ DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna, 2011, p. 322-3; 388-9.

¹⁰¹ GARCÍA PADRINO, Jaime, 2001, p. 157-8.

ya que, enviando otro cupón, los niños ganaban el derecho de publicar sus dibujos y lo que copiaban sin dificultad eran... Mari-Pepas. (fig. 41)

No es de extrañar que las demás ilustradoras, aquellas que materializaban las protagonistas de las autoras tipo “colección Hyma” (compartido por todas las demás editoriales, aquí tomo como ejemplos las imágenes de Pili Blasco y María Teresa Alcobé), presentaban rasgos semejantes, aunque felizmente descargados de pretensión (fig. 42, 43). Estamos en un reino fronterizo, aquel de las formas cuyo auténtico ámbito son los millares de cuadernillos de cómics para niñas. Este formato proliferó, siguiendo el particular éxito de su hermano mayor, el tebeo para chicos (al que tantas niñas prefirieron o combinaron con el “genéricamente” suyo).

El tebeo de posguerra fue vinculado a la Ley de Prensa de 1938 y más tarde, a la actividad de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Sin embargo, pese a limitaciones e incertidumbres, en los cincuenta surgió una oleada de editoriales que, dentro de la generalizada escasa calidad y la explotación de sus artistas, consiguieron articular un inestable pero amplísimo mercado, que impuso el formato del cuadernillo de historietas. Desde la más temprana posguerra, el acento sobre la segregación educacional propició que los interesados aprovecharan el amplio campo del público femenino.

En 1951, con la creación del Ministerio de Información y Turismo, fruto de la nueva línea de acercamiento del régimen a los EEUU, se promovió una peculiar y aparente apertura en la política de prensa¹⁰². Sí se permitió diversificar los formatos, con la más creativa forma de revista. Pero la nueva censura, recrudescida tras su funcionarización, aplicó medidas drásticas: se reglamentaron temas, tabúes y segregaciones discriminatorias.

Aún así, entre 1951 y 1963, aparecieron más de quinientas colecciones nuevas, siendo este periodo el reino del aventurero, elevado a héroe en sagas de centenares de episodios¹⁰³. Pese a las actividades de la Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles, una auténtica cruzada contra la libertad del tebeo, este consiguió promover formas alternativas, como la del humor, pero al empeño de la censura se sumaron los cambios en la coyuntura económico-cultural: el conjunto contribuyó a la desaparición del tebeo de aventuras a finales de los sesenta, entrando el sector en una grave crisis, que detonó en la siguiente ola de renovación, protagonizada por las revistas de los setenta.

Los procesos sufridos por el cómic femenino, siguieron pautas propias. En 1942, gracias a la decisión de la editora Consuelo Gil Rosset de aprovechar un sobrante de papel, nació la revista *Mis Chicas* (fig. 44). En sus páginas apareció la popular Anita Diminuta, un personaje bucólico, aventurero y modelo de muñecas recortables con vestiditos de moda¹⁰⁴. Desde 1946, con su longeva colección *Azucena*, la editorial Toray impuso un formato

¹⁰² MARTÍN, Antonio, 2011, p. 125.

¹⁰³ PORCEL TORRENS, Pedro, 2011, p. 129.

¹⁰⁴ MEDINA, Guillén, 2100, capítulos *Mis Chicas* y *Anita Diminuta* (el libro, con una concepción particular, no indica el número de páginas).

que dominó el mercado: el cuadernillo apaisado, cuyas heroínas vivían cuentos de hadas. Otras editoriales retomaron la fórmula de doncellas de quita y pon, sin continuidad, caracterizadas por su sacrificio, dulzura y paciencia infinita¹⁰⁵. A simple vista, se trataba de las virtudes femeninas típicas de la posguerra, promovidas por la Sección Femenina de Falange, las mismas que necesitaba una economía arruinada, que cargaba sobre los hombros de la mujer la supervivencia física de la familia. Las editoriales promovían una política de fidelización de las jóvenes lectoras: clubs de fans, cupones para sorteos de muñecas, muestra de los intereses de las niñas. Cada editorial trabajaba con sus particulares estrellas: una serie de dibujantes, que producían miles de historias, aunque ninguna niña retenía sus nombres. Solo en la época siguiente algunas dibujantes, como María Pascual, conseguirían que su nombre se recordase, convirtiéndolo en reclamo publicitario y símbolo de la moda.

A medida que el país se volcaba en la construcción de aquel superficial escaparate turístico-publicitario, lleno de “logaritmos”, y siempre a la par que se intensificaba el alquímico trasvase de formas entre libros y cómics, la literatura infantil y sus imágenes femeninas parecen despertar de su letargo. Preanunciado desde 1952 con las primeras novelas de María Luisa Gefael, el cambio quedó patente en la animación de finales de los cincuenta: creación de los premios Lazarillo para narración y dibujo, aparición de exposiciones, catálogos y editoriales con planteamientos, también en lo estético, sutilmente diferentes. La consagración de la originalidad, manifestada desde hacía años por autoras como Gloria Fuertes o Ana María Matute no resultó sino una primera gota del futuro chaparón: más lentamente, durante los sesenta, y con inusitada fuerza durante las décadas siguientes, los planteamientos creativos en torno a la escritura y a la imagen se multiplicarían en inabarcable dispersión. Los libros de los sesenta, que llegaban a cada vez más lectoras, han merecido hoy una valoración muy distinta de aquellos que, hace una década, eran disfrutados solo por una minoría selecta.

Les histories que s'adreçen als infants representen un diàleg entre el món constituït i les noves generacions (...) Aquestes històries es mouen sempre en un quadre dibuixat per dues fronteres: allò que als adults ens sembla convenient per las infants i allò que ens sembla que poden entendre¹⁰⁶.

Si la lenta transición de la imagen de los cincuenta y principios de los sesenta estaba expresada antes de todo por ilustradores masculinos, con el protagonismo del dinámico genio de Lorenzo Goñi (fig. 45, 46), el final de la década marca la inversión de la tendencia. Respecto a los cambios que sacuden la ilustración hacia principios de los setenta, contamos con la contribución teórica de los ilustradores de una nueva generación, que se atreven a crear su propia crítica. El debate en torno de aquella ruptura (centrado en la pregunta de si hubo o no una auténtica escuela renovadora) fue reflejado, en 1992, en las páginas de la revista CLIJ, y sus exponentes fueron tres ilustradores reconocidos: Asun Balzola, Miguel Ángel Fernández Pacheco y Arcadio Lobato. Según Balzola, la guerra había destruido toda la herencia de grandes ilustradores como Penagos, Junceda o Bartolozzi, rescatando modelos decimonónicos, matizados solo por sutiles resistencias individuales. En los setenta, el boom

¹⁰⁵ Para la clasificación de las más importantes publicaciones, ver el Anexo 5.

¹⁰⁶ COLOMER MARTINEZ, Teresa, 1999, p. 40.

económico, la posibilidad de editar libros infantiles de calidad y la toma de conciencia de una generación que no vivió la guerra, por fin propició la creación de algo radicalmente nuevo, sin conexión con lo viejo desaparecido. Aquel cambio, amparado por la nueva editorial Altea brotó, teñido del reencuentro de la ironía, el compromiso político y sobre todo, el pop, sin en ningún momento crear una escuela homogénea¹⁰⁷. Arcadio Lobato defiende las particularidades, selladas por las influencias mutuas de aquella generación de ilustradores del principio de los setenta, formada por Asun Balzola, Manuel Boix, Miguel Calatayud, Viví Escrivá, Luis de Horna, Miguel Ángel Fernández Pacheco, Carme Solé, Ulises Wensell y José Ramón Sánchez, cuyas características comunes subraya: artistas vocacionales, renovadores del libro de forma íntegra, técnica y temáticamente, rebeldes frente a la herencia del tradicional cuento de hadas (fig. 47-52). Los predecesores de estos revolucionarios no son los ilustradores anteriores a la guerra, sino los representantes de la renovación vanguardista internacional del libro infantil de finales de los sesenta (como Maurice Sendak, David McKee, Étienne Delesert, etc.), pero también resulta vital la influencia del cine animado de calidad y de la pintura de todos los tiempos¹⁰⁸. Por fin, Miguel Ángel Fernández Pacheco, a la sazón uno de los generadores de aquellos procesos relatados, remata el debate, afirmando que únicamente cuando se divisó cierta posibilidad de pensar libremente se pudo recuperar el arte de dibujar, casi completamente perdido en la posguerra. Por esto solo en los setenta aparecieron editoriales de concepción moderna, que aglutinaron a una nueva generación, autodidacta y antitradicional, de poética híbrida y subversiva¹⁰⁹.

Mientras la ilustración, junto con toda la literatura infantil, vivía su polémica revolución, la historia del cómic parecía a punto de desaparecer antes de entrar, también, en una fase radicalmente distinta. Más cinematográfica y volcada al exotismo después de las mutaciones culturales de los cincuenta, la literatura gráfica había dotado a sus arquetipos heroicos de humor y de una estilización dramática de la expresión. Ya que, en la España de los sesenta, de la televisión y del gusto por lo americano, la moda de la aventura épica había pasado sin remedio y la risa formaba parte de las nuevas recetas de longevidad de editoriales como Valenciana.

El tebeo femenino entró en su segunda decisiva fase hacia 1958, con la España que buscaba fomentar el consumo y la producción de una nueva clase media, sin excluir una parcial y precaria incorporación de las mujeres al mercado laboral. Otra vez los pioneros procedían de la editorial Toray, que abrió el periodo con su colección *Rosas Blancas*¹¹⁰. Fue el nacimiento del tebeo romántico con sus protagonistas vestidas esta vez sí, según la moda real de los tardíos cincuenta, aunque de una manera que pocas lectoras podrían permitirse. Igual de inaccesibles habrían sido para ellas los coches, yates y ejecutivos, que suplantaron al príncipe exótico, sin cambiar la aspiración nupcial que coronaba cada historia. Este tipo de tebeos resulta inseparable del avance de

¹⁰⁷ BALZOLA, Asun. 1992, p. 7-15.

¹⁰⁸ LOBATO, Arcadio. 1992, p. 14-22.

¹⁰⁹ El apunte de este debate sintetiza los planteamientos de la tesis doctoral del ilustrador. FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1997.

¹¹⁰ Tanto en este párrafo, como en el anterior, la información que sintetice y reelaboré procede de una larga lista de autores, incluidos Ramírez, Medina y las mencionadas estudiosas contemporáneas del tema del género en el tebeo femenino.

otros medios de comunicación de masas: se usaban modelos de la música pop y del cine, hasta ejemplos extremos. Así la colección *Tu Romance*, de la editorial Ferma, recibía las cartas de las lectoras y creaba un cómic dedicado a su particular historia de amor imaginario, calcando el modelo de un actor célebre para construir la imagen del chico deseado. Entrando en la década de los sesenta, el género, que había producido un amplísimo número de colecciones de diferente duración, creó dos ejemplos significativos: la periodista Mary “noticias” y la valiente azafata Lilian¹¹¹. Ambas aparentaban protagonismo e independencia profesional y personal, pero solo hasta que, como ocurría en cada número, la aventura se complicase. Entonces aparecían los auténticos héroes, masculinos, que salvaban a las doncellas en apuros.

Desde finales de los cincuenta, consiguieron éxito otras formas híbridas, que reflejaban el cambio y la variedad de tendencias que precederían a la crisis. Así una marca de Bruguera, Sissi, desarrolló, sucesiva y paralelamente, varias líneas significativas: *Sissi revista juvenil femenina* llegó a contar una película en fotogramas; *Sissi, cuentos para niñas* explotaba la temática maravillosa, *Sissi Juvenil* contaba historias sentimentales ambientadas en la modernidad, y *Sissi Novelas Gráficas* buscaba un público ligeramente mayor, apurando los recursos de comunicación con secciones del tipo: *Tu problema* (fig. 53-55).

Los años sesenta eran de una explosión heterogénea: cuentos troquelados, que representaban un auténtico popurrí de tendencias, novelas gráficas (*Romántica, As de Corazones, Capricho*) revistas como *Mundo Juvenil*, existentes únicamente gracias a la cara de Marisol, y otras revistas de fans... (fig. 56-58). Cuesta distinguir si se trata, al final de la época, de una decadencia o de un estallido que haga que el género se disipe en una baraja de subgéneros, pero lo cierto es que, caída toda la industria del tebeo en crisis, el tebeo femenino buscó sus propias salidas.

En 1970, con *Lily* de Bruguera empezó la época de las protagonistas traviesas, marcadas por el pop, superficiales y tan sutilmente contestarías que convierten la trasgresión en puro infantilismo caprichoso (fig. 59). Semejantes serían todas las protagonistas que heredaron a Lily en los años de la Transición y la democracia actual: cada vez más dependientes del cine y la televisión, son invariablemente muñecas encantadoras con sex-appeal naif, completamente antirrealistas y comerciales y, por esto, receptoras de cada tendencia de la moda, incluso aquella de la aparente emancipación. Al margen de esta herencia dirigida ahora a un público lector de edad bastante inferior, se desarrolló otra, emparentada con el nuevo cómic de aventuras y con las tendencias extranjeras, que desembocó en el cómic de mujeres actual, de características estilísticas e ideológicas radicalmente distintas.

Se trata de las mismas décadas, a partir de los ochenta, cuando tanto la literatura como la ilustración infantil se encaminaron hacia un proceso de atomizada estabilización de las tendencias, cuya relación con el nuevo tratamiento del discurso sobre la mujer no es desdeñable. Por un lado tenemos la liberación del enorme potencial

¹¹¹ Anteriormente, la única protagonista con continuidad había sido Florita, una niña modelo para las hijas de clase alta, que supeditaba su presumida “autonomía” al manual de buenas costumbres.

de la creación en el resto de lenguas estatales y de las influencias extranjeras imaginadas; la renovación pedagógica que concede un papel destacado a formas como el álbum y el cómic, el muy intenso, aunque rico en altibajos, desarrollo del sector editorial, las constantes innovaciones técnicas; el afianzamiento de formatos; lenguajes estéticos y protagonistas posmodernos, fuertemente marcados por la relación con los medios de comunicación audiovisual. Por otro, la normalización, institucionalización, mediatización y neutralización del debate sobre el género. Los factores mencionados, y muchos otros, cuya familiaridad me permite dejarlos a la imaginación del lector, sitúa la ilustración dirigida a las niñas en una encrucijada rica en acertijos (fig. 60-63).

III. Revista femenina juvenil de un siglo. Tres autoras.

1. Lola Anglada (fig. 64-66).

Nacida en 1892 en una familia de la burguesía progresista barcelonesa, Dolors Anglada i Sarriera gozó de la posibilidad de recibir una formación según sus propias inclinaciones artísticas. La primera influencia que marcaría su particular cosmovisión vino de la primera infancia. La familia veraneaba en su antigua masía en Tiana, en la paradisíaca región del Maresme. El placentero aislamiento, en íntima comunicación con la naturaleza mediterránea y los cuentos infantiles produjo frutos muy temprano¹¹². Mucho más tarde, la propia artista describiría en imagen y palabra aquel *hortus conclusus* mirando al infinito mar, donde maduró su vocación del dibujo para niños, pero también su idiosincrasia emocional y espiritual: (fig. 67, 68).

(...) quan yo era infant, els meus ulls es posaven amb amor a la nostra casa perquè jo hi trobava tot allò meravellós que emplenava la meva imaginació, on tot m'embadalia perquè m'ensenyaba d'estimar. (...) Aquesta atracció va fer-me constant en l'estudi i observació de la natura (...), deu insondable al servei del meu llapis i de la meva ploma, (...) món meravellós, sublim, abnegat (...) ¹¹³

La segunda influencia decisiva procedía del ideal estético-educativo del *noucentisme*. Su principal maestro, Joan Llaverrias, reelaboraba dentro del crisol de la renovación colectiva de la ilustración infantil catalana, influencias que aglomeraban rasgos simbolistas, técnicas del cartelismo y la visión fantástica de la escuela inglesa de Arthur Rackham y Edmund Dulack¹¹⁴ (fig. 69-72). Otros dibujantes con que Lola A. (como firmó sus primeros dibujos) intercambia ideas y modelos, como Joan Junceda, Opisso o Feliu Elias, se iniciaban bajo el signo de la ilustración gráfica modernista alemana y francesa¹¹⁵ (fig. 73, 74). Toda la mezcla de influencias que marcarían igualmente el dibujo de Lola Anglada fermenta en un grupo de estilos individuales de base ideológica común. De ella, y de la particularidad atribuida a una joven voz femenina, encontramos pruebas en las publicaciones que la

¹¹² Reflejada por CASTILLO, Montserrat, 2000, la importancia de las experiencias infantiles de Lola Anglada queda reseñada mejor por su propia mano. Los dibujos de *La meva casa y el meu jardí* (ANGLADA, Lola, 1980), muestran no solo cómo allí nace su concepción de la naturaleza animada, sino también la gestación de aquella imagen infantil, que lleva los rasgos de su propio retrato.

¹¹³ ANGLADA, Lola, 1958, p. 10-12.

¹¹⁴ CASTILLO, Montserrat, 1997, p. 142-154.

¹¹⁵ CASTILLO, Montserrat, 1997, p. 180.

entronaron como una especie de benjamina querida de aquella revolución cultural. Leamos fragmentos de una de las reseñas aparecidas en el periodo entre 1909¹¹⁶ y su marcha a París en 1919, marcado por frecuentes publicaciones de dibujos, chistes gráficos e historias en las revistas *En Patufet* y *¡Cu – Cut!*, pero también por sus primeras exposiciones, en 1912 y 1916 y la publicación de los primeros libros ilustrados por ella, *Magraneta* y *Les taronges d'or*:

Lola A., la colaboradora de *Cu-cut!*, l'amiga d'en *Patufet*, la dels bonichs ninots (...), la dels dibuxos intencionats y caricatureschs. Lola A., qui es una gentilissima y graciosa donzella tota somrienta y modesta (...) Lola A. la simpática artista catalana, casi nena, donchs vesteix encara robes curtes (...) ¹¹⁷.

Un somero recorrido por aquellas imágenes nos enseña la evolución estilística desde el detallismo finisecular de signo inglés hacia la dinámica expresividad novecentista (fig. 75-77) Su desarrollo prosiguió durante la estancia de tres años en París, un particular viaje que emprende rodeada por miembros de su propia familia y de la amplia familia de la emigración intelectual catalana¹¹⁸. Aquel aprendizaje no marca rupturas en la autorepresentación de mujer–niña, construida sobre románticos vestigios de la tradición, aunque le añada sutiles matices de modernidad: lo vemos en las imágenes de la propia artista, en busca de adquisiciones para su creciente colección de muñecas (fig. 78, 79). Cuando vuelve a Barcelona, sus personajes parecen beber del mismo mundo de fantástica autoreclusión; pero su intensa labor de dibujante y escritora contiene un maduro y contundente mensaje dirigido a la sociedad catalana. Lo vemos en sus colaboraciones en un círculo de revistas, donde a los nombres de las anteriores se añaden aquellos de *Juventut Catalana*, *La Rondalla del Dijous*, *La Mainada*, *D'ací d'allà*, o *Teatre Català*. En 1922, en la revista infantil *Violet* nace su primer personaje ejemplar, un niño de indumentaria rural y educación burguesa, construido en torno a los valores obligatorios de la infancia catalana y con los medios de un cómic que hace su primeros pasos en busca de valores formales autónomos (fig. 80, 81). Su variante femenina será primero la Nuri y en 1928, Margarida, cuyo éxito supera todo la obra anterior de la artista. Al maravilloso y edificante mundo de *Contes del Paradís*, de 1920, que crea con sus palabras y dibujos, se añade el moralizante, aunque condenado por la frivolidad de algunos elementos religiosos *El pare Nostre interpretat per a infants* (fig. 82, 83). ¡Qué poco entendían la espiritualidad de Lola Anglada aquellos críticos que se indignaban por la semejanza formal de ángeles y duendes!

Sin embargo, los mismos críticos no apreciaban la paradoja que observamos en sus incitativas de cariz político: encabezando la campaña a favor de un grupo de presos políticos catalanes en 1930, e incluso siendo secretaria de Acció Cultural i Social y miembro de la Junta Directiva de la republicana Unió Catalanista, en 1932, Lola

¹¹⁶ Otros autores indican una fecha aún más temprana, 1905, como la del primer dibujo publicado en *En Patufet*. La propia Lola exageraba su juventud, adelantando las fechas que marcan su trayectoria.

¹¹⁷ Está publicada en la revista *Feminal* que, dentro del mismo artículo, relaciona con el nombre de la artista su propio ideal periodístico: "ni un sol nombre sense fer conèixer al menys un talent de dòna catalana, ò una laboriositat, ò un acte de Caritat, ò una noble inicitiva". FEMINAL, 1912, p. 15-17.

¹¹⁸ En SOLDEVILLA, Carles, 1924, p. 54-6, encontramos la confesión de la artista y los frutos de sus búsquedas parisinas. Anexo1

Anglada niega a su compromiso la denominación de “político”. Efectivamente este parece tender a inscribirse en las mucho más “femeninas” formas de la sensibilización cultural.

Además de *Monsenyor Llangardaix*, *Contes d'Argent*, *Follet* y *Narcís*, cuentos y novelas imbuidas de la misma mezcla de lo fantástico y lo educativo, de risueños detalles e imprevisibles efectos de corte casi vanguardista, la artista aplicó la misma idiosincrasia a las ilustraciones de *Lectures d'Infants*, encargo de una institución republicana, L'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana. Los medios de comunicación fueron unánimes en la valoración de sus dibujos:

(...) són treballs d'una veritat tècnica que encisa i d'una fantasia sempre voleiant; per dir-ho amb dues paraules, femenina absolutament¹¹⁹.

Dicha feminidad no resultó un impedimento, cuando, en tiempos de guerra, el Comissariat de Propaganda le encargó convertir en libro la mascota de la Cataluña revolucionaria. La idea había surgido en 1937 de la revista *Catalans!*, con la explícita condición de que dicho símbolo no podía tener sexo femenino¹²⁰. En *El més petit de tots* Lola Anglada dio palabras e imagen (con recursos gráficos que marcan un punto álgido en su obra), a aquel niño antifascista, héroe solidario, que no deja de divulgar ideas cívicas tradicionales (fig. 84). Luego emprendió el camino del exilio hacia su querida Tiana, jalonado por una serie de dibujos sobre la realidad de la retaguardia.

El franquismo la condenó al silencio, interrumpido por esporádicas manifestaciones públicas¹²¹. Publicó un reducido número de libros nuevos que, o conjugaban temas anteriores (no sin convertir la enamorada de la botánica Margarida en el ultrareligioso Martín, que tiene exactamente las mismas aventuras) o mostraban unos dibujos que han perdido el afán renovador (fig. 85). Falta añadir un nuevo interés por la escultura (elaboró una paradigmática figura del catalanismo progresista en femenino: la Ben Plantada), la cerámica (fig. 4, 86), los nostálgicos homenajes a la casa que le brindaba refugio y el trabajo dedicado a otro gran y constante amor: las ilustraciones dedicadas a la vida, historia y espíritu de la ciudad de Barcelona¹²² (fig. 87-89). Solo después del inicio de la Transición, Lola Anglada recibiría una serie de homenajes, el más importante de los cuales consistió en una campaña que culminó con dos mil cartas infantiles: la nueva generación conocía sus obras y devolvía el cariño robado a aquella abuelita solita hecha cuento¹²³. Un poco antes del final de su larga vida, Lola Anglada publicó un libro escrito anteriormente y meditado durante toda su vida artística: *Les meves nines* enseña otra

¹¹⁹ VIVES Ricard, 1927p. 6-8. (Anexo 2)

¹²⁰ Castillo explica esta condición con la presencia predominante del niño en el folclore popular revolucionario, CASTILLO, Montserrat, 2000, p. 138.

¹²¹ Los periódicos franquistas, en contraste con las publicaciones anteriores, dejan salir el nombre de la artista en muy contadas ocasiones, como en aquel sobrecogedor anuncio de 1951, época de sus frustrados intentos de volver a contactar con público para su trabajo. (Anexo 3)

¹²² Se trata de un proyecto muy anterior, *Visions barcelonines, 1760-1860*, que se realiza a lo largo de la década de los cincuenta con la colaboración del escritor Francesc Curet, dentro del cual destacan *La vida a la llar; Els barcelonines i la mort; Els barris de la ciutat; La vida religiosa; Costumes, festes i solemnitats*.

¹²³ CASTILLO, Montserrat, 2000, p. 166.

línea de inspiración y modelos femeninos recogidos de la herencia de los siglos. Está dedicada a los niños catalanes, en recuerdo de “un dels amors més grans i sincers envers la terra nostra que Catalunya hagi tingut¹²⁴”.

Podríamos acercarnos mejor a los modelos femeninos en la obra de Lola Angla si, combinando el enfoque diacrónico con el sincrónico, atendemos no solo a sus protagonistas individuales sino también a aquellos tipos funcionales¹²⁵ que extrapolan semejantes rasgos temáticos y gráficos en diferentes personajes.

Uno de los pocos personajes, de considerable peso cuantitativo, que ilustran textos de otro autor, Alicia¹²⁶, nos muestra cómo las palabras ajenas pueden ser completadas y sus significados expandidos por la imagen. Así, uno de los subtipos funcionales en que se fracciona la múltiple Alicia nos acecha en cada página en sus siluetas-marco de color sepia, un rasgo ejemplar de la nueva concepción íntegra del libro ilustrado que trasgrede el orden geométrico del texto (fig. 90). Pero también rompe el cuerpo de la propia protagonista, fragmentada entre letras, objetos y elementos de la naturaleza animada. En los dibujos en blanco y negro, Alicia está resuelta gráficamente siempre en función de una acción física casi violenta que parece superar las posibilidades de su cuerpo, adquiriendo la ropa (portadora de los atributos decimonónicos clásicos de este personaje) una entidad propia opuesta a la corporal. Cuando Alicia nada, es su vestido el que dicta la forma geométrica dominante de las líneas del movimiento, cuando cae en el mundo ficcional de aventuras, crece desmesuradamente o intenta equilibrar su tamaño, efectuando una especie de malabarismo con sus propias partes corporales, cuando corre o sobresale de un universo desproporcionado (fig. 91-95), las líneas dinámicas dotan de tensión sus atributos (delantal, pelo, zapatos, las escandalosas bragas). Incluso cuando parece defensivamente pasiva (fig. 96, 97), Alicia nunca deja de ser arrastrada por los flujos de esta controversia entre los atributos, auténticamente integrados en el dinámico universo de la aventura y el texto y su confusa, gráficamente invisibilizada, identidad corporal. Solo cuando la ilustración cobra color, el personaje pierde todos sus rasgos de contradictoria vanguardia para congelarse en la trivial actitud de mamá o muñeca¹²⁷ (fig. 98, 99).

Margarida¹²⁸, la hermética aventurera que se escapa volando y pasa en el campo la mitad del ciclo estacional, estudiando sus favoritos y personificados representantes de la flora y fauna, es aún más compleja tipológicamente. Las rupturas del espacio textual son más intuitivas, como son más variadas y atrevidas las decisiones gráficas que expresan la relación de la solitaria heroína con su animado mundo inhumano. Margarida puede aparecer completamente integrada en el texto y en su universo (fig. 100, 101), pero también perdida en

¹²⁴ ANGLADA, Lola, 1983, p. 8 (Endreça).

¹²⁵ El tipo funcional, concepto que introdujo Vladimir Propp en el análisis de la estructura del cuento de hadas, puede demostrar su vigencia en la clasificación de tipos gráficos, siempre y cuando comprobemos que manifiesta una unidad diferenciadora entre contenido y mensaje, por un lado y determinados rasgos formales, relacionados con estos, por otro. PROPP, Vladimir, 1985.

¹²⁶ CARROL, Lewis, ANGLADA, Lola, 1927.

¹²⁷ Por lo demás, los dos tipos de ilustraciones en color muestran intervenciones en diferentes épocas creativas: vemos la evolución tardomodernista, la prevanguardista Alicia morena y el muy posterior redondeado personaje rubio, que ha abandonado las provocaciones formales.

¹²⁸ ANGLADA, Lola, 1928.

la perspectiva doble, recurso formal favorito¹²⁹, que multiplica los puntos de vista y las posibilidades de identificación emocional (fig. 102, 103). Esta heroína de salvaje independencia se ve paradójicamente encerrada en múltiples espacios interiores, cuyos elementos de tránsito (balcones, ventanas) o de incongruencia de tamaño refuerzan la sensación claustrofóbica (fig. 104-106). Algo semejante pasa en las representaciones de Margarida en la ciudad: aquella Barcelona tan querida, enfocada desde lo alto y repleta de impedimentos visuales, acepta y envuelve los cuerpos femeninos e infantiles, pero no parece dejarles espacio de respiro o escapada (fig. 107, 108). No hubiéremos entendido nada de la relación de Margarida con el espacio, si no la viéramos desenvolverse dentro de sus elementos favoritos: el agua y el aire (fig. 109-111). La niña es una de tantas nadadoras (aquí también: voladoras) vestidas, que se transforman en habitantes naturales del medio gracias a las formas fantásticas y aerodinámicas que forman sus ropajes y pelos, pero no sus cuerpos.

Pero más que por las situaciones que la relacionan espacialmente con un mundo ideal, Margarida es definida por sus contactos con los fantásticos seres que habitan este universo, animales, plantas y objetos animados. En plena naturaleza, se convierte, más que en un ser telúrico, en civilizadora que implanta las normas educacionales de buena niña catalana. Su papel educativo es multidireccional. Comparte la misma angelical cara y postura que las estrellas, para atestiguar, para todos los niños, que los astros “espíen els infants que fan maleses i només als bons minyons envien els raigs de llum”¹³⁰ (fig. 112). Alfabetiza a los peces y hasta a los temibles buhos, hace de misionera para el mundo pagano animal, instaurando el Domingo de Ramos (fig. 113, 114). Las concisas y expresivas líneas del dibujo, que la asemejan a los personajes positivos (fig. 115), nos transmiten su respeto por la trabajadora hormiga en cuya cocina “tot és blanc i net, les casseroles brillen que encanten”¹³¹. Los conflictos en que se envuelve, provocada por la mala educación de algunos seres animados, la describen como una pedante: prohíbe la conversación entre su muñeca y el murciélago que se presenta en una hora impropia para visitas, riñe a los animales que susurran entre sí en la mesa (fig. 116). Pero los dibujos, transmitiendo más las sensaciones que el discurso doctrinal, muestran tan solo una niña asustada, en pose defensiva, como en el paradigmático caso del contacto con la araña, símbolo de engaño y crueldad, expresado en la figura de un apuesto deportista, como recién salido de algún cartel moderno, del que emana una seducción que las palabras no intuyen (fig. 117). Semejante pánico expresa la niña en el magistral dibujo en el que los duendes de la gramática y de las matemáticas, aburridísimos campos de conocimiento masculino, intentan desviarla de su verdadero amor: la ciencia de los seres vivos de la naturaleza (fig. 118). El sombreado direcciona las pequeñas figuras tras vectores de movimiento vertical y horizontal, entrando en conflicto con las líneas discretas que convierten a la niña en el centro de un dinámico pero redondeado mundo. Y, aunque disuelta miméticamente en

¹²⁹ Que Lola Anglada mantiene ampliamente solo en las tempranas épocas de consolidación del estilo: en los tiempos de silencio forzado la abandonará completamente.

¹³⁰ ANGLADA, Lola, 1928, p. 16

¹³¹ ANGLADA, Lola, 1928, p. 93. Subrayemos la función de complementariedad del dibujo respecto al texto: la ilustración no transmite la blancura de la cocina, pero sí el mayor respeto que la protagonista concede a la hormiga cocinera que a la hormiga reina, a la que no se asemeja gráficamente.

el mundo salvaje, sus ropajes y trencitas obedecen a encuadres y escorzos rupturistas, haciéndola semejante al sol-reloj, al ramo-cetro o al paisaje marino entero (fig. 119-121), la principal semejanza es otra. Ninguna redundancia del dibujo sobra, cuando quiere subrayar otra cualidad femenina de Margarida: ella es, antes y después de todo, una pequeña mamá, reflejada simétricamente en su muñeca (fig. 122-124).

Sin embargo la cumbre de la complejidad tipológica alcanza un personaje grupal compuesto, que llamaré genéricamente Nuri, por el nombre de la revista educativa (y sólo en segundo lugar, lúdica), fundada y creada por Lola Anglada. Las intenciones de la revista están expuestas de forma explícita:

En aquest gran jardí que és Catalunya hi tenim un roserar. En ell hi ha nascut una poncella que li és grat de recullir el resò de les altres flors, i parlarà per elles. Aquesta flor, com totes les demás del roserar que li son germanes, escampa arreu el perfum de totes les virtuts. Ella ha prés per nom NURI; es bella i d'esperit perfecte, i es destra i aplicada; arreu del món hom no trobaria dona més endreçada i pulida i aimant de la seva llar, perquè és d'enteniment clar com nostre horitzó, i el seu esperit sempre canta. NURI, la petita deesa de bellesa i de virtuts estimarà de contar-vos histories belles i contes d'encís que sols an ella li es donat de contar, i us dirà de les meravelles d'aquest nostre jardí vora el mar blau, del qual avui en sou les poncelles i en sereu les roses demà!¹³²

Pero no nos engañemos: si las palabras sirven para convencer y orientar a los adultos, en el trato con el niño lo primario era el múltiple y contradictorio dibujo: y en este punto las caras y cuerpos de Nuri se desglosan en sus múltiples hermanas, doncellas fantásticas y figurines, que desfilan por las páginas de la revista o de otras publicaciones, ofreciendo rasgos gráficos y estrategias de identificación semejantes. Lo que las une es aquella adolescencia de hermanas mayores que ejerce sobre la niña más poder atractivo que el ejemplo materno. Lo que las separa es la procedencia de ámbitos que, aunque supuestamente opuestos, interfieren. El campo que ofrece los valores de la Ben plantada en su estado puro también puede albergar seres fantásticos, las doncellas principescas albergan características ideológicas y formales que las acercan a las chicas modernas, como su estilizada y exacerbada feminidad, en tránsito entre el modernismo y el Decó. Todas, payesas, figurines y hadas, son susceptibles de ser modeladas, compaginando las características de mimesis idealizada con la expresiva geometrización (fig. 125-131). Si atendiésemos solo a su supuesto contenido, no veríamos el gesto físico que las unifica. Cuando sus manos no lanzan flores y mercedes, parecen a punto de hacerlo. Las líneas de su expresiva ropa oscilan entre un perpetuo movimiento y el gesto de posar. Todas las doncellas, hermanas de Nuri, las fantástico-animalescas, las modernas, las campesinas y las princesas, enderezan el cuerpo en la misma pose de bailarina clásica, con la espalada retractada en forzado arco. Tan solo los más jóvenes personajes de *Contes del paradís*, dentro de su encantado mundo de alegorías románticas¹³³, aún más cercanas a los “capullos” que a las rosas “pulidas y amantes de su hogar” se permiten tener piernas que, a medida que la edad avanza, serán cubiertas y harán el paso bailarín cada vez más menudo... O no. Tenemos dos imágenes tardías, de

¹³² ANGLADA, Lola, 1925, p. 5.

¹³³ “I volant amb elles [les papallones] juguem amb les flors, mentre, tot bromejant, aprenc a dansar entorn d'elles”. ANGLADA, Lola, 1920, p. 10.

aquella íntima autobiografía que es *La meva casa y el meu jardí* (fig. 132, 133). La segunda ha sustituido la experimentación gráfica por una contenida suavidad y no sería interesante si no representara, además de lo más cercano posible a un desnudo femenino, un ángel. La primera es una síntesis de todos los estilos que Anglada practicó a lo largo de su vida, de sobrecogedora posmodernidad y enseña cómo las manos de la pequeña Lola crean no solo los futuros personajes, sino la propia Lola ya mayor y artista, para que todos ellos salgan a la vida. Curiosamente, ambas figuras recogen el gesto gráfico de las Nuri, para romper su teatral equilibrio.

El anterior componente semi infantil del personaje compuesto de Nuri, el de *Contes*, nos sirve como puente para pasar a ver tipos, expresados por diferentes seres femeninos. El más común y poderoso de ellos es de la niña, considerada de antemano “buena”, aunque con ricos matices, cuya relación con los atributos que rodean a las jóvenes merece ser destacada.

Algunas (fig. 134), cercanas al grupo anterior y a su gesto, con vestimentas atemporales, cometen mágicas travesuras, subordinando la niña buena a la buena catalana, como las jóvenes de *Costumes, festes y solemnitats*¹³⁴.

En el coetáneo libro de la misma serie, *La vida a la llar*, vemos a la niña integrada en su casa y familia, siguiendo las indicaciones de la madre, aunque las tareas que unen este círculo familiar se reducen a lo estético-decorativo, a la repetición ritual de un representativo gesto (fig. 135). Estas niñas, sin embargo, dibujadas en los años muertos, no poseen ni el dinamismo gráfico de las primeras consignas educativas, ni la estática intimidad de las más tardías niñas autobiográficas. Si retrocedemos en el tiempo, veremos uno de los primeros intentos de cómic catalán con el mensaje plenamente centrado en la diferencia sexual. En el plano estético, Faquesí, la niña modelo, difiere poco de las que aparecen en los anuncios de productos alimenticios de los primeros años del siglo. En el plano ético, hay que destacar que, mientras Faqueno, el machote trasgresor, sí acaba castigado por algún infortunio, el premio para su hermana es seguir obedeciendo (fig. 136).

Pero, casi coetánea a la esquemática Faquesí, vemos a otra niña, la *damisel·la Rosa* (fig. 137). Gráficamente es idéntica a Faquesí. Solo sus atributos animales y florales nos sugieren que en lugar del modelo de virtud civilizada vemos un ser inseparable del seno de la naturaleza fantástica, al margen de los humanos:

Mentre els animalics del seu conreu creuen que nasqué en la mar, o bé és filla d'una papallona, els éssers superiors us diran que la seva naixença és fruit dels amors d'un roseret boscà amb una violeta¹³⁵.

¹³⁴ El texto que acompaña al sortilegio de la noche de San Juan, en uno de la serie de libros dedicados a la tradición eterna de Barcelona, reflejada en sus monumentos y sobre todo, en sus ciudadanos y ciudadanas, explica claramente que la fechoría es tan solo una socialización del instinto amoroso dentro del orden establecido: las jóvenes están adivinando el nombre del futuro marido, como se hizo siempre. Magia telúrica natural y modelo familiar burgués quedan así en paz, de la misma manera que no entran en contradicción los libros y los gestos coquetos de las pequeñas “brujas”.

¹³⁵ ANGLADA, Lola, 1930, p. 33

Al otro extremo del eje cronológico está la niña que Lola fue, en su realidad o en sus tardíos recuerdos, la que, más que silenciosa contempladora, fue activa creadora de su mundo encantado.(fig. 138-141). Todo parece surgir de las mágicas manos de la pequeña artista: animales y plantas, muñecas y niños. Aquel demiúrgico poder de crear mundos, dándoles forma, que parece poseer la casa y también el país catalán en el pensamiento textual y visual de Lola Anglada, viene a concentrarse en las imágenes de una niña que comparte y supera las características de los ángeles y las hadas, cuyo cuerpo siempre se dobla en ángulos de vuelo, cuyo suave sombreado la hace ora semitransparente como los elementos naturales, ora redondeada bajo la iluminada pátina, como los viejos muebles y los recuerdos. La permanencia, que trasciende para redimir al mundo del defecto de ser real, parece el auténtico sentido de la “bondad” de la mejor de las niñas de Lola Anglada.

Este tipo de niña eterna, que sublima su entorno, contiene implícitos los otros dos modelos femeninos de su obra. Uno es referente a la imagen de la ciudadana (fig. 142-145). Este modelo, que integra la virtuosa ruralidad de la Ben Plantada y la dignidad, no exenta de coquetería, de la burguesa que llena las casas, pero también las calles urbanas, se extiende también en las imágenes históricas cuyas mejores cualidades destila la propagandística imagen de la mujer-patria¹³⁶. La imagen más explícita es aquella que anuncia el proyecto de la vida barcelonesa mucho antes de su realización (fig. 149). Construida en base a la combinación del sombreado grafista, colores pastel que aluden a las clásicas obras ilustradas y sorprendente encuadre cinematográfico, la efigie urbana vibra y vive gracias al cruce de miradas de mujeres, niñas y muñecas. Toda ella es un ser femenino.

Muñeca es la última palabra clave. Si bien es verdad que en el corpus de Lola Anglada no faltan madres reales y espirituales, (fig. 150-152), el otro personaje modélico, el artificial, está mucho más presente y es menos variable¹³⁷. Elaborado durante toda la vida de la artista (no hay etapa de su obra donde no aparezcan muñecas), este se manifiesta de pleno en su último libro, donde inventa y ilustra “las vidas” de las muñecas de su propia colección, producidas a lo largo de siglo XIX. Monumento de la benigna tradición, las muñecas de la colección sirven para fijar y retrasmistir el ideal de “aquella època òptima de la Barcelona de la vellúria”, “època plaent de les festes familiars, dels cotxes y carrete-les, de les passejades a cavall, dels cafès, època d’aquell amor-lligam fons més enllà de la vida”, pero también de pescadores de corazón abierto y de casas vecinas cuyas hijas comparten tendedero y juegos por encima de las calles estrechas, “època sabrosa, tranquil-la, amb gent de gran bonhomía”¹³⁸, cualidades que se extienden a todas las clases y sexos. Los dibujos de aquellas muñecas, el más verdadero modelo trasmitido a las jóvenes desde el corazón de su civilización sirve como inagotable fuente de

¹³⁶ No tenemos, sin embargo que olvidar unas salvedades pertinentes. La mujer-patria catalana, en pleno contraste con las imágenes realistas de las liberadas milicianas (fig. 146), es un ser casi infantil (fig. 147), sujeto a la necesidad de protección masculina. Solo muy puntuales carteles políticos superan esta imagen, actualizando de modo efímero una mujer obrera, igual a sus compañeros, como se ve si comparamos los carteles (fig. 148).

¹³⁷ Los personajes materno-ideales marcan la búsqueda creativa del hermano tardío de Margarida, Martín, que se distingue de ella por bañarse, exhibiendo su cuerpo desnudo y por soñar una forma natural, cuyos rasgos descubre en la Virgen y a la que acaba esculpiendo en muñeca. Ni este personaje transcendental, ni la presencia de otras madres, muy asimilables gráficamente al ideal de la burguesa o de la campesina, llegan a contradecir la prioridad de la figura de la muñeca.

¹³⁸ Todas las citas proceden de ANGLADA, Lola, 1983, respectiv. p.149 y 110.

modos y estilos para la artista. Es impactante el número de niñas y mujeres maduras que, repitiendo características que hemos visto desarrollarse durante toda la vida creativa de Lola Anglada, resultan idénticas a las muñecas con que conviven, en gestos, atributos y rasgos gráficos (fig. 153-155). Más que las madres, incluso más que la bendita naturaleza, lo que moldearía los espíritus y cuerpos femeninos serían aquellos fetiches, relicarios para cualidades que el tiempo intenta destruir y las niñas tienen que salvar y perpetuar. “Perquè no tot mor del tot”¹³⁹.

La evaluación de la recepción de las imágenes de Lola Anglada podría ser rastreada, no sin dificultades, en manifestaciones como las cartas de las lectoras enviadas a la Nuri¹⁴⁰. Pero siempre nos llegaría, matizada por la mucho más conocida opinión de los coetáneos adultos, que subrayaban la permanencia de la propia artista en un estado de eterna infancia. No sabemos cuándo se hace firme su convicción de que la dedicación a su trabajo (en combinación con la inevitable moral burguesa, multiplicada por el prisma de su particular estrategia de crear mundos solitarios) la obligan a renunciar tanto a matrimonio como a noviazgos, pero sí se pueden localizar las voces que afirman cuál es la base que la autoriza a ofrecer a los niños y a las niñas una imagen que sustituya su realidad con un ideal fantástico-político:

Lola Anglada. Com la Verge Maria, mare d'infants donzella: els que li neixen en la blancor immaculata del paper (...) Noia feïnera i endreçada, bona minyona, que cura d'un món d'éssers als qui ella ha donat vida; espill dels propis infants, per a retornar-los-el com a present per a què ells s'hi emmirallin i es tornin més bells del que són, més bons, més purs per la transmigració de l'ànima infantina, amorosa, exquisida de la fada creadora del món de meravelles que els deixa meravellats. *Salve, Mater*¹⁴¹.

2. **María Pascual** (fig. 156, 157).

Del escaso número de intervenciones autobiográficas de María Pascual se puede deducir más bien poco. Nació en 1933 y empezó a publicar en la colección *Azucena* de Toray siendo una adolescente. Multiplicó la participación en diferentes cómics de chicas de la misma editorial, siempre bajo la presión de tener que producir gran cantidad de dibujos en reducidísimos tiempos. Nos cuenta cómo, compartiendo su trabajo con las obligaciones de madre, ineludibles para la época: llega a dibujar con alguno de sus hijos en las rodillas¹⁴². Ediciones Toray (1942 – 1995), obra de A.Torrecilla del Cerro y A. Ayné Arnau, crearon más de ciento cuarenta colecciones, quince para el público femenino. Entre ellas fue la colección más longeva del mercado, *Azucena*, editada semanalmente¹⁴³ (con interrupciones y líneas añadidas) del año 1948 a 1971. Aplicaron una fórmula que resultó garantía de éxito: estructura vertical, una fluctuante variedad de publicaciones de baja calidad material y bajo coste, creadas por

¹³⁹ ANGLADA, Lola, 1983, p. 110.

¹⁴⁰ Las propias cartas no se publican, tan solo las respuestas de una anónima Padrina, de cuya identidad podemos sospechar. Es evidente que las niñas las envían, pensando en el personaje central, de naturaleza compuesta, confiándoles sus preocupaciones vinculadas sobre todo con las relaciones familiares y afectivas.

¹⁴¹ PARDELLANS, Joan, 1935, p. 89.

¹⁴² PASCUAL. María, 1988, p.38-9.

¹⁴³ La periodicidad regular de las colecciones puede ser confirmada desde la década de los cincuenta. Antes de esto, los números salían, literalmente, cuando podían, enmascarando su pertenencia a una colección bajo títulos individuales y sin registro oficial.

plantillas de ilustradores y guionistas de enorme talento (no sin el apoyo de anónimos “negros”, mayoritariamente mujeres¹⁴⁴). Entre los que firmaban encontramos a R. Galcerán, J. Franch, Juli, Borrell, M. Curto, N. Francesch, Carmen Barberá, C. Guerra. Muchos siguieron trabajando en otras publicaciones románticas o maravillosas de la editorial: *Alicia*, *Cuentos de la Abuelita*, *Graciela*, *Guendalina*, *Lindaflor*, *Margarita*, *Mis Cuentos*, *Rosas Blancas*, *Serenata*, *Susana*. Para imaginar los ritmos de producción, podríamos apoyarnos en la leyenda popular: tantos dibujos tuvo que hacer, a toda prisa, Rosa Galcerán, que al final su mano quedó paralizada, con los dedos en garra, como si ya nunca soltara el lápiz¹⁴⁵. Tenemos un testimonio directo, en las palabras de María Pascual en su última entrevista:

Era un ambiente muy familiar, quizás demasiado, y por esto a muchos dibujantes nos tomaron tanto el pelo. De hecho, nunca me devolvieron los originales de mis dibujos y un día que se me ocurrió pedirlos vi que los tenían en una habitación, amontonados y llenos de moho, estaban totalmente irrecuperables¹⁴⁶.

Los datos del estudio más amplio sobre tebeos, muy lejos de ser completos o definitivos, atribuyen a M. Pascual dibujos en casi todas las colecciones de Toray, además de algunas publicaciones significativas de otras editoriales, como la serie *Sissi*¹⁴⁷ (fig. 158, 159). La artista afirma ser la primera que, guiada por su interés por la moda, se embarca en la aventura del tránsito del cómic fantástico-maravilloso al sentimental-exótico y, más tarde, al sentimental-próximo¹⁴⁸:

Un día se me ocurrió variar un poco el concepto que se tenía de que todos los cuentos o aventuras tenían que ser de la época del cucurucho o de las mangas “ahilonadas” (...) Primero introduje los años románticos (...). Luego los alegres tiempos del charleston y finalmente los tiempos modernos. Tuvo tanto éxito que se publicaron otras colecciones con las modas más atractivas de los años sesenta¹⁴⁹.

Sin quitarle la razón, no podemos evitar recordar que todos los investigadores, siguiendo los pasos de Ramírez, explican el cambio en los gustos y en los modelos que se ofrecen con las mutaciones socioeconómicas y culturales de la sociedad española que se adentra en el proceso del desarrollismo. En aquel entonces, M. Pascual, reina de la moda que aconseja a miles de niñas desde las contraportadas de los cuadernillos románticos (fig. 160), y recibe centenares de cartas con confesiones y preguntas sobre anhelos íntimos, expresa, junto con otras “hadas madrinas” las bases de su mensaje: aunque elegante, moderna y deportiva, la chica perfecta utilizará su feminidad para el único propósito que colma su dicha: “Él llegará, sin duda alguna, y será tal como lo esperáis”¹⁵⁰.

¹⁴⁴ Entrevista con los hermanos Ángel y Jesús Bueno, 15.02.2014.

¹⁴⁵ Entrevista con los Bueno, 2014.

¹⁴⁶ MEDINA, Guillén, 2010, p. 58 – 63.

¹⁴⁷ BARRERO, Manuel; LÓPEZ; Félix, ALTARRIBA Antonio *et al.*, 2012, var. pág.

¹⁴⁸ Las definiciones de Ramírez ubican al primer tipo en las épocas pseudo-históricas de los cuentos de hadas, los segundos en inaccesibles ambientes de lujo soñado y los últimos en la calle de al lado, en vías de modernización. RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975.

¹⁴⁹ PASCUAL, María, 1988, p. 39

¹⁵⁰ PASCUAL, María, GALCERÁN, Rosa, ANA MARÍA, 1960, p. 31-32. AN. DOC 4

La misma artista niega poder dar la fecha de inicio a su incorporación a la ilustración del libro, que cobra fuerza en los sesenta tardíos, refiriéndose al elevadísimo número de sus trabajos. Antes de la ruina de la editorial Toray en los noventa, una parte de su producción está formada por cuentos clásicos adaptados por Eugenio Sotillos. La aparente mayor variedad temática tiene poco que ver con la evolución del dibujo, que despliega una madura autonomía del texto en sus decisiones formales. El estilo que consolida M. Pascual en las ilustraciones de libros traza una sinuosa línea de desarrollo, antes de asimilarse a aquel de sus famosas muñecas recortables. La posterior colaboración con otras editoriales, como Bruguera, Susaeta y Océano, que introducen una aún más amplia apertura de contenidos, se inscribe en la misma parábola evolutiva de los rasgos estilísticos, haciendo que la interpretación de los textos eternos se adapte a su personal escritura visual y no al revés, como se verá en el análisis de imágenes concretas. Es curioso cómo los numerosos epígonos de María Pascual no captan nada de la contradictoria relación con la palabra escrita ni del sutil subtexto del mensaje, distinguible solo si se lee dentro de una larga comparación evolutiva.

Muere en 2011, después de una carrera profesional cuya longevidad, multiplicada por una productividad completamente fuera de lo común, ha dejado una obra inabarcable. Sus parámetros no han sido afinados hasta ahora. Lo que sí resulta significativo es que cualquiera de los libros ilustrados por ella, en el historial de las bibliotecas, muestra un número elevadísimo de préstamos hasta el día de hoy.

A lo largo de los años franquistas, el tebeo femenino, de estética ligeramente más decorativa, sigue a aquel para chicos, que después de su inicial retroceso, evoluciona hasta consolidar los elementos que definen el medio en su aspecto clásico. Se trata de un lenguaje, construido por la interacción de códigos lingüísticos, icónicos y gráficos. Estos dos últimos forman una red de convenciones, aceptadas gracias al fondo cultural común y derivadas de préstamos de otras artes, incluidas la fotografía y el cine. Estas convenciones se visualizan gracias a los globos o bocadillos y los cartuchos o didascálicas, pero también tras formas específicas que nos muestran metáforas visuales, onomatopeyas, la generación de movimientos y el uso específico del lenguaje corporal, la perspectiva y el plano. Los últimos medios permiten no solo el manejo de la acción en el espacio y el tiempo, sino también la expresión de emociones que modulan nuestros grados de identificación con los protagonistas. Es decir, las convenciones icono-gráficas posibilitan la interpretación basada en una cosmovisión orientativa y la creación de modelos y personajes arquetípicos, la identificación con los cuales es fácil, sin excluir cierta flexibilidad que la personaliza¹⁵¹. Los personajes del cómic, así como los estados de ánimo y las vivencias son arquetipos, con códigos de representación rígidos y estables, una especie de lenguaje universal fácilmente comprensible¹⁵².

¹⁵¹ La síntesis de las líneas europeas de interpretación semiótica del cómic, también en CUÑARRO, Liber; FINOL, José Enrique. 2013, p. 267-290.

¹⁵² Gubern y Gasca los comparan, en este sentido, con los tipos de la Commedia dell'arte. GOUBERN, Roman, GASCA, Luis, 1988, p. 32.

Se ha insistido en los procesos, gracias a los cuales el cómic, heredero directo del cine norte americano, crea personajes imbuidos de una mitología alienante, que objetualiza e instrumentaliza el individuo¹⁵³. Sin embargo, U. Eco nos advierte frente al peligro de las generalizaciones: pese a que la cultura de masas y especialmente el cómic construyan modelos que se apoyan sobre lo ya asimilado, potenciando una ideología conservadora de felicidad y consumo, las posibilidades de reaccionar del público son tan variadas que, sin investigación de campo, es imposible dictaminar sobre estas¹⁵⁴.

Recapitulando los rasgos del tebeo femenino del franquismo, recordaré que la valoración del mecanismo ideológico que configura su mensaje ha sido unánime, aunque no así la definición de las pautas que delimitan las diferentes fases de estas producciones. Hoy en día ninguna investigación pone en duda que, por ejemplo, a lo largo de la década de los cincuenta, el tebeo femenino despliega un muestrario de herramientas de transmisión de ideología represora y castradora, esencial en el momento de modelar a las futuras mujeres y derivada de unos mensajes directamente codificados por las instituciones encargadas de vigilar la moral femenina¹⁵⁵. Así, las adolescentes quedaban capturadas en un mundo ajeno a la vida real, regido por las leyes del Amor, cuya única solución, el obligatorio final de cada tebeo, era el Matrimonio, acompañado por la renuncia por parte de las protagonistas de cualquier ambición profesional o rasgo identitario autónomo. No hay ningún texto teórico dispuesto a considerar una tesis posmoderna sobre los productos de la cultura de masas: las autoras de los dibujos del cómic no solo transmiten la ideología dominante, hecho indudable, sino también desarrollan un sutil campo de indeterminación flexible, favorable a los cambios en los modelos a lo largo del tiempo. Apenas encontramos voces que plantean cierta ambigüedad:

Eran producciones estéticamente muy valiosas que transmitían la ideología pero no la creaban, constituían meros instrumentos al servicio de... Fomentaban una axiología existente ya en la estructura social de su época, contribuyendo a reforzarla con casos concretos¹⁵⁶.

Sin embargo, los cambios significativos que sufre el género demuestran que las tipología gráficas, los arquetipos y las cualidades transmitidas a las jóvenes lectoras, estaban en directa relación, además de con el mercado y los programas ideológicos, también con las mutaciones de las estructuras sociales. Desde el tebeo maravilloso hecho a medida del hambre de la posguerra, de tipo *Azucena*, pasando por aquellos que introducían “el modo de vida americano” para las hijas de la alta burguesía (*Florita*), hasta las ediciones situadas entre 1958 y 1962, que sublimaron el exotismo del amor para construir un tipo de engañoso “realismo”, las diferencias son

¹⁵³ MOIX, Terenci, 2007, p. 64-9.

¹⁵⁴ ECO, Umberto, 2010, p. 192- 196 y 207.

¹⁵⁵ Se puede citar una serie de autoras como MUÑOZ RUIZ, M^a del Carmen, 1996, p. 111-132; GIL GASCÓN, Fátima, 2009, p. 241-250; BRAVO LÓPEZ, Laura, 2000, n^o 21, p. 333-350.

¹⁵⁶ JIMÉNEZ MORALES, Rosario, 2011, p. 168.

evidentes¹⁵⁷. Para mejor orientación en la nomenclatura de aquella intensa y lucrativa¹⁵⁸ actividad, podríamos comparar las dos catalogaciones más completas, que coinciden en el reconocimiento de los vacíos y las incertidumbres (Anexo 5).

Debido a la inabarcable cantidad de información y las pautas fijas impuestas dentro de cada colección (por los rasgos sintéticos del cómic en general, pero también por la necesidad de la industria del tebeo de adaptarse a las expectativas creadas en sus lectoras), sintetizaré tipos gráficos comunes con los nombres de las colecciones con las participaciones más importantes de María Pascual.

Las chicas *Azucena* llenan el espacio entre la posguerra y el desarrollismo afianzado. Entre ellas hay un gran número de princesas y damiselas nobles y una cantidad aún mayor de pobres huerfanitas, hijas de pastores y semejantes, que también acaban convirtiéndose en princesas o damas tras la feliz boda final. En cuanto a la época que habitan, distinguible tan solo por sus vistosos atuendos, efectivamente, tal como contaba la artista, hacia el año 1956 se puede apreciar el cambio de moda dieciochesca a la decimonónica. Tan solo algunas tardías protagonistas de los sesenta ostentan vestidos contemporáneos y empleos de subalterna moderna como pobre dependienta, mientras sus hermanas más antiguas se dedican, además del pastoreo, a ser doncellas, jardineras, bordadoras, tejedoras o posaderas. Independientemente de las sutiles diferencias físicas (rubia o morena pero SIEMPRE de ojos claros, símbolo del sueño y del deseo sublimado en cliché), cuando no llenan la portada con un primer plano de sus rostros, lo hacen exhibiendo los detalles de su traje. Los atributos que las acompañan son invariables durante los “siglos”: flores u otras plantas, en combinación con joyas o encajes no faltan ni en la caso de las más humildes (fig. 161-170). La composición y el encuadre de las portadas suponen un directo homenaje al póster cinematográfico: momento clave de la acción, sutil detalle ambientador que hace de marco y/o cara invitadora de la (efímera) estrella. El estilo gráfico de estas doncellas no varía: en las portadas, el sombreado aparece solo para exagerar los pliegues de los peinados o las telas y para destacar miradas o cuellos de cisne.

Pero dentro de los cuadernillos, las abundantes manchas negras que avivan la línea se despliegan en un frenético dinamismo. Lejos de permanecer en la ventana o en la cama de enferma, las muchachas nadan, bailan, saltan, cabalgan, corren, viajan y hasta conducen flamantes automóviles de entreguerras: harían cualquier cosa para conquistar el gran premio: Él¹⁵⁹. Y, muy consciente de las limitaciones impuestas por la industria y los modelos vigentes, María Pascual demuestra que no hay recurso, desde estos de las artes gráficas clásicas hasta aquellos de la fotografía moderna, que no sepa utilizar (fig. 171-176).

¹⁵⁷ RAMÍREZ, Juan Antonio, 1975, var. pág.

¹⁵⁸ En el caso de las grandes editoriales, las barcelonesas Bruguera y Ricart y las editoriales de talla media, como Ferma, Hispano Americana o Ibero Mundial y la Editorial Valenciana.

¹⁵⁹ Y las protagonistas de más alta posición no ahorran esfuerzos para llegar a las campanadas finales, incluso si se unen a hombres (temporalmente) inferiores: el matrimonio siempre es la recompensa que hay que ganar duramente.

Pero incluso cuando las heroínas se abandonan a las inevitables cartas empapadas de lágrimas o desmayos en los brazos de los aparentes salvadores, queda patente aquello que distingue los dibujos de M. Pascual de los de las demás artistas de las colecciones maravillosas. Líneas del movimiento, bruscos cambios de perspectiva, planos que exacerban la identificación emocional... La chica quinceañera que se inicia en *Azucena*, obviamente, aprende copiando de los grandes del cómic, creadores masculinos, portadores de las convenciones icónicas y gráficas del cómic americano. Pero, cuando se desvía de su estilizante línea destinada a transmitir las acciones físicas, la enriquece con recursos indudablemente prestados por las películas románticas (fig. 177, 178)

Todas las "chicas del cómic" de María Pascual tienen un marco característico: el reclamo cinematográfico de la portada, simétrico al encuadre final de la feliz boda. Pero el repaso de las aventuras gráficas de la chica *Rosas Blancas* (entre 1958 y 1965) nos muestra enseguida las diferencias. Mientras sus príncipes han cambiado los caballos por coches deportivos y el trono por (significativamente) la pantalla del televisor, ellas han ocupado puestos profesionales secundarios, de modo ineficaz y temporal, hasta que la boda las libere del sueño: pueden ser secretarías ineptas o, más a menudo aspirantes a estrellas. Su imposible anhelo de independencia y diversión las viste según el último grito de la moda (fig. 179-182). Son aún más dinámicas mientras ensayan nuevos "looks" y recursos gráficos derivados de las películas de una nueva década. Sabemos que estos toques de cine negro o musical nunca liberarán sus adolescentes cuerpos para que se encarnen en las soñadas protagonistas *vamp*: Él está alerta, para que nunca surjan los inconscientemente deseados Ellos (fig. 183-186).

Si en el caso de la señorita *Rosas Blancas* el nuevo príncipe frustra una imagen de posible profesional moderna, la chica *Serenata*, moldeada bajo el son de la canción romántica moderna, es mucho más seductora. Su *sex-appeal* desborda la pretendida inocencia del texto y el grafismo está al servicio de la copia directa de los más queridos clichés del cine romántico, imitando los movimientos de la cámara hasta conseguir unos resumidos *raccords* de mirada. Sin embargo, hablar solo de imitación de un único medio sería injusto; este nuevo lenguaje incorpora préstamos de muchos otros. Los símbolos icónicos dentro del cartucho textual, los cuadros dentro de los cuadros, la extremada síntesis de la caracterización que narra en un gesto corporal las elipsis impuestas por la brevedad, completan esta habilísima mezcla que dispara el inconsciente, activando las reminiscencias de todo el entorno mediático-cultural (fig. 187-193).

Para asumir el choque de la (aparentemente) insalvable diferencia entre los modelos adolescentes y jóvenes de los tebeos y de los libros infantiles, ilustrados por María Pascual, propongo un paseo por los años. Veremos que no cambian solo los rasgos formales. También el tipo funcional se desdobra: la doncella dinámica, que supera contratiempos y amenazas ganando el premio cede a menudo el protagonismo a su doble: la muñeca mecánica apta solo para el ensueño.

En 1977 la protagonista de los cuentos de Perrault neutraliza la insinuación de la cubierta tipo *Azucena* (fig. 194). Sigue un curioso experimento de 1980: Olimpia, hija adaptada de Hoffman, no saldrá de su "mecánica" de virgen-

reclamo. El color la infantiliza, privándola de aquel sombreado que generaba el *sex-appeal*. Es una chica *Azucena*, cruzada con dibujo animado (fig. 195, 196). Poco después, en 1982, el regreso en el tiempo de la moda materializa una dieciochesca princesa de infantilismo avanzado, ávida de ser reanimada con una tebeística línea del movimiento (fig. 197). Algo semejante pasa en 1984 con los personajes de la Condesa de Segur: se niegan a abandonar el grafismo, que saben generador de vida, movimiento y también emoción algo menos plana, pero se le permite solo un residual y descompensado caricaturismo, siendo el protagonismo del color responsable de la progresiva “disneyzación” (fig. 198). Desde los cuentos de Enid Blyton de 1985 la doncella ha retrocedido definitivamente a una edad indeterminada, a partir de la cual no hay insinuaciones inconscientes, sino solo juegos que desvirtúan la noción de lo prohibido. El color está plenamente asimilado dentro la expresividad de la imagen, las figuras gráficas son puras siluetas de algún Belén o teatro de títeres (fig. 199, 200).

Solo después de haber visto la paulatina infantilización del tipo podemos entender las características ideológico-formales de las niñas. No se trata de la hermanita pequeña de la doncella, sino de ella misma, después de haber efectuado el regreso formal hacia la asexuada infancia. De sus características gráficas ha guardado solo el reclamo a la imaginación identificativa, contenido en los subrayados labios y mirada. El carácter y el mensaje han cambiado a fondo (fig. 201-204). Basta una ojeada a las heroínas bíblicas de 1988, para entender que viven completamente al margen del texto. El pincel ha dominado de pleno su nuevo medio, abandonado aquellos dramáticos recursos gráficos que sirven a la tensión cinematográfica. Los mismos que mostraban el fruto prohibido, seducían el deseo y luego lo canalizaban en el cauce del falso orden. La nueva expresividad de las muñequitas, movidas por el travieso guiño que provoca risa distanciada más que complicidad, nos dice: en la época de la Transición acabada, nada, incluidos el sexo y la muerte, va en serio. (fig. 205-208). Cuando ya en el siglo siguiente niñas y niños recuperan la imagen de la mujer, dentro de la corrección política de la educación sexual, esta va a ser más inofensiva que la muñeca didáctica de la clase de biología. (fig. 209). Queda evidente cómo, a medida que avanzan los cambios políticos y culturales, las antiguas secretarias y colegialas, luego cenicientas o autómatas, se han tornado niñas y muñecas recortables (fig. 210, 211).

3. **Asun Balzola** (fig. 212-214).

Asunción Balzola Elorza (Bilbao, 1942 - Madrid, 2006), además de ser escritora infantil y juvenil conocida, es probablemente el nombre que más ha trascendido en la historia de la ilustración española contemporánea, por razones que sobrepasan ampliamente aquel brote de revolución generacional que sacudió el inicio de los setenta. Sin embargo, empezar a presentarla así, para toda la gente que conoce algo de su obra ya sonaría a injusticia. Esta artista que nadie nunca llamó de otra manera que Asun, construyó una múltiple obra, marcada por contrastes y divergencias, sobre una tierra firme tan infinita como lo es la isla para el naufrago: el vivo y sorprendido mundo de la infancia, la propia y la de todos, la real, que es la más fantástica. En varias entrevistas

Asun Balzola reconoció la afinidad que sentía entre las infancias observadas y comprendidas y el ardiente recuerdo de la suya propia. El libro de recuerdos tempranos que le dedica, *Txoriboru*, nos proporciona una buena e inconvencional clave. Fue esta un hecho inconformista (probablemente todas las infancias lo son), marcada por la incomprensión de unas reglas que parecían absurdas y a las que se trasgredía con la misma naturalidad con la que se respira: como vestir, hablar y comportarse según unos modelos ajenos a los deseos y a la fantasía y evidentemente más injustos para las chicas que para los chicos¹⁶⁰. Los caminos de aquella inocente trasgresión provenían de una nada idealizada solidaridad infantil, del liberador paréntesis de la naturaleza, exenta de pautas definidas y de un infinito mundo de claroscuros, de formas perfiladas por las lecturas de aventura. Uno de los modos más seguros de afirmar el propio frágil y vulnerable Yo, frente al arbitrario mundo de los mayores era recrear las formas de lo visible, en un dibujo cuyos contenidos tendían a lo fantástico y cuya herramienta era la pura, incesante y múltiple línea.

Dibujar era magia (...) En Bilbao casi no había colores. Negro, verde, gris, naranja oxidado y vuelta a empezar. Pero en cuanto empecé a dibujar, el mundo se llenó de líneas. Subían, bajaban, se cruzaban por el aire (...). Estaban alrededor de las puertas y de las ventanas, alrededor de las casas. Por todas partes (...) Dondequiera que fuera llevaba el dedo índice tieso en el aire y dibujaba todo lo que veía.

Según cuenta la misma Asun Balzola respecto a su posterior formación, sus estudios en la Escuela de Bellas Artes fueron cortos y arbitrarios, aprendiendo mucho más en la Imprenta Industrial en Bilbao, primera puerta hacia sus múltiples influencias exteriores¹⁶¹. Si revisamos el catálogo de la biblioteca personal de la artista¹⁶², podemos detectar las voces que le ayudaron a formar, alrededor de aquel núcleo mágico-rebelde, un universo de inabarcable variedad. Los nombres más recurrentes son los de Giotto, Leonardo, Matisse, Chagal, Magritte, Picasso y Goya, amén de ilustradores desde Beardsley a Maurice Sendak, siendo el más repetido de todos el de Virginia Wolf. Así a los maestros se añaden los temas presentes en esta biblioteca, reflejados también en conversaciones y confesiones escritas¹⁶³. De esta manera, las voces de los libros completan la visión histórica de Asun Balzola sobre los hechos consustanciales en la formación de la (anti) *Escuela de Ballenas*. Vemos cómo, después de la ruptura con las generaciones anteriores, resulta crucial el reencuentro con el Renacimiento italiano, el surrealismo, el expresionismo alemán o el dibujo contemporáneo europeo y muy especialmente con el barroco español y maestros como Goya. Se mezclarán a los modelos de la nueva imagen femenina, pero no tendrán más importancia que la del pensamiento comprometido, los escritos feministas, la psicología y la antropología,

¹⁶⁰ "Si a uno le llamaban Martín, tendría derecho a llevar el coco rapado y vestir pantalones, pero si le llamaban Mariasun, tendría que apechugar con los bigudíes y las enagüas de por vida. ¡Qué terrible capricho que la diferencia estuviera en el nombre". BALZOLA, Asun, 1998, p.80.

¹⁶¹ Entre otras entrevistas BALZOLA, Asun, 1998, p. 6-7.

¹⁶² El legado de esta biblioteca y de la mayor parte de sus dibujos a la biblioteca infantil de San Sebastián forman hoy el núcleo del Centro de Investigación del libro infantil. Nunca serán suficientes mis agradamientos al equipo del centro, por el apoyo que brindaron a mi trabajo.

¹⁶³ BALZOLA, Asun, 1994, p. 44- 54, entre otras entrevistas.

así como la literatura de un universo lingüístico extremadamente abierto, que trasciende cualquier noción nacional o local.

Hay una obra de Asun Balzola, incomprendible si no la entendemos como un relato de experiencias formativas, *Mis viajes* (fig. 215-217). A lo largo de su vida creativa, la artista viaja no solo entre culturas e idiomas, como podríamos pensar, sabiendo que se establece una temporada en Italia y además traduce de diferentes lenguas. Las miradas hacia lenguajes visuales tan diversos como el dibujo japonés, el fresco antiguo o el diseño técnico, siguen siendo “viajes alrededor de sí misma”, una idiosincrasia íntima y en constante cambio. Para afrontar los estilos – y no el estilo- de Asun Balzola, hay que trazar varios círculos, ajenos a la mirada diacrónica.

Por un lado, dividir su escritura para niños y jóvenes de su ilustración o de sus búsquedas humanísticas sería un malentendido: expresan el mismo deseo de comunicación recíproca¹⁶⁴. A lo largo de una vida, cuya expansiva energía se ve constantemente enfrentada al accidente sufrido en su juventud, que limita su movilidad física, ¿qué y cómo comunica Asun Balzola?

Narra y expresa desde la duda que la empuja a buscar la belleza redentora de un mundo de injusticia, dolor y confusión:

Sentir un desierto sin agua, esperar hasta que el calor del petróleo quemado disminuya, y confiar en que no sé cuándo las palmeras del oasis reaparecerán y podremos dormir bajo las estrellas¹⁶⁵.

Esto significa siempre unir su voz a aquella del más débil, marginado e incomprendido, el Otro, sin cuya comprensión la comunicación entre el Yo y el universo quedaría rota¹⁶⁶. Si la creación equivale a apertura de camino para la alteridad, la pregunta sobre la cualidad de la mirada femenina es la cuestión por antonomasia. Más que respuestas, Asun Balzola comparte preguntas. ¿Crea la mujer desde el cuerpo, los sentidos, la alquímica cocina, que equivale a aquel amor de la abuela eterna que atraviesa toda su obra? ¿O, como afirma su querida Virginia Woolf, la creadora aprehende el mundo desde las mismas pautas de independencia y esfuerzo que el creador? En sus entrevistas no hay contestación explícita, tan solo una certeza intuitiva: la poesía, fruto indispensable de las laberínticas indagaciones “no es producto de la costumbre, del trabajo o del esfuerzo, sino directamente del ángel que está sentado a tu lado, porque ha detenido su vuelo para huir de los misiles”¹⁶⁷.

La historia de la vida y temas de Asun Balzola se trasvasa en las historias de dos modos expresivos, de evolución inordenable: la línea y las manchas de color. Una y otra vez la artista reconoce el origen de sus dibujos en aquella

¹⁶⁴ “unos me quieren clasificar como ilustradora, otros como escritora (...). Pero realmente, a mí lo que me gusta es comunicar. También me gusta traducir (...) las lenguas, los dialectos. Lo que me apasiona es saber del otro, es una especie de comunicación por la comunicación. BALZOLA, Asun, 1992, p. 21.

¹⁶⁵ BALZOLA, Asun, 2003, p. 25.

¹⁶⁶ “No tenemos otra alternativa inteligente que educarnos en la tolerancia y en la solidaridad, penetrar en otras religiones, culturas y costumbres, en una palabra, ser generosos y abrirse al otro”. BALZOLA, Asun, 2003, p. 23. Esto opina respecto a la emigración la misma mujer vasca que, varias décadas antes, de niña, observaba las caravanas gitanas con fascinado anhelo, equiparando su diferencia a la libertad.

¹⁶⁷ BALZOLA, Asun, 2003, p. 25.

línea infinita que la pequeña Asun trazaba en el aire, en aquel lluvioso Bilbao que apaga los colores. “Mis textos requieren una ausencia de color porque entonces inciden más en otro tipo de referencias¹⁶⁸”.

Vista de un modo no diacrónico, la línea negra empieza y acaba en sí misma: un garabato infinito que engloba todo el universo, como en *Piripitusa* (fig. 218). Más sutil o más estricta, puede dialogar con unos colores de aérea transparencia, en *Por los aires* y *El reino de los niños* (fig. 219). O quedarse como sugerencia a la imaginación interpretativa, suavizada por el sepia y abierta a los blancos de la página en *Zuecos* y *Naranjos* (fig. 220) o a los antirealistas sombreados: *Baby es Bárbara*, *la Bruja Doña Paz*. Aquella fina línea pálida puede también semiencerrar espacios de detallado preciosismo, como en *El camión bordado* (fig. 221), *La playa de las conchas rosas*, o *Dos cuentos de sirenas* (fig. 222). La línea puede llegar casi a perderse: puntual y vibrante, creadora de un mundo de expresiva acción: se abre paulatinamente en *Remedios* (fig. 223), para llegar a ser casi puntuada, en algunas páginas de *Santino el pastelero* o *Celia en la revolución* (fig. 224). Pero la línea negra puede engrosar y endurecerse, siendo expresada por el pincel: *Un montón de unicornios* (fig. 225), *Flor de Col* (fig. 226), y completada por el programa del ordenador: *La infantita quiere muñuelos*, *La tienda de Mister Daffodil* (fig. 227). Es más incisiva, inspirada en las antiguas tallas de madera, cuando define las formas de los *Cuentos rellenos* (fig. 228).

Cuando la línea está trazada por un pincel con el color diluido o brillante, en un gran número de libros, su renuncia a delimitar el universo es enormemente significativa. Puede acabar siendo absorbida, casi triturada dentro de las manchas, como en *Leyendas vascas*. Pero también puede adquirir el significado Zen de comunicación con el predominante vacío, y con el lector liberado e impelido a opinar (fig. 229). Esta es la respuesta más frecuente que da a las preguntas sobre el significado de las páginas abandonadas al blanco del ciclo de Munia: la síntesis, la aprendió de Oteiza, es impensable sin el vacío; “el vacío es un espacio donde cabe imaginar¹⁶⁹”.

“Sus colores, rotundos en la suavidad, ayudan a configurar un universo poético – nunca demasiado alejado de la realidad,” dice M.A. Fernández Pacheco¹⁷⁰, cuando cuenta la revolución en la ilustración de los setenta. Saturados y transparentes, con la luz que emana desde dentro de su austeridad, las manchas de color de Asun Balzola, pueden llegar a desterrar cualquier referencia lineal, menos la muy complementaria, trazada por la propia acuarela. Lo vemos en una serie de libros: *El perro Milord*, *Soy un niño* (fig. 230), *Soy una gota* (fig. 231), *La niña sin nombre*, *Historia de un erizo* (fig. 232), *El niño y el robot* (fig. 233), *Marina* y *Caballito de mar*, *La primavera*. (fig. 234). Algunas de las manchas, cuyos contornos se fijan por la centrífuga voluntad del agua en la acuarela y cuya intensidad obedece al capricho de la textura, hacen recordar su pasión por Beardsley, que dejaba que la tinta cobrara sola su forma en la hoja. Pero Beardsley era demasiado oscuro, demasiado perverso, reconoce Asun: el liberado color, autodefinido, redime la mirada, devolviéndola al niño y a la naturaleza. Para

¹⁶⁸ BALZOLA, Asun, 1992, p. 21-30.

¹⁶⁹BALZOLA, Asun, 1994, p. 50.

¹⁷⁰ FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel, 1993, p.20-21.

que el juego dure, puede ser matizado traviesamente por la composición asimétrica y por los toques de collages manuales con objetos reales o reminiscencias pictóricas (fig. 235, 236). Pero donde más débil es la línea, menos cromático es el color. Se trata de *Leyendas vascas*, donde lo apagó usando la nogalina de los carpinteros, subordinado así todos los dibujos a la poética verdad de las leyendas¹⁷¹, un terrorífico y primitivo descenso a las entrañas de la tierra (fig. 237).

En la revisión de las imágenes femeninas modélicas de Asun Balzola, tanto de los indiscretos cuerpos adultos, como de las niñas con mirada propia, utilizo, además de los libros acabados, sus dibujos preparatorios, más cercanos al primer impulso creativo.

Ilustrar la infancia moderna, estando obsesionada por el flujo comunicativo, es tener un motivo doble de reflejar un cruce de miradas. De los adultos modélicos hacia las niñas, delante de las cuales quieren poner un espejo: lo hizo la ilustración desde sus inicios históricos. Y de las niñas hacia estos adultos incomprensibles, tan cercanos que se ven indudablemente deformes: lo hizo Asun Balzola y otros ilustradores en la frontera con la posmodernidad.

Podríamos adoptar un enfoque muy diferente a los anteriores y preguntarnos cómo vería a estos personajes, respectivamente, un conocedor de los modelos gráficos y pictóricos, un adulto interesado en la infancia y un niño, observándolas, y qué le contestaría el texto escrito. Así tendríamos mujeres mayores descentradas, autoritarias y con los colores de sus cacerolas y guisos o de los fuegos donde los preparan. (fig. 238-240).

Para rastrear el origen de alguna de estas imágenes en el texto que supuestamente ilustra, podríamos tratar de relacionar la figura de la reina Mari-Castaña, protagonista de uno de los cuentos dedicados a las recetas culinarias de diferentes regiones, con su historia.

Si los demás supieran, pensaba Mari-Castaña, que para encender el fuego media chispa es suficiente y que para fortalecer el corazón basta con fortalecer el estómago, ¡cuántas discusiones se evitarían!¹⁷²

Es evidente que tanto el texto como la ilustración (fig. 241) dan pistas que pueden ser interpretadas en múltiples direcciones y con amplia libertad, sin que las de ambos lenguajes coincidan obligatoriamente. En la imagen vemos otro tipo de chispas (las sensaciones provocadas por las guindas) y una figura, cuyos colores y gestos podrían también ser ilustración, no de momento del texto sino de la receta que lo acompaña, la merluza a la vizcaína. El cuerpo, representado con un guiño hacia los grabados populares de la región cuya tradición culinaria presenta, centra en sus trazos y colorido mucho de lo dicho y mucho de lo evocado por medio de la sinestesia, dirigida a varios sentidos. Los detalles que visten este cuerpo podrían reorientar su interpretación hacia el amplio campo delimitado entre una parodia de la Virgen y un esquema de las Venus prehistóricas. Pero, mucho más

¹⁷¹BALZOLA, Asun 1992, p. 24.

¹⁷² BALZOLA, Asun, RIOS Alicia, 1999, p. 138.

presente, en el centro de la atención, los atributos que definen su identidad representándola como cocinera y como reina, están dibujados de la atemporal manera como las dibujan las manos infantiles.

Si repetimos el intento con las imágenes de niñas, las veremos integradísimas en el entorno donde actúan, compartiendo los colores de los elementos que las rodean. (fig. 242-244). La economía de recursos con que están representadas nos sitúa en el principio de una línea de acciones, empezando con aquella a que se dedican en este momento. Un observador infantil rellenaría aquella apertura con varias suposiciones respecto a aquello que pasaría a continuación.

La poesía de Olga Xirinacs que acompaña a la niña desnuda en la playa, jugando con un barquito, reza:

Tengo una barca muy vieja,
blanca, verde y amarilla,
con una estrella prendida.
Mi abuelo me la prestó,
blanca, verde y amarilla
para que viaje yo¹⁷³.

Nada más lejos de la imagen de la niña, evidentemente no vestida para navegar y empujando un barquito de color rojo (fig. 245). Blanco, verde y amarillo es el entorno natural, teñido con los colores del sueño, en cambio la niña, representada de modo que hace pocos años se consideraría escandaloso, sí lleva los colores de la barca, o ella los suyos. El cuerpo es el auténtico objeto del divergente conjunto texto-imagen, es el medio de creación imaginativa, la verdadera voz que cuenta historias cada vez nuevas.

Notamos que en lugar de perdernos investigando cada imagen por separado, hemos tendido a verlas simultáneamente, distinguiendo las múltiples caras de la heroína que es un sinfín de otras y a la vez una misma, si feminizamos la clásica definición de protagonista. Volvamos a mirar los cuerpos de las mujeres adultas, con la mirada que es inevitablemente nuestra, pero también de Asun Balzola, la ilustradora y de Asun, la niña que recuerda.

La mayoría son ancianas, presididas por la imponente e implacable figura de Romana, la abuela materna de Asun, cocinera y aventurera incansable (fig. 246-248). La inquietante potencia que emiten hace olvidar que las vemos tan a menudo agachadas sobre el fuego de la cocina. No nos engañemos. Su pasión por la preparación de los alimentos tiene poco que ver con la gana de servir. Su deseo de comer es más insaciable que este de cocinar. Nos lo dicen los textos propios de Asun Balzola, pero cuando el texto ajeno omite este dato, la ilustración lo reivindica. La auténtica magia se opera dentro de estos cuerpos en que la comida se convierte en poder (fig.249

¹⁷³ XIRINACS, Olga; BALZOLA, Asun, 2004, p. 28.

y post.). A veces, hinchados como globos, pueden levantarse del suelo y trascender los límites del universo casero, volando por los aires (fig. 250). Cuando no están en el cielo, volando o en la cocina, preparando su escoba para hazañas mágicas, su elemento natural es el bosque. Expansivo, dispuesto para rellenar cada hueco en la cimentada ciudad, este es lugar para perderse y para recibir y emitir señales (fig. 251-253). Cuando no están redondas o muy mayores, estas ya no tan brujas, exhiben sus cuerpos sin ningún respeto al orden y la decencia, doblándose en poses que recuerdan los *decupages* de Matisse (fig. 254-256). Pero sentadas delante de la mesa, su semejanza con los modelos matissianos no es menor. (fig. 257, 278). Comer, desnudarse o disfrazar el cuerpo distorsionándolo son acciones afines, quizá las dos caras de la misma acción: superar los límites, destruir su orden. Imposible no recordar el estudio de Bajtín sobre las deformidades del insaciable cuerpo carnavalesco que vuelve el mundo al revés.

Parece absurdo, pero un recuento de las acciones de las niñas retratadas nos llevará a la conclusión que estas hacen lo mismo. Nadan, desnudas y libres sirenitas, retorciendo sus cuerpecitos de pez o contemplando la playa, en uno de los primeros desnudos infantiles (femeninos) en la historia del libro (fig. 259, 260). Caminan, corren, cuestionan inquietando (fig. 261-263). Saltan, cazando mágicas pesadillas, en su aprendizaje de brujería moderna (fig. 264). Destrozan desayunos con ganas (fig. 265, 266). Si las abuelas pudieran contemplarlas, exclamarían: “¡Pero lo bien que comen!”. Correr y comer, ser traviesa y comer, perderse en lo desconocido y comer, otra vez dos caras no antagónicas, sino mutuamente necesarias de la conquista de lo desconocido. Las niñas no se pierden solo en el agua, que devuelve el reflejo a la Niña sin nombre o en el nublado bosque de Iholdi y de tantas otras protagonistas (fig. 267-269). Hay otros lugares donde perderse, cuando la aventura es imaginaria y trasciende el cuerpo: Munia, la heroína por excelencia, se está tragando una biblioteca muy parecida a partes de la biblioteca de Asun Balzola (fig. 270). Mañana leerá a Virginia Wolf, Husserl y a Gombrich, la parte que falta.

Pero de momento, su cuerpo queda recortado, transformado por encuadres sorprendentes y personales, transfigurado por los grotescos disfraces con ecos de lejanos héroes cinematográficos (fig. 271-273). ¿Si Munia no tiene abuela para que la mire, se está mirando a sí misma? Si no, ¿cómo se multiplicaría, evaporaría mágicamente dejándonos mirando solo sus zapatos (fig. 274, 275), se fundiría con la luna, lanzando al observador en el indeterminado y repentino campo de la hoja vacía...? La ilustración no es clarificación de sentidos verbales, sino un reto para la recepción, repite Asun Balzola, hablando de Munia¹⁷⁴. En el vacío creado por la sintética, infantil expresión, tres puntos dentro de un círculo es igual a miedo, a punto de ser superado. Pero también podría ser, para otra lectora, enfado, duda, secreto de travesura. (fig. 276, 277). En el vacío, el receptor cuenta sus propias mil y una historias.

¹⁷⁴ BALZOLA, Asun, 1994, p. 8-9.

Y nosotros hemos descubierto que los cuerpos de las niñas han aprendido de aquellos de las abuelas no solo la pasión por la comida que transforma el cuerpo como un disfraz carnavalesco, sino también aquella otra pasión por el vuelo, el peligroso anhelo de perderse en el bosque o en el cielo de la fantasía trasgresora. La vulnerabilidad de estos cuerpecitos aún sustituye fuerza por travesura, pero la libertad con que adoptan las poses y se pliegan en movimientos ajenos a cualquier idea de feminidad aceptada, no es muy lejana de los telúricos grotescos de las curvas de sus abuelas brujeriles.

Todo esto es el punto en el que la ilustración sobrepasa al texto, acercándolo a lo más íntimo del inconsciente. También se podrían rastrear los momentos en que lo completa, colmando las características ya apuntadas de las niñas: inquisitivas, curiosísimas, perplejas, siempre dispuestas a soluciones insólitas que, desde sus ojos, los ojos que dominan la focalización, tienen una lógica simple y natural.

Cuando los textos aluden a las abuelas, la actitud es algo menos cercana, menos transparente. Nos hacen testigos del resultado de sus actos, sin dejarnos ver el provocador brillo de sus felices, fantásticos cuerpos. Sin la ilustración no entenderíamos a las abuelas, no las habríamos visto, tal como las ven las niñas.

Detectamos unas líneas que orientan en los universos dispares de Asun Balzola, donde las protagonistas voladoras y transgresoras cruzan sin problemas las fronteras, establecidas por los estilos y los diferentes lenguajes artísticos y escritos. Las líneas de las miradas, que se cruzan y crean reflejos. Miradas de niñas recordadas y observadas por la artista, miradas de abuelas, recordadas por las niñas dibujadas y por aquellas que leen y ven los dibujos, miradas de las niñas y abuelas que todas nosotras, lectoras, no podemos sino proyectar.

Asun Balzola recibía grandes cantidades de cartas de niños y niñas, donde afloraban las sorpresas interpretativas, como en una prolongación del juego:

Es muy divertido; por ejemplo, en *Munia y la señora Piltrонера* Munia se disfraza para pedir perdón. (...) Se pone un sombrero y un chaleco, y va a hablar con sus padres. (...) no había pensado en qué es lo que vería un niño. Pues los niños me han preguntado varias veces que por qué se reía el papá, si es que acaso había descubierto que Munia no era la señora Piltrонера¹⁷⁵.

El esbozo de las imágenes de la niñez mirando hacia la feminidad, en las tres autoras, sería incompleto, si no aprovechásemos un significativo hecho. En unos momentos ajenos al auge de cómic para chicas, que coincide con la primera etapa de la obra de María Pascual, tanto Lola Anglada como Asun Balzola intentan suerte en el campo del cómic. Vamos a afrontar una secuencia de tres protagonistas: Faquesí del año 1924, la princesa Elda de principios de los cincuenta y Remedios ubicada casi en la frontera con la posmodernidad, en situaciones comparables. Vemos personajes infantiles o juveniles femeninos y masculinos que se interrelacionan.

¹⁷⁵ BALZOLA, Asun, 1998, p. 8.

Curiosamente las tres historietas hablan de la perfección femenina, que otorga una relativa superioridad (fig. 278-280).

Los tiempos de las tres narraciones gráficas son apenas comparables: la primera encierra en cuatro viñetas una historia que duraría aproximadamente una hora. La segunda narra en otras cuarenta y cinco viñetas (repartidas de modo idéntico en casi todas las páginas) una trama principal, acaecida durante dos meses y unos días pero precedida por una reminiscencia, cuyas imágenes se remontarían a un mínimo de uno o dos años hacia atrás. La anécdota de Remedios dura unos minutos, remitiéndonos a una acción que probablemente se ha cumplido el día anterior.

La perfección intelectual y moral de las protagonistas necesita una relación con un representante del sexo opuesto, para poder ser manifestada. En ninguna de las épocas esta cualidad es suficiente por sí misma, sin su Otro relativo. En el caso de Faquesí, la superioridad requiere un mayor dominio de las pautas sociales y acatamiento del orden. En la historia de la princesa Elda, sus múltiples cualidades de ser casi andrógino la obligan a emprender una (condenada de antemano) lucha por conseguir el celibato. Automáticamente, esto se convierte en el único defecto de la sobredesarrollada princesa: si no desea encaminar sus calidades al matrimonio, su voluntad está manchada por el grave defecto de no saber querer lo esencial. Esto equivale a no saber qué se quiere exactamente: el capricho. La mayor madurez de Remedios tiene una raíz clásica: igual que las Ilustradas de las novelas epistolares, ella trata de iniciar una relación por medio de una carta. No solo domina mejor el área de la escritura, sino también la de la metáfora poética del sentimiento.

El único premio de la impoluta Faquesí es poder ahorrar el castigo a su desobediente y despreocupado hermano: da cariño a cambio de su propio cariño, algo así como una magnitud matemática doblemente negativa. La princesa Elda tiene que casarse con un hombre de estamento inferior. Es lógico: ya que sus virtudes son demasiadas para una mujer, no le queda ya donde avanzar. La acción simétrica de la ayuda milagrosa hace que un humilde artesano ascienda a ella, equilibrando con el valor del esfuerzo y deseo masculino la confusión del femenino capricho de Elda. Remedios se retira, satisfecha por su incomunicable mayoría de edad emocional y mental. Una broma la despidió del inapropiado objeto de su cariño: él ni ha empezado a comprender de qué se trata.

Hay un estilema gráfico con el que las tres protagonistas expresan su perfección autoconsciente: sus caras, dirigidas hacia nosotros, bajan los ojos entrecerrándolos. Sé que soy la mejor, podéis aplaudir lo que guardo en mi interior. Pero los desarrollos divergen: Faquesí lo hace al principio, Elda en el punto más bajo de autonomía respecto a la realidad: cuando existe solo como idea del artesano. El gesto se repetirá simétricamente en el momento que este y su obra consigan el consentimiento de la princesa. Remedios también duplica la pose. La vemos agachando la mirada cuando alcanza a comprender su incompatibilidad con el inmaduro muchacho y cuando se aleja, con el equilibrio emocional recuperado.

Quedan patentes las diferencias de los recursos estilísticos y semánticos que materializan las tres historias: el detallado dibujo novecentista que complementa los rudimentarios cartuchos, el dinámico grafismo de M.Pascual,

los préstamos cinematográficos integrando movidos globos y didascálicas, y el esquemático dibujo de los ochenta, que deja actuar palabras e imágenes en los mismos encuadres, para desarrollar una completa caracterización sin que los personajes apenas se muevan. Sin embargo, gestos idénticos, en los tres casos, expresan la evolución de las protagonistas: movimiento entre la expresión de autosuficiencia y su antítesis, el cariñoso perfil completamente orientado hacia el otro, semejanzas que denotan una reflexión sobre las características y destino femeninos, aunque muy diferentes, plenamente comparables.

IV. Cruce de miradas. La recepción infantil de la ilustración, según los investigadores

La reflexión sobre la relación del receptor con el conjunto texto-imagen cuenta ya con una larga historia, en cuya base hay ideas como las de M. Bajtín:

El evento vital del texto, es decir, su auténtica esencia, siempre se desarrolla en la frontera entre dos consciencias, dos sujetos (...). Se trata del encuentro entre dos textos, el acabado y el que está siendo creado por el que reacciona al texto, ergo, se trata del encuentro entre dos subjetividades, entre dos autores¹⁷⁶.

Pero la complejidad aumenta, cuando el lector – espectador tiene que entender mensajes expresados, dentro del mismo soporte, en dos lenguajes reconocidamente diferentes. Nada más que los teóricos tempranos postularon la necesidad de indagar en la estructura del texto, empezaron a cuestionar también las semejanzas y diferencias entre textos verbales y figurativos¹⁷⁷. El lector o receptor, que en lugar de sacrificar partes de la comprensión, reacciona creando un tercer código, idiosincrásico y puesto en función de la lectura, es así involucrado en un trabajo de continua multiplicación de las miradas.

A lo largo de las décadas, los herederos de estos tempranos investigadores han aplicado sus ideas sobre la visión de la relación entre niños y libros ilustrados, deduciendo que la percepción de la unidad texto-ilustración, pasaría por el desarrollo de la capacidad de relacionar el colorido con los estados anímicos, o la línea con la vivacidad de la caracterización¹⁷⁸.

Pero el desarrollo europeo de la ciencia de los signos no solo extrapola las reglas de comunicación sobre todas las formas culturales. Para los semiólogos, de Pierce y Moris a Barthes y Eco, el análisis de la imagen está vinculado con su poder de control social¹⁷⁹. Para Eco, la imagen, más que objetos realmente existentes, reproduce códigos de percepción culturalmente normalizados. Así, para él, la comunicación se convierte en:

¹⁷⁶ БАХТИН, М.М., 1997, p. 306 – 326.

¹⁷⁷ “La propiedad de los textos artísticos de convertirse en códigos – en sistemas modeladores – lleva a que algunos rasgos que son específicos del texto como tal, se transfieran, en el proceso de comunicación artística, a la esfera del sistema codificador”. Inmediatamente después de escribir esto, Lotman empezaba de enumerar propiedades diferentes entre los signos visuales y lingüísticos. LOTMAN, Y. M., 1978, p. 76.

¹⁷⁸ ORLOVA, Elena, 2009, p. 30- 39.

¹⁷⁹ LÓPEZ TAMÉS, Román, 1990, p. 215. Esta postura será fructífera para la corriente de los Estudios visuales. Mitchell traza una fórmula que reflexiona sobre la responsabilidad creativa e interpretativa: cada vez que hablamos de relación entre imagen y texto, hablamos también de ideología y de poder. MITCHELL, W. J. T., 2009.

...un proceso "abierto", en que el mensaje varía según los códigos, los códigos entran en acción según las ideologías y las circunstancias, y todo el sistema de signos se va reestructurando continuamente sobre la base de la experiencia de descodificación¹⁸⁰.

Más que profundizar en la complejidad de teorías afines, como la de la imagen polisémica de Barthes, que ofrece un sinfín de posibilidades interpretativas¹⁸¹, se puede subrayar una idea común explícita o deducible en diferentes investigadores. La implicación de lector y observador en un proceso de coautoría que, aunque limitada por las convenciones culturales, aumenta la apertura y libertad interpretativa, gracias a las diferencias entre los múltiples mensajes verbales y visuales.

He empezado por las bases de la teoría de la recepción, convencida de que hablar de la recepción de los modelos y estereotipos de género, por parte de las pequeñas lectoras, sería un ejercicio limitado si antes no se supiera algo más sobre la recepción de la ilustración por el niño. Me centré en los teóricos del sistema de signos, sobre todo porque hablando de recepción de la ilustración, me adentraba en una zona casi por completo desconocida para los historiadores del arte españoles.

Sin embargo, además de los semiólogos, hubo figuras fundamentales para la historia del arte occidental, que notaron que la recepción infantil de la forma estética puede despertar preguntas sobre la naturaleza de la representación visual. En su ensayo *Meditaciones sobre un caballo de juguete*¹⁸², Gombrich convierte las manifestaciones de la imaginación infantil, en su relación con la representación, en un reto para la tradicional historia del arte. Si el juguete no es una abstracción genérica, sino una especie de sustitución ritual, fetiche democrático que convierte cada ser en demiurgo, o símbolo pre-comunicativo de autoinducción, la esquemática y mínima imagen infantil podría tener su sitio dentro de las formas del arte conceptual o mimético. El primero de estos tipos de arte solo le ha añadido, históricamente, las convenciones culturales, el segundo ha priorizado algunas de ellas, retando a la imaginación a creer el artificio como algo real, pero ambas siguen siendo genéricamente afines a aquella primera imagen primitiva o infantil.

El enfoque cambia por completo cuando hablamos de la recepción de la imagen gráfica. Refiriéndose a las características de la ilustración decimonónica, Vicente Pla habla de "la condensación de la información, que el individuo ha de desplegar después para educarse"¹⁸³. Sin embargo, la única mención de un receptor infantil cita a Pestalozzi, quien cree en el poder de las imágenes para hacer del aprendizaje algo intuitivo. La acotación temporal del estudio, centrado en un siglo en el que la imagen gráfica está dirigida (ante todo) a los adultos, no solo excluye la ilustración infantil, sino hace que desaprovechemos la posibilidad de ahondar en aquella, tan bien detectada por Vicente Pla, combinación de educación e imaginación. La misma que el pequeño espectador nos

¹⁸⁰ ECO, Umberto, 1989, p. 409.

¹⁸¹ LÓPEZ TAMÉS, Román, 1990, p. 217.

¹⁸² GOMBRICH, Ernst Hans, 1998, p.147 -163.

¹⁸³ PLA VIVAS, Vicente, 2010. p. 31 y post.

permite investigar, mientras que en el receptor adulto de la obra artística, el conjunto, mezclado con la influencia de otros factores, se ha hecho insondable.

Los ilustradores que han teorizado sobre la recepción de su trabajo lo han hecho de modo puntual y lacónico, pero aportando observaciones ineludibles. Un ejemplo característico es el artículo de Ulises Wensell¹⁸⁴, cuya conclusión relaciona los procesos interpretativos del niño con las teorías posestructuralistas:

... la experiencia de lectura de imágenes (...) permite a los pequeños tomar conciencia de sus emociones, establecer asociaciones, indagar, averiguar; desarrollar tanto su imaginación como su sensibilidad estética; entender la obra ilustrada como mensaje que admite interpretaciones propias y personales, impregnadas de ilusionada complicidad lectora, y establecer con los autores de textos e imágenes, la fructífera cooperación interpretativa de la que habla Umberto Eco en su obra *Lector in fabula*¹⁸⁵.

Podemos comprobar que el brillante acierto que nos regalan puntualmente los ilustradores cuando teorizan no es un hecho exclusivamente español, acudiendo a otro ejemplo, el de Leo Lionni¹⁸⁶, para quien el ilustrador bebe de la vuelta al momento de formación de su propio imaginario, cuando las nacientes imágenes mentales empiezan su compleja y recíproca relación con las convenciones culturales. Algo más: esta es exactamente la fase que atraviesa el receptor de la imagen ilustrada, con quien el rescatado artista-niño debe comunicarse.

La teórica de la literatura Teresa Colomer nos ha dejado numerosos trabajos, entre los cuales destacan los artículos dedicados a la ilustración y su recepción. Según ella, para entender correctamente la ilustración es imprescindible el análisis de algunos puntos clave como la interacción entre texto e imagen, la función de la técnica y del estilo, la relación entre los elementos formales o códigos con la recepción y la creación de significado¹⁸⁷. En su conjunto, estos factores, además del grado de innovación, predeterminan el tipo de respuesta potenciada en el niño, que varía entre la empatía afectiva, la aceptación de un cierto reto intelectual, la adquisición de conocimientos, el disfrute estético y la apertura a nuevas formas experimentales¹⁸⁸. Sería un error si interpretamos esta visión como una desconfianza hacia la libertad de las elecciones interpretativas del niño, solo por la subrayada reiteración del papel clave de la ilustración en la formación de significados, conscientes o implícitos, por parte del lector infantil.

Porque, a medida que se desarrolla la detallada taxonomía de las funciones de la sintaxis de la imagen, vemos que las reglas de la comunicación visual (especialmente cuando hablamos de relaciones de tensión y rupturas narrativas, espaciales o temporales, pero también de las controversias de los elementos destinados a provocar identificación emocional), implican la construcción del sentido a través de dos códigos, pero con la participación activa del lector. Es evidente que muchas de estas controversias son inseparables de las relaciones de

¹⁸⁴ WENSELL, Ulises, 2003, p. 97-109.

¹⁸⁵ WENELL, Ulises, 2003, p. 107.

¹⁸⁶ LIONNI, Leo, 2003, nº 65, p. 16-23.

¹⁸⁷ COLOMER MARTÍNEZ, Teresa, 2005, 104-114.

¹⁸⁸ COLOMER MARTÍNEZ, Teresa, 2005, 83- 95.

contrariedad, complementariedad y matización extratextual, manifestadas en la interacción de los diferentes elementos y lenguajes del libro.

Colomer resulta muy cercana al pensamiento de los investigadores anglosajones que, desde los años ochenta construyeron un movimiento con muchas divergencias e ideas básicas comunes y cuyos representantes convirtieron el debate sobre la ilustración infantil y su recepción en un asunto de verdadera envergadura científica. Joseph Schwarcz fue uno de los primeros que consolidaron y pusieron en el centro del debate aquellas inquietudes. Priorizando la acción de “entretrejer” sentidos, tras la cual el binomio imagen – palabra impele al niño a realizar complejas actividades interpretativas, Schwarcz define la relación funcional entre ambos elementos según varios criterios. Analiza los elementos cuantitativos entre texto e imagen y las relaciones espaciales, atendiendo al desarrollo histórico del libro infantil y al efecto psicológico. Dentro de la relación entre los dos medios, la ilustración puede desarrollar una función de congruencia o de desviación (esta última, de diferentes grados, incluido aquel de oposición–alienación)¹⁸⁹. Uno de los elementos más atractivos para investigar la interacción entre el niño y la ilustración está ubicado en el campo de tensión entre lo literal y lo figurativo. Por ejemplo, visualizando las metáforas, el ilustrador no solo traduce el lenguaje de la convención cultural para la inacostumbrada mente infantil, además la introduce en una esencial experiencia estética:

Art happens when the child's imagination is offered stimulation and support but also some freedom for pleasure and meaning¹⁹⁰.

No menos importantes son los procesos de visualización de sonidos o elementos de la escritura. Ampliando el tema del papel de la ilustración en la experiencia estética infantil, Schwarcz vincula las respuestas afectivas y asociativas a estímulos estéticos específicos. Se trata de aquellos, brindados por la abstracción o por la unidad de expresión verbo - icónica (que no excluye, sino es potenciada por la variación y el contraste). Muchas de las revolucionarias ideas de *Ways of the illustrator* serían más tarde desarrolladas, matizadas o discutidas por otros investigadores anglosajones.

El otro pionero de la escuela anglosajona, Perry Nodelman, insiste sobre el propósito pedagógico de la ilustración infantil, fundamental durante toda su historia y relacionado con su doble capacidad de clarificar el significado y producir placer estético¹⁹¹. Pero aunque sean comunicadores universales, las imágenes sí conllevan códigos interpretables dentro de la red de connotaciones culturales, consientes e inconscientes¹⁹². El observador implícito, aquel que está codificado dentro de la imagen puede salir al encuentro del receptor real no solo debido a la experiencia cultural que construye a ambos, sino también gracias a las propias características de la representación. Cuanto mayor es, entonces, la compenetración del lector real con la estructura interna del

¹⁸⁹ SCHWARCZ, Joseph H., 1982, p. 16.

¹⁹⁰ SCHWARCZ, Joseph H., 1982 p. 50. (“El arte ocurre cuando a la imaginación infantil se le ofrece estimulación y apoyo, pero también cierta libertad de placer y de significado”. La traducción es mía.)

¹⁹¹ NODELMAN, Perry, 1988. p. 3-6.

¹⁹² NODELMAN, Perry, 1988. p. 9.

mensaje y cuanto más cercano es este a sus expectativas y aprendizaje previo, más pleno resultará el encuentro. Y aunque la última afirmación desmantela el mito del ojo inocente (en aquella línea de Gombrich según la cual la mimesis naturalista es solo una convención cultural más), cierta inocencia perceptiva sí se presupone al futuro lector.

Para construir el significado, teniendo presentes dichas salvedades, el artista se vale de las cualidades externas del libro ilustrado: formato, diseño, rasgos visuales predominantes y, muy especialmente, las formas geométricas elegidas con mayor frecuencia. Para imaginar el modo de funcionamiento nos puede servir un ejemplo: el color es mucho más apropiado para evocar emociones y describir estados de ánimo, mientras que los dibujos en blanco y negro, donde predomina la línea, centran la atención en la acción, enfatizando el movimiento¹⁹³. Hay muchas reglas, tanto de codificación como de recepción, pero ninguna es fija. Liminal y rica en potencialidades, la narración visual no puede evitar servirse de combinaciones múltiples entre orden y casualidad, entre abstracción y representación, entre la distorsión intencionada que comunica códigos significativos y la mimesis.

En la base de la detallada clasificación de Maria Nikolajeva y Carole Scott está la consideración del libro ilustrado como producto de la acción de dos niveles comunicativos, el visual y el verbal, cuya interacción crea vacíos, espacios abiertos que el lector-espectador tiene que rellenar con sus experiencias previas, conocimientos y expectativas. La dinámica interdependencia entre imagen y texto crea diferentes tipos de relaciones y de libros, en cuya clasificación las autoras profundizan. Los básicos son: el libro simétrico, donde las narrativas verbal y visual resultan redundantes, el complementario, en el cual imágenes y textos rellenan, mutuamente, sus respectivas aperturas, el expandido o mejorado, con relaciones que varían del apoyo a la dependencia entre ambos lenguajes, y el más atractivo para los autores, el libro con contrapunto. Esta última relación, especialmente estimulante por dejar a la imaginación lectora abierta la posibilidad de múltiples interpretaciones, puede construir la armónica contradicción entre imagen y palabra de diferentes maneras: manifestándose en el estilo, el género, el esquema espacio-temporal, la caracterización o la perspectiva, utilizando yuxtaposición o metaficciones. Para aclarar cada uno de estos complejos conceptos, Nikolajeva y Scott los amplían a continuación, analizando los principales rasgos del mensaje verbo-icónico. Algunos como el escenario o marco de la acción resultan predeterminantes para las expectativas de género, otros, como la caracterización y la perspectiva despliegan una riqueza propia de modalidades, implicadas en la relación de poder entre cosmovisión adulta e interpretación infantil¹⁹⁴.

Aún más complejas y sintomáticas respecto a las relaciones psicosociales resultan los rasgos espacio-temporales y, especialmente, aquellos referentes a la mimesis y la modalidad. Dentro de este último binomio de características, las optativas simétricas se dan cuando imagen y texto, en consonancia, presentan un evento

¹⁹³ NODELAMN, Perry, p. 69 -72.

¹⁹⁴ NIKOLAJEVA Maria; SCOTT, Carole, 2001, varias pág.

como real o deseado, y las modalidades de duda y ambigüedad trascurren cuando uno de los dos lenguajes aporta visiones de la realidad subyacentes o subversivas, respecto al mensaje del otro. Los intertextos y los paratextos son otros rasgos del libro, cuya riqueza se debe a las múltiples interdependencias entre imagen y texto. En sus diferentes modos de uso, ambos pueden propiciar una participación activa del lector-observador, convirtiendo la experiencia del texto ilustrado en una experiencia de aprendizaje estético sin precedentes.

Este es exactamente el último propósito de la evolución del libro infantil: observándola, vemos un desigual y socialmente condicionado movimiento hacia el aumento de la tensión entre mensajes visuales y verbales, expresable en infinitas modalidades, con el consiguiente crecimiento de la libertad y responsabilidad del joven lector en los procesos interpretativos, una conquista del deber de aprender a pensar no unilateralmente. Históricamente visto, podemos seguir el proceso desde el principio del siglo XX, cuando la dinámica entre textos e imágenes se enriquece en detalles, creciendo también el impacto afectivo con las conquistas del color y la variedad estilística. A medida que avanza el siglo, se intensifica la ambigüedad, debido a los intencionados desencuentros entre verbo e icono; los lectores, dentro de una liberadora inseguridad, se ven impelidos a colaborar de forma activa en la construcción mental de escenarios e historias. Los ejemplos de apertura de la interpretación presentan una explosión en las últimas décadas del siglo, reflejando las nuevas magnitudes posmodernas: relatividad, ética situacional y anomía¹⁹⁵.

El análisis de David Lewis no solo recoge y discute todas las contribuciones teóricas de sus colegas, también amplía y particulariza la visión, apoyándose en las ideas de pensadores como Bajtín, Barthes y Wittgenstein, pero, sobre todo, pone en entredicho las teorías basándose en el trabajo práctico con niños lectores. Así nace el concepto de ecología del evento lector. Este muestra cómo imagen y texto se influyen mutuamente, siendo cada elemento el medio vital para el desarrollo y cambio del otro, y produciendo una relación sistemática, dinámica y compleja, que puede cambiar a lo largo del mismo libro. La mutua construcción de sentido por parte de ambos elementos cobra vida solo en interacción con el niño, que lee y ve de modo diferente al adulto. El libro ilustrado moderno, a partir de la segunda mitad del XX, ofrece ilimitadas posibilidades de interpretación, porque surge en base a una infinidad de recursos culturales. Por ejemplo, la *picturalización* a que se someten los motivos narrativos tradicionales, subvierte su entidad, convirtiendo el contenido verbo-icónico en proceso (lo contrario de una forma fija). La manera esencial en que lo hace es la doble orientación, una irónica relación entre imagen y texto, que crea elipsis de sentido, enviando al lector mensajes contradictorios. Tanto palabras como imágenes, consideradas por separado, aparecen como elementos inacabados, indeterminados, potenciales. Por esto el libro ilustrado moderno desborda las clasificaciones relacionales internas, pero también los rasgos genéricos y cada intento de aproximación esquemática que no se base en la práctica concreta.

¹⁹⁵ NIKOLAJEVA Maria; SCOTT, Carole, 2001.p.239-60.

Muchos libros ilustrados están relacionados con el concepto del juego: su lector implícito es un sujeto inacabado, en proceso de constante devenir y esto potencia la capacidad de estos libros de romper reglas y subvertir convenciones. Pero las reglas también existen y tienen múltiples aspectos. Los principales rasgos estéticos de la imagen en los libros contribuyen, de modo más abierto o más cerrado, a la construcción del sentido por parte del lector. El uso de la línea, el color, la expresión de acción y movimiento, de tamaño y ubicación, así como la red de símbolos culturalmente convencionales es inseparable de la interpretación. Algo más: la lectura semiótica propone un sistema que subyace bajo la comunicación visual, una gramática funcional de las formas y sus mutuas relaciones, en cuya base también está la comprensión del símbolo como una especie de contrato social, comprensible solo gracias a las convenciones culturales compartidas de artista y receptor. Por fin, las imágenes son interrogadas focalizando el proceso socio-psicológico de producción de significado, acorde con algunas ideas wittgensteinianas, que resultan muy acorde con la especial atención hacia los jóvenes receptores y el reconocimiento de su particular, diferente de la nuestra, percepción e interpretación visual. Dentro de este punto destaca la construcción de significados como práctica cultural ritualizada o como sometimiento a las reglas. Pero, el análisis más atento de la realidad lectora, demuestra que la ruptura de las reglas también produce sentidos. Es parte íntegra del proceso de aprendizaje, e interpretando libros con imágenes los niños pequeños adquieren, sucesivamente, ambas capacidades¹⁹⁶.

Todo el trabajo de Lewis es un intento de escapar de las fórmulas unilaterales, sean estas de la crítica del arte o de la semiótica, discutir su parcialidad en busca de un nuevo lenguaje de análisis, flexible y adaptable a la realidad de la mirada infantil. Afirma la validez de cualquiera de los múltiples enfoques de acercamiento al libro ilustrado moderno, siempre y cuando no se crea único e incompatible con el contexto natural de su percepción, la experiencia infantil. También por la convicción de que, híbrido de lenguajes, arte, industria y experiencia, el libro infantil ofrece una infinidad de posibilidades. Es una creación que rompe todas las formas del pasado, para abrirse hacia un futuro imprevisible.

Desarrollando más el aspecto receptivo - pedagógico, Jane Evans no deja de coincidir con los demás, respecto a la naturaleza del libro ilustrado moderno, como un sistema polisémico e interpretable en múltiples niveles¹⁹⁷. Pero subraya que la ilustración desde siempre es herramienta del aprendizaje para extraer e interpretar sentidos, subordinados a la experiencia cultural previa. Nos recuerda que aún en 1938 Rosenblatt creó su teoría de la respuesta lectora, afirmando la retroalimentación mutua de fondo cultural y conocimientos previos del lector, que más tarde se ampliará con otra consideración. La de la relación entre respuesta e intertextualidad que equivale a la apertura del texto polisémico. Igualmente dependiente de las pautas del texto constituido por lenguajes plurales y del propio lector, la interpretación se torna múltiple y cambiante, nutrida por todos los fructíferos matices y desencuentros relacionales entre imagen y texto. Si nos parece que esto suena como a cerrar un círculo

¹⁹⁶ LEWIS, David, 2001.

¹⁹⁷ EVANS, Jane, 1998.

(repetiendo aquello que escribí en el principio del punto) es porque Evans extrapola estas ideas a los estereotipos de género, tal como las refleja la ilustración. Los personajes y situaciones arquetípicas que llenan fábulas y libros son la base de la cual los niños y niñas extraen los elementos que materializan la abstracta idea de “crecer varón o hembra”. Pero las entrevistas con grupos de niños y niñas demuestran que incluso en este ámbito, los lectores pueden responder de manera imprevisible, en función de sus experiencias previas, capacidades interpretativas y necesidades de priorizar significados que cambian históricamente¹⁹⁸. La lectura de todos estos estudios permiten que la conclusión resulte obvia: la manera en que la ilustración potencia las elecciones interpretativas incluye muchísimo más que cuestiones de contenido.

Como todos los investigadores anglosajones, Salisbury y Styles también se embarcan en un amplio y documentado resumen de lo escrito sobre la historia del desarrollo técnico y de la poética de la imagen del libro infantil, del papel actual de la ilustración infantil en su calidad de arte y componente clave de la alfabetización visual, así como la recepción por parte del niño, inseparable de la relación entre texto e imagen¹⁹⁹. Su propio toque novedoso es presentado tras una serie de entrevistas y juegos grupales, destinados a investigar sobre la recepción de la imagen y la relación que establecen con ella los niños. El estudio prioriza el papel de la tensión entre mensajes visuales y lingüísticos, como aliciente para la creación de nuevos sentidos por parte del receptor. Algo de esperar, ya que ve la lectura del conjunto de imagen y texto como:

una actividad física además de cognitiva, un proceso lúdico de negociación, imaginación, orquestación, interpretación y experimentación en el que se utilizan estrategias visuales de observación, búsqueda, exploración, planteamiento de hipótesis, comparación y etiquetado²⁰⁰.

Detallando aún más, en las entrevistas, los propios niños definen las diferencias entre su relación con las palabras y con las imágenes del libro: las imágenes provocan la empatía emocional y la identificación, dan más posibilidades de imaginar variantes. Los niños muestran una enorme sensibilidad hacia la emotividad del color, haciendo amplio uso de analogías, leen bien e interpretan el lenguaje corporal de los protagonistas de las imágenes, son capaces de interpretar metáforas y símbolos visuales desde una edad muy temprana, dedicando horas a la reinterpretación imaginativa y al aprendizaje de pensar en modalidades²⁰¹.

Los autores no olvidan distinguir el concepto romántico de una niñez arquetípica y el posmoderno, que intenta acercarse a la visión del niño, definida esta como una tolerancia hacia lo ilógico y la tendencia de llevarse los enigmas incomprensibles al subconsciente para seguir elaborado ahí respuestas propias. Pero la comunicación con los niños les da razones para creer que, en el deseo de dar vida a los personajes dibujados, de imaginarlos en la vida real, todos los niños son iguales.

¹⁹⁸ EVANS, Jane, 1998. p. 64; p. 113 y post.

¹⁹⁹ SALISBURY Martin, STYLES Morag, 2012.

²⁰⁰ SALISBURY Martin, STYLES Morag, 2012, p. 79.

²⁰¹ SALISBURY Martin, STYLES Morag, 2012, p. 75-9 y post.

Pasando al grupo de investigadores que, la mayoría desde la psicopedagogía o la teoría literaria, se acercan al tema de la representación y recepción de modelos de género, vemos que algunos de ellos están hablando de la literatura en general, haciendo poca distinción respecto al componente visual. Pero también encontramos un interés hacia la visión real de los niños y niñas, expresada en las referencias a gran número de entrevistas. En estos casos, lógicamente surge la idea de vincular la interpretación infantil, tal como la expresan los niños, y la imagen, lo primero y más duradero que acapara su atención.

Elena Belotti fue una de las primeras en ofrecer, dentro de su estudio de la formación de los estereotipos de género, unos datos estadísticos que, para la fecha de la investigación aducida, 1971, suenan desoladores: aplastante protagonismo masculino y vigencia del modelo femenino doméstico y romántico-pasivo en el espacio restante²⁰². Belotti es también una de las primeras que acusan a la literatura infantil de reaccionario conservadurismo. En conjunto con la comunidad pedagógico-familiar, los autores ofrecen modelos ya socialmente afirmados y superados, además de previamente interiorizados por los niños²⁰³. La visión de la época de los setenta sobre el funcionamiento de los estereotipos sexistas, en la literatura, está expuesta en otro estudio, que la autora cita:

Idealizados, estos personajes encarnan las concepciones de los adultos, los valores propios de la cultura en la cual los niños son iniciados. Siendo imaginarios, ofrecen la ocasión de evadirse con ellos, compensando las constricciones que se deben al medio y a la propia personalidad. Puesto que pertenecen a la misma categoría de edad, permiten fácilmente a los niños confrontarse, identificarse con ellos. Estos personajes son creados por los adultos en función de sus propias representaciones, de su concepción de la infancia, de sus propios fantasmas respecto al niño²⁰⁴.

En una etapa ligeramente posterior, analizando imágenes de libros ilustrados de España y Francia de los años ochenta y noventa, Adela Turín detecta un mecanismo de funcionar eterno, tan solo “superficial y temporalmente modernizado durante los años treinta y setenta”²⁰⁵ e investiga sus elementos y trasmisión. Se trata en primer lugar de símbolos patriarcales, originarios del imaginario popular que denotan el rol de los personajes. En un altísimo número de libros, los invariables delantales y escobas femeninos, completados por la simbología del encierre de las niñas: ventanas y sillitas, gatos, flores y lágrimas silenciosas, se oponen a las gafas y periódicos para los hombres. Los niños y las niñas aprenden a decodificar estos lexemas visuales con inusitada rapidez. Ciertamente, la razón es que en la etapa de iniciar sus experiencias con libros, ellos y ellas ya han interiorizado su rol sexual, impuesto por la elección de juguetes, vestuario y modelos de comportamiento dominantes, por no hablar de la educación.

²⁰² BELOTTI, Elena –Gianini, 1978, p. 114-6

²⁰³ Lo afirmado por la autora respecto a las decisiones tomadas en los juegos infantiles es extrapolable sobre las elecciones interpretativas en sus lecturas: expresando o interiorizando, los niños no hacen sino lo que saben que los adultos esperan de ellos.

²⁰⁴ DE WILDE, Michele, 1972.

²⁰⁵ TURIN, Adela, 1995, p. 7.

Como para sugerir el malestar social frente a algunos cambios reales, las ilustraciones refuerzan las tintas, llenando las páginas de madres extenuadas por las labores domésticas, que constituyen su único interés vital. Las imágenes atribuidas a las niñas aluden a la paciente y soñadora espera de una víctima sin futuro, cuyas habituales virtudes son los sempiternos sentido práctico, dulzura y abnegación generosa²⁰⁶. Los intentos de invertir los papeles, llevado a cabo por selectos libros posmodernos han llegado a bien pocas niñas. Las imágenes de estereotipos esquematizados son más convincentes que la compleja e incomprensible realidad. La autora cita un estudio estadounidense de 1986:

(...) una niña de siete años, después de haber mirado imágenes de médicos y de enfermeras, declaraba: “yo no puedo ser doctora, solamente enfermera. Lo pone en mi libro”²⁰⁷.

Otros trabajos matizan o confirman los citados, demostrando que en la línea de la recepción de los estereotipos sexistas de la imagen se ha hecho mucho menos que en la de la recepción en general. A finales de los noventa una agrupación cultural francesa de (significativamente) efímera vida, la *Association européenne du côté des filles* entrevistó a centenares de niñas y niños menores de nueve años respecto a su interpretación de imágenes de álbumes ilustrados. Además de confirmar la pervivencia y predominancia de modelos muy conservadores, que no dejan ningún resquicio para la esperanza de ver reflejado un mundo de relaciones entre los sexos cambiados, el estudio recalca la predisponibilidad de los niños a equiparar un código simbólico elemental y la supuesta realidad: “es una mamá porque tiene un mandil”²⁰⁸.

Las estrategias de investigación de la transmisión de imágenes sexistas para la infancia, aunque más rudimentarias, sí son afines a aquellas que analizan la recepción literaria de estereotipos. Faltaría tan solo una clarificación conceptual, que extrapolaría términos como *lector implícito*, el que “describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano”, mientras subyacen una serie de estereotipos e imágenes mentales, inseparables del acto creativo orientado a la infancia²⁰⁹. Algo que permitiría trazar mejor la otra línea, la de la apropiación del lector, quien lee según su experiencia vital, de la obra nunca comprendida en su totalidad y que va más allá de todas sus concretizaciones de significado.

No encontramos muchos trabajos que nos ayuden a aplicar las teorías de interacción entre texto y autor, potenciada por los espacios indeterminados que puede crear la ilustración, sobre la problemática de los modelos femeninos. Una de las que se acercan al tema es, otra vez, Teresa Colomer. Después de declarar la literatura infantil como el mejor documento para el autoconocimiento de una sociedad, por reflejar el mensaje sobre el mundo que los adultos imponen a los pequeños y de considerar la transmisión cultural de modelos masculinos y

²⁰⁶ TURIN, Adela, 1995, p. 47 – 58.

²⁰⁷ TURIN, Adela, 1995, p. 9.

²⁰⁸ ASSOCIATION EUROPÉENNE DU CÔTÉ DES FILLES. *¿Qué modelos para las niñas? Una investigación sobre los libros ilustrados. 1988* (a y b).

²⁰⁹ La definición en términos de teoría de la recepción literaria, aplicada a la problemática del género es de GUERRERO GUADARRAMA, Laura, 2010, p.157.

femeninos “uno de los discursos socializadores más transparentes”, la autora reconoce que la literatura y su ilustración se ven obligados a reproducir modelos ya interiorizados previamente, por miedo a convertirse en incomprensibles²¹⁰. Esto repercute, en la actualidad, en una situación paradójica. Bajo la presión de las ideas modernas sobre la mujer, los libros infantiles (y en casos bien puntuales) aplican una solución superficial: la heroína puede ocupar el lugar del antiguo protagonista chico, pero solo si detenta cualidades de evidente masculinización, sin que se cuestionen los discursos dominantes de poder y desigualdad. Está claro que los modelos no serían aceptados sin que la experiencia socio-cultural de cada lector diera, al significado ofrecido, valor de verdad individual. Pero también podemos estar seguros de que, con los cambios formales durante la historia de la ilustración, el mensaje denota intenciones pedagógicas distintas. Por ejemplo, el ilusionismo de raíz decimonónica pretendía una idealización deliberada, mientras que el esquematismo de la imagen, pese a creerse propicio a la distancia simbólica que facilitaría el aprendizaje, no bebió de la pedagogía sino de las corrientes vanguardistas. La aplicación de estos últimos tiene que ser matizada: la ilustración de cada época es algo conservadora respecto a los movimientos estéticos de su tiempo: los que influyen la oferta con su compra son los padres, seres poco propensos a las rupturas revolucionarias²¹¹.

Esto no resulta suficiente para explicar la situación actual en la ilustración y literatura infantil, en la que la autora denuncia las mismas lacras: si por ejemplo los estudios de los años setenta hablaban, a nivel mundial, de un protagonismo masculino en las historias ilustradas del 72,5 % frente al 27,4% femenino, entre 1977 y 1990 los datos varían de la siguiente manera: los personajes femeninos son centrales en el 24,38%, los masculinos, en el 58,2 y, en un indeterminado campo de incertidumbre o coprotagonismo se sitúa el 17,42 %. A las niñas, por lo demás, mayoritarias usuarias del libro, se les ofrecen los mismos valores de ternura y reclusión, con la modesta salvedad de que, en el caso en que se les conceda un protagonismo en la aventura, de repente las vemos privadas de rasgos tradicionalmente femeninos, quedándose sin otro lenguaje expresivo que el de los chicos. Quizás sí pudiéramos entender la paradójica superficialidad de los cambios (cuando los haya), pensando en los usos educativos, diagnosticados en los colegios:

Las niñas son tratadas como “niños de segundo orden” (...) y reciben un mensaje doble: podrían participar en el orden colectivo pero no ostentar protagonismo²¹².

Sí es verdad que cada edad ofrece un modelo de niñez, que codifica en los libros ilustrados, algo que nos permite, interpretando las ediciones de diferentes décadas del siglo XX, ver claramente el modelo de niño que estas propugnan, la reiteradamente denunciada persistencia de los estereotipos sexistas que completan dichos modelos entra en clara contradicción con la idea de un lector-observador posmoderno, cuyas plurifacéticas miras deberían construir un ideal en constante devenir.

²¹⁰ COLOMER, Teresa, 1999, p. 44 - 62

²¹¹ COLOMER, Teresa, 1999, p. 98 - 106.

²¹² COLOMER, Teresa, 1999, p. 56 - 57.

V. Cruce de más miradas. Mapa de la situación actual del tebeo femenino antiguo. La visión de sus lectoras, según ellas mismas.

Un estudio que llevé a cabo durante los primeros meses de 2014 se proponía trazar un mapa multidimensional de lo que se podría denominar “estado patrimonial del tebeo femenino antiguo”. Elaboré dicho mapa, recopilando datos respectivos a la catalogación, venta, conservación en bibliotecas, legislación, difusión y vida asociativa, interés por parte de las instituciones académicas, daños comunes sufridos y recepción y reelaboración del mensaje transmitido por los tebeos a sus antiguas lectoras.

Para empezar a resumir los resultados, hay que recordar que una parte de los estudios dedicados al cómic y su historia representan intentos de catalogar las publicaciones existentes.

Todo trabajo desarrollado hasta la fecha, incluso el que se está haciendo actualmente, demuestra que lo que sabemos de nuestra historieta es poco frente a lo que nos queda por saber²¹³.

Dentro de los circuitos de venta actuales, las cuotas de presencia del tebeo de chicas de la época de la dictadura son desiguales, en relación también con la desigual, y difícil de localizar, vida de los ejemplares de todos los cómics antiguos. Pocas de las tiendas especializadas en cómic, en continuo auge, se preocupan en catalogar y anunciar este tipo de publicaciones, cuando no se desentienden por completo de ellas, en busca del beneficio de la novedad. Y aunque es verdad que, al margen de la economía, un número desconocido de anticuarios coleccionan, cuentan y conservan la memoria intangible y los cuerpos físicos de las ediciones, no existen publicaciones especializadas dedicadas a hacer oír esta voz del pasado presente.

Para agilizar la comprensión, elaboré esta tabla con los datos de los establecimientos más significativos de los sectores de venta especializada y ambulante en Madrid, Barcelona y Valencia²¹⁴. La tabla representa un extracto, no cubre todos los establecimientos en los tres centros principales, pero sí un gran número de aquellos que presentan una oferta de tebeo femenino de la época investigada. A menudo los catálogos no se corresponden con lo conservado en los almacenes de tiendas y anticuarios: el contenido de estos desvanes y sótanos es difícilmente calculable, algunas entrevistas vierten tan solo reflejos de luz en aquel abismo, permitiendo multiplicar las cifras anunciadas varias veces (Anexo 6).

Aparentemente, una gran parte del negocio está canalizado vía Internet. Pero un acercamiento a redes concretas cambia la impresión. Por ejemplo, según las estadísticas de uno de los portales representativos, durante un día entran un promedio de ochenta a noventa ofertas de cómics antiguos referidas a una media de veinte o treinta colecciones. Entre ellas aparecen entre uno y tres títulos de tebeos femeninos.

²¹³ BARRERO, Manuel, 2013.

²¹⁴ Se eligieron por haber sido también los principales centros de producción de tebeos

No es difícil calcular, redondeando y deduciendo lo incierto, que solo en los puntos más visibles de los centros librerías más importantes circulan más de 10.000 ejemplares de tebeos de niñas de la época de la dictadura. Una cantidad muy cercana a esta la podemos deducir de las estadísticas superficiales y de las observaciones y entrevistas, para cada uno de los grandes eventos anticuarios, como las ferias de Madrid y Valencia. Todo apunta a que los números encerrados en sótanos y almacenes, sea en colecciones privadas que aún no se han puesto a la venta, sea en lotes cuyos propietarios fallecieron y los herederos los pusieron en manos de anticuarios semivisibles, es varias decenas de veces más alto.

Los cuestionarios que envié a las más significativas asociaciones dedicadas a la divulgación del tebeo, (la Asociación de Autores de Cómic de España; la Asociación Española de Amigos del Cómic; la Asociación Cultural Tebeosfera; la Asociación Valenciana del Cómic; la Asociación El Planeta de los Cómic) muestran resultados alarmantes. Algunas confirman que su interés por formas históricas específicas, como el tebeo de chicas anterior a la Transición es, de momento, muy limitado. Otras sitúan al tebeo femenino antiguo en la cola de espera, para cuando se resuelvan los problemas más urgentes.

El repaso de los eventos periódicos en torno al cómic suena de un modo bastante afín al resumen de la actividad asociativa. Conociendo de cerca los grandes eventos nacionales e internacionales (del tipo del Salón Internacional del Cómic de Barcelona o el Expocómic en Madrid), se puede calificar como reducida o muy mínimamente divulgada, cualquier actividad relacionada con la protección de productos históricos o simplemente con la memoria del género. Existe otro tipo de encuentros, las jornadas regionales promovidas por aficionados, del tipo Salón del Cómic de Zaragoza, las Jornadas de Cómic de Valencia o las Jornadas del Cómic de Almería, entre otras. Lentamente el modelo se impone y cada vez más ciudades buscan emularlo y diversificarlo. Es muy posible que en estos encuentros, o paralelos a ellos, trascurren iniciativas relacionadas con el cómic antiguo. Sin embargo, las actividades de valor no quedan registradas de otra manera que en unos superficiales y efímeros apuntes en los blogs de los aficionados.

Resulta casi imposible deducir el estatus del tebeo antiguo dentro del conjunto de leyes dedicadas a la defensa de las manifestaciones culturales²¹⁵. El resumen de la atención prestada por parte de las universidades a esta forma artística no identificada también da resultados curiosos. A modo de ejemplo podríamos utilizar el balance de las tesis leídas en Cataluña, en el ámbito de la comunicación, entre 1959 y 1996²¹⁶. El estudio nos presenta 285 tesis doctorales, 153 memorias de licenciatura y 62 trabajos de investigación. Si profundizamos en los títulos, veremos que, pese al muy limitado número, el estudio sobre el tebeo femenino ocupa un lugar aparte: solo un

²¹⁵ Lo más cercano que encontramos en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (Título VII: Del Patrimonio Documental y Bibliográfico y de los Archivos, Bibliotecas y Museos; Cap. I: Del Patrimonio Documental y Bibliográfico; Artículo 50:1) es un ambiguo apunte: "Forman parte del Patrimonio Bibliográfico las bibliotecas y colecciones bibliográficas de titularidad pública y las obras literarias, históricas, científicas o artísticas de carácter unitario o seriado, en escritura manuscrita o impresa, de las que no conste la existencia de al menos tres ejemplares en las bibliotecas o servicios públicos. Se presumirá que existe este número de ejemplares en el caso de obras editadas a partir de 1958".

²¹⁶ JONES, Daniel E.; BARÓ I QUERALT, Jaume, 1997.

estudio, pero se trata de una tesis doctoral de gran interés. Las recientes tesis doctorales confirman la tendencia anteriormente delimitada: de un reducido número de trabajos dedicados a temas generales, un lugar especial (mínimo, pero con denotaciones de gran calidad) ocupa el estudio de la representación femenina en el medio.

Los ejemplos de presencia y catalogación bibliográfica en los centros principales que analicé (los mismos del mapa de divulgación) no parecen tan esperanzadores. Si bien es cierto que se escuchan las voces de una nueva generación de especialistas, interesados en iniciativas que mejoran la situación del medio dentro de las redes bibliotecarias, sigue siendo posible extrapolar las críticas a la Biblioteca Nacional de España, formuladas por un conocedor del tema, que la acusa de haberse transformado en el mayor embudo, destinado a ocultar los productos de la cultura popular²¹⁷. Otro estudio que realicé choca con hechos como el desinterés en la catalogación exacta y correcta de los cómics en el catálogo de la biblioteca Nacional (en contraste con el accesible y detallado catálogo de la Biblioteca de Cataluña y el bastante bueno de la Biblioteca Valenciana, del que, sin embargo, la experiencia nos dice que, muy a menudo, no coincide con el estado real de los fondos). No faltan otros hechos, prueba de profundo desinterés, como redes que catalogan los cuadernillos según el nombre del cuento que relatan y no según el nombre de la colección, algo que convierte la búsqueda y ordenación en prácticamente imposibles. En general, las hemerotecas históricas no recogen tebeos (pese a que todas las bibliotecas obstinadamente catalogan los tebeos femeninos como “revistas”). Por otro lado, los criterios de la red de Bibliotecas Públicas del estado no permiten clasificar aparte los cómics: repartidos entre los libros y los precarios catálogos de las hemerotecas, estos prácticamente desaparecen de la atención. Estar mal catalogado en una biblioteca es peor que no estar: es como morir dos veces, en el error y en el olvido.

En su artículo en una publicación de biblioteconomía, J. Castillo describe de forma sintética la revolución que efectúan los blogs en la difusión de la información y la reflexión sobre cómics, cuando, a partir de 2003, rápidamente sustituyen a las pocas revistas sobre papel, dedicadas al medio. Los blogs, que responden a necesidades fundamentales del lector de cómic de comunicación fluida, democrática y abierta, con el paso del tiempo, acaban albergando publicaciones mucho más profundas que la noticia efímera²¹⁸. Siempre y cuando los temas no tengan nada que ver con las ediciones femeninas, como lo demuestra el estudio de una serie de páginas actuales²¹⁹. Solo el conocedor, el auténtico aficionado a la nostalgia, que maneja nombres de colecciones y autoras, puede encontrar, dentro de la maraña de la red otros blogs, que intentan recuperar algo de la memoria y obra de las creadoras de los tebeos femeninos. La información que brindan es puntual, dispersa y, a veces, de enorme valor. Si fuese accesible.

²¹⁷ CUADRADO, Jesús, 1992, p. 12.

²¹⁸ CASTILLO VIDAL, Jesús, 2010, p. 149-150.

²¹⁹ A modo de extracto citaré a <http://www.guiadelcómic.es>; <http://cómichistorietas.blogspot.com.es>; <http://crisei.blogalia.com/>; <http://www.entrecómics.com/>; <http://www.lacarceldepapel.com>; <http://peciosenunaplayacualquiera.blogspot.com.es/>, generalmente consultados en 04.2014.

La convicción de que la memoria viva es el elemento menos valorado en los estudios sobre el tebeo, predeterminó mi modo de proceder a la hora de entrevistar antiguas lectoras. El grupo presenta características como el que la mitad de mis 14 interlocutoras había disfrutado de tebeos de niñas a lo largo de los años cincuenta; otro 33% los habían leído durante los sesenta y solo una quinta parte, en los años cuarenta. La edad de la lectura no variaba demasiado: generalmente era entre ocho y doce años, en el caso de los tebeos maravillosos o de hadas, siendo menos aquellas lectoras que, creciendo con el medio, en la franja siguiente de edad, habían pasado a leer tebeos sentimentales. La relativa variedad geográfica se completaba con una cierta diversidad de clase: la mitad habían pertenecido a familias de clase medio-alta, menos del 30% a clase medio-baja, siendo escasa la pertenencia tanto al más alto como al más bajo nivel social.

La favorita absoluta de la memoria, la colección que casi la mitad de las entrevistadas recordaban haber leído con regularidad o puntualmente, era *Azucena*, a menudo completada por otros tebeos de carácter maravilloso: *Alicia*, *Guendalina*, *Cuentos de la Abuelita*. En cambio, tan solo el 5 % recordaba haberse aficionado a los tardíos tebeos de carácter sentimental – próximo. Un número relativamente pequeño, el 20 %, leía solo las historietas de las chicas activas con cierto afán de aventura; Florita o Anita Diminuta, las casi únicas protagonistas no anónimas femeninas de la época. Este número es menor al de señoras que afirmaban haber leído y admirado tebeos de chicos. En comparación, el número de señores que me reconocieron haber leído alguna vez tebeos de niñas (siempre quedando insatisfechos por la falta de acción) era ínfimo. Del todo parece que socialmente, dentro de sus propios círculos informales, las niñas no se juzgaban mutuamente por disfrutar del medio de divertimento del otro sexo, justamente lo contrario de lo que pasaba con los chicos.

Una serie de preguntas dentro de la entrevista se proponía esclarecer el ciclo de vida del cuadernillo de cómic. Un porcentaje muy alto de las mujeres, el 73%, habían practicado un coleccionismo más o menos organizado en algún momento de su pre-adolescencia. Una parte de ellas adquirirían un tebeo cada semana, haciéndolo circular entre las amigas y recopilando una gran cantidad de estos números, hasta conseguir colecciones encuadernadas. Otras, que disfrutaban de tebeos solo en épocas determinadas: veraneos, visitas a familiares coleccionistas etc., no cedían a la tentación de combinar el intercambio con una modesta acumulación, cuando tenían ocasión. Ni una de las mujeres entrevistadas había conservado su colección hasta el día de hoy. Algunas colecciones fueron vendidas a anticuarios del rastro, otras se perdieron a lo largo de la vida. Incluso hubo casos de destrucciones iconoclastas de raíz ideológica²²⁰. Pero antes de que esto pasase, los cuadernillos y las revistas verticales circulaban durante meses, a veces incluso años: cambiaban de manos y ojos de diferente modo. A veces solo eran objeto de una lectura rápida, aunque emocionante hasta las lágrimas, seguida de inmediato por otra lectura, pero no era el caso común. Lo normal fue que siguieran viviendo y siendo reinterpretadas de múltiples modos después de haber sido leídas, entrando en los juegos y en los sueños de las niñas. Llenaban

²²⁰ Según un testimonio, a lo largo de 1954, una monja de la Orden de las adoratrices de María, convencía a las niñas de su colegio para que le llevaran, cada domingo, todos los tebeos que encontrasen para montar una hoguera con los papeles impíos. Conversación con Carmen Latorre, de 03.2014.

sus fantasías y dibujos. Careciendo de individualidad fija, las protagonistas cedían fácilmente su lugar de maniqués (dentro de los vestidos maravillosos) a la lectora y a sus amigas.

Pero el modo de identificación no coincidía en todas las niñas. Es evidente que la socialización fue un factor clave: poder compartir con las amigas, sentarse en la calle y disfrutar juntas de la construcción de un mundo común que trasciende el visible (de normal, nada estimulante), no puede sino ser reconocido como fundamental, y así lo demuestran el 29 % de las entrevistadas, Pero este matiz está lejos de ser el predominante. Hay un grupo de mujeres que afirman con especial ahínco algo que de hecho ninguna de las demás desmiente. Sin duda los tebeos crearon modelos o esto pretendieron. Pero hubo niñas (en mi modesta entrevista nada menos que otro 29 %) que usaron el estímulo hacia su imaginación para convertir la escapada de una realidad incomprensible y poco atractiva en aliento para su capacidad creativa. En vez de quedarse encerradas en esquemas, a menudo destruidos por su experiencia posterior, soñaron para autoafirmarse, desarrollando una sensibilidad no exactamente esquemática, usaron la búsqueda de escenarios imposibles educando sus fuerzas para encontrar soluciones creativas, atípicas o integradoras.

Hay otro grupo, semejante al anterior y también de alto porcentaje, que va más allá. En la posibilidad de escapada, sea romántica o solo estéticamente bella, estas mujeres admiraron y aprendieron la inventiva contra-adaptativa. En su mundo fue necesario ingeniar soluciones de elaboración propia: coser la ropa si no se podía llevar lo que se quería, elaborarse pasatiempos si las posibilidades para estos escaseaban, ser creativo en las soluciones laborales, cuando la movilidad social no respondía a los deseos. En las protagonistas arquetípicas de los tebeos, estas antaño chicas vieron un ejemplo de superación de los obstáculos en último término individualista, ingenioso, *sui generis* astuto: la chica pobre que avanza según las posibilidades de su medio, pero siempre superándolas de algún modo, engañando a la adversidad e impermeabilidad del entorno. Ambos grupos comparten la admiración por los modelos estético-formales de los dibujos del tebeo que, aunque estereotipados, sugerían una posibilidad de estilizado embellecimiento de un mundo en el que la belleza no sobraba.

El tercio restante de las entrevistadas subraya el significado de otro tipo de modelo promovido por el tebeo, tratándose de la moda. Una moda que casi nunca era habitual en la vida real, y que cimentaba la equivalencia del glamour con el *amour fou*, igualmente irrealizable, salvo cuando el sueño se empeñaba en materializarlos pese a las evidencias y al entorno.

Cuando empecé a trabajar, a los quince años, encontré un chico que era igual que en los cómics y vestía una “trenka” igual. Me enamoré del chico de los sueños²²¹.

Se trata de un grado de interiorización al que no llegaban todas las chicas, especialmente si pertenecían a la clase media-alta con las respectivas posibilidades de aprovechar los cambios sociales que se estaban gestando. Son interesantes los datos que priorizan la influencia del modelo de la “reina de la moda”, o de la chica inventiva, frente al manido esquema del amor, mientras la motivación de la liberación compensatoria en la escapada

²²¹ Entrevista con Filomena Folgado. 03. 2014.

compite en porcentaje o se entremezcla con casos de impacto real en la vida de las futuras mujeres, pero quizás sea más sugestiva la posterior valoración por parte de estas. En dos grandes grupos (cada uno de un 40%) se repartían las mujeres que combinan la mirada retrospectiva nostálgica con la reflexión crítica profunda o, respectivamente, se desvinculan de los mensajes recibidos, desplazándolos de su memoria. Los grupos de aquellas que añoran el recuerdo acríticamente o denuncian la manipulación sufrida son, con mucho, menores. La memoria de las receptoras es la cara más importante de la investigación de una forma cultural marginada y mis 14 mujeres hablaron no solo por sí, sino transmitiendo memorias de amigas y familiares que desbordaban los planteamientos iniciales. Pero la otra cara del análisis de un medio que la teoría ignora o enjuicia sin conocerlo del todo, no puede ser sino su realidad física. Mientras los testigos vivos envejecen y se mueren sin que les hayamos escuchado, los ejemplares físicos de tebeos femeninos se desintegran ante nuestros ojos. Esta fue la razón por la que llevé a cabo un estudio de los daños más frecuentes sufridos y sus causas a fin de elaborar un posible programa de restauración preventiva.

Cada uno de los problemas observados en un tebeo antiguo es fruto de la interacción de factores internos y externos, los primeros relacionados, sobre todo, con la pésima calidad del papel barato sobre el cual se imprimía el medio, los segundos, con la completa falta de medidas adecuadas que expuso los ejemplares a condiciones extremadamente precarias. La enorme mayoría de los tebeos presentan un papel quebradizo, agrietado y amarillento, con numerosas faltas y rupturas o, en muchos casos, pérdida de páginas enteras. Los dos factores internos esenciales para la producción de los daños son la calidad de la fibra y la acidez del papel²²². La alta cantidad de lignina en el papel del cómic, en combinación con algunos aditivos recibidos durante el proceso de producción, es responsable de la debilidad de las fibras y de la alta acidez del papel, lo cual favorece las reacciones químicas causantes de su envejeciendo. Los factores externos determinantes para que se desarrollen están relacionados con la humedad y la luz. A las características, para todas las zonas de producción de tebeos, alta humedad relativa y grandes cantidades de luz, se añade la acumulación de los ejemplares en lugares húmedos, como sótanos o estancias similares. Siendo el papel de prensa altamente higroscópico, es víctima obligada de movimientos de las hojas y el agrietamiento, pero también de desarrollo de microorganismos y la absorción de sustancias contaminantes del aire. Por otro lado, la radiación excesiva, en combinación con la humedad, desencadena en el papel complejos procesos de oxidación, especialmente graves en las zonas cercanas a las grapas, comunes a todos los cómics y provocando males como el *foxing*, moho que se acumula por la descomposición del hierro que lleva el papel causando manchas y mal olor (fig. 281-291).

Recapitulando, a consecuencia de la precaria calidad de sus materiales, expuestos a condiciones de alta humedad y radiación, de falta de ventilación y de gran suciedad, además de haber sido manipulados sin piedad (amontonados, tirados, arrastrados, pisados), la mayor parte de los tebeos de niñas supervivientes han sido víctimas de procesos físicos y químicos de desgaste y destrucción parcial del papel y, en los casos más extremos,

²²² ALARCÓN GUTIÉRREZ, Daniela, p. 90 – 91.

de las tintas, debido a la hidrólisis y la oxidación, pero también de los ataques biológicos y de las alteraciones puramente mecánicas. El papel ha vuelto a su color de madera, se ha movido, soltado de las grapas, ha absorbido olores por sus poros, se ha agrietado y deformado e incluso en las zonas donde no presenta pérdidas directas, el desgaste total es visible, perceptible y palpable. Pero esto no es todo. Sin haber sido nunca objeto de gran cuidado, ha recibido manchas involuntarias, rayajos y colorines por parte de sus antiguos, a veces numerosos, usuarios.

Las consecuentes recomendaciones para un plan de conservación preventiva no dejan de ser una mera propuesta teórica: ninguna de las librerías, bibliotecas, asociaciones o incluso laboratorios de restauración con que contacté se interesa por un programa de tratamiento de tebeos. Aún así, es inevitable insistir en que todos los procedimientos propuestos deberían cumplir las exigencias modernas en materia de restauración: ser claramente distinguibles, respetar las huellas del paso del tiempo, no presentar ningún riesgo para la vida futura de la obra y ser reversibles, poniendo el acento sobre la conservación y dejando los problemas que no amenacen directamente la vida del ejemplar para las soluciones que pueda aportar el futuro. Esta necesidad de modernidad encierra la salvación del tebeo: evitando intervenciones agresivas y falsificadoras, podemos llegar a procedimientos naturales, al alcance de cualquier aficionado.

La mayoría son tan simples como eliminar aquellas partes que presentan una mayor amenaza, las grapas oxidadas del cómic, sustituyéndolas por un material con propiedades desacidificantes, como es el hilo de algodón puro. Otra solución igualmente fácil es retirar los restos de suciedad y polvo acumulados usando herramientas respetuosas como brochas suaves. Solo en el caso de que el cómic presente serias faltas es posible practicar una reparación de rotos y desgarros, siempre optando por materiales naturales como el engrudo de almidón de trigo o de metilcelulosa, en combinación con papel japonés, etc²²³. Sin duda alguna, la parte más importante de la propuesta es la de la conservación. Existen materiales de protección individual y de almacenaje especializados, elaborados de materias libres de ácidos, cuyo uso prolonga muy apreciablemente la vida de los ejemplares²²⁴. (Anexo 7). Si añadimos a estas soluciones respetuosas, que protegen aislando y disminuyen la cantidad de ácido sin intervenir directamente, el control de los valores de luminosidad, temperatura, humedad y contaminación, tendremos todo lo que es posible hacer en este momento, para salvar a los cómics supervivientes de la rápida desintegración. Repito que ninguna institución, establecimiento o particular aplica alguno de los métodos mencionados. El reto de la conservación sigue siendo la mayor asignatura pendiente para el cómic femenino, igualmente difícil que aquella de la divulgación y sensibilización hacia sus problemas.

VI. Conclusiones

²²³ Las dos últimas técnicas proceden de McCLEARY, John P; CRESPO, Luis, 2001, p. 119-128.

²²⁴ PERELLA ANADÓN, Berta; MUIÑOS NEIRA, Montserrat, 2011.

Los cambios reales en la condición femenina siempre guardaron relación directa con las mutaciones económicas y políticas de la sociedad. Pero los discursos que construían el imaginario colectivo y modelaban las jóvenes generaciones con representaciones visuales tuvieron su propia dinámica, cuyas relaciones con la realidad no fueron unívocas ni unilaterales. En el primer tercio del siglo estos discursos tuvieron carácter compensatorio, modificando superficialmente los modelos antiguos según las nuevas necesidades del sujeto femenino. Las claves dominantes permanecen con pocas variaciones: encerrada en su diferencia de raíz supuestamente metafísica, destinada a la esfera privada, la mujer debe de ser, ante todo, madre. De ahí derivan sus características principales: capacidad de entrega incondicional, existencia en función de las necesidades de los demás y limitación al área de lo emocional.

Las nuevas realidades impusieron sutiles modificaciones al retrato público en este falso espejo. La mujer no podía sino convertirse en sujeto social, pero tenía que hacerlo de un modo particular, matizado por su imagen tradicional. Las diferentes condiciones crearon dos tipos de modelos de vigencia estética, expresados en el pensamiento de los intelectuales de la época. Por un lado la fórmula *noucentista*, tal como la transmitió Eugenio d'Ors, mostraba la necesidad de una mujer con responsabilidades sociales, depositaria de los valores morales del regionalismo. Virtuosa, perfecta en su apariencia y actitudes, ella se encargaba de divulgar una política cultural y educativa a la vista de todos, sin el apoyo de ninguna ampliación sustancial de sus derechos civiles. El ideal del regeneracionismo centralista fue más contradictorio y por esto, abierto a mayores posibilidades evolutivas. Ortega predicó un ser femenino teatral, que seguía siendo santo y casto en su intimidad y podía salir al espacio público disfrazado de modos muy distintos. Como ninguna de las manifestaciones sociales de la mujer sería tomada como productora de cambios sustanciales en su estatus, la extrapolación de esta línea de pensamiento implica que podemos verla representada no sólo como un sujeto marginal, sino de cualquier otro modo, hasta como la moderna mujer en vías de emancipación. Ninguna de estas imágenes supondría un peligro real para la dominación masculina, todo era una especie de juego de máscaras. Sin embargo, sería un error afirmar que los dos modelos se desarrollaron en zonas estrictamente limitadas: el trasvase de ideas y artistas, dentro de unos medios de comunicación de masas de alcance nacional, hizo que ambos esquemas coexistieran, complementándose.

En la época republicana por fin se pudieron visualizar los resultados de los esfuerzos progresistas que cobraron fuerza en las décadas anteriores. No en vano somos testigos de las primeras imágenes en que la dignificada figura femenina es representada en condiciones de relativa igualdad. Pero esta tendencia, que cristalizó en las imágenes de los carteles, resulta tan efímera y contradictoria como los mismos avances en materia de género. El pensamiento de raíz tradicional nunca dejó de ser el mayoritario, sus bases no llegaron a cuestionarse en profundidad, sus prejuicios pervivían incluso dentro de los discursos políticos de mayor apertura. Es lógico que siguiera dictando una gran parte de las características de la imagen femenina.

Si las iniciativas en la esfera de la educación, el libro y la cultura de masas durante las décadas revolucionarias, apenas llegan a rozar la superficie del modelo tradicional transmitido a las niñas, la victoria del franquismo marcó un retroceso hacia esquemas y valores completamente anacrónicos. Una omnipresente estructura vigilaba la reproducción de las eternas figuras de ama de casa, esposa y madre, de hija obediente, sacrificada y privada de aspiraciones intelectuales. La específica coyuntura de tensión y privaciones posterior al conflicto, reforzaba las características de estos modelos con tintes extremos: la abnegación, valor tanto religioso como militar, obligaba a la mujer mayor o joven a interiorizar el sacrificio con la apariencia de serena alegría.

Durante las casi cuatro décadas en que el anti-histórico modelo de la dictadura modificaba sus inhabitables condiciones, la mujer seguía siendo el pilar oculto de la economía. Su trabajo sin reconocimiento contribuía al lento fermento de los cambios. Ella sirvió de amortiguador de la hipocresía de los discursos sociales, que, hacia el final del régimen le atribuyeron una superficial modernidad, sin que la descargasen de su estigma de ser inferior y estas contradicciones pueden ser rastreadas en todas las imágenes de la época.

Con estas múltiples herencias, de muy distinta orientación y muy escaso resultado, la imagen femenina entró en la transición hacia la verdadera modernidad. Una época que no saldó cuentas con los legados que arrastraba, sino que diseminó sus restos bajo las fuerzas centrifugas de la diversificación, atomización y neutralización de los discursos fijos.

Revisando la historia de la imagen dirigida a la infancia en el libro y el cómic del siglo XX, no podemos sino sorprendernos de los paralelismos entre esta y la historia de los modelos del género. Aún antes de que las nuevas ideas pedagógicas transformaran el cuento tradicional y renovaran la escritura personal para niños, los nuevos movimientos estéticos se manifestaron libremente en las imágenes, marcando hitos de la vanguardia. Al margen de las inevitables contradicciones y retrocesos latentes, la explicación es doble. Algunas sensibilidades progresistas se sirvieron de la literatura infantil para divulgar su mensaje social, aún más que del modelo femenino. Pero el factor esencial fue la innovación tecnológica, que permitió que la prensa materializase las representaciones de las nuevas ideas y consagrarse a los artistas que vivían de la modernidad, llevando sus visiones en brevísimo tiempo y con cada vez menores gastos a un creciente número de personas. El niño pasó a ser potencial ciudadano en las primeras décadas del XX y en este mismo momento sus lecturas e ilustraciones se hicieron modernas. Pero también se convirtieron en lecturas y representaciones democráticas, que incorporaban los estratos sociales menos cultos y pudientes, es decir, se transformaron en cultura de masas. Y este fue el momento en que el cómic nació; mezcló tendencias importadas, encontró nichos de mercado e idearios socio-políticos afines y, apoyado en el instantáneo beneficio que traía el movimiento de las máquinas offset, empezó un continuo auge que no pudieron parar ni la guerra ni la más retrógrada de las censuras dictatoriales.

Unas formas revolucionadas, la de la ilustración del libro y la del aún más novedoso cómic, fueron las encargadas de transmitir al futuro un modelo cuya superficial renovación ocultaba una eterna falacia: el femenino. El primer resultado fue que, nada más se modernizaban los formatos visuales y todo el conjunto de la narrativa ilustrada o gráfica, se imponía una estricta segregación sexual. La literatura para niñas surgió a la par con el libro infantil moderno, el cómic femenino, nada más se afirmase el tebeo.

El régimen franquista trató de apropiarse de las posibilidades de la ilustración y el tebeo desde sus inicios. Junto con los demás procesos de cariz político, la censura, punta de lanza de la estricta oficialización de los modelos, contribuyó a la notable merma de calidad de la representación visual. Más plana, más dogmática, subordinada a unos contenidos limitantes, la imagen se estancó, pero su potencial evolutivo fue neutralizado solo temporalmente. El tebeo fue más capaz de adaptarse a las condiciones precarias, aprovechando el caótico anonimato del arruinado mercado. Sus formatos femeninos interiorizaron la mitología oficial, pero su condición de forma de la baja cultura, a la vez marginal y popular, le permitió que los conjugase de manera particular. Las abnegadas doncellas que se desvivían en sus páginas para conseguir el matrimonio educaban niñas en los mismos valores que pregonaba el poder. Pero también les proporcionaban espacios de escapada y sembraron la peliaguda esperanza de que, con ingenio y fantasía, podían aprehender un mundo aún más inhóspito para ellas que para sus compañeros. Esto fue exactamente lo que hicieron con su inapreciado esfuerzo, las numerosas, semianónimas creadoras femeninas. Su obra no creó resistencias visibles al discurso dominante, esto es indudable. Pero el mismo hecho de que trabajaron, buscaron escapadas efímeras y copiaron rasgos estéticos de medios exteriores, abrió un campo donde los superfluos cambios sociales pudieron ser reflejados y ampliados.

La imagen femenina del tebeo romántico de los cincuenta y sesenta fue testigo de aquellos tanteos en pos de una imposible modernidad. El libro ilustrado evolucionó estéticamente, recuperándose del estancamiento, de modo más lento y tortuoso, pero más eficiente. Reintegró aquellos ilustradores que en la década difícil habían trabajado en el campo del cómic, nutriéndose de nuevas visones, más cercanas a los enfoques de los otros medios. Y transmitir influencia cinematográfica ya equivalía a un soplo de fuera, una apertura. Pero no fue la tendencia más importante sino solo una más del amplio conjunto. Los nuevos ilustradores de los setenta miraban hacia afuera por vía de todos los medios: pintura, fotografía, literatura y pensamiento teórico y estético, contaminados felizmente por lo exterior, lo europeo, lo irremediamente nuevo. Una de las cuestiones sería si aquella ráfaga de aire fresco fue suficiente para crear nuevas imágenes para las niñas, mientras el discurso sobre el género había aceptado solo cambios cosméticos. Para responderle, hay que sistematizar una revisión comparativa entre los paradigmas visuales creados por las tres artistas que ponen cara y voz femenina a los tres momentos clave del siglo.

Lola Anglada no fue una simple portavoz de las ideas educativas del novecentismo, con su catolicismo social entre ecuménico y progresista. La síntesis personal que elaboró de la idealizada naturaleza y del aún más ideal pasado recuerda un prisma con múltiples caras. Un prisma donde se reflejan a la vez una autoconciencia creativa femenina ahistórica y su compleja y cambiante modernidad. Las caras podrían llamarse Margarida, Nuri, Lola, Barcelona o Mi muñeca. Cada una repite rasgos de las demás, pero solo el conjunto de todas ayudaría a descifrar el mensaje completo del modelo (fig. 292).

Algún día alguien escribirá sobre el infinito e ignorado tema de la muñeca en el imaginario de la niña. J. Schwarcz recuerda las palabras del romántico von Kleist: en todas las formas de representación, lo esencial de la muñeca permanece fuera de ella²²⁵. Si observamos los juegos infantiles, veremos una estructura que no cambia durante los tiempos: la muñeca representa el propio yo, indeterminado e indefenso, sobre cuyo cuerpo se ensaya todo lo que se ha observado en el mundo, pero también aquellas combinaciones que la fantasía nunca podría materializar. Nada más fácil que cambiar su atuendo o de rellenar el vacío entre sus reducidísimos movimientos con aventuras imposibles. Como sus muñecas, las niñas de Lola Anglada repiten una serie limitada de gestos, para reflejar, gracias a sus atributos, los mundos del sueño, en sus modalidades de pasado o de potencialidad. Los cuerpecitos de aquellas damiselas se asemejan a peces, aves o personificaciones de fuerzas naturales. Hasta llegan a asociarse a rasgos de seres imaginarios culturales tan complejos, como el arquetipo de una urbe, a la vez romántica y politizada. En el espacio social, su libertad de acción no supera los parámetros que dictan a sus mecánicos pasos las calles o los atuendos. Si este escenario ofrece elementos constructivos gráficos tardomodernistas, prevanguardistas o neorománticos, como tales actuarán las pequeñas actrices. Su poder creativo y su ser individual pueden desplegarse solo en el marco de una imaginativa soledad. Es allí donde remodelan a su semejanza los objetos inanimados, de naturaleza tan indefinida como ellas mismas. Para los pequeños seres de la flora y fauna parlante, para los duendes del hogar, las niñas se convierten en seres espirituales o mágicos, creadoras del juego. A medida que crecen, ellas acentuarán los mismos gestos rituales. Los dirigirán hacia adentro, al amparo de los objetos familiares y de la benigna naturaleza angelical o hacia el limitado afuera, hacia las miradas de las niñas de la generación venidera.

El desarrollo circular del grafismo de Lola Anglada testimonia la imposibilidad de otro tipo de evolución de la creación y autoconciencia femenina en su tiempo. Sus estilemas no desentonan de las vigencias de las épocas que cruza, sino las despliegan hacia adentro. El franquismo la condenó a profundizar el repliegue, estético e ideológico, pero este existía de antemano, un refugio íntimo desde donde actuaba enmascarada de virgen mágica y eterna niña titiritera. Todas las líneas evolutivas de su currículum, todos los recursos expresivos, vuelven sobre sí mismos. Como juego de espejos en una casa de muñecas, con las puertas dibujadas.

²²⁵ Schwarcz, Joseph, 1975, p.88

Las imágenes que prefiguran “las muñecas recortables de María Pascual” iniciaron su andadura en un país donde el encierro fue aceptado como inevitable y las posibles escapadas, solo imaginarias. No les serviría de nada mirar hacia afuera y su mirada se dirige al único punto de relativa libertad: la pantalla cinematográfica que enmascara pero insinúa aquel lejano “afuera”. Son pocos, en ellas, los recursos gráficos que no sean préstamos del cine o de la publicidad, directos o pasando por la mirada de otros dibujantes de cómics.

A medida que crecía la habilidad de traducir estos ajenos lenguajes a las pautas de la viñeta, las chicas se convertían en muñecas de la moda. Sus deseos de modernidad, seducción y una tímida independencia se hacen más transparentes y a la vez más imposibles. Nadar hacia imaginarias islas cede el paso a posar ante imaginarias, igualmente efímeras cámaras. Pero cuando el país se sumergió en el desaforado destape, las muñecas de M. Pascual decrecieron, perdieron su agilidad y se volvieron inofensivas. ¿Un descubrimiento que el fruto prohibido no se puede permitir, si también ha sido imaginario? Son ciertos dos hechos. Que las niñas de hoy quieren a estas imágenes incluso más que las de ayer a las enloquecidas maniquíes de antes. Y que una parte del cómic femenino desanduvo el mismo camino por el que María Pascual involucionó, pasando a la ilustración. Para convencernos bastaría comparar un número de *Witches* con alguna de sus últimas protagonistas - muñecas.

Los ilustradores de la generación de las “Ballenas” decían que nada de lo que hicieron venía del perdido “antes” y todo, de la apertura hacia el infinito “fuera”. No sé si un arte, para el que algo así es del todo cierto existe, a no ser que el pasado artístico propio y muy lejano también se vea como algo exterior, alienado por las traumáticas rupturas culturales. Hasta que sus semillas apenas se reconocen en los frutos del nuevo arte, que a la sazón crea imágenes de múltiples, casi irreconciliables estilos, como lo son las niñas de Asun Balzola. A veces estas parecen romper los marcos de entornos, ambientes y de la misma página blanca en mayor grado que sus madres y abuelas dibujadas, hasta convertirse en un fragmento o en una mancha libre. Pueden llegar a salirse de las delimitaciones del texto y pasar al campo de la imprevisible imaginación, un poco como los dibujos que la pequeña Asun rezaba para que saliesen de la hoja y la acompañasen²²⁶.

Las figuras permanecían sobre la hoja y Asun creía que era porque no las había dibujado bien. Probablemente con sus cinco añitos presentía que “dibujar bien” tiene menos que ver con reflejar ideas, deseos o normas y más con captar aquel “no sé qué” de la realidad que hace creíble hasta la imagen más esquemática. No se trata de un debate historiográfico sobre la mimesis, sino de la ingenua creencia de todos los niños que dibujan. El “no sé qué” de los modelos femeninos de Balzola refleja inseguridades y esperanza. La relación con el mitológico modelo de una matriarca descomunal, pero también el deseo de luchar por la autonomía de una mirada infantil. Ni inocente, ni buena, ni exenta de confusiones. Solo atenta en su deseo de ver.

²²⁶ BALZOLA, Asun, 1998, p. 77

Es dudable si esta mirada, indefinida y expresada de todos los modos estéticos posibles, se desplegaría libre del sobrenatural ejemplo de aquellas arquetípicas, aunque algo antisociales ancianas: vemos como ya crecidas siguen imitándolas (fig. 293). Pero no parecen obligadas con casi ningún flujo comunicativo a la generación de sus (por lo demás flacas y bastante desorientadas) madres, que abandonan una gran parte del espacio de la ilustración infantil, para dedicarse a tareas tangenciales al área de la infancia (fig. 294). De un modo bastante semejante la artista Asun Balzola se declaró independiente de las experiencias estéticas de la generación anterior y volvió a cuestionar la pintura y la gráfica de todos los tiempos. Para resintetizar un dibujo que parece infantil y resulta desbordado de la multiplicidad de las visiones artísticas que reelabora. Difícil no preguntarse ¿y con qué juegan las niñas configuradas por su propia, multiplicada por el mundo, mirada? La primera respuesta sería: con los mismos juguetes que los chicos, con su propio cuerpo, con los propios chicos (fig. 295). La menos superficial intuiría que el juguete preferido de las nuevas niñas es la propia línea que cobra forma y vida (fig. 296, 297). “Porque yo dibujaba y sabía que dibujar era magia²²⁷”. La magia de dibujarse, inventarse, hacerse.

Serviría de poco la reiterada insistencia de varios investigadores, convencidos en las mutuas influencias interpretativas entre imagen, texto y joven receptor, si los diferentes matices en cada teoría no trazaran una sugerencia sobre cómo se podrían aplicar la dialéctica interpretativa en casos concretos. Surgen dos apuntes importantes, presentes en diferente medida en todos los estudios. Uno se refiere al condicionamiento previo que limita la libertad de reelaboración del significado, el otro a las aperturas que la potencian. Dentro de los factores limitantes se puede destacar la antigua vocación de clarificación pedagógica del sentido por parte de la imagen, pero aún más la existencia de códigos culturales comunes implícitos en ella, el uso del símbolo como un elemento del contrato social. Los ilustradores crean con la conciencia de que una amplia serie de estímulos estéticos provocará unas respuestas afectivas previsibles, de modo ritualizado por la repetición. Por esto refuerzan los rasgos visuales y geométricos recurrentes, pulsando las teclas de la “gramática del diseño”, como, por cierto, todos los demás artistas plásticos. Quizás lo más desesperanzador resulte la convicción de que los vacíos, de todos modos, serán rellenados por expectativas, conocimientos o vivencias pasadas, relacionados con el medio y la educación.

Pero varios autores subrayan que las reglas de la comunicación visual son todo menos fijas, que el aprendizaje (epistemológico, cultural y estético) se desarrolla por medio de alternancias de los ritos y las subversiones lúdicas y, al fin y al cabo, tanto el apoyo en experiencias previas como el vivo deseo infantil de identificar vida real y representaciones puede discurrir en muchas direcciones.

Decididamente los factores señalados que actúan en favor de una verdadera apertura interpretativa tienen más peso. Se pueden agrupar en una serie de puntos clave. Uno, muy importante, habla de la experiencia estética placentera, sobre todo cuando está acompañada por elementos de ruptura de la identificación emocional.

²²⁷ BALZOLA, Asun, 1998, p. 48.

Aprender que el arte es una encrucijada divertida en el momento de darse cuenta que el Otro soñado es, además de yo, un imprevisible otro: ¿puede existir experiencia más liberadora? En el mismo sentido las contradicciones entre los componentes del mensaje verbo-icónico, sean estas estilísticas, genéricas, espacio-temporales, referentes a la caracterización o a la focalización, además de retar para pensar de modo independiente, estimulan la imaginación co-creadora del niño. Lo involucran en un proceso de renegociación y experimentación, donde se implicará físicamente, con los sentidos despiertos, como en un activo juego. La tensión entre texto e imagen, las relaciones de complementariedad o contrapunto, la polisemia del libro moderno, la intertextualidad y metatextualidad subversivas no son herramientas presentes en el mismo grado a lo largo del desarrollo de la ilustración. Históricamente visto, la tensión entre elementos textuales y visuales aumenta con el avance del siglo. Se multiplican los recursos culturales originarios que usará la ilustración, creando estilemas cada vez más híbridos. Crece el peso de lo inacabado, lo indeterminado. Junto al crecimiento del impacto afectivo de las imágenes, los nuevos mensajes potencian también la inseguridad del niño frente a unos planteamientos estéticos e incluso éticos ambiguos. Impelido a la ruptura lúdica de reglas y convenciones, el lector implícito de la segunda mitad del XX, por fin puede interpretar acorde a su propia naturaleza inacabada, de ser en construcción.

Todo lo dicho respecto a la recepción en general podría haberse dicho respecto a la recepción de los estereotipos sexistas. Si se omitió, fue debido a la estupefacción de los autores frente al carácter de las imágenes, presentes no solo en los libros infantiles de hace medio siglo, sino también en los más recientes. La joven lectora podría interiorizar según su educación o dudar reinterpretando de forma lúdica los mensajes visuales si estos fueran ambiguos o indeterminados. Si, como es el caso, estos son tan cerrados y codificados con tanta rigidez como la propia experiencia cultural previa, no queda mucho espacio para interpretar.

Y sin embargo, los sorprendentes resultados de las entrevistas con antiguas lectoras de tebeos femeninos demuestran que ellas sí interpretaron con bastante flexibilidad los mensajes visuales. Apoyadas en la lectura visual de la más oscura de las épocas del siglo XX español, la usaron para agilizar su imaginación a fin de aprehender la realidad que las asfixiaba. Aprendieron no solo a soñar sino también a ingeniar estrategias de supervivencia creativas. No es difícil, analizando objetivamente las imágenes de las chicas *Azucena o Rosas Blancas*, ver que este mensaje no está explícitamente presente en el universo de María Pascual, pero tampoco hay elementos que desmientan tal reconstrucción. En cambio, encontramos ciertas diferencias entre el mensaje oficial sobre la feminidad, tal como las instituciones oficiales pretendían dictarlo y lo que las niñas habían extraído de su lecturas. La narrativa gráfica, híbrida y barata, contaminada con reminiscencias semiconscientes de universos estéticos lejanos, había actuado como un campo indeterminado que permitía usos múltiples de sus mensajes.

Pero, ¿se puede entender acaso la actitud actual de la sociedad hacia el tebeo de chica solo como una forma de interpretación tardía? Perdidos dentro de los semificticios catálogos de las bibliotecas, olvidados por la ley,

las instituciones, la academia y hasta por los propios coleccionistas, abandonados por parte de los agentes comerciales en condiciones que hacen imposible su supervivencia física, los miles de ejemplares que aún existen se desintegran en la podredumbre. Deformados, desgarrados, descoloridos, comidos por el moho. Es habitual pisar trozos de alguna de sus frágiles páginas cuando paseamos por el rastro. Evidentemente, la sociedad ha condenado esta forma artística y cultural al exterminio por el olvido y sería curioso preguntarnos qué quiere olvidar exactamente: el mensaje ideológico, las cuotas de éxito conseguidas, el significado de la transmutación de elementos gráficos, de cuyo barato laboratorio sirvió o las relecturas reales de las niñas. Lo mínimo que podría enseñarnos la situación patrimonial del tebeo es a no confundir la valoración social coetánea o histórica con el impacto y significado que tuvo la imagen para los receptores a la que fue dirigida.

Algo de esta lección podría servirnos para fijar también las conclusiones referentes a la transmisión de los mensajes artísticos, en femenino, de Lola Anglada y Asun Balzola. El interés coetáneo hacia su mensaje retiene el sabor de actualidad periodística: las publicaciones sobre ambas artistas son múltiples, breves, incompletas o inexactas, inquisitivas, hiperbólicas, contradictorias. La razón es la completa coincidencia de una parte del mensaje visual y escrito emitido con las consignas de los discursos que galvanizaban la sensibilidad social, por un lado. Y por otro, la igualmente completa superación de estos discursos en la otra parte de la visualidad creada por las artistas, algo que requiere su reiterado, perplejo cuestionamiento. Después del análisis de imágenes concretas y tipos gráficos, no cabe duda de que el ideal femenino novecentista, el católico social y hasta el contradictorio progresista-republicano caben en los modelos femeninos creados por Lola Anglada y de que ella, y su obra para niñas, no caben del todo en ninguno de aquellos modelos. Algo semejante podemos afirmar respecto a las imágenes de las otras dos artistas. La niña – muñeca que transforma a su imagen los elementos naturales para construir un mágico refugio, ahistórico y suprasocial, no discute, pero trasciende el modelo de feminidad de los años veinte y treinta. Las frustradas estrellas mediáticas, que se vuelven inofensivas y enjuiciables, muñequitas de María Pascual, no contradicen los mensajes que codifican lo femenino en el desarrollismo y la Transición, pero sugieren mucho más que estos. Las niñas que aprenden a ver y a verse por sí mismas ofrecen un mensaje infinitamente más amplio que la híbrida rebeldía y la irresoluble atomización de lo femenino de, respectivamente, los setenta y la posterior marcha hacia la posmodernidad, aunque no estén en discordancia con dichos mensajes.

Hay solo una conclusión posible de las aplicaciones, sobre estas observaciones, de todos los presupuestos teóricos de la investigación sobre la recepción infantil de la imagen. Las niñas, preparadas por el medio social y educativo, que las educaba para unos roles históricamente predeterminados, difícilmente se equivocarían descifrando la parte coincidente del mensaje. Las imprevisibles posibilidades de las confusiones y las reinventiones propias se inician allí donde empiezan las partes sobrantes.

Cualquier niña de entonces entendería qué le pide la pulcra y hacendosa, la rosa *ben plantada* Nuri; la radiante pastorcita bajo el velo nupcial del final o hasta la subversiva pacifista, la bruja Doña Paz. (fig. 298-300). Por supuesto, hay que matizar y reiterar matizando: el segundo de los mensajes es mucho más claro, el tercero mucho menos definido, pero los tres son comprensibles, didácticos y consonantes con los demás mensajes de su tiempo. No sería tan unívoca la reacción frente al dibujo de las manos de la pequeña Lola que cambia las reglas de los mundos dibujándolos, así como frente a tantos otros elementos gráficos contradictorios que la preceden, de las perspectivas dobles a los juegos de mecánicos reflejos. Las indefiniciones en las imágenes creadas por María Pascal tienen mucho que ver con la hibridación del medio del cómic, con los préstamos y sugerencias, con las mutaciones de los discursos y voces. Y delante de la tensión más valiosa en las creaciones de Asun Balzola, entre tantas otras, aquella generada entre el QUÉ y el CÓMO de su mensaje, las situaciones de liberador vacío se multiplican sobremanera.

El conejito de Alicia es blanco, no pardo, reñía Asun Balzola a su sobrina, también ilustradora. No caben interpretaciones²²⁸. Pero en cuanto al color de las *rosas de mañana*, cabe imaginar un sinfín de situaciones en que estas, expandiendo y tergiversando la imagen de Carroll (fig. 301), elijan el color de su dibujo.

²²⁸ BALZOLA, Asun, 1994, p.10.

BIBLIOGRAFÍA:

AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen. "Azul y rosa: franquismo y educación femenina". En MAYORDOMO, A. (coor.). *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Valencia: Universidad de Valencia, Departament d'Educació Comparada i Història de l'Educació, 1999, p. 243-303.

AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen. "La educación sentimental: una mirada diferente sobre la educación de las mujeres". En BALLARÍN DOMINGO, P. et al. *El currículum: historia de una mediación social y cultural. IX Coloquio de Historia de la Educación*. (Celebrado en Granada, 23-26 de septiembre de 1996), 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 1996, Vol. 2. p. 9-17.

AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen. "Transmisión y evolución de los modelos de mujer durante el franquismo (1951-1970)". En TRUJILLANO SÁNCHEZ, J. M., et al. *IV Jornadas Historia y Fuentes Orales: Historia y Memoria del franquismo*. Ávila: Fundación cultural Santa Teresa, 1997, p. 491-502.

ALARCÓN GUTIÉRREZ, Daniela. *Diagnóstico del estado de conservación de materiales bibliográficos de la biblioteca Franciscana del convento de San Gabriel en Cholula*. Tesis de Licenciatura. Universidad de las Américas, Puebla, 2004.

ANDERSON, Bonnie S. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica, 1991-1992.

ARCE PINEDO Rebeca. *Dios, patria y hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Universidad de Cantabria, D.L. 2008.

ASSOCIATION EUROPÉENNE DU CÔTÉ DES FILLES. *¿Qué modelos para las niñas? Una investigación sobre los libros ilustrados*. 1988 www.fundaciongsr.com/pdfs/1cifras.pdf. ASSOCIATION EUROPÉENNE DU CÔTÉ DES FILLES, *¿Qué ven los niños en los libros de imágenes? Respuestas sobre los estereotipos*. 1988 <http://www.fundaciongsr.com/pdfs/2encuesta.pdf>

БАХТИН, М.М. "Проблема текста" [BAJTIN, M. El problema del texto]. En *Собрание сочинений*. Т. 5, М.: Русские словари, 1997. p. 306 – 326.

BALLARÍN DOMINGO, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea. (Siglos XIX-XX)*. Madrid: Síntesis, 2001.

BALZOLA, Asun. "¿Escuela de ilustradores?: Escuela de ballenas". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1992, nº 39, p. 7-15.

BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

BARRERO, Manuel. "Catalogando tebeos". *Tebeosfera*, 2ª época, 2013, nº 10. (Cons. 06.06.2014, en http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/catalogando_tebeos.html)

- BARRERO, Manuel; LÓPEZ, Félix, ALTARRIBA Antonio *et al.* *Gran Catálogo de la Historieta. Catálogo de los tebeos en España. 1880-2012.* Sevilla: ACyT, 2012.
- BARRERO, Manuel. *No sólo son tebeos. La historieta y el humor gráfico en la universidad. Trabajos académicos.* www.tebeosfera.com (cons.07.06.2014).
- BELOTTI, Elena Gianini. *A favor de las niñas: la influencia de los condicionamientos sociales en la formación del rol femenino, en los primeros años de vida.* Barcelona: Luis Porcel, 1978.
- BONET CORREA, Antonio, (coor.). *Arte del franquismo.* Madrid: Cátedra, 1981.
- BORDERIES-GUEREÑA. Josette. "El discurso higiénico como conformador de la mentalidad femenina (1865-1915)". En MAQUIEIRA D'ANGELO, V; GÓMEZ-FERRER MORANT, G.; ORTEGA LÓPEZ M. (ed.). *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental.* Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989, p.299-310.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina.* Barcelona: Anagrama, 2000.
- BOZAL, Valerano. "Las imágenes en la enseñanza. La enseñanza de la imagen". *Revista de Educación*, 1991, nº 269, p. 217-243.
- BRAVO LÓPEZ, Laura. "La reconstrucción de la moral sexual en el cómic femenino español de los años 50". *Boletín de Arte*, 2000, nº 21, p. 333-350.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. *Historia de la literatura infantil española.* Madrid: Escuela Española, 1985.
- BREA, José Luis (ed.). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización.* Tres Cantos (Madrid): Akal, 2005.
- BUSTOS DE FINA, Casilda, Condesa de Mayalde. "Escuelas de hogar de la Sección Femenina". *Revista Nacional de Educación*, 1941, nº 3.
- BUSSY GENEVOIS, Danièle. "Mujeres de España: de la República al Franquismo". En DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), p. 203-222.
- CAÑEDO RODRÍGUEZ, Diego. *Guía práctica de prevención de riesgos laborales en impresión offset tradicional.* Madrid: Instituto Regional de Seguridad y Salud en el Trabajo, 2013, p. 21-23.
- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María. *La incorporación de la mujer a la sociedad contemporánea española. 1900-1930.* Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 1980.
- CARANDELL, Luis, *Celtiberia Show*, Madrid: Guadiana, 1971.

- CASTILLO, Montserrat. "Asun Balzola. Ilustración, literatura y cocina: formas del querer". *CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1994, nº 67, p. 44-54.
- CASTILLO, Montserrat. *Grans il·lustradors catalans del llibre per a infants (1905-1939)*. Barcelona: Barcanova, 1997.
- CASTILLO, Montserrat. *Lola Anglada o La creació del paradís propi*. Barcelona: Meteora, 2000.
- CASTILLO VIDAL, Jesús. "Recursos de información sobre cómics. Estado de la cuestión". *Anuario ThinkEPI*, 2010, nº 4, p. 149-154.
- CLARET, Antonio María. *Instrucción que debe tener la mujer para desempeñar la misión que el todopoderoso le ha confiado*. Barcelona: 1951, (1ª ed. 1862).
- COLLIN, Françoise. "Diferencia y diferendo: la cuestión de las mujeres en filosofía". En DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), p. 291-322.
- COLOMER MARTÍNEZ, Teresa. *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fund. Germán Sánchez Ruipérez, 2005.
- COLOMER MARTÍNEZ, Teresa. "A favor de las niñas". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1994, nº 57, p. 7-24.
- COLOMER MARTÍNEZ, Teresa. "Álbumes ilustrados y cambio de valores en el cambio de siglo". En COLOMER MARTÍNEZ, T.; KÜMMERLING-MEIBAUER, B.; SILVA-DÍAZ, M. *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Barcelona: Gretel, 2010. p. 58-73.
- COMA, Javier. "Los cómics y sus medios de difusión". *Camp de l'Arpa*, 1980, nº 79-80, p. 7-10.
- COSTA RICO, Antón. "Guirnaldas de la historia: la construcción cultural y social del género femenino en la escuela del franquismo". En VIº COLOQUIO DE HISTORIA DE LA EDUCACIÓN. *Mujer y educación en España 1868-1975*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990, p. 112-119.
- COTT, Nancy F. "Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte". En DUBY, G. PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), p. 91-108.
- CUADRADO, Jesús. *Atlas español de la cultura popular: De la historieta y su uso, 1873-2000*. Madrid: Ediciones Sinsentido/Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 2 vols., 2000.
- CUÑARRO, Liber; FINOL, José Enrique. "Semiótica del cómic: códigos y convenciones". *Signa*, 2013, nº 22, p. 267-290.

DELHOM, José. *Catálogo del tebeo en España. 1865/1980*. Barcelona: Círculo de Amigos del Cómic y el Coleccionismo, 1989.

DÍAZ-PLAJA TABOADA, Anna. *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas: análisis y valoración en su contexto*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

DOONAN, Jane. *Looking at Pictures in Picture Books*. Stroud: Thimble Press, 1993.

DUPLAA, Cristina. "La figura femenina como elemento legitimador del poder hegemónico de una cultura nacional". En MAQUIEIRA D'ANGELO, V; GÓMEZ-FERRER MORANT, G.; ORTEGA LÓPEZ M. (ed.). *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, 2 vols. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989, vol. II. p. 333-342.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1968.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Lumen: Barcelona, 1999.

ECO, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1989.

EVANS, Jane. *What's in the Picture?: Responding to Illustrations in Picture Books*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1998.

FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel. *La renovación ilustrativa del libro infantil español (1973-1983)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Salamanca, 1997.

FERNÁNDEZ PACHECO, Miguel Ángel. "Suspiros de ballena". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1993, nº 53, p. 18-29.

FOLGUERA CRESPO, Pilar, "Democracia y cambio social. De la democracia representativa a la democracia paritaria (1975-1996)". En GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 549-571.

GARCÍA-NIETO PARIS, M^a del Carmen. "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista". En DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), 1993, p. 661-672.

GARCÍA PADRINO, Jaime. "Tradicición e innovación en la narrativa infantil"; "De la vanguardia al olvido: la difusión de la literatura infantil en la prensa periódica". En GARCÍA PADRINO, J. (dir.). *Así pasaron muchos años...: (en torno a la literatura infantil española)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 163-190; 282-300.

GARCÍA PADRINO, Jaime. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004

- GARCÍA PADRINO, Jaime. "Los ilustradores de Celia". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1997, nº 90, p. 24-31.
- GARCÍA SOBRINO, Javier. "Un erizo a los veinte". *Peonza* 1999, nº 49, p. 34-37.
- GIL GASCÓN, Fátima. "De niña a mujer: los tebeos femeninos durante el primer franquismo (1939-1950)". En FERNÁNDEZ SANZ, J.; SANZ ESTABLÉS, C.; RUBIO MORAGA, A. (coor.). *Prensa y periodismo especializado IV*, 2 vols. Guadalajara: Editores del Henares, 2009, Vol. 1, p. 241-250.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate, 1998.
- GÓMEZ ESCARDA, María. "La mujer en la propaganda política republicana de la guerra civil española". *Barataria, revista Castellano – Manchega de Ciencias Sociales*, 2008, nº 9, p. 83 – 101.
- GÓMEZ HERNÁNDEZ, José Antonio. "El interés de las bibliotecas por el mundo de los cómics". *Anuario ThinkEPI*, 2009, nº 1, p. 64-68.
- GUBERN, Román, GASCA, Luis. *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, 1988.
- PASCUAL, María. "Presentación". En HERNÁNDEZ CAVA, F. (com.). *Papel de mujeres*. (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, 1988). Madrid: Instituto de la Juventud, 1988.
- HUGUET, Montserrat, "Memoria del primer franquismo. Mujeres, niños y cuentos de infancia". En *Repositorio electrónico de la Universidad Carlos III de Madrid*, 2013. <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/16414>
- HURLIMANN, Bettina. *Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona: Juventud, 1982.
- JIMÉNEZ MORALES, Rosario, "Pequeños defectos que debemos corregir: aprendiendo a ser mujer en la historieta sentimental de los años cincuenta y sesenta". *Arbor*, 2011, nº extra 2, p. 159-168.
- JONES, Daniel E.; BARÓ I QUERALT, Jaume. *Bibliografía Catalana de la Comunicació, 1796-1996*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Departament de la Presidencia, 1997.
- KARAGEORGOU, Baste. "La obra de arte para Jan Mukarovsky y Mijaíl M. Bajtín". *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 2006, Vol. IV, nº 6-7, p. 9-28.
- LANDA, Mariasun. "Asun Balzola o la expulsión del paraíso". *CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1998, nº 109, 20-23.
- LEWIS, David. *Reading contemporary picturebooks*. London: Routledge, 2001.
- LIONNI, Leo. "Antes de las imágenes". *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, 2003, nº 65, p. 16-23.
- LOBATO, Arcadio. "Suspiros de España". *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1992, nº 45, p. 14-22.

- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*. Boadilla del Monte (Madrid): A. Machado Libros, D.L. 2006.
- LÓPEZ TAMÉS, Román. *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.
- LOTMAN, Yuri Mihailovich. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- MALLÓ, A. *Educación y revolución. Los fundamentos de una Educación nacional*. Madrid: Editorial Nacional. 1943.
- McCLEARY, John P; CRESPO, Luis. *El cuidado de libros y documentos: manual práctico para su conservación y restauración*. Madrid: Clan, 2001.
- MARTÍN, Antonio. "Desde la historieta clásica para niñas a Mary Noticias". *Tebeosfera (2ª época)*, 2010. nº 6. Disponible en: <http://www.tebeosfera.com/documentos/textos>. (Cons. 19.03.2014)
- MARTÍN, Antonio. "Los tebeos de Madrid". *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 2004, nº 174, p. 15-23.
- MARTÍN, Antonio. *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1980.
- MEDINA, Guillem. *Chicas del Cómic*. Barcelona: Ediciones Glenat, 2010.
- MEDINA, Guillén. "Entrevista con María Pascual". *Toyland*, 2010, nº 12, p. 58 – 63.
- MERCÈ ROCA, María. *L'educació sentimental de les dones durant el Franquisme: el món era a fora*. Barcelona: Columna, 2004
- MIQUEL ROVIRA, Joan; ROVIRA COLLADO, Jose. (2013): "Unicómic cumple 15 años. Análisis de las jornadas del cómic de la universidad de Alicante". *Ítaca. Revista de filología*, 2010, nº3.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.
- MONLAU, Pedro Felipe. *Higiene del matrimonio*. Madrid: Rivaneyra, 1865.
- MOEBIUS, William. "Introduction to Pictrebook Codes." *Word and Image*, 1986, nº 2, p. 141 – 158.
- MOIX, Terenci. *Historia social del cómic*. Barcelona: Ediciones B, 2007
- MOLINERO, Carme. "Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un "mundo pequeño". *Historia Social*, 1998, nº 30, p. 97-118.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. "Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres". En AEIHM. *Actas del Décimo Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres* (10, 17-19 abril 2002, Madrid). Madrid: Archiviana, 2003, pp. 477-496.

MUÑOZ RUIZ, María del Carmen. "Imágenes al servicio de un discurso: los tebeos para jovencitas en la España franquista". En BALLESTEROS GARCÍA, R.M., VERA BALANZA, M.T. *Mujeres y medios de comunicación: imágenes, mensajes y discursos*. Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 1996, p. 111-132.

MUÑOZ RUIZ, María del Carmen, "Imágenes de lo femenino a través de los tebeos para jovencitas. España, 1955-1965". En SAURET GUERRERO, M.T. (coord.). *Luchas de género en la historia a través de la imagen, ponencias y comunicaciones*, 3 vols. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, Servicio de Publicaciones, 2001-2002, Vol. 3, p. 357-372.

MUÑOZ RUIZ, M^a del Carmen. "La construcción de las relaciones de género en el franquismo y sus conflictos: los consultorios sentimentales". *Arenal*, 2003, vol. 10, nº 2, p. 219-239.

MUÑOZ RUIZ, María del Carmen. *Mujer mítica, mujeres reales: las revistas femeninas en España, 1955-1970*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2002.

NASH, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona: Anthropos, 1983.

NASH, Mary. "Mujeres en España y en Iberoamérica contemporánea" y "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España. 1900-1939". En DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), p. 619-626; p. 627-646.

NIKOLAJEVA María, SCOTT, Carole. *How Picturebooks Work*. New York: Garland, 2001.

NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power, and other essays*. London: Thames & Hudson, 1989.

NODELMAN, Perry. *Words About Picture: The Narrative Arte of Children's Picture Books*. Athens: The University of Georgia Press, 1988.

ОРЛОВА, Е. О, *Образовательные возможности иллюстрации детской книги*, [ORLOVA, E. Las posibilidades educativas de la ilustración del libro infantil]. Великий Новгород: Новгородский государственный университет Имени Ярослава Мудрого, 2009.

ORTEGA LÓPEZ, Teresa María. "Conservadurismo, catolicismo y antifeminismo: la mujer en los discursos del autoritarismo y el fascismo (1914-1936)". *Ayer*, 2008, vol. 3, nº 71, p. 53-83.

ORTEGA Y GASSET, José, "Divagación ante el retrato de la Marquesa de Santillana" (1918). En *Tres ensayos sobre la mujer*. Barcelona: Almacenes Generales de Papel 1972, p. 61-7.

ORS, Eugenio D'. *La Bien Plantada*. Madrid: Calpe, 1920

PASSERINI, Luisa. "Sociedad de consumo y cultura de masas". En DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), p. 349 – 368.

PATRONATO DE PROTECCIÓN A LA MUJER. *La moralidad pública y su evolución*. Madrid, 1943.

PERELLA ANADÓN, Berta; MUIÑOS NEIRA, Montserrat. “Conservació i restauració de còmic: el mètode nord-americà”. *Unicum*, 2011, nº 10, p. 172-178.

PÉREZ ROJAS Javier (com.). *La Eva moderna: ilustración gráfica española 1914-1935* (Madrid 8 julio-13 septiembre 1997). Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997.

PEREZ ROAS, JAVIER. “Modernas y cosmopolitas. La Eva Art Deco en la revista Blanco y Negro”. En CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario; MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora (eds.). *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga: Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2001, p. 235-270.

PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica en el siglo XIX: funciones y disfunciones*. Valencia: Universidad de Valencia, 2010.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2007.

PORCEL, Pedro. “La historieta española de 1951 a 1970”. *Arbor*, 2011, nº extra 2, p. 129-158.

PORCEL TORRENS, Pedro. *Tragados por el abismo. La historieta de Aventuras en España*. Castalla (Alicante): Edicions de Ponent, 2010, p. 219-221.

PRIMO DE RIVERA, Pilar. *Discursos, circulares y escritos*. Madrid, 1943.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 1985.

PUIG Y RPIG, P. “Puericultura”. *Mujer y madre*, 1921, nº2.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *El "cómic" femenino en España: arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.

RAMOS, María Dolores. “¿Madres de la Revolución? Las mujeres y los movimientos sociales españoles 1900-1930”. En DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente* (5 vols). Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), p. 647 – 660.

REINA, Oliva. *Experiencias de educación*. Madrid: Riafo, 1939.

ROMO PARRA, Carmen. “El desorden de la identidad persistente: cambio social y estatus de la mujer en la España desarrollista”. *Arenal*, 2005, vol. 12, nº1, p. 91-109.

RUANO, Alfonso. “Un caso insólito y mucho eclecticismo”. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1992, nº 39, p.16 – 20.

RUÍZ FRANCO, Rosario. *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

SALISBURY Martin, STYLES Morag. *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Barcelona: Blume, 2012.

SÁNCHEZ HERNAMPÉREZ, Arsenio. *Políticas de conservación en bibliotecas*. Madrid: Arco Libros, 1999.

SÁNCHEZ HERNAMPÉREZ, Arsenio. "Variables de deterioro ambiental: humedad relativa y calor". *Boletín de la ANABAD*, 1996, Tomo 46, nº 2, págs. 97-112.

SÁNCHEZ - REDONDO MORCILLO, Carlos: *Leer en la Escuela durante el Franquismo*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2004.

SANCHO CREMADES, Pelegrí; GREGORI SIGNES, Carmen. "Nuevas perspectivas en el estudio del discurso del cómic". *Quaderns de Filología*, 2008, nº 3, p. 9-23.

SCHWARCZ, Joseph H.; SCHWARCZ, Chava. *The Picture Book Comes of Age: Looking at Childhood Through the Art of Illustration*. Chicago: American Library Association 1991

SCHWARCZ, Joseph H. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982.

SCOTT, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En: AMELANG, J.; NASH, Mary (coor.). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990, P. 23-58.

SINUES, DE, María del Pilar. *Hija, esposa y madre*. Madrid: Imprenta de los hijos de García,

SOTO CARMONA, Alvaro. "Cuantificación de la mano de obra femenina (1860- 1930)". En FOLGUERA, Pilar (Ed). *La mujer en la Historia de España*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. 1984, p. 279-298.

THÉBAUD, Françoise. "La Primera Guerra Mundial: ¿la era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual?". En DUBY, G., PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente (5 vols)*. Madrid: Taurus, 1991-1993 (vol. V, *El siglo XX*, F. Thébaud dir.), p. 31 – 90.

TURÍN, Adela. *Los cuentos siguen contando: algunas reflexiones sobre los estereotipos*. Madrid: Horas y Horas, 1995.

URDIALES VALIENTE, Alberto. *Creatividad y comunicación de la ilustración infantil en la narrativa en castellano (1900-1936)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2005.

URDIALES VALIENTE, Alberto, *El mundo de Asun Balzola*. Madrid: Fundación SM, D.L. 2011.

URÍA RAMOS, Paloma. *En tiempos de Antoñita La Fantástica*. Tres Cantos (Madrid): Foca, 2004.

VÁZQUEZ, Celia (ed.). *Diálogos intertextuales 3: en busca de la voz femenina. Temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamérica*. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 2010.

VERGARA PERIS, José Vicente. *Conservación-restauración de material cultural con soporte de papel*. Valencia: Conselleria de Cultura, 1994

WENSELL, Ulises, "La ilustración de textos literarios dedicados a la infancia". En GARCÍA PADRINO, J. (dir.). *La comunicación literaria en las primeras edades*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003, p. 97-109.

FUENTES

Material gráfico, bibliográfico y literario:

Dibujos originales y libros de la biblioteca personal de Asun Balzola, proporcionados por el Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Libros ilustradas por las tres artistas²²⁹ utilizadas en este trabajo:

ANGLADA, Lola; WILDE; Oscar. *Contes*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1915

ANGLADA, Lola. *Magraneta*. Barcelona: Muntañola, 1917

ANGLADA, Lola. *Contes del paradís*. Barcelona: Catalana, 1920.

ANGLADA, Lola. *El parenostre interpretat per a infants*. Barcelona: Pal·las, 1927.

ANGLADA, Lola. *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.

ANGLADA, Lola. *Monsenyor Llangardaix*. Barcelona: Políglota, 1930.

ANGLADA, Lola. *El més petit de tots*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Comissariat de Propaganda, 1937. (Ed. facsím.: Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1992)

ANGLADA, Lola; CURET, Francesc. *La vida humanitaria. (Visions barcelonines, 1760-1860)*. Barcelona: Alta Fulla, 1952.

ANGLADA, Lola; CURET, Francesc. *La vida a la llar. (Visions barcelonines, 1760-1860)*. Barcelona: Dalmau i Jover, 1952.

²²⁹ La ordenación es cronológica. Por razones de estructura, el apellido de la ilustradora figura antes que aquel del autor del texto. En el caso de que falte un segundo autor, se trata de libros escritos e ilustrados por la misma artista.

ANGLADA, Lola; CURET, Francesc. *Els barcelonins i la mort. (Visions barcelonines, 1760-1860)*. Barcelona: Dalmau i Jover, 1953.

ANGLADA, Lola; FLORÍ, Eugeni. *Rondalles i narracions*. Barcelona: Balmes, 1956.

ANGLADA, Lola, CURET, Francesc. *Costumes, festes i solemnitats. (Visions barcelonines, 1760-1860)*. Barcelona: Alta Fulla, 1957.

ANGLADA, Lola; CURET, Francesc. *De Sant Pere a Sant Pau. (Visions barcelonines, 1760-1860)*. Barcelona: Dalmau y Jover, 1958.

ANGLADA, Lola. *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958

ANGLADA, Lola. *Martin y "Diana" en el bosque*. Barcelona: Juventud, 1963.

ANGLADA, Lola. *Les meves nines*. Barcelona: Alta Fulla, 1983

ANGLADA, Lola; CARROLL, Lewis. *Alicia en terra de meravelles*. Barcelona: Joventut, 1992. (Reimpresión de Barcelona: Mentora, 1927.)

BALZOLA, Asun; G^a SÁNCHEZ, J.L.; FERNÁNDEZ PACHECO, M.A. *Soy un niño*. Madrid: Altea, 1974.

BALZOLA, Asun; G^a SÁNCHEZ, J.L.; FERNÁNDEZ PACHECO, M.A. *oy una gota*, Madrid: Altea, 1974.

BALZOLA, Asun; G^a SÁNCHEZ, J.L.; FERNÁNDEZ PACHECO, M.A. *Historia de un erizo*. Valladolid: Miñón, 1978.

BALZOLA, Asun; G^a SÁNCHEZ, J.L.; FERNÁNDEZ PACHECO, M.A. *El niño y el robot*. Madrid: Altea, 1978.

BALZOLA, Asun; PARRÁMON Josep M. *La Primavera*. Barcelona: Bruguera, 1981

BALZOLA, Asun, DEL AMO, M. *Zuecos y naranjas*. Barcelona: La Galera. 1981.

BALZOLA, Asun. Ciclo de Munia: *Munia y los hallazgos. Munia y el cocodrilo naranja. Munia y la luna. Los zapatos de Munia. Munia y la señora Piltronera*. Barcelona: Destino. 1980-1990.

BALZOLA, Asun. ANTONIORROBLES, *La bruja doña Paz*. Valladolid: Miñón. 1981.

BALZOLA, Asun; FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús. *El reino de los niños*. Madrid: Debate, 1981.

BALZOLA, Asun; BALZOLA, Ana. *El camisón bordado*. Valladolid: Miñón, 1982.

BALZOLA, Asun. *La playa de las conchas rosas*, Valladolid: Miñón, 1982

BALZOLA, Asun. *Los Ángeles junto al Tíber*. Valladolid: Miñón, 1983.

BALZOLA, Asun; ROIG CASTELLANOS, Mercedes. *Piripitusa*. Barcelona: Noguer Ediciones, 1983.

BALZOLA, Asun, ATXAGA, Bernardo. *Txitoen istorioa*. Donostia: Erein, 1985.

BALZOLA, Asun. *Santino el pastelero*. Barcelona: Destino. 1986.

BALZOLA, Asun; XIRINACS, Olga. *Marina; Cavall de mar*. Barcelona: Barcanova, 1986.

BALZOLA, Asun. FORTÚN, Elena, *Celia en la revolución*. Aguilar. 1987.

BALZOLA, Asu; MARTINEZ DE LEZEA, Itxaropena. *Leyendas vascas*, 5 vols. Donostia: Erein, 1987-8.

SERVICIO VASCO DE SALUD. *Guía de anticonceptivos y sexualidad*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones, Gobierno Vasco, 1989.

BALZOLA, Asun. *A la de mosca*. Barcelona: Pirene. 1989.

BALZOLA, Asun. *La cazadora de Indiana Jones*. Madrid: SM, 1989.

BALZOLA, Asun; *Por los aires*. Madrid : SM, 1991

BALZOLA, Asun; MACHADO, Ana María. *Un montón de unicornios*, Madrid: SM, 1993.

BALZOLA, Asun. *Julieta, Romeo y los ratones*, Mariasun Landa. Madrid: SM, 1994.

BALZOLA, Asun. "Remedios", Revista Telva, 1995, varios números.

BALZOLA, Asun, *Txoriburu. Cabeza de chorlito*. Barcelona: Destino, 1998.

BALZOLA, Asun; RIOS Alicia. *Cuentos Rellenos*. Gaviota, 1999.

BALZOLA, Asun. *La Tienda de Mister Daffodil*. Madrid: SM, 2001.

BALZOLA, Asun. *La infantita quiere muñecos*. Madrid: SM, 2001.

BALZOLA, Asun; LANDA, Mariasun. *Amona zure Iholdi*. Donostia: Erein, 2005.

BALZOLA, Asun *et al.* *de ellas [catálogo exposición]*. Castalla (Alicante): Ediciones de Ponent, 2006.

BALZOLA, Asun; LANDA, Mariasun. *Os segredos de Iholdi* . Sao Paulo: SM, 2013.

PASCUAL, María; SOTILLOS, Eugenio (ad.). *Miniclásicos*. Barcelona: Toray, D.L. 1976.

PASCUAL, María; SOTILLOS, Eugenio (ad.). *Cuentos de Ch. Perrault*. Barcelona: Toray, 1977.

PASCUAL, María; HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Cuentos alemanes*. (Azucena 3). Barcelona: Toray, 1980.

PASCUAL, María; SOTILLOS, Eugenio (ad.). *Ocurrió una vez* Barcelona: Toray, 1982.

PASCUAL, María; DICKENS, Charles. *Cuentos de Navidad*. Barcelona: Toray, 1983.

PASCUAL, María; SOTILLOS. *Cuentos de la Condesa de Segur* . Barcelona: Toray, 1984.

PASCUAL, María; BLYTON, Enid. *Contes de Enid Blyton*. Barcelona: Toray, D.L. 1985

PASCUAL, María; SOTILLOS, Eugenio (ad.). *Cuentos de Andersen*. Barcelona: Toray, D.L. 1986.

PASCUAL, María; ESOPPO, et al. *Fábulas* (3 vols). Barcelona: Toray, D.L. 1986.

PASCUAL, María; SOTILLOS, Eugenio (ad.). *Mis cuentos favoritos* (8 vols). Madrid: Susaeta, 1987.

PASCUAL, María; SOTILLOS, Eugenio (ad.). *La Biblia de los niños*, (3 vols.). Barcelona: Océano, 1988.

PASCUAL, María. *Muñecas recortables*, Barcelona: Toray, 1990.

PASCUAL, María; O'CALLAGHAN I DUCH; Elena (coor.). *El sexo contado a los pequeños*. Barcelona: Oceano, 2003.

Ilustraciones de Lola Anglada en la prensa:

Cu-Cut, 1911, nº 468.

Feminal, 1911, nº 48.

Feminal, 1912, nº 59.

D'ací d'allà, 1920, nº2.

D'ací d'allà, 1924, nº 81.

D'ací d'allà, 1924, nº 84.

D'ací d'allà, 1935, nº 183 (extra).

Nosaltres sols! 1931, nº8.

La Nuri, 1925, nº1.

La Nuri, 1925, nº2.

La Nuri, 1926, nº 10.

La Nuri, 1926, nº 11.

La Nuri, 1925, nº13.

La Nuri, 1926, nº 14.

Violet, 1925, nº 176.

Virolet, 1925, nº 182.

Virolet, 1925, nº 183.

Virolet, 1925, nº 130.

Virolet, 1926, nº, 213.

Tebeos (con participación de María Pascual y de otros dibujantes):

Azucena, ca. 1953, nº 228.

Azucena, ca. 1953, nº 236.

Azucena, ca. 1953, nº 267.

Azucena, ca. 1953, nº 272.

Azucena, ca. 1953, nº 11 extraordinario

Azucena, ca. 1954, nº 347

Azucena, 1955, nº 440.

Azucena, 1955, nº 444.

Azucena, 1955, nº 447.

Azucena, 1956, nº 467.

Azucena, 1956, nº 475.

Azucena, 1956, nº 497.

Azucena, 1956, nº 521.

Azucena, 1957, nº 532.

Azucena, 1958, nº 539.

Azucena, 1958, nº 553.

Azucena, 1958, nº 561.

Azucena, 1958, nº 569.

Azucena, 1958, nº 572.

Azucena, 1958, nº 38 extraordinario.

Blanca, 1960, nº4

Dirca, 1969, nº 38

Gacela, s.n. ca. 1956.

Guendalina, 1959, nº43.

Lily, 1973, nº 658.

Lindaflor, 1958, nº 98.

Mis chicas, 1942, nº 45.

Mary Noticias, 1962, nº 46.

Romántica, 1961, nº 82.

Rosas Blancas, 1958, nº 23.

Rosas Blancas, 1958, nº 25.

Rosas Blancas, 1958, nº 36.

Rosas Blancas, 1958, nº 54.

Rosas Blancas, 1958, nº 75.

Rosas Blancas, 1958, nº 77.

Serenata, 1959, nº 12.

Serenata, 1959, nº 38.

Serenata, 1959, nº 83.

Serenata, 1965, nº 288.

Sissi, Novelas gráficas, 1959, nº 44

Susana, 1559, nº 46 *Tu Romance*, 1959, nº 15.

Tres hadas, 1958, nº 160.

Publicaciones periódicas, de carácter autobiográfico y biográfico, coetáneas al trabajo de las artistas:

BALZOLA, Asun. “¡Aletas de tiburón en salsa!” *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1991, nº 30, p. 16-17.

BALZOLA, Asun. “Asun Balzola” (entrevista). *CLIJ. Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1991, nº27, p. 34-35.

BALZOLA, Asun. “Autorretrato: Asun Balzola”. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1990, nº 16, p. 49-51.

BALZOLA, Asun. “De fulgor a fulgor: vida y lecturas”. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 2006, nº 191, p.51-5.

BALZOLA, Asun. “De William Blake al Corte Inglés”. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*. 1998, nº 102, p. 53-59.

BALZOLA, Asun. “Diario de una dibujante”. *Educación y Biblioteca*, 1994, nº 43, p. 6-10

BALZOLA, Asun. “El proceso creativo en la literatura para niños”. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 2003, nº 162, p. 22-25.

BALZOLA, Asun.CASTILLO, Montserrat. “Entrevista”. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 1994, nº 67, p. 44- 54.

BALZOLA, Asun. “Entrevistamos a Asun Balzola”. *Babar*, 1998, nº 22, p.5-14.

BALZOLA, Asun. “Entrevistamos a: Asun Balzola”. *Peonza*, 1992, nº 23, p. 21-30.

BALZOLA, Asun. “Láminas, brujas y demás ilustraciones”. *Atiza*, 1990, nº 30-32, p. 104-111

BALZOLA, Asun. “Los Museos del Barco de Vapor Saber”. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 2002, nº 149, p. 48-49.

BISQUET I MOLAS, Esteve. “Els Nostres Ninotaires”. *Flama*, 10-VI-1932, p.5.

GUANSÉ, Domenec. “Croniques Catalanes”. *Revista Catalana*, enero-junio, 1929, p. 99-105.

EXPOSICIONS, LES. “Les Expsicions. Galeries Dalmau”, *Gasetta de les Arts*, 1925, nº 21, p.7.

LOLA, LA. “La Lola Anglada”. *En Patufet*, 1916, nº 631, p. 130-131.

LOLA. “Lola Anglada”. *Vell i Nou*, 1916, nº 19, p. 10.

PARDELLANS, Joan.”Galería”. *La Revista*, 1935, nº1, p. 85-91

SOLDEVILLA, Carles. "Entreviu amb Lola Anglada". *D'ací d'allà*, agosto, 1924, p. 54-6.

VIDA, LA. "La vida artística en Cataluña". *Gaceta de Bellas Artes*, 1933, nº 424, p. 32-33.

VIVES Ricard. "Els nostres dibuixants. Lola Anglada". *Butlletí de l'Associació d'Alumnes Obrers de l'Escola Industrial*, 1927, nº 46, p. 6-8.

UNA ARTISTA. "Una artista catalana". *Feminal*, 1912, nº 59. p. 15-17.

Entrevistas y cuestionarios:

Entrevistas escritas, orales y audio- visuales con antiguas lectoras (en orden cronológico):

Filomena Oltra Folgado, Carmen López Navarro, Loli Jiménez Casas, M^a Carmen Izquierdo Paredes, Cristina, Ana María Cort, María José Jover Esteban, Ángeles, Carmen Latorre, Pepa Pretel, Francisca Castañar, María Antonia Rico, Victoria, Amparo Carrión Marques.

Entrevistas con asociaciones:

Asociación de Autores de Cómic de España

Asociación Española de Amigos del Cómic

Asociación Cultural Tebeosfera

Asociación Valenciana del Cómic

Asociación El Planeta de los Cómic.

Entrevistas con anticuarios y librerías:

Ángel y Jesús Bueno (rastros de Valencia)

Ángel Sanz (Feria del Libro Antiguo)

Información comercial (oral y escrita), recibida de las librerías:

Madrid: Cómic Hunter

Hipercómic

Knight cómics

Mundo Fantasía

Barcelona: Racó del Col.leccionista

Continuará

Librería Sánchez

Cómics Javier

Cómics Trinidad

El Desván Encantado

Valencia: Futurama

Imágenes

Maestro Gozalbo

Puesto de Valencia. R. Borja.

RELACIÓN DE IMÁGENES:

- Fig.1. Lola Anglada, *Caritat en Els barcelonins i la mort* (Francesc Cueret). Barcelona: Dalmau i Jover, 1953.
- Fig.2. Lola Anglada. *Després del diagnòstic.* en *Els barcelonins i la mort* (Francesc Cueret). Barcelona: Dalmau i Jover, 1953.
- Fig. 3. Lola Anglada. *Penediment, D'ací d'allà*, 1920, nº2. ARCA. (Arxiu de revistes catalanes antigues).
- Fig.4 Lola Anglada, *La Ben Plantada*, ca. 1950. Tiana, Jardines de Can Baratau.
- Fig. 5. Joaquim Sunyer, *Los espejos*, ca. 1905. Barcelona, MNAC.
- Fig.6. Ramón Casas, *Dama leyendo el periódico*, 1900. Col. Thyssen-Bornemisza.
- Fig.7. Darío de Regoyos, *Los polluelos*, 1912. Museo de Montserrat.
- Fig.8. Juan Gris, *Marta la ciega*, ca. 1907. Madrid, Biblioteca Nacional.
- Fig. 9. Nicanor Piñole, *Maternidad*, 1904. Madrid, MNCARS.
- Fig.10. Gonzalo Bilbao, *Cigarreras en la Fábrica de Tabaco de Sevilla*, ca. 1911. Sevilla, Mº de Bellas Artes.
- Fig.11. Pablo Picasso, *Madre con niño*, 1902. Edimburgo, Scottish Gallery of Modern Art.
- Fig. 12. Rafael Penagos, *Sin título*, 1931. En PÉREZ ROJAS Javier (com.). *La Eva moderna: ilustración gráfica española 1914-1935* (Madrid 8 julio-13 septiembre 1997). Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997.
- Fig.13. Salvador Bartolozzi, *En pijama, Blanco y Negro*, 1924. En PÉREZ ROJAS Javier (com.). *La Eva moderna: ilustración gráfica española 1914-1935* (Madrid 8 julio-13 septiembre 1997). Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997.
- Fig.14. Federico Ribas, *Botafuego*, 1926. En PÉREZ ROJAS Javier (com.). *La Eva moderna: ilustración gráfica española 1914-1935* (Madrid 8 julio-13 septiembre 1997). Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1997.
- Fig.15. Lola Anglada, *Dibujo. Feminal*, 1911.nº 48. ARCA
- Fig. 16. Cristobal Arteché, *Les milicies us necessiten!*, 1936. Biblioteca Nacional de España, Fondo digital.
- Fig. 17. *¡Paso a la mujer!* Cartel de PCE, 1937. Arch. Doc. Mº. Cultura, Salamanca.
- Fig. 18.. *¡Ayuda a los hospitales de sangre!* Cartel de CNT AIT, 1937. Biblioteca Nacional de España, Fondo digital.
- Fig. 19. Parilla, *Camaradas de la retaguardia (...)*, 1938.PARES, Centro Documental de la Memoria Histórica
- Fig.20. Teresa Sánchez Gavito, *En la tarde*. En *Catálogo del XXIV Salón de Otoño Octubre-noviembre*, Madrid: Asociación de pintores y escultores,1950.
- Fig.21. Teresa Condeminas Soler, *Plenitud*, 1950. Jaén, Mº de Bellas Artes.
- Fig.22, *Mis chicas*, 1951, nº 37.
- Fig. 23. *Mis chicas*, 1951, nº 37.

- Fig.24. Joan Junceda, *El príncipe blanc*, *Violet*, 1925, nº 170.
- Fig.25. Josep Obiols, *Los tres pelos del diablo* (Josep Carner). Barcelona: Muntañola, 1920.
- Fig. 26. Rafael Penagos, *Katimatika*. Madrid: Calleja, 1933.
- Fig. 27. José Zamora, *La montaña azul*, en *Cuentos de Nesbit* (Edith Nesbit). Madrid: Calleja, ca.1924.
- Fig. 28. Federico Ribas, *La princesa y el erizo* en *Cuentos de Nesbit* (Edith Nesbit). Madrid: Calleja, ca.1924.
- Fig. 29. Rosario de Velasco. *Cuentos para soñar* (M^a.t. León). Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, ca. 1927.
- Fig.30. Francisco Regidor, *Celia dice* (E. Fortún), *Gente menuda*, 1930, nº 2063.
- Fig.31. Molina Gallent. *Celia, lo que dice* (E. Fortún). Madrid: Aguilar, 1932.
- Fig.32. Luisa Butler, *Celia madrecita* (E. Fortún). Madrid: Aguilar, 1939.
- Fig.33. Salvador Bartolozzi, *Pinocho*, 1925, nº 31.
- Fig.34. K-Hito, *Macaco*, 1928, nº18,
- Fig. 35. *BB*, 1920, nº19.
- Fig. 36. Max Ramos, *Buby encuentra un tesoro* (Magda Donato). Madrid: Rivadeneyra, ca. 1925.
- Fig. 37. Santana Bonilla, *Maruja* (Carlos Luis de Cuenca). Madrid: Rivadeneyra, ca. 1925.
- Fig.38. Rafael Penagos, *Carmencita Franco* en *Cuentos de tío Fernando* (F. Fernández de Córdoba). Madrid: Calleja, 1940.
- Fig. 39. Mercedes Llimona, *Blancanieves y los enanitos*. Barcelona: Juventud, ca.1945.
- Fig.40 María Claret. Libro de la serie *Mari Pepa*, (Emilia Cotarelo). San Sebastián: I. G. Valverde, 1950
- Fig. 41. Correspondencia de Mari-Pepa y dibujos infantiles, *Flechas y Pelayos* 1939, nº 41.
- Fig.42. Pili Blasco, *La montaña de cristal*. Barcelona: Molino, 1943.
- Fig. 43. M^a Teresa Alcobé, *Relatos eucarísticos* (Florencia de Arquer). Barcelona: Fomento de Prensa Católica, ca. 1960.
- Fig. 44. *Mis chicas*, 1942, nº 45.
- Fig. 45. Lorenzo Goñi, *Marcelino Pan y Vino*, (José María Sánchez Silva). Madrid: Doncel, 1952.
- Fig. 46. Lorenzo Goñi, *El niño, la golondrina y el gato*, (Miguel Buñuel), Madrid: Doncel, 1959.
- Fig. 47. M. Boix, *Yo soy el fuego* (J.L. García Sánchez y M.A. Fernández Pacheco). Madrid: Altea, 1970.
- Fig. 48. Miguel Calatayud, *Peter Pan* (J.M. Barrie). Madrid: Doncel, 1976.
- Fig. 49. Miguel Ángel Fernández Pacheco, *Soy un museo* (José Luis García Sánche). Madrid: Altea, 1977.
- Fig. 50. Carme Solé Vendrell, *El piojo y la pulga* (Jordi Cots). Barcelona: La Galera, 1973.
- Fig. 51. Viví Escrivá, *Caramelos de menta* (C. Vázquez Vigo). Madrid: Doncel, 1973.
- Fig. 52. José Ramón Sánchez, *Soy un pez* (J.L. García Sánchez ; M.A. Fernández Pacheco). Madrid: Altea, 1974.
- Fig. 53. *Tu Romance*, 1959, nº 15.
- Fig. 54. *Mary Noticias*, 1962, nº 46.
- Fig. 55. *Sissi, Novelas gráficas*, 1959, nº 44.

- Fig. 56. *Romántica*, 1961, nº 82.
- Fig. 57. *Dirca*, 1969, nº 38.
- Fig. 58. *Blanca*, 1960, nº4.
- Fig. 59 a, *Lily* (portada) 1973, nº 658.
- Fig. 59 b *Lily* (interior), 1973, nº 658.
- Fig. 60. Ulises Wensell. *La niña invisible* (J.L. García Sánchez, M. A. Fernández Pacheco). Madrid: Altea, 1978
- Fig.61. Juan Ramón Alonso, *El árbol, el hombre y el camino* (Juan Frías). Madrid: SM, 1991.
- Fig.62.Violeta Monreal, *Manuela* (Marta Osorio), Barcelona: Edebé, 1992.
- Fig.63. Rocío Martínez, *Gato Guille y los monstruos*. Pontevedra: Kalandraka, 2000.
- Fig.64. Lola Anglada con Joan Llaverias, *Feminal*, 1912, nº59. ARCA.
- Fig. 65. Lola Anglada en su estudio, 1924, *D'ací d'allà*, agosto, 1924. ARCA.
- Fig. 66. Lola Anglada, 1950. En CASTILLO, Montserrat. *Lola Anglada o La creació del paradís propi*. Barcelona: Meteora, 2000.
- Fig. 67. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.
- Fig.68. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.
- Fig. 69. Joan Llaverias, *Guillot Bandoler* . Barcelona: Muntañola, 1919.
- Fig. 70. Joan Llaverias, *El Drac de Puignegros* (Pere d'Ordal). Barcelona: Muntañola, 1917.
- Fig. 71. Arthur Rackham, *The Fairy Tales of the Brothers Grimm*. London: Constable and Company Ltd., 1909.
- Fig. 72. Arthur Rackham, *Peter Pan in Kensington Gardens* (J. M. Barrie). London, Hodder & Stoughton, 1906.
- Fig. 73. Feliu Elias (Apa), *El pescador y la princesa* (J. Carner). Barcelona: Muntañola, 1917.
- Fig. 74. Ricard Opisso, *Ell Passeig de Gracia, L'Esquella de la Torraitxa*, 1926, nº 2429. ARCA.
- Fig. 75. L. Anglada, *Contes* (Oscar Wilde). Barcelona: Diputació de Barcelona, 1915
- Fig. 76. L. Anglada, *Magraneta*. Barcelona: Muntañola, 1917
- Fig. 77. L. Anglada, *Leyendas de oriente* (J. Carner). Barcelona: Muntañola, 1919.
- Fig. 78. L. Anglada, *Les meves nines*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.
- Fig. 79. L. Anglada, *Les meves nines*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.
- Fig.80. L. Anglada, *D'ací d'allà*, noviembre, 1924.
- Fig. 81 .L. Anglada, *En Peret, Virolet*, nº,183, 1925. ARCA.
- Fig.82.L. Anglada, *Contes del paradís*. Barcelona: Catalana, 1920.
- Fig.83. L. Anglada. *El parenostre interpretat per a infants*. Barcelona: Pal·las, 1927.
- Fig. 84. L. Anglada, *El més petit de tots*. Sabadell: Comssariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.
- Fig. 85. L. Anglada, *Rondalles i narracions* (Eugeni Flori). Barcelona: Balmes, 1956.
- Fig. 86. L. Anglada, *Recollint taronjes*. Rajoles, 1964

- Fig.87. L. Anglada, *Els barcelonins i la mort* (Francesc Curet). Barcelona: Dalmau i Jover, 1953. (Serie: Visions barcelonines, 1760-1860)
- Fig. 88. L. Anglada. *La vida a la llar* (Francesc Curet). Barcelona: Dalmau i Jover, 1952. (Visions barcelonines, 1760-1860)
- Fig.89. L. Anglada, *De Sant Pere a Sant Pau*. (F. Curet). Barcelona: Dalmau y Jover, 1958. (*Visions barcelonines, 1760-1860*)
- Fig. 90. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora, 1927 (Reimpr.: Barcelona: Joventut, 1992.)
- Fig.91. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora, 1927
- Fig. 92. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora, 1927
- Fig. 93. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora, 1927
- Fig. 94. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora, 1927
- Fig. 95. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora, 1927
- Fig. 96. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora, 1927
- Fig.97. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora, 1927
- Fig.98. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora, 1927
- Fig.99. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora,
- Fig.100. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.101. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 102. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.103. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 104. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 105. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 106. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 107. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.108. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 109. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 110. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.111. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.112. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 113. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.114. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.115. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.116. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 117. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.

- Fig.118. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.119. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.120. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.121. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig.122. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 123. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 124. L. Anglada, *Margarida*. Barcelona: Altés, 1928.
- Fig. 125. L. Anglada, *La Nuri*, 1925, nº1. ARCA.
- Fig. 126. *Nuri*, *La Nuri*, 1926, nº 14. ARCA.
- Fig. 127. L. Anglada, *Penediment. D'ací d'allà*, 1920, nº2. ARCA.
- Fig. 128. L. Anglada, *Contes del paradís*. Barcelona: Catalana, 1920.
- Fig. 129. L. Anglada, *Contes del paradís*. Barcelona: Catalana, 1920.
- Fig. 130. L. Anglada. *Monsenyor Llangardaix*. Barcelona: Políglota, 1930.
- Fig. 131. L. Anglada, *D'ací d'allà*, 1924, nº 81. ARCA.
- Fig. 132. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.
- Fig. 133. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.
- Fig. 134. L. Anglada, *Costumes, festes i solemnitats* (F. Curet). Barcelona: Alta Fulla, 1957. (*Visions barcelonines, 1760-1860*).
- Fig. 135. L. Anglada, *La vida a la llar* (Francesc Curet). Barcelona: Dalmau i Jover, 1952. (*Visions barcelonines, 1760-1860*).
- Fig. 136. L. Anglada, *La Nuri*, 1926, nº10.
- Fig. 137. L. Anglada, *Monsenyor Llangardaix*. Barcelona: Políglota, 1930.
- Fig. 138. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.
- Fig. 139. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.
- Fig. 140. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.
- Fig. 141. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*. Barcelona: Filograf, 1958.
- Fig. 142. L. Anglada, *La vida a la llar* (Francesc Curet). Barcelona: Dalmau i Jover, 1952.
- Fig. 143. L. Anglada, *La vida a la llar* (Francesc Curet). Barcelona: Dalmau i Jover, 1952.
- Fig. 144. L. Anglada, *De Sant Pere a Sant Pau*. (F. Curet). Barcelona: Dalmau y Jover, 1958. (*Visions barcelonines, 1760-1860*).
- Fig. 145. L. Anglada, *De Sant Pere a Sant Pau*. (F. Curet). Barcelona: Dalmau y Jover, 1958. (*Visions barcelonines, 1760-1860*).
- Fig. 146. L. Anglada. *Dibujo*, 1936. En RIUS VERNET, Núria. *Lola Anglada, poderosa memòria : dibuixos i il·lustracions més compromisos*. Tiana : Ajuntament de Tiana, 2010
- Fig. 147. L. Anglada, *Nosaltres sols!* 1931, nº8. ARCA.

- Fig. 148. L. Anglada, *Nosaltres sols!*, cartel de 1933. Biblioteca Valencana.
- Fig. 149. L. Anglada, *El passeig de l'Esplanada (La iconografia de les ciutats i del paisatge)*, *D'ací d'allà*, 1935, nº 183 (extra). ARCA.
- Fig. 150. L. Anglada, *Martín y "Diana" en el bosque*. Barcelona: Juventud, 1963.
- Fig. 151. L. Anglada, *Martín y "Diana" en el bosque*. Barcelona: Juventud, 1963.
- Fig. 152. L. Anglada, *Martín y "Diana" en el bosque*. Barcelona: Juventud, 1963.
- Fig. 153 a. L. Anglada, *Les meves nines*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.
- Fig. 153 b. L. Anglada, *Les meves nines*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.
- Fig. 154 a. L. Anglada, *Les meves nines*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.
- Fig. 154 b. L. Anglada, *Les meves nines*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.
- Fig. 155. L. Anglada, *Les meves nines*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.
- Fig. 156. María Pascual, *Almanaque Azucena*, 1960.
- Fig. 157. María Pascual, *Toyland*, 210, nº12.
- Fig. 158. M. Pascual, *Serenata*, 1965, nº 288.
- Fig. 159. M. Pascual, *Guendalina*, 1959, nº43.
- Fig. 160. M. Pascual, *María Pascual aconseja*, contraportadas de *Susana*, 1959.
- FIG. 161. M. Pascual, *Azucena*, 1958, nº 572.
- Fig. 162. M. Pascual, *Azucena*, 1958, nº 553.
- Fig. 163. M. Pascual, *Azucena*, 1956, nº 467.
- Fig. 164. M. Pascual, *Azucena*, 1957, nº 532.
- Fig. 165. M. Pascual, *Azucena*, 1955, nº 447.
- Fig. 166. M. Pascual, *Azucena*, ca. 1953, nº 267.
- Fig. 167. M. Pascual, *Azucena*, ca. 1954, nº 347.
- Fig. 168 M. Pascual, *Azucena*, ca. 1953, nº 228.
- Fig. 169. M. Pascual, *Azucena*, ca. 1953, nº 236.
- FIG. 170. M. Pascual, *Azucena*, 1958, nº 561.
- Fig. 171. M. Pascual, *Azucena*, 1958, nº 539.
- Fig. 172. M. Pascual, *Azucena*, 1957, nº 532.
- Fig. 173. M. Pascual, *Azucena*, 1956, nº 497.
- Fig. 174. M. Pascual, *Azucena*, 1955, nº 440.
- Fig. 175. M. Pascual, *Azucena*, 1958, nº 38 extraordinario.
- Fig. 176 M. Pascual, *Azucena*, ca. 1953, nº 11 extraordinario.
- Fig. 177. M. Pascual, *Azucena*, 1955, nº 444.
- Fig. 178. M. Pascual, *Azucena*, ca. 1953, nº 272.
- Fig. 179. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958, nº 23.

- Fig. 180. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958, nº 25.
- Fig. 181. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958, nº 36.
- Fig. 182. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958, nº 54.
- Fig. 183. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958, nº 36.
- Fig. 184. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958, nº 54.
- Fig. 185. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958, nº 75.
- Fig. 186. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958, nº 77.
- Fig. 187. M. Pascual, *Serenata*, 1959, nº 12.
- Fig. 188. M. Pascual, *Serenata*, 1959, nº 38.
- Fig. 189. M. Pascual, *Serenata*, 1959, nº 83.
- Fig. 190. M. Pascual, *Serenata*, 1959, nº 38.
- Fig. 191. M. Pascual, *Serenata*, 1959, nº 83
- Fig. 192. M. Pascual, *Serenata*, 1959, nº 83.
- Fig. 193. M. Pascual, *Serenata*, 1959, nº 83
- Fig. 194. M. Pascual. *Cuentos de Ch. Perrault* (ad. Eugenio Sotillos). Barcelona: Toray, 1977.
- Fig. 195. M. Pascual, *Cuentos alemanes* (E.T.A. Hoffman, ad. M.L. Vela). Barcelona: Toray, 1980.
- Fig. 196. M. Pascual, *Cuentos alemanes* (E.T.A. Hoffman, ad. M.L. Vela). Barcelona: Toray, 1980.
- Fig. 197. M. Pascual. *Ocurrió una vez* (ad. Eugenio Sotillos). Barcelona: Toray, 1982.
- Fig. 198. M. Pascual. *Cuentos de la Condesa de Segur* (ad. Eugenio Sotillos). Barcelona: Toray, 1984.
- Fig. 199. M. Pascual. *Contes de Enid Blyton*. Barcelona: Toray, 1985.
- Fig. 200. M. Pascual. *Contes de Enid Blyton*. Barcelona: Toray, 1985.
- Fig. 201. M. Pascual. *Mis cuentos favoritos* (vol. I). Madrid: Susaeta, 1987.
- Fig. 202. M. Pascual. *Mis cuentos favoritos* (vol. VIII). Madrid: Susaeta, 1987.
- Fig. 203. Fig. 201. M. Pascual. *Mis cuentos favoritos* (vol. I). Madrid: Susaeta, 1987.
- Fig. 204. Fig. 201. M. Pascual. *Mis cuentos favoritos* (vol. VIII). Madrid: Susaeta, 1987.
- Fig. 205. M. Pascual, *La Biblia de los niños*, vol I (ad. E. Sotillos). Barcelona: Océano, 1988.
- Fig. 206. M. Pascual, *La Biblia de los niños*, vol I (ad. E. Sotillos). Barcelona: Océano, 1988.
- Fig. 207. M. Pascual, *La Biblia de los niños*, vol. III (ad. E. Sotillos). Barcelona: Océano, 1988.
- Fig. 208. M. Pascual, *La Biblia de los niños*, vol III (ad. E. Sotillos). Barcelona: Océano, 1988.
- Fig. 209. M. Pascual, *El sexo contado a los pequeños*, Elena O'Callaghan i Duch (coor.). Barcelona: Oceano, 2003.
- Fig. 210. M. Pascual, *Muñecas recortables*, Barcelona: Toray, 1990.
- Fig. 211. M. Pascual, *Muñecas recortables*, Barcelona: Toray, 1990.
- Fig. 212. Asun Balzola, en *Munia and the Red Shoes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Fig. 213. Asun Balzola, *CLIJ*, 1990, nº 16.

- Fig. 214. Asun Balzola, en CONSEJO GENERAL DEL LIBRO. *Catálogo de la exposición: Asun Balzola, un universo inviolado* (XXVIII Salón del Libro Infantil y Juvenil). Madrid: Anaya, 2005.
- Fig. 215. A. Balzola, *Mi viaje a Italia*, en BALZOLA, Asun *et al.*__de ellas [catálogo exposición]. Castalla (Alicante): Ediciones de Ponent, 2006.
- Fig. 216. A. Balzola, *Mi viaje a Japón*, en BALZOLA, Asun *et al.*__de ellas [catálogo exposición]. Castalla (Alicante): Ediciones de Ponent, 2006.
- Fig. 217. A. Balzola, *Viaje alrededor de mí misma*, en BALZOLA, Asun *et al.*__de ellas [catálogo exposición]. Castalla (Alicante): Ediciones de Ponent, 2006.
- Fig. 218. A. Balzola, *Piripitusa* (Mercedes Roig Castellanos). Barcelona: Noguer Ediciones, 1983
- Fig. 219. A. Balzola, *El reino de los niños* (Jesús Fernández Santos). Madrid: Debate, 1981.
- Fig. 220. A. Balzola, *Zuecos y naranjas* (Montserrat del Amo). Madrid: La Galera, 1981.
- Fig. 221. Asun Balzola, *El camión bordado* (Ana Balzola). Valladolid: Miñón, 1982.
- Fig. 222. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Dos cuentos de sirenas*, 1981. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 223. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Remedios*, 1995. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 224. A. Balzola, *Celia en la revolución* (Elena Fortún). Aguilar. 1987.
- Fig. 225. A. Balzola, dibujo originales para la edición de *Un montón de unicornios*, 1990. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 226. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Flor de col*, 1984. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 227. A. Balzola, *La Tienda de Mister Daffodil*. Madrid: SM, 2001.
- Fig. 228. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Cuentos rellenos*, 1999. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 229. A. Balzola, *Munia y la luna*. Barcelona: Destino. 1982.
- Fig. 230. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Soy un niño*, 1974. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 231. A. Balzola, *Soy una gota* (M.A. Fernández Pacheco). Madrid: Altea, 1974.
- Fig. 232. A. Balzola, *Historia de un erizo* (J.L. G^a Sánchez, M.A. Fernández Pacheco). Valladolid: Miñón, 1978.
- Fig. 233. A. Balzola, dibujo original para la edición de *El niño y el robot*, 1978. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 234. A. Balzola, *La Primavera* (Josep M. Parrámon). Barcelona: Bruguera, 1981.
- Fig. 235 a. A. Balzola, dibujo original para la edición de *El niño y el robot*, 1978. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 235 b. Dibujo original para la edición de *El niño y el robot*, 1978. Detalle.

Fig. 236 a. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Guía de anticonceptivos*, ca. 1984. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Fig. 236 b. Dibujo original para la edición de *Guía de anticonceptivos*, ca. 1984. Detalle.

Fig. 237. A. Balzola, *Leyendas vascas*, 5 vols. (Itxaropena Martinez de Lezea). Donostia: Erein, 1987-8.

Fig.238. A. Balzola, dibujo original para la edición de *El niño y el robot*, 1978. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

fig. 239. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Flor de col*, 1984. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Fig. 240. A. Balzola, *Leyendas vascas*, 5 vols. (Itxaropena Martinez de Lezea). Donostia: Erein, 1987-8.

Fig. 241. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Cuentos rellenos*, 1999. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Fig. 242. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Amona zure Iholdi*, 2000. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Fig.243. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Munia y la luna*, 1982. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Fig.244. A. Balzola, dibujo original para la edición de *La niña sin nombre*, 1974. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Fig. 245. A. Balzola, *Marina; Cavall de mar* (Olga Xirinacs). Barcelona: Barcanova, 1986.

Fig. 246. A. Balzola, *Txoriburu. Cabeza de chorlito*. Barcelona: Destino, 1998.

Fig. 247. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Por los aires*, 1991. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Fig. 248. A. Balzola, *La playa de las conchas rosas*, Valladolid: Miñón, 1982.

Fig. 249. A. Balzola, *Leyendas vascas*, 5 vols. (Itxaropena Martinez de Lezea). Donostia: Erein, 1987-8.

Fig. 250. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Por los aires*, 1991. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Fig. 251. A. Balzola, *La bruja doña Paz* (Antoniorrobles). Valladolid: Miñón. 1981.

Fig. 252. A. Balzola, *Leyendas vascas*, 5 vols. (Itxaropena Martinez de Lezea). Donostia: Erein, 1987-8.

Fig. 253. A. Balzola, *Leyendas vascas*, 5 vols. (Itxaropena Martinez de Lezea). Donostia: Erein, 1987-8.

Fig. 254. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Cuentos rellenos*, 1999. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Fig. 255. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Las hadas verdes*, 1999. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

Fig. 256. Henri Matisse, *Gouache decoupee*, 1952. Musée Matisse, Nice.

Fig. 257. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Julieta, Romeo y los ratones*, 1994. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.

- Fig.258. A. Balzola, *Una mujer delante de una ventana*, dibujo original, ca. 2000. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 259. A. Balzola, *Marina; Cavall de mar* (Olga Xirinacs). Barcelona: Barcanova, 1986.
- Fig. 260. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Marina; Cavall de mar*, 1986. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 261. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Babi es Bárbara*, 1990. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 262. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Remedios*, 1995. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 263. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Remedios*, 1995. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 264. A. Balzola, *La Tienda de Mister Daffodil*. Madrid: SM, 2001.
- Fig. 265 A. Balzola, dibujo original para la edición de *Marina; Cavall de mar*, 1986. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 266. A. Balzola, *La Tienda de Mister Daffodil*. Madrid: SM, 2001.
- Fig. 267. A. Balzola, dibujo original inédito, sin fecha. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 268. A. Balzola, dibujo original para la edición de *La niña sin nombre*, 1974. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 269. A. Balzola, *Os segredos de Iholdi* (Mariasun Landa). Sao Paulo: SM, 2013.
- Fig. 270. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Munia y los hallazgos*, 1990. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 271. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Munia y el cocodrilo naranja*, 1984. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 272. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Los zapatos de Munia*, 1982-4 Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 273. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Munia y la señora Piltrонера*, 1996. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 274. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Munia y los hallazgos*, 1990. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 275. A. Balzola, *Munia y la señora Piltrонера*. Barcelona: Destino, 1984
- Fig. 276. A. Balzola, *La Tienda de Mister Daffodil*. Madrid: SM, 2001.
- Fig. 277. A. Balzola, *La infantita quiere buñuelos*. Madrid: SM, 2001.
- fig. 278. L. Anglada, *La Nuri*, 1926, nº 11.
- Fig. 279 .M. Pascual, *La corona de estrellas, Azucena*, ca. 1952, nº 230.

- Fig. 280. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Remedios*, 1995. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola
- Fig. 281. Ejemplo de daños típicos. *Tres hadas*, 1958, nº 160.
- Fig.282. Ejemplo de daños típicos. *Mis chicas*, 1942, nº 45.
- Fig.283. Ejemplo de daños típicos. *Azucena*, 1958, nº 569.
- Fig.284. Ejemplo de daños típicos. *Azucena*, 1956, nº 521.
- Fig.285. Ejemplo de daños típicos, *Lindaflor*, 1958, nº 98.
- Fig.286. Ejemplo de daños típicos. *Susana*, 1559, nº 46.
- Fig.287. Ejemplo de daños típicos. *Rosas Blancas*, 1958, nº 23.
- Fig. 288. Ejemplo de daños típicos. *Azucena*, ca.. 1953, nº 11 extraordinario.
- Fig.289. Ejemplo de daños típicos. *Azucena*, ca. 1953, nº 228.
- Fig.290. Ejemplo de daños típicos. *Azucena*, ca. 1955, nº 475.
- Fig.291. Ejemplo de daños típicos. *Gacela*, s.n. ca. 1956.
- Fig. 292. Lola Anglada. *D'ací d'allà* nº extraordinario, 1935, p.18. ARCA.
- Fig. 293. A. Balzola, *Julieta, Romeo y los ratones*, Mariasun Landa. Madrid: SM, 1994.
- Fig. 294. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Guía de anticonceptivos*, ca. 1984. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola.
- Fig. 295. A. Balzola, dibujo original para la edición de *Remedios*, 1995. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola
- Fig. 296. A. Balzola, dibujo originales para la edición de *Un montón de unicornios*, 1990. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola
- Fig. 297. A. Balzola, dibujo originales para la edición de *Los ángeles junto al Tíber y otros cuentos*, 1982. Centro de Documentación del Libro Infantil, Donostia. Fondo Asun Balzola
- Fig. 298. L. Anglada, *La Nuri*, 1926, nº 11. ARCA.
- Fig. 299. Pascual, *Azucena*, ca. 1953, nº 11 extraordinario.
- Fig. 300. A. Balzola, *La bruja doña Paz* (Antoniorrobles). Valladolid: Miñón. 1981
- Fig. 301. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll). Barcelona: Mentora, 1927.

Entreviu amb Lola Anglada

PER CARLES SOLDEVILA

ÉREM a casa Lola Anglada, davant d'un parell de dibuixos. Parlàvem de com ella havia descobert les seves aptituds, de com s'havia obert pas a París... Tot just començàvem, tot d'una, vaig tenir un acudit:

— Això costaria ben poc de convertir en un entreviu.

— Oh, no! per l'amor de Déu — va exclamar ella, girant la cara amb una horror pueril. No sabia pas que dir... Mai me n'han fet cap d'entreviu.

— Més motiu per no perdre aquesta ocasió... De més a més, ni se n'adonà — dic amb el posat d'un dentista que promet una extracció indolora.

— ¿Quan va començar a dibuixar? — segueixo, procurant donar a la meua pregunta el to d'un desinterès perfecte.

— No ho sé pas. — La mamà tal vegada...

— Posi que tenia sis anys quan va cridar-nos l'atenció la seva dèria de fer dibuixos — respon la Sra. Anglada, que, segons sembla, suporta amb perfecta naturalitat el difícil paper de mare d'un prodigi. — Recordo que per aquell temps vàrem passar una temporada a Hostalets de Pierola, i la noia, amb el llapis i uns blocs que li havia comprat, no parava de copiar tot el que li queia a l'abast dels ulls. La muntanya del Montserrat l'en va fer de vegades!



Lola Anglada, en el seu estudi de Barcelona

terrogatori. — Tenia onze anys. També pot dir que hi havia un dibuix meu en el darrer número del *Cu-cut*!

— Aquí, tothom que escriu o dibuixa, per jove que sigui, ha ajudat a ben morir un diari o una revista — vaig dir, potser amb una involuntària pedanteria. — Però parlem de París; ¿espontàniament li acudí la idea d'anar-se'n'hi?

— Sí. Sense saber ben bé per què, tenia l'esperança de fer-m'hi un lloc molt petit, molt petit... per petit que fos em bastava. ¡Un lloc

Roudaner..., etc. De feina, vivint a París, no me'n faltaria.

— Se n'hi en torna aviat? — demano.

— Sí, però... — i Lola Anglada mira significativament a la seva mare.

— Aquest és el drama, comprén? — diu la mare. — Ella frisa en tornar a París i per establir-s'hi. Jo no estic tranquil·la tenint-la lluny. Va emmalaltir l'última vegada; estaria tan ben cuidada com vulgui, tanmateix jo no podia viure... Que hi faci viatges de tant en tant. ¡I loat sia

— On va publicar els primers dibuixos?

— Al *Cu-cut*. D'això sí que me'n recordo — va fer Lola Anglada, sotmetent-se de nou a l'in-



Lola Anglada, a un marge a prop de Santa Coloma de Cervelló

a París! ¿Vostè comprén tot el que ha pogut representar per mi aquesta idea?

— Em penso que sí. ¿Fa gaire temps del seu primer viatge?

— Tres anys. Els papàs m'hi varen acompanyar, m'hi van deixar en una pensió discreta. No hi coneixia ningú a París. No hi duia cap recomanació. La il·lusió dona molt coratge! Al cap d'una temporada, que prou em calia per orientar-me i per consolidar una mica el meu pobre francès, un matí vaig agafar un triall de dibuixos i vaig presentar-me a la casa Hachette.

— Bravo!

— Per què diu Bravo?

— Perquè fa bonic pensar que de la primera embranzida va anar a trucar a una porta com la de la casa Hachette — vaig respondre.

— Ah, sí — va fer la nostra artista — no m'hi vaig posar per poc. I veu? Em va sortir bé. Em va rebre el Director, em va fer deixar els dibuixos i m'invità a tornar-hi al cap de quatre dies.

Lola Anglada parla seguit, amb absoluta espontaneïtat. La insidiosa idea que tot el que em diu pot sortir en lletres d'impremta, sens dubte ha desaparegut del seu pensament. El record dels seus primers passos a París la domina.

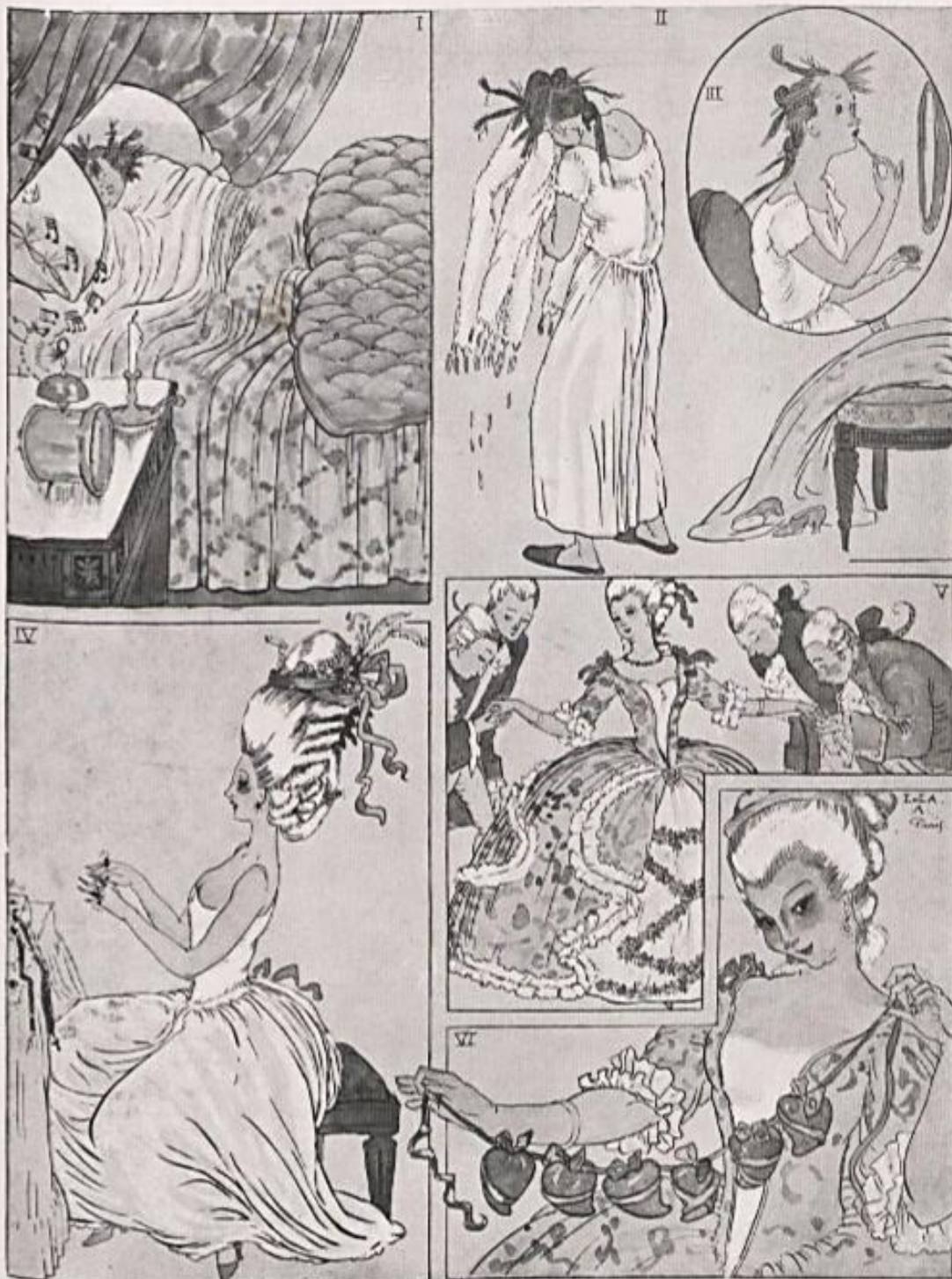
— Al cap de quatre dies, puntualment, no cal dir-ho, vaig tornar a ca l'Hachette. M'hi va

Déu! ja hi passo. Però pensar en una separació permanent...

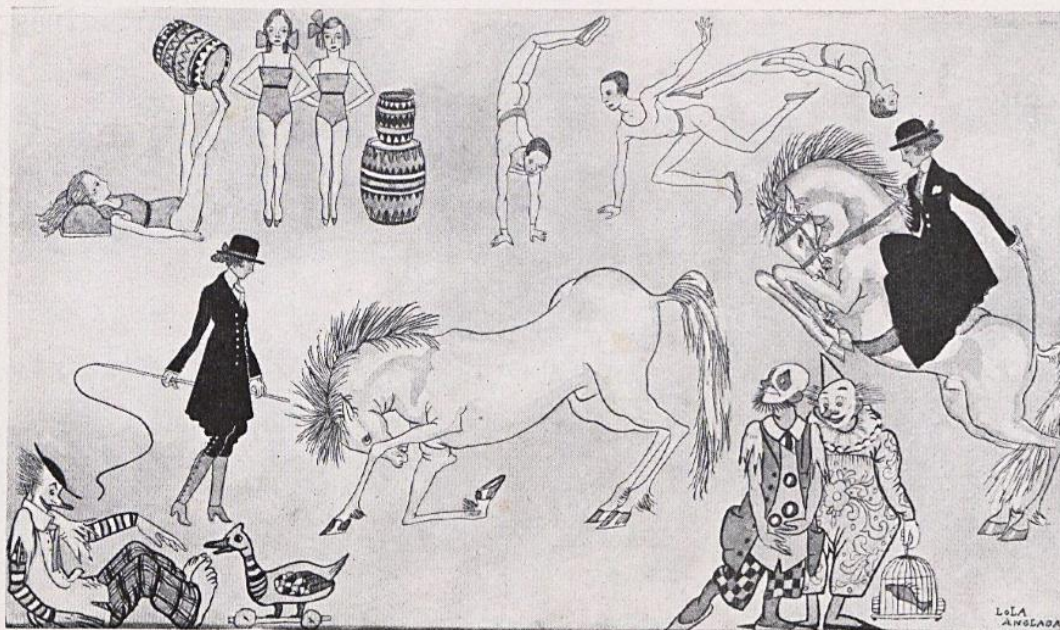
— I a París, no volen donar feina a ningú si



L'artista disfressada, a un carrer de París pocs moments abans d'entrar a un ball d'estudiantes



«LA JOURNÉE D'UNE PRÉCIEUSE»
una esquisa nostra de l'art de Lola Anglada



El segle XVIII, les rondalles infantivols i les escenes del circ equestre són els temes que la nostra artista tracta amb predilecció.

no saben que s'hi viu. *Echo il problema!* Ara no cregui que tinc la fallera d'expatriar-me...

— Treballa més de gust allà, tanmateix? — interrompo.

— Allí treballo més de gust per mor de la gent; aquí treballo més de gust per mor de Catalunya. Això tal vegada li semblarà una mica confós — diu Lola — però és així i no ho sé expressar millor.

— Comprenc, comprenc i crec que tothom ho comprendrà tan bé com jo. Els nostres editors no són, en general, una gent a propòsit per fer-nos assaborir les dolçors de l'existència. El públic tampoc, naturalment. Tot lliga.

— I tant! — exclama la meua interlocutora amb graciosa malenconia.

— ¿Tinc entès, tanmateix, que ha fet unes magnífiques il·lustracions per a una edició catalana del *Paranostre*?

— Sí, si... Les ha fet, però és una història desagradable. Girem full?

— Girem-lo, i en compensació déixim contemplar els dibuixos.

Lola Anglada puja al taller i en torna amb una carpeta d'on extreu la representació meravellosa de les set demandes que conté l'oració essencial dels cristians. I com que la carpeta és oberta, indiscretament un hom va estirant dibuixos, aquarel·les, croquis... un veritable tresor que invita al furt desvergonyidament. Hom veu històries del segle XVIII, com aquesta deliciosa «*Journée d'une précieuse*», que publiquem en les nostres planes, episodis de circ amb clowns, equilibristes i ju-

glars, escenes d'infants als jardins del Luxemburg, rondalles de la nostra terra i de totes les terres, tot un món que sense perdre la frescor primitiva s'ha enriquit amb les gràcies d'una es-

tilització refinada.

— ¡Quina llàstima que tot plegat no pugui aprofitar-se aquí! — sospiro amb sincera recança.



Infants jugant a «visites»

Lola Anglada no em sent i, vençuda la seva por, oblidada de l'objecte concret de la conversa, cuita a mostrar-me dos frescos saborosíssims, acolorits amb una vigoria que pot fer enveja a

més d'un especialista baronívol.

— ¡En la nostra casa de Tiana sí que n'hi ha de pintures al fresc! A l'estiu m'entretinc en omplir-ne les parets. Fet i fet, el que sento més és la pintura decorativa. No he pogut avesar-me a pintar a l'oli; en canvi, pintar al fresc i al tremp ha estat la meua dèria.

Finalment, ens acostem a una vitrina poblada de nines. N'hi ha de qui sap les èpoques.

— Crec que és la millor col·lecció que hi ha a Barcelona — em diu amb una petita satisfacció que ens demostra que la qui és tan insegura del mèrit del seu art, té una gran fe en la seva tenacitat de col·leccionista.

— Veu? — dic amb el capell a la mà i a punt de passar la porta — l'interviu és fet.

— No, no! Deixitu córrer... ¿A qui poden interessar les coses que hem parlat? ¿Vol dir que escau a les planes del D'ACÍ I D'ALLÀ?

— No ho dubti — contesto començant de baixar l'escala. — Si un magazine català no s'esforça a fer un ambient de simpatia a l'entorn de les valors catalanes, que diantre vol que faci?

I, comptat i debatut, era ben bé l'hora de dir que tenim una gran artista que fa dignament costat als Ynglada, Nogués-Junceda, Apa, Ferrer...

formar l'ànima central dels conductors, fils o cables que primerament hem esmentat.

Seguidament, i amb pressa, doncs el temps no era pas sobrer, visitarem el taller de reparacions mecàniques, la central elèctrica i els generadors de vapor, on recollirem dades molt profitoses que foren objecte de general comentari, mentre ens reuníem amb els demés companys, per regraciar la particular atenció de la Direcció de la important Indústria Pirelli, i amb mots admiratius expressar la grata impressió produïda per l'extensa visita, lo qual feu el nostre amic i president, N'Anton Castells, en nom de la Junta i socis de l'Associació.

ELS NOSTRES DIBUIXANTS

LOLA ANGLADA

HEU'S ACÍ que avui ens toca parlar de l'únic dibuixant il·lustrador femení i d'un nom conegut a l'estranger.

L'art de Na Lola Anglada, tan particular, és una obra curulla de suavitats i tendreses, amb una línia tova i gràcil que té totes les ingenuïtats susceptibles en un dibuix de mestre; il·lustra les rondalles i els contes d'una faisó

meravellosament simpàtica; dóna vida real als éssers forjats per la fantasia literària destinada als infants, tan propensa a niciezes si no hi ha el fre d'un bon gust que s'exterioritzi a cada moment. Quan dibuixa, ho fa en el sentit de la criatura que encara s'encisa a la vista d'un elefantó ple de serradures i que sols veu dels

objectes els colors llampants i les línies simples; estima les rondalles senzilles i de trama feliç, els fets familiars sense lluites ni xocs violents; molts cops, àdhuc sacrifica la seva espiritualitat culta per simplificar-la i poder-se fer entendre dels tendres cervells; en aquests casos es limita a *dir*, no a *explicar*; estudia els seus dibuixos sobre la base de que són per als infants i els resol tan diàfanament, que per ràpids que passin per davant dels nostres ulls tenim temps sobrat per fer-nos càrrec del que



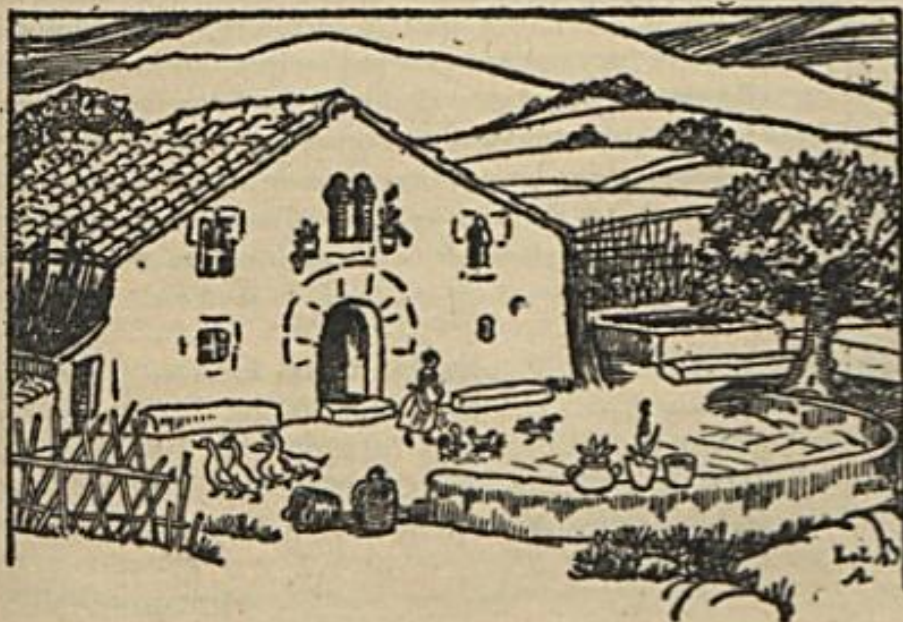
volen dir; en ells és inútil buscar-hi una segona intenció més o menys oculta, diuen de cop tot el que han de dir, expressen la idea amb el seu esclat característic, són treballs d'una veritat tècnica que encisa i d'una fantasia sempre voleiant i, per dir-ho amb dues paraules, femenina absolutament; i és que per introduir-se en el món dels petits, no n'hi ha prou en tenir un mestratge complet sia al llapis sia a la ploma; l'esperit ha d'humiliar-se per saber trobar el just valor a coses que en general creuen tots que quasi no en tenen; perquè el món dels set anys en amunt és molt diferent del de la inversa,



que és un món d'il·lusions tantost nascudes, tantost mortes i tornades a reviscolar en formes diferents, però de fons igual. Na Lola Anglada, amb la seva aguda intuïció, ha sabut descorre el vel que ens separa dels veritables infants. N' Ignasi Folch, escrivia : «Es rar que un pintor, a menys que sia una dona, pugui interpretar bellament el sentit espiritual i humà que té a l'ensems la imaginació infantil, de la mateixa faisó que ho fa Na Lola Anglada». La il·lustració de rondalles ingènues, les escenes de circ pescades aci i allí amb la seva més primària senzillesa, les historietes de lleu ironia, actes dels infants...



tot ço que és refinadament senzill i alhora espiritual, entra dins el camp de les seves especialitats. Un dels nostres artistes deia en una saborosa presentació : «Sembla talment que les rondalles us les expliqui l'àvia, però una àvia que no tingués més enllà de





quinze anys i no de nits i a la vora del foc, sinó a la llum del dia i damunt de l'herba gemada. Quins castells, quines fades, quines carrosses, quines donzelles trena-boniques! A la vora del foc teniem basardes, terrors, no sabiem mai si la rondalla acabaria tràgicament... Aquí no; el dibuix de l'Anglada és tan feliç sempre, tan optimista, que ja per endavant la seguretat del seu desenllaç agradable ens farà delectar contemplant les arquitectures de somni, els boscos intrincadíssims, les inacabables corrues de criats que serveixen plats inversemblants a una taula *pantagruèlica*, minúsculs exèrcits de ratolins, dracs informes horrorosament antediluvians i tantes i tantes creacions de la seva fecunda imaginació.»

D'aquesta artista tan completa van ací quisquenes belles mostres triades a l'etzar: *La Masia de l' Oncle Pau*, dibuix tractat de la faisó més dolçament primitiva que hom pot desitjar; una escena de la vida infantil i cinc dibuixos més que formen una sèrie il·lustrant una pàgina literària de la mateixa Lola Anglada, són cinc dibuixos dels bons que al nostre entendre li hem vist; màxima senzillesa dins la màxima expressió.

RICARD VIVES

ños y arrabales, esto es, la ausencia de vegetación, de... de altura, de gracia y... lidad; y como canon de... en el más escueto y elemental, la ausencia de frivolidad u... sea, que es, por lo tanto, el...ondo. Siendo, en fin, su sen...o propiamente coger de los hum... de las cosas eso tan difícil...presar que se llama carácter... la nota más acusada de ese... oscuro y difícil de Solana... ignorancia de su propio des... No sabe, eso es todo, y en... adica la tragedia. He aquí a...pel de gentes ante un porre...e ignoran. Dudan qué actitud... y entonces, por evasión... la careta, el disfraz. Así

El libro, de una maravillosa unid...dad que dimana de su intención...temática, tiene un agriñuce sabor...elegiaco tan sutil como intenso...Una a manera de cuadros edifica...ventos, evocadora d'una vida barce...tonina captada dins la segona dèca...da d'aquest segle XX, sense l'incen...tiu de la sorpresa, però amb tota ja...dor del record, es, nos dice el...poeta, lo que pretende ofrecernos...con su último libro. Y ello, es exac...tamente lo que nos ofrece, pero ser...vido con una tal riqueza metafórica...con una emoción contenida tan in...tensa y con una agilidad y gracia...idionímica tales, que lo convierten...en uno de los mejores libros de...poesía catalana aparecidos en los...últimos años.

El humor, esa borbonía de un...Carner —y la cita ha surgido espón...tánea pero tiene una clara justifi...cación— juegan señalado papel en...algunas de las composiciones, que...saben emparejar a la aparente ni...medad del tema, una comprensión...humorística que lo sublimiza...«L'Amalia del Poble Sec» es dentro...de esta tónica, el poema más repre...sentativo y un auténtico modelo de...poesía menor, de un claroscuro ha...bitualmente conseguido.
El tono elegiaco es obligado y...así se explica que sean precisamente...dos composiciones específicamente...bautizadas como elegías, dedicadas

un alma, el poeta ha conseguido en...las páginas de su último libro, re...crear amorosa y elegantemente una...Barcelona preterita, que se nos hace...todavía más querida a través de esas...magníficas y permutadas estrofas... F.

**SESIONES LITERARIAS
CASA DEL LIBRO**
El próximo viernes día 8, a las 7⁴⁵
de la tarde, en homenaje a
JOAN ALCOVER



J. M. de Sagarra,
M. Montoliu y O.
Solter disertarán so...bre la personalidad...del poeta, y Pablo...Alcover recitará...composiciones de su...ilustre padre

**SESIONES LITERARIAS
CASA DEL LIBRO**
Ronda de San Pedro, 3

¿Cuántos libros ha escrito? «Eso es lo de menos — afirma —; si tengo diez años de vida publicaré muchísimos más. Ya voy haciéndome a la idea de que mi sino es escribir...», subraya con humor. El último título publicado, «L'illa dels costanyers», es una verdadera maravilla. Su estilo ha alcanzado ya una plenitud absoluta; su adjetivación provoca, en el lector más o menos vagamente «letra-ferito», la más tremenda y justificada de los envidios.

Mi admiración por la obra de José Pla no tiene límites; mi simpatía por su persona, tampoco. Pero sabiendo cómo le disgustan los elogios — a los que él bautiza en catalán con una denominación que no me atrevo a escribir —, me doy cuenta de que he sido muy parco en los epítetos laudatorios. Conste que si así es lo hago tan sólo para no hacerle enfadar...

M. F.

**ARTE NUEVO
PUTTA ROSEN**
Taurismaquia
Galerías de Arte JARDIN
Avda. José Antonio, 619

CONFIEENOS SU
LISTA DE BODAS
La calidad y selección de nuestros artículos contribuirá en grado sumo a embellecer su hogar y hacerlo más agradable
GALERIA CONDAL LAMPARAS Abello
AV. JOSE ANTONIO 532 - PL. DE GRACIA II - TEL. 22 29 03

SALA BUSQUETS
P.º de Gracia, 34
Tapiol
PINTURA

CUADROS MARCOS
C. de Ciento, 233
Mario Vives
Escultura y Dibujos

SYRA
LOLA ANGLADA
Dibujos, Terracotas y Cerámicas

SALA CARALT
Rambla de los Estudios, 1
J. PERIS
PINTURAS

LIBRERIA EDITORIAL ARGOS
J. Ferrer Carbonell
Tipos y Platinajes de Gúmes

Cuando ellas se reúnen

¿Qué ocurre cuando ellas se reúnen?
¿Dónde se reúnen ellas?
Y ¿quiénes son?

Ellas... son tres. Tres amigas vuestras, amigas de las horas de ensueño.
Ellas crean para vosotras personajes bellos y conmovedores, que viven románticas y divertidas historias, que siempre recordaréis.
Ellas se llaman... ROSA GALCERÁN, MARÍA PASCUAL y ANA MARÍA.
¿Las reconocéis?
Generalmente se citan con vosotras en las maravillosas páginas de AZUCENA, ROSAS BLANCAS, SUSANA o GUENDALINA. Pero hoy se han reunido en este Almanaque para hablar entre sí de todas y cada una de vosotras, sus lectoras, a quienes tienen siempre presente al crear sus heroínas.

(SIGUE EN LA PÁGINA 32)

Impreso por Ediciones Toray, S. A. Arnaldet de Oms, 51-53 Barcelona



ANA MARÍA

ROSA GALCERÁN

MARÍA PASCUAL

© Ediciones Toray, S. A. Prohibida la reproducción

(VIENE DE LA CONTRAPORTADA)

32

CUANDO ELLAS SE REÚNEN

Porque vosotras, que seguramente habréis tratado infinidad de veces de imaginar cómo son esas hadas de nuestros tiempos, que os sumergen en mundos de fantasía y os envían mensajes de ilusión, ignoráis que ellas procuran que os reconozcáis en la múltiple y graciosa diversidad de sus personajes.

¡Chitón! Escuchad lo que dicen:

Ana María: Nuestra protagonista será hoy una muchachita ideal... Muy moderna, simpática, decidida.

Rosa Galcerán: Pero también dulce y tímida. Un exterior muy sugestivo envolviendo un alma exquisita: sensible, refinada, culta, bonísima.

María Pascual: Y muy elegante. Con un buen gusto depuradísimo. Muy, muy femenina.

Ana María: Será... enfermera, o azafata, o vendedora, o estudiante, o mujercita de su casa, u oficinista, o danzarina. Útil de algún modo a sí misma y a los demás.

María Pascual: Podrá ser indistintamente rubia o morena, y su melenita suave ondeará a la menor brisa; alta y esbelta o bien menudita y frágil, deliciosa de todas formas.

Rosa Galcerán: En sus horas de ocio, escuchará música clásica y será una aficionada a la escultura.

María Pascual: O una entusiasta de la música moderna. Practicará la natación y la vida al aire libre, pero también le agrada el buen cine.

Rosa Galcerán: Será muy hogareña, sabrá cocinar y dará afectuosas sorpresas a su familia con sabrosos platos de su invención.

Ana María: En fin, será un dechado de perfecciones tal que se nos casará en la primera página y, por tanto..., ¡adiós historia! Pero, ¿qué más podemos desear para nuestras gentilísimas lectoras que un novio guapo, simpático y bueno que las haga felices, muy felices, felicísimas. De todo corazón, pues, se lo deseamos.

Ya lo habéis oído. Pero, un pequeño consejo. Decidle a vuestro corazón que no sea impaciente. «Él» llegará, sin duda alguna, en su momento oportuno, y será tal como lo esperaréis, como son los galanes que



PERO, ¡QUÉ FELIZ SOY!

Ana María, María Pascual y Rosa Galcerán crean para vosotras.
Y entretanto, soñad, soñad leyendo nuestras historias.

FIN

Anexo 5.

Clasificación comparada:

BARRERO, Manuel; LÓPEZ; Félix, ALTARRIBA Antonio *et al.* *Gran Catálogo de la Historieta. Catálogo de los tebeos en España. 1880-2012.* Sevilla: ACyT, 2012.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *El "cómic" femenino en España: arte sub y anulación.* Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.

Clasificación de J. A. Ramírez: 59 colecciones importantes, excluyendo las "rarezas"								
Editorial	Ciudad de edición	Colección	Formato	Tipologías gráficas y temáticas	Año aparición	Año final	Grupo social consumidor	Tiradas conocidas/ Años
Ameller	Barcelona	Princesita	cuaderno horizontal	maravilloso, exótico - sentimental	1953			
Boixher	Hospitalet	Hadas	cuaderno horizontal	exótico – sentimental, pedagógico	1965			
Bistange	Barcelona	Idilio	cuaderno horizontal	apoyo medios comunicación	1961			
Bruguera	Barcelona	Blanca	revista vertical	revista varias secciones, humorístico	1960	1963	subalternas, estudiantes	
		As de Corazones	novela gráfica	sentimental - próximo	1966			
		Capricho	novela gráfica	sentimental - próximo	1966			
		Lily	revista vertical	revista varias secciones	1970	1975	todas, medio rural	10000 /1973
		Mundo Juvenil	revista vertical	revista varias secciones, humorístico, mito Marisol	1963	1963	subalternas, estudiantes	
		Rosita	cuaderno horizontal	maravilloso	1952			
		Celia	novela gráfica	sentimental - próximo	1966			
		Sissi Revista Femenina	revista vertical	revista varias secciones,	1958	1961	subalternas, estudiantes	¿45000? /1965
		Sissi Juvenil	revista vertical	sentimental - próximo	1961			
		Sissi Cuentos	revista vertical	exótico - sentimental	1958			
Cliper	Barcelona	Florita	revista vertical	revista varias secciones, humorístico	1949	1961	clase media, nuevos ricos	20000 /1957
		Historietas Cómicas De Merche	revista vertical	revista varias secciones	1950			
		Lupita	revista vertical	revista varias secciones, humorístico	1949		clase media, nuevos ricos	
Creo	Valencia	Diana	cuaderno horizontal	revista varias secciones, humorístico	1961			
Chicos	Madrid	Mis Chicas	revista vertical	sentimental - próximo	1941	1950	clase media-alta	
			cuaderno horizontal	maravilloso	1961			
Favencia	Barcelona	Margarita	cuaderno horizontal	sentimental - próximo	1949			
Ferma	Barcelona	Tu Romance	cuaderno horizontal	sentimental - próximo	1959			

		B.B	cuaderno horizontal	maravilloso	1959			
		Dalia	cuaderno vertical	sentimental - próximo	1957			
		Damita	novela gráfica	maravilloso	1962			
Hipano Americana De Ediciones	Barcelona	Cuentos De Hadas	cuaderno horizontal	exótico – sentimental, sentimental - próximo	1943			
		Gran Hotel	revista vertical	maravilloso	1947	1947	clase media, nuevos ricos	
		Mercedes	cuaderno horizontal	maravilloso,	1957			
		Piluchi	cuaderno horizontal	no es de historietas	1958			
Artes Gráficas Ibarra		Madrid		apoyo medios comunicación				
Ibero Mundial De Ediciones	Barcelona	Claro De Luna	cuaderno horizontal	personaje fijo	1959	1972		25000/1965
		Lilian, azafata del aire	cuaderno horizontal	personaje fijo	1960	1960		
		Mary Noticias	cuaderno horizontal	apoyo medios comunicación, sentimental - próximo	1960	1972		25000/1965
		Romántica	revista vertical	sentimental - próximo	1961	1968	subalternas, estudiantes	25000/1965
Indedi	Barcelona	Dos Corazones	cuaderno horizontal	maravilloso	1958			
		Tres Hadas	cuaderno horizontal	pedagógico	1956			
Maga	Valencia	Muchachas	cuaderno horizontal	sentimental - próximo	1960			
		Selecciones Maga	cuaderno horizontal	sentimental - próximo	1960			
Ed. Manhattan	Barcelona	Cielo Azul	revista vertical	sentimental - próximo	1965			
Gráficas Marco	Barcelona	17 años	cuaderno horizontal	maravilloso	1958			
Exclusivas Gráficas Ricart	Barcelona	Ardillita	cuaderno horizontal	exótico - sentimental	1949			
		Gacela	cuaderno horizontal	exótico – sentimental, pedagógico	1959			
		Gardenia Azul	cuaderno horizontal	exótico - sentimental	1959	1973		20000/1965
		Golondrina	cuaderno horizontal	maravilloso, sentimental - próximo	1957	1973		10000/1973
		Rosas	cuaderno horizontal	sentimental - próximo	1956			
		Modelo	cuaderno horizontal	pedagógico, sentimental - próximo	1958			
		Sentimental	cuaderno horizontal	maravilloso	1959			20000/1965
Toray	Barcelona	Alicia	cuaderno horizontal	maravilloso	1955	1961		
		Azucena	cuaderno horizontal	maravilloso	1947	1971		60000/1965
		Cuentos De Al Abuelita	cuaderno vertical	maravilloso	1955			
		Graciela	cuaderno horizontal	sentimental - próximo	1956	1961		
		Guendalina	cuaderno horizontal	maravilloso	1959	1964		
		Linda Flor	cuaderno horizontal	maravilloso	1957	1962		
		Mis Cuentos	cuaderno vertical	sentimental - próximo	1953			

		Rosas Blancas	cuaderno horizontal	apoyo medios comunicación	1958	1965		50000/1965
		Serenata	cuaderno horizontal	apoyo medios comunicación, sentimental - próximo	1959	1965		50000/1965
		Serenata Extra	revista vertical	sentimental - próximo	1965		subalternas, estudiantes	
		Susana	cuaderno horizontal	sentimental - próximo	1959	1961		
		Susana Extra	cuaderno horizontal	sentimental - próximo	1959			
Publicaciones S.A.D.E.	Barcelona	Sutilezas Jennie Smith	cuaderno horizontal	revista varias secciones, humorístico	1961			
Valenciana	Valencia	Mariló	cuaderno horizontal		1950	1959	clase media, nuevos ricos	6000/1957

Clasificación de Tebeosfera. 123 registros de tebeos femeninos entre 1939 y 1975, de ellos significativos (más de 15 – 20 números): 53		
colección (editorial, año de inicio)	números	épocas/ subgeneraciones
17 AÑOS (MARCO, 1957)	118?	3
ARDILLITA (RICART)	833?	
AVE (RICART, 1953)	366?	
AZUCENA	1836?	
B B (FERMA, 1959)	41?	
BLANCA (FERMA, 1955)	42?	
CAMELIA (VALOR, 1955)	64?	
CAPRICO (BRUGUERA, 1963)	243?	
CARMENCITA (GENIES, 1949)	77?	
CHERIE (SEMIC, 1965)	86?	
CIELO AZUL (MANHATTAN, 1965)	29?	
CLARO DE LUNA (IMDE, 1959)	620?	
CONFIDENCIAS (FERMA, 1958)	453?	
CORAZON (FERMA, 1958)	336?	
CUATRO ROSAS (FERMA, 1955)	21?	
CUENTOS MAMAITA (VILMAR, 1972)	40?	
DALIA (FERMA, 1956)	18?	
DIRCA (RICART, 1968)	134?	
DOS CORAZONES (INDEDI, 1958)	120?	
ENANITO (AMELLER, 1949)	94?	
FLORITA (CLIPER / HISPANO AMERICANA, 1949)	590	
GACELA (RICART, 1956)	154?	
GARDENIA AZUL (RICART, 1957)	563?	3
GOLONDRINA (RICART, 1957)	596?	2
GRAN HOTEL (HISPANO AMERICANA, 1947)	55	
GUENDALINA (TORAY, 1959)	152	
LILI (FERMA, 1958)	42?	
LINDAFLOR (TORAY, 1956)	284	
LUPITA (CLIPER, 1950)	48	
MAGNOLIA (RICART, 1958)	134?	2

MARGARITA (FAVENCIA, 1951)	253	
MARI LU (MARCO, 1950)	68?	2
MARI-CARMEN (TORAY, 1952)	24?	
MARI-LUZ (MARCO, 1950)	47?	2
MARI-TERE (GRAFIDEA, 1954)	76?	2
MARILO (VALENCIANA, 1950)	239	
MERCHE (MARCO, 1950)	119?	
MODELO (RICART, 1958)	89?	2
PRINCESA / PRINCESITA (AMELLER, 1945)	310?	2
ROMANTICA (IMDE, 1961)	390	
ROSA (RICART, 1954)	236?	2
ROSARITO (JOBAS, 1956)	36	
ROSAS BLANCAS (TORAY, 1958)	378	
SALOME (TORAY, 1961)	247?	
SENTIMENTAL (RICART, 1953)	518?	5
SISSI (BRUGUERA, 1958)	273	
SISSI JUVENIL (BRUGUERA, 1959)	403	
SISSI, CUENTOS PARA NIÑAS (BRUGUERA, 1959)	40	
SUSANA (TORAY, 1959)	173	
SUTILEZAS (SADE, 1961)	21?	
TIN TAN (CSJAC, 1951)	158?	
TRES HADAS (INDEDI, 1956)	244	
TU ROMANCE (FERMA, 1959)	54	

Anexo 6.

Tabla del comercio con cómic femenino antiguo.

ciudad	establecimiento	dirección	características	nº aprox. de tebeos femeninos	nombres de las 3 colecciones más importantes	presencia comparativa
Madrid	Cómic Hunter	C. Colemnares s.n.	Tienda especializada en cómic de autor, descatalogados, tebeo antiguo y dibujos originales	200-150	<i>Mis Chicas, Azucena</i>	pequeña
	Hipercómic	C. Jerónimo Llorente, 42,	Tienda líder en novedades con buen fondo antiguo	450 - 500	<i>Sissi, Lily, Azucena</i>	pequeña
	Knight cómics	C. Pez, 2	Cómic y manga en español	menos de 50	<i>Lily, Sissi</i>	insignificante
	Mundo Fantasía	C. Costanilla de los Ángeles Nº7	Colecciones de cómics, novelas gráficas, libros etc.	menos de 40	<i>Mis chicas, Lily</i>	insignificante
Barcelona	Racó del Col.Leccionista	C. Dels Àngels, 14	Librería anticuaria con más de 800 colecciones parciales de comics y revistas españoles y extranjeros de todos los tiempos.	más de 3000	<i>Azucena, Rosas Blancas, Mary Noticias</i>	mediana
	Continuará	Vía Layetana 29	Premio a la mejor librería especializada en cómics, amplia oferta en tebeos antiguos, álbumes de cromos, dibujos originales, figuras etc.	menos de 100	<i>Sissi, Florita</i>	insignificante
	Librería Sánchez	C. Còrsega, 485	Compra y venta de libros y cómics	menos de 40	<i>Sissi, Lily</i>	insignificante
	Cómics Javier	Mercat de Sant Antoni, parada 219	Coleccionista, dedicado a compra, venta y cambio de tebeo antiguo y moderno y álbumes de cromos	10	<i>Sentimental, Gardenia Azul</i>	insignificante
	Cómics Trinidad	Mercat de Sant Antoni, paradas 47-48-49	Venta anticuaria ambulante de todo tipo de cómic antiguo	250 - 300	<i>Lily, Sissi, Rosas Blancas</i>	insignificante
	El Desván Encantado		Compra, venta e intercambio <i>on line</i> de antigüedades, incluidos álbumes de cromos,	260	<i>Lily, Sissi, Serenata extra</i>	pequeña

			carteles, tebeos, cuentos troquelados etc.			
Valencia	Futurama	C. Guillem de Castro, 53 etc.	Tienda con muy buena política de promoción de novedades y algo de fondo antiguo, prioritariamente en almacenes	menos de 100	<i>Azucena, Romántica, Rosas Blancas</i>	insignificante
	Imágenes	C. Pelayo 22	Cadena de novedades con buen fondo anticuario, además de revistas dedicadas al cómic y a la literatura especializada	menos de 150	<i>Azucena Sissi y Serenata</i>	insignificante
	Maestro Gozalbo	C. Maestro Gozalbo 4	Librería anticuaria	menos de 40	<i>Lily, cuentos troquelados</i>	insignificante
	Puesto de Valencia. R. Borja.	Pl. Porxets, 5	Librería anticuaria con gran número de publicaciones gráficas	180 - 190	<i>Susana, Serenata, Claro de Luna</i>	pequeña
	Hermanos Bueno	Rastro de Valencia	Anticuarios con décadas de experiencia y decenas de miles de números en los almacenes	más de 1000, la mayoría no están a la venta	<i>Azucena, Serenata, Susana</i>	mediana
	El Rastro Cómic		Vendedor particular on line, residente en Valencia	160 - 190	<i>Mis Chicas, Romántica, Rosas Blancas</i>	pequeña

Anexo 7.

Materiales para la conservación de cómics.

Publicada en PERELLA ANADÓN, Berta; MUIÑOS NEIRA, Montserrat. "Conservació i restauració de còmic: el mètode nord-americà". *Unicum*, 2011, nº 10, p. 172-178.

	Nombre	Uso	Material	Características	Comercialización
PROTECCIÓN INDIVIDUAL	Fundas	Para la protección individual de los ejemplares.	Mylar®, polipropileno, Barex®.	Transparentes, de diferentes grosores, tamaños y libres de ácidos. Algunas cerradas al vacío, otras incluyen autocierre adhesivo.	Empresas de distribución de material de conservación y restauración, tiendas especializadas de cómics, páginas web de compra-venta de cómics.
	Respaldos	Dentro de la funda, aportan rigidez para evitar deformaciones, al almacenarlos en vertical.	Cartón, polietileno o PVC.	Láminas de diferentes grosores y tamaños, libres de ácidos con reserva alcalina.	
	Hojas de protección	Se intercalan entre las páginas para retener los contaminantes atmosféricos nocivos que pueden provocar acidez y también para evitar el	Algodón 100%, Zeolite SPZ.	Hojas ultrafinas de color blanco, de diferentes tamaños y grosores	

		<p>traspaso del elemento sustentado en el caso de las tintas grasas. También absorbe olores (humos, humedad, acidez).</p>			
<p>MATERIAL DE ALMACENAJE</p>	<p>Cajas o cajones</p>	<p>Para guardar todos los ejemplares de una colección, previamente almacenados individualmente.</p>	<p>Cartón, PVC.</p>	<p>Libres de ácido, con reserva alcalina. Diferentes tamaños dependiendo del volumen de la colección.</p>	



Fig.1. Lola Anglada, *Caritat*, en *Els barcelonins i la mort*, 1953.



Fig.2. Lola Anglada, *Després del diagnòstic* en *Els barcelonins i la mort*, 1953.



Fig.3. Lola Anglada, *Penediment*, *D'ací d'allà*, 1920



Fig.4 Lola Anglada, *La Ben Plantada*, ca. 1950



Fig. 5. Joaquim Sunyer, *Los espejos*, ca. 1905.



Fig.6. Ramón Casas, *Dama leyendo el periódico*, 1900.

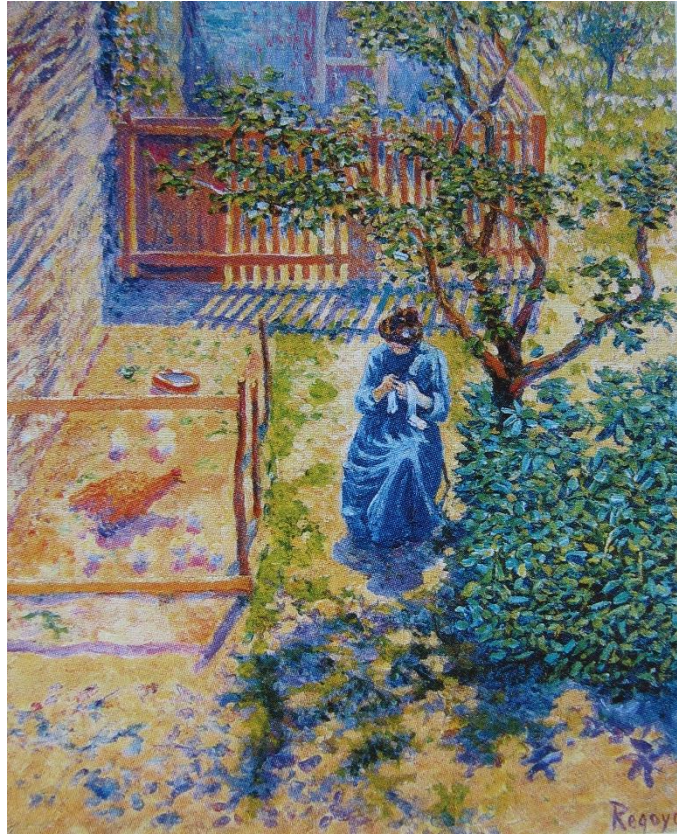


Fig.7. Darío de Regoyos, *Los polluelos*, 1912.



Fig.8. Juan Gris, *Marta la ciega*, ca. 1907.



Fig. 9. Nicanor Piñole, *Maternidad*, 1904.



Fig.10. Gonzalo Bilbao, *Cigarreras en la Fábrica de Tabaco de Sevilla*, ca. 1911.

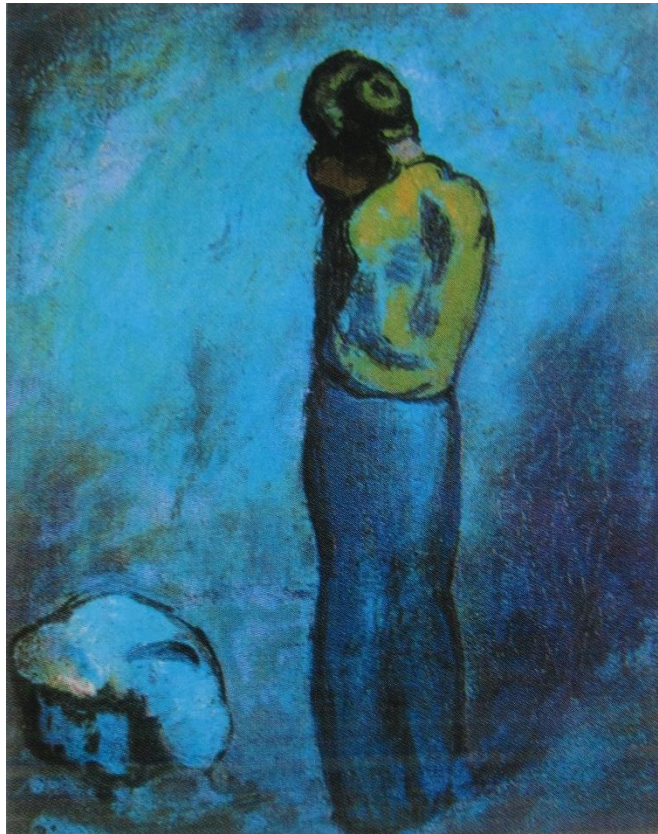


Fig.11. Pablo Picasso, *Madre con niño*, 1902.



Fig. 12. Rafael Penagos, *s.t.*, 1931



Fig.13. Salvador Bartolozzi, *En pijama, Blanco y Negro*, 1924.



Fig.14. Federico Ribas, *Botafuego*, 1926.



Fig.15. Lola Anglada, *Dibujo, Feminal*, 1911.



Fig. 16. Cristobal Arteché, *Les milicies us necessiten!*, 1936.



Fig.17. *¡Paso a la mujer!* Cartel de PCE, 1937.



Fig. 18. *¡Ayuda a los hospitales de sangre!* Cartel de CNT AIT, 1937.



FIG.19. Parrilla, *Camaradas de la retaguardia* (...), 1938.



Fig.20. Teresa Sánchez Gavito, *En la tarde*, 1950.



Fig.21. Teresa Condeminas Soler, *Plenitud*, 1950.

3 **GRANDES FECHAS...**
 ...tus primeros caramelos
 ...tus primeros bombones
 ...tus primeros regalos de

LAPIZ DE LABIOS
 «Cinemacolor»
 Pts. 8,40

LACA ESMALTE
 Pts. 15

COLONIA SÓLIDA
 Pts. 25
 RECAMBIO Pts. 15

3 **GRANDES PRODUCTOS...**
 BY PICTURE COSMETICS INC.
 DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS PARA ESPAÑA Y POSESIONES
L.A.D.E.S.A.
 LONDRES, 25. MADRID

Fig.22, Mis chicas, 1951.

lo que lleva la chica francesa

VICHY ES-CUCES CERRADO EN LA ESPALDA CON UN LAZADA.

PERCAL FLO-READO, CON ADORNOS DE LORCITAS EN EL CAMESO Y CINTURA QUE DA EL VUELTO.

VICHY ROJO CON PLEGADOS EN LOS LADOS.

PERCAL DE LUNARES CON ADORNOS DE TIRA BORDADA.

DELANTAL DE VICHY DE CUADROS CRUZADO POR DETRAS.

DELANTAL DE VICHY LISO ROJO, ABIERTO EN EL COSTADO.

DELANTAL DE VICHY AZUL, CON TIRA BORDADA.

PERCAL FLO-READO.

22 23

Fig. 23. Fig.22, Mis chicas, 1951.



Fig.24. Joan Junceda, *El príncep blanc*, Virolet, 1925.



Fig.25. Josep Obiols, *Los tres pelos del diablo*, 1920.



Fig. 26. Rafael Penagos, *Katimatika*, 1933.



Fig. 27. José Zamora, *La montaña azul*, en *Cuentos de Nesbit*, ca. 1924.



Fig.28. Federico Ribas, *La princesa y el erizo*, en *Cuentos de Nesbit*, ca.1924.



Fig. 29. Rosario de Velasco, *Cuentos para soñar*, ca. 1927.



Fig.30. Francisco Regidor, *Celia dice, Gente menuda*, 1930.



Fig.31. Molina Gallent. *Celia, lo que dice*, 1932.



Fig.32. Luisa Butler, *Celia madrecita*, 1939.



Fig.33. Salvador Bartolozzi, *Pinocho*, 1925.



Fig.34. K-Hito, Macaco, 1928.



Fig.35. BB, 1920.

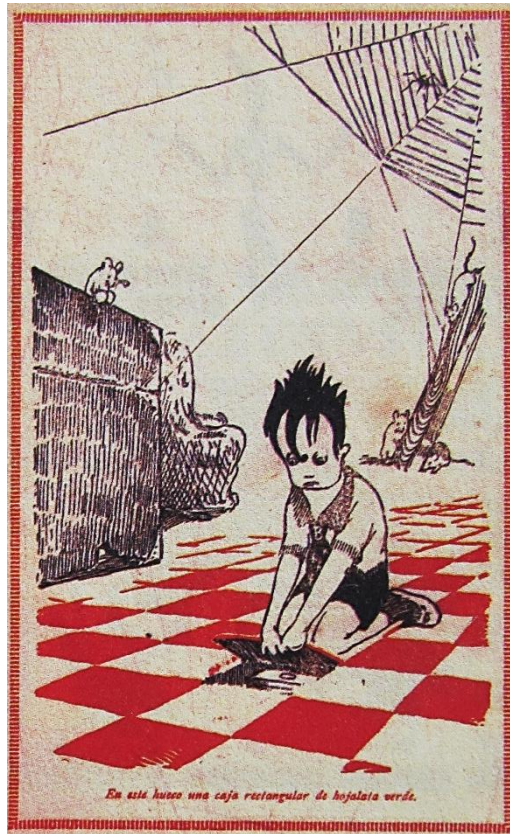


Fig. 36. Fig. 36. Max Ramos, *Buby encuentra un tesoro*, ca. 1925.

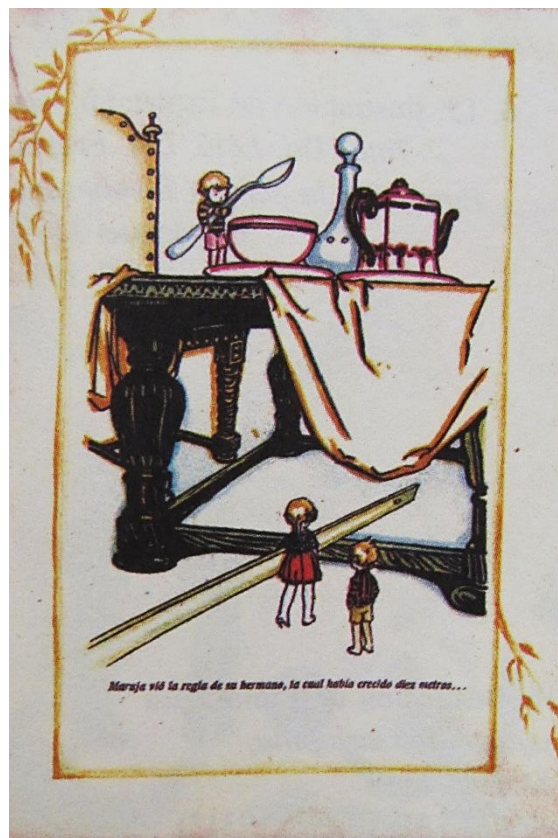


Fig. 37. Santana Bonilla, *Maruja*, ca. 1925.



Fig.38. Rafael Penagos, *Carmencita Franco*, en *Cuentos de tío Fernando*, 1940.



Fig. 39. Mercedes Llimona, *Blancanieves y los enanitos*, ca.1945.



Fig.40. María Claret, *Mari-Pepa*, 1950.



Fig.41. Flechas y Pelayos, 1939

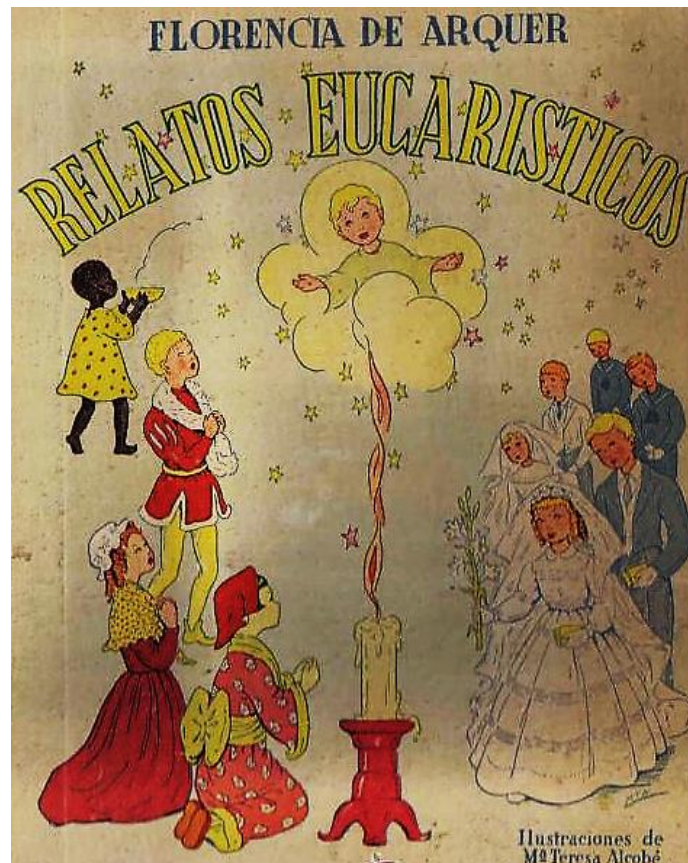


Fig.42. Mª Teresa Alcobé, *Relatos eucarísticos*, ca. 1960.

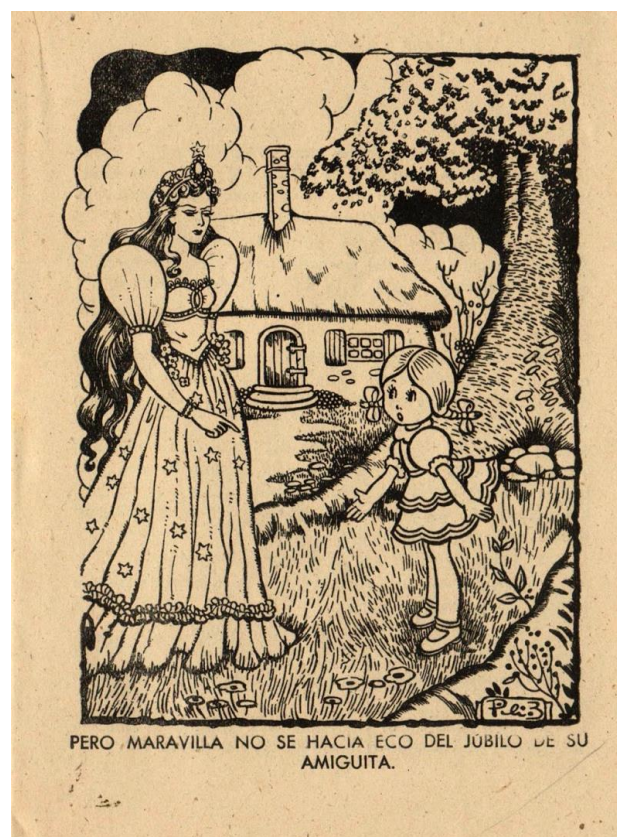


Fig.43. Pili Blasco, *La montaña de cristal*, 1943.



Fig.44. Mis Chicas, 1942.

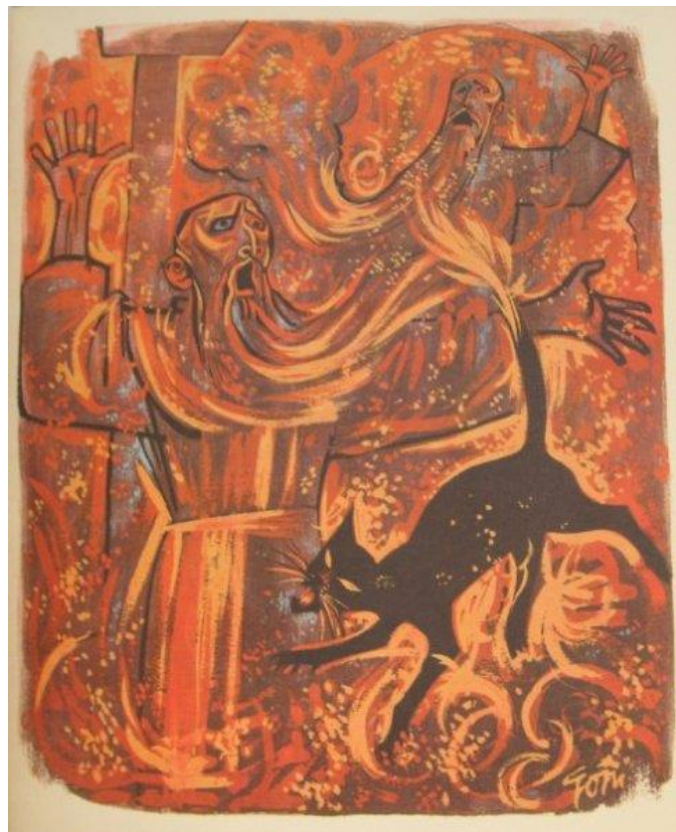


Fig. 45. Lorenzo Goñi, Marcelino Pan y Vino, 1952.

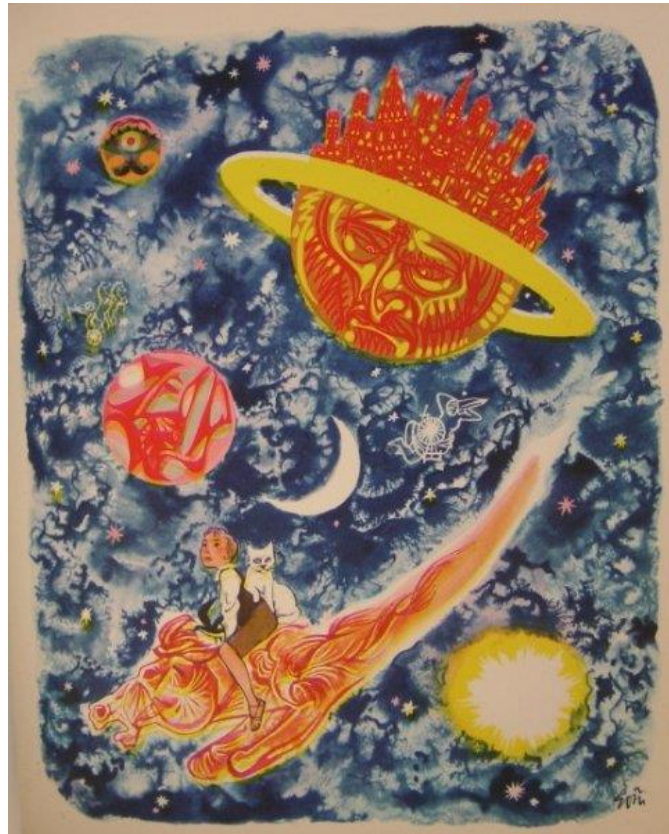


Fig.46. Lorenzo Goñi, *El niño, la golondrina y el gato*, 1959.

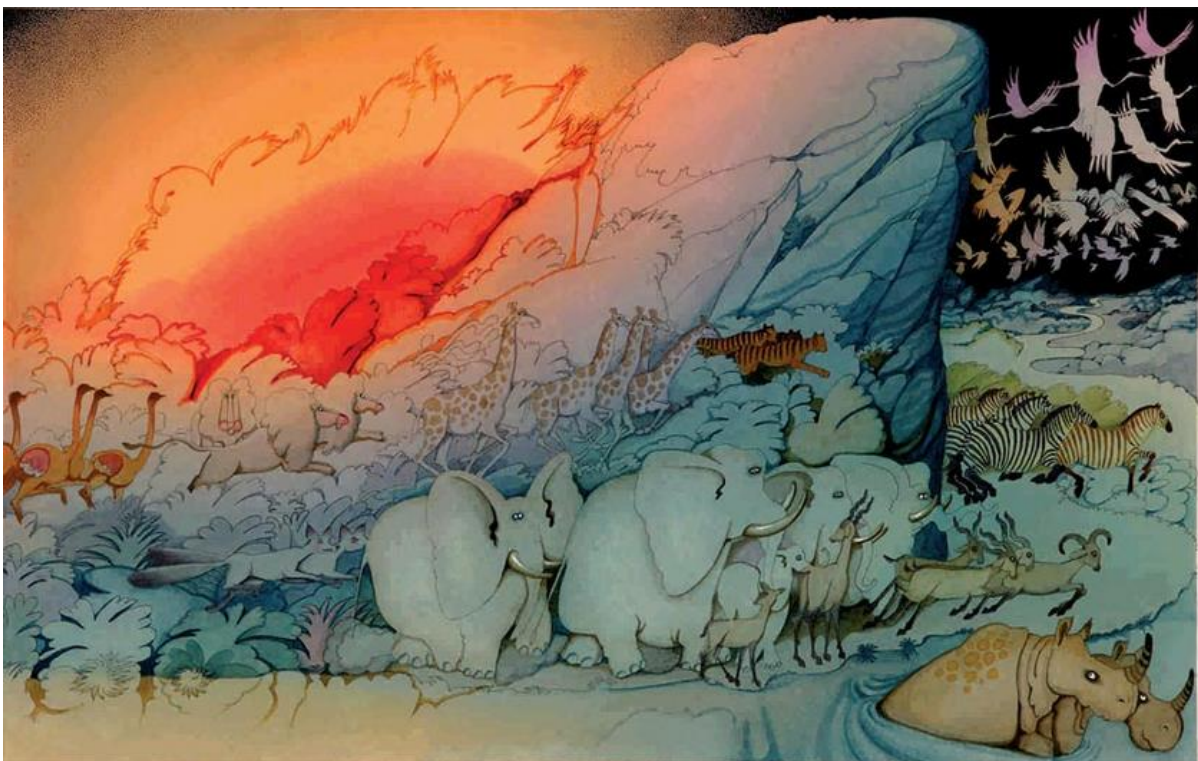


Fig.47. M. Boix. *Yo soy el fuego*, 1970.

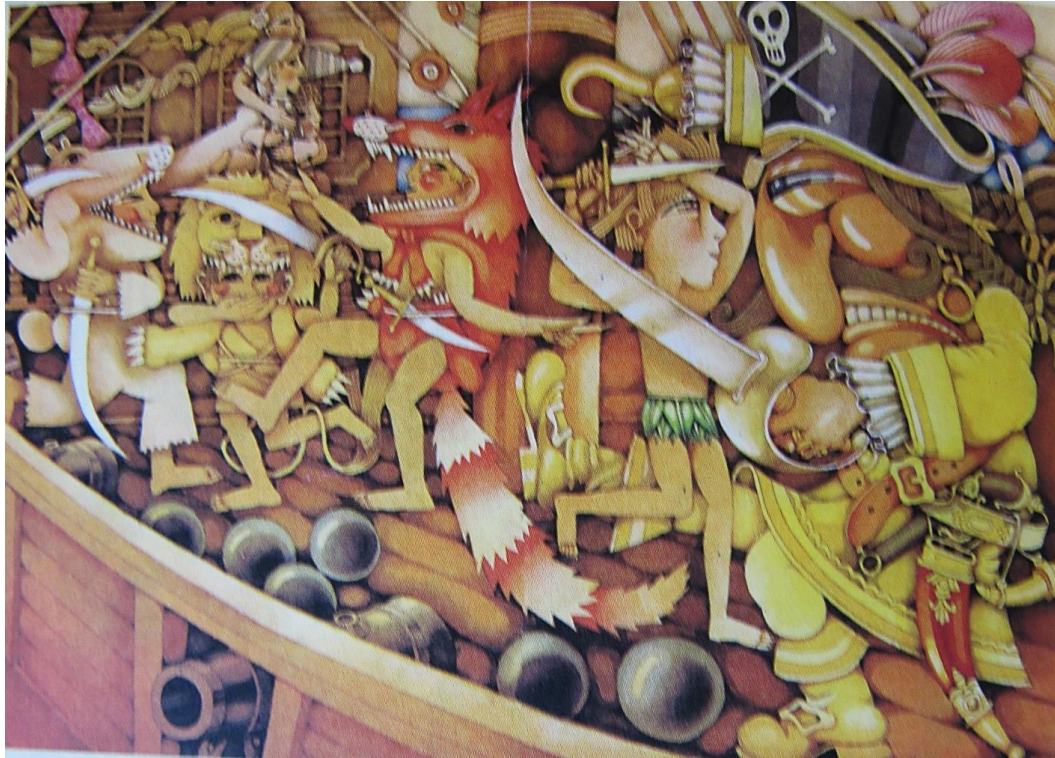


Fig.48. Miguel Calatayud, *Peter Pan*, 1976.

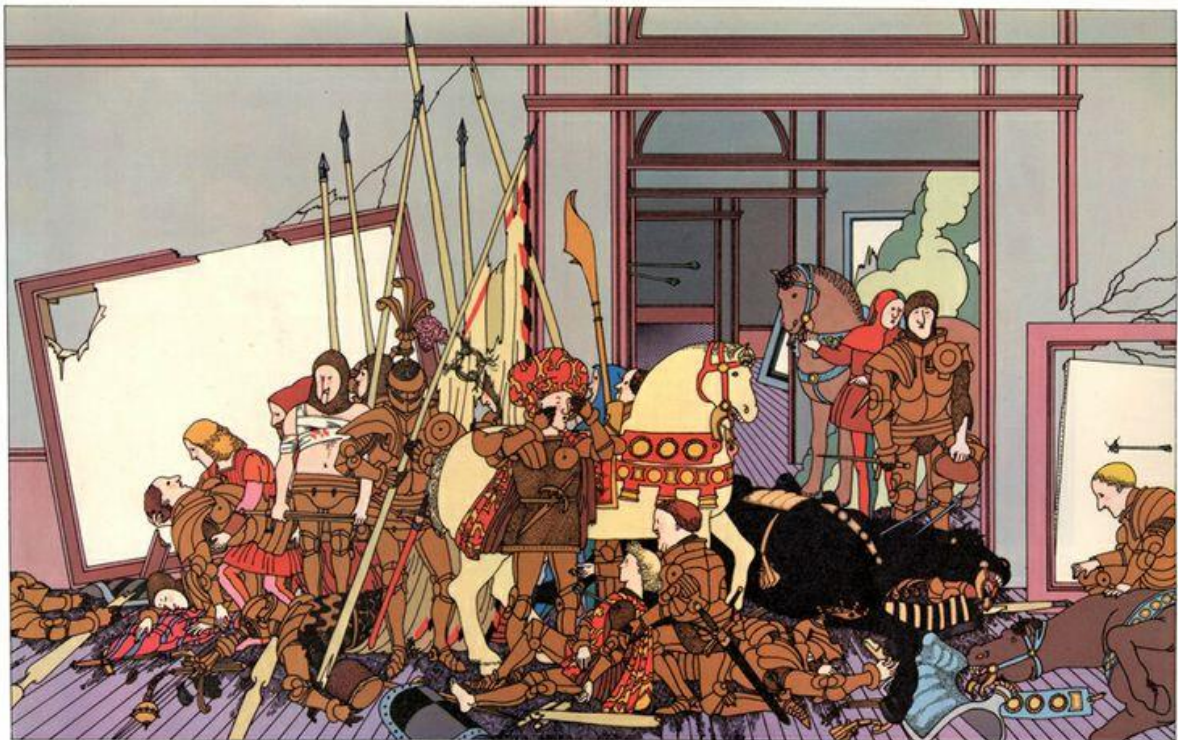


Fig. 49. Miguel Ángel Fernández Pacheco, *Soy un museo*, 1977.



Fig. 50. Carme Solé Vendrell, *El piojo y la pulga*, 1973.



Fig. 51. Viví Escrivá, *Caramelos de menta*, 1973.



Fig. 52. José Ramón Sánchez, *Soy un pez*, 1974.



Fig. 53. *Tu Romance*, 1959.



Fig. 54. Mary Noticias, 1962.



Fig. 55. Sissi, Novelas gráficas, 1959.



Fig. 56. *Romántica*, 1961.

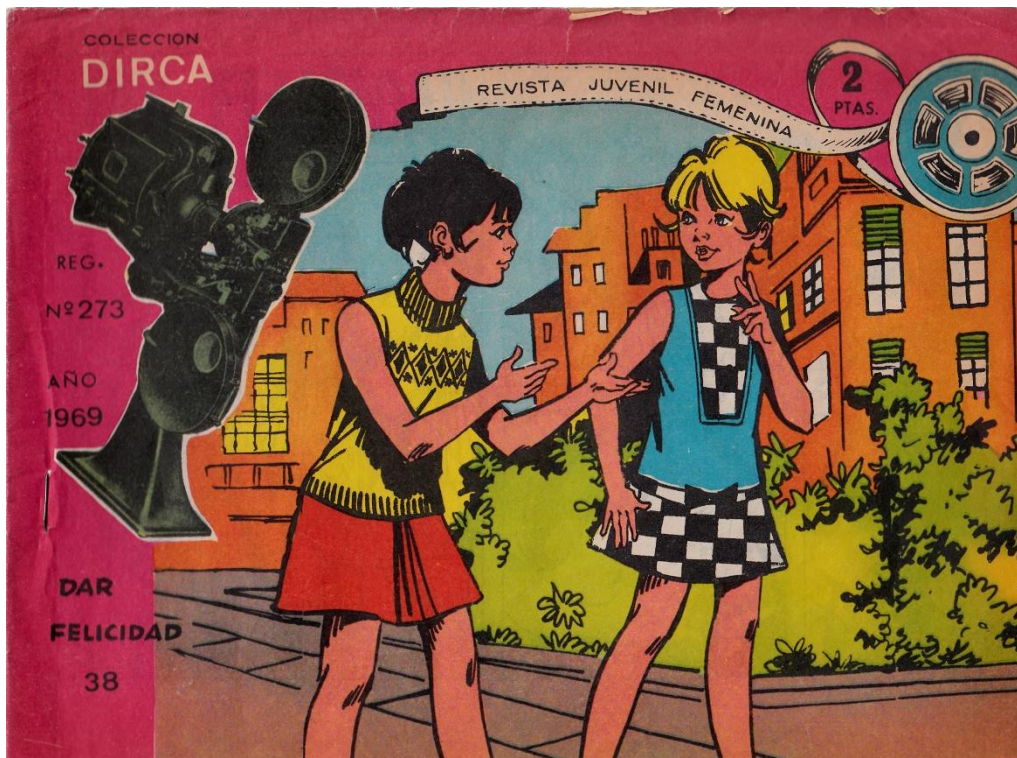


Fig. 57. *Dirca*, 1969.



Fig. 58. Blanca, 1960.



Fig. 59 a, Lily, 1973.



Fig. 59 b Lily, 1973.



Fig.60. Ulises Wensell. *La niña invisible*, 1978.

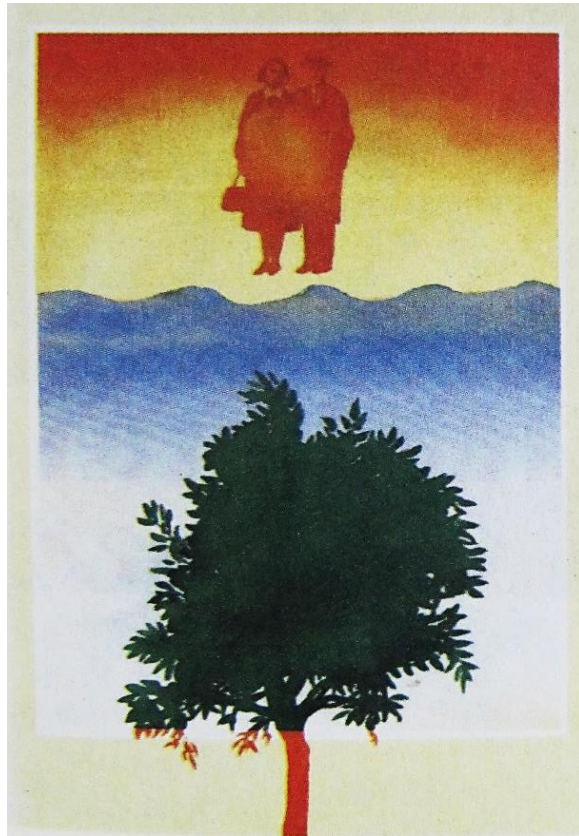


Fig.61. Juan Ramón Alonso, *El árbol, el hombre y el camino*, 1991.



Fig.62. Violeta Monreal, *Manuela*, 1992.

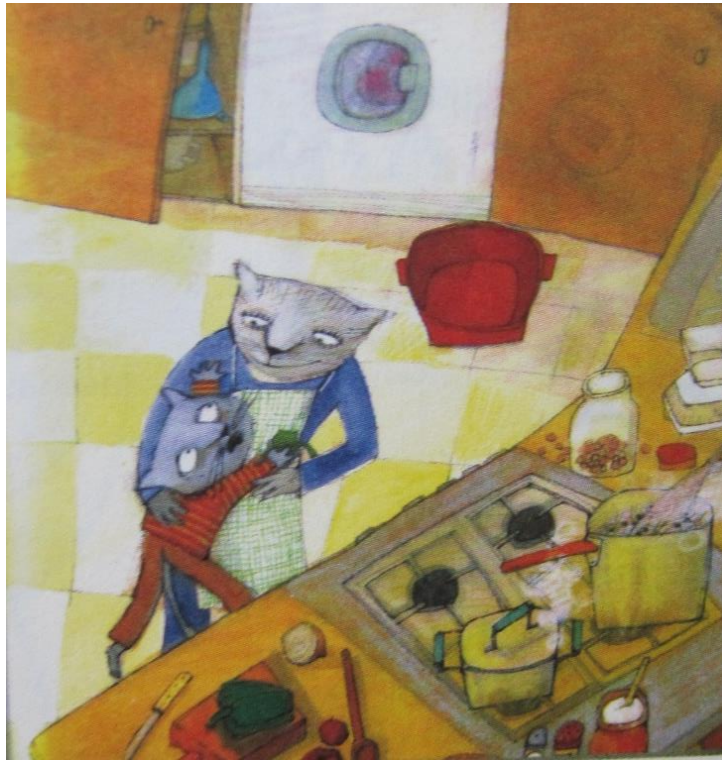


Fig.63. Rocío Martínez, *Gato Guille y los monstruos*, 2000.



Fig.64. Lola Anglada con Joan Llaverias, *Feminal*, 1912.

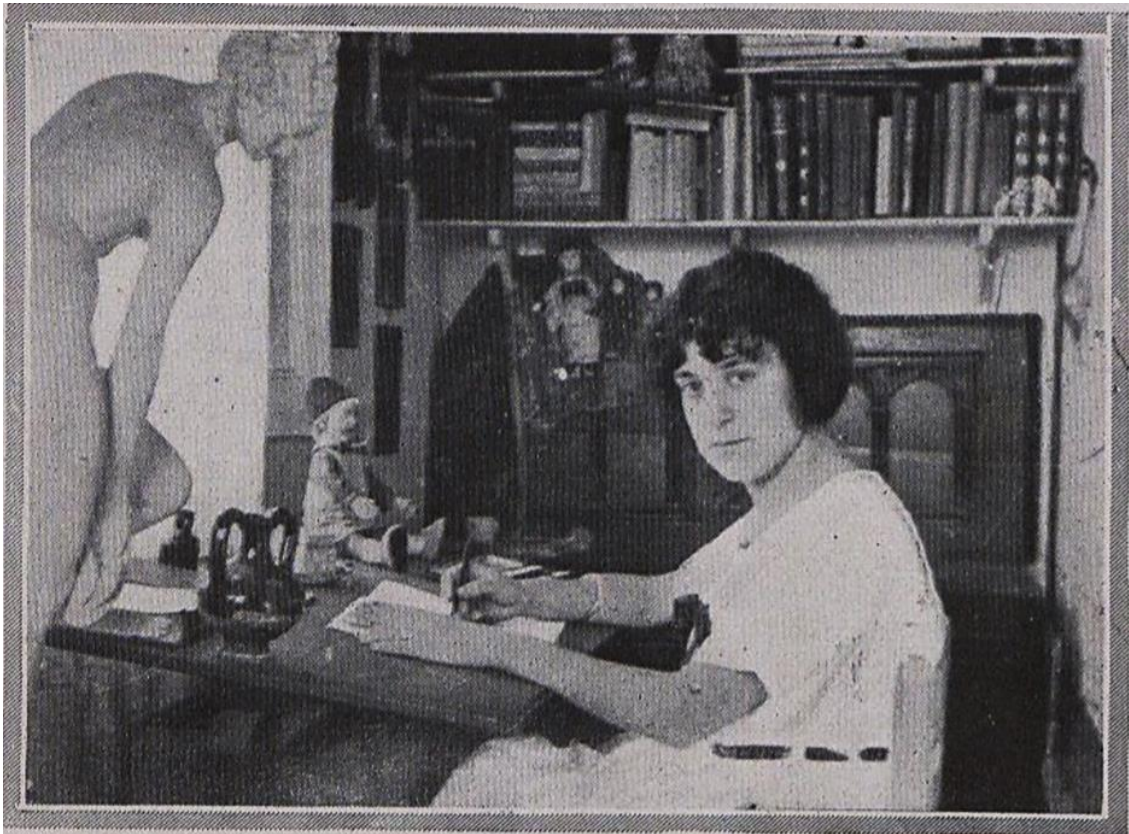


Fig. 65. Lola Anglada en su estudios, *D'ací d'allà*, 1924.



Fig. 66. Lola Anglada, 1950.



Fig. 67. L. Anglada. *La Meva casa i el meu jardí*. 1958.



Fig.68. L. Anglada. *La Meva casa i el meu jardí*, 1958.



Fig. 69. Joan Llaverias, *Guillot Bandoler*, 1919.

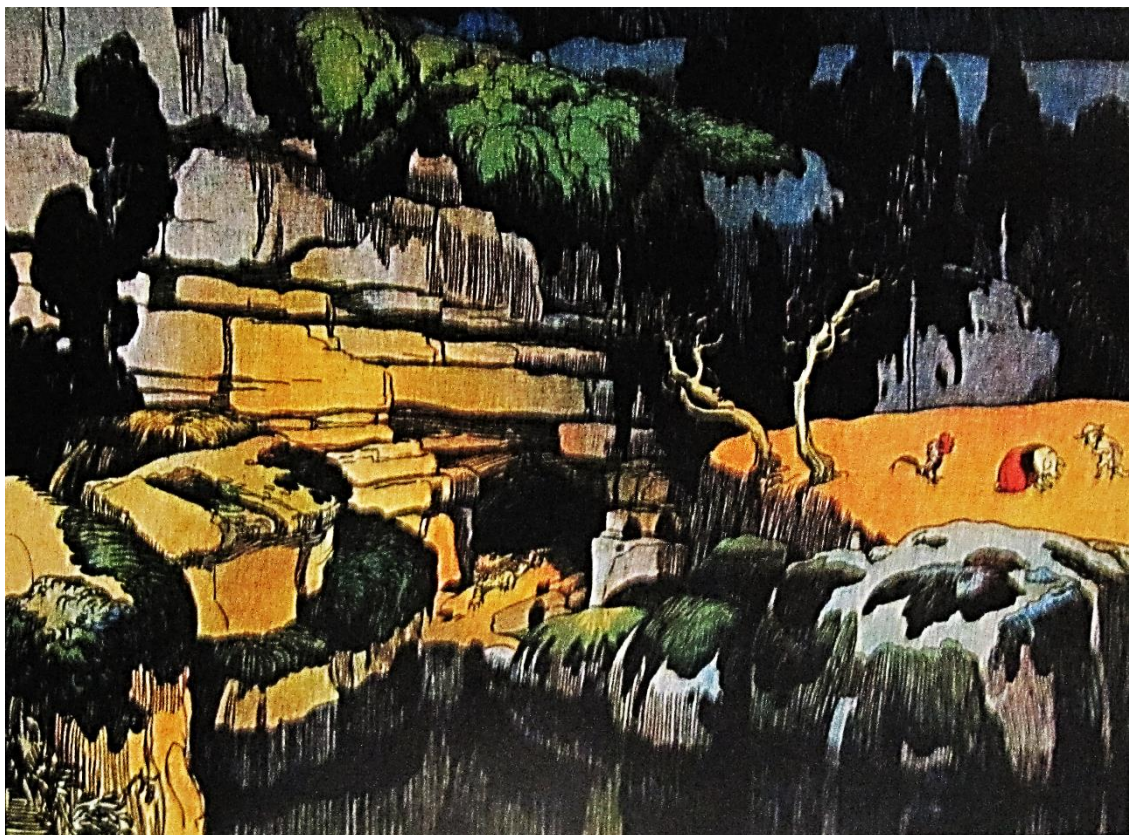


Fig. 70. Joan Llaverias, *El Drac de Puignegros*, 1917.

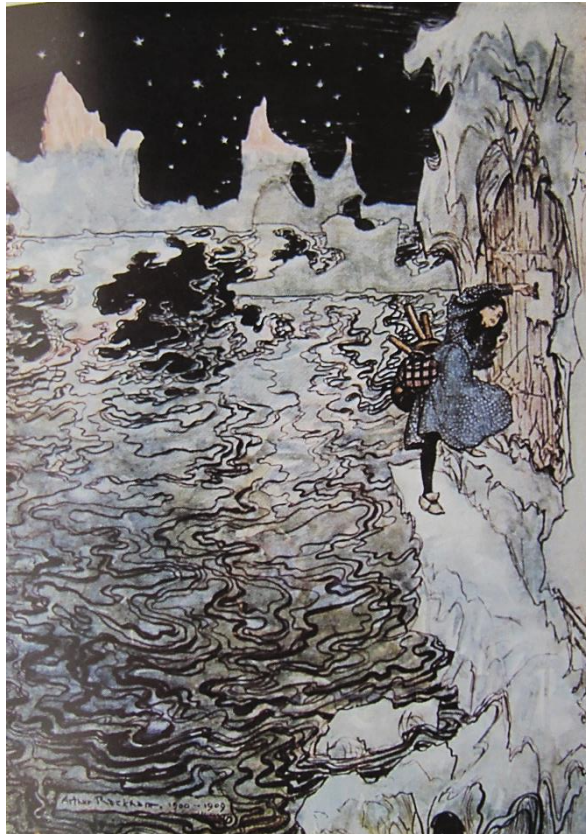


Fig. 71. Arthur Rackham, *The Fairy Tales of the Brothers Grimm*, 1909.



Fig. 72. Arthur Rackham, *Peter Pan in Kensington Gardens*, 1906.



Fig. 73. Feliu Elias (Apa), *El pescador y la princesa*, 1917.



Fig. 74. Ricard Opisso, *El Passeig de Gracia, L'Esquella de la Torraitxa*, 1926.

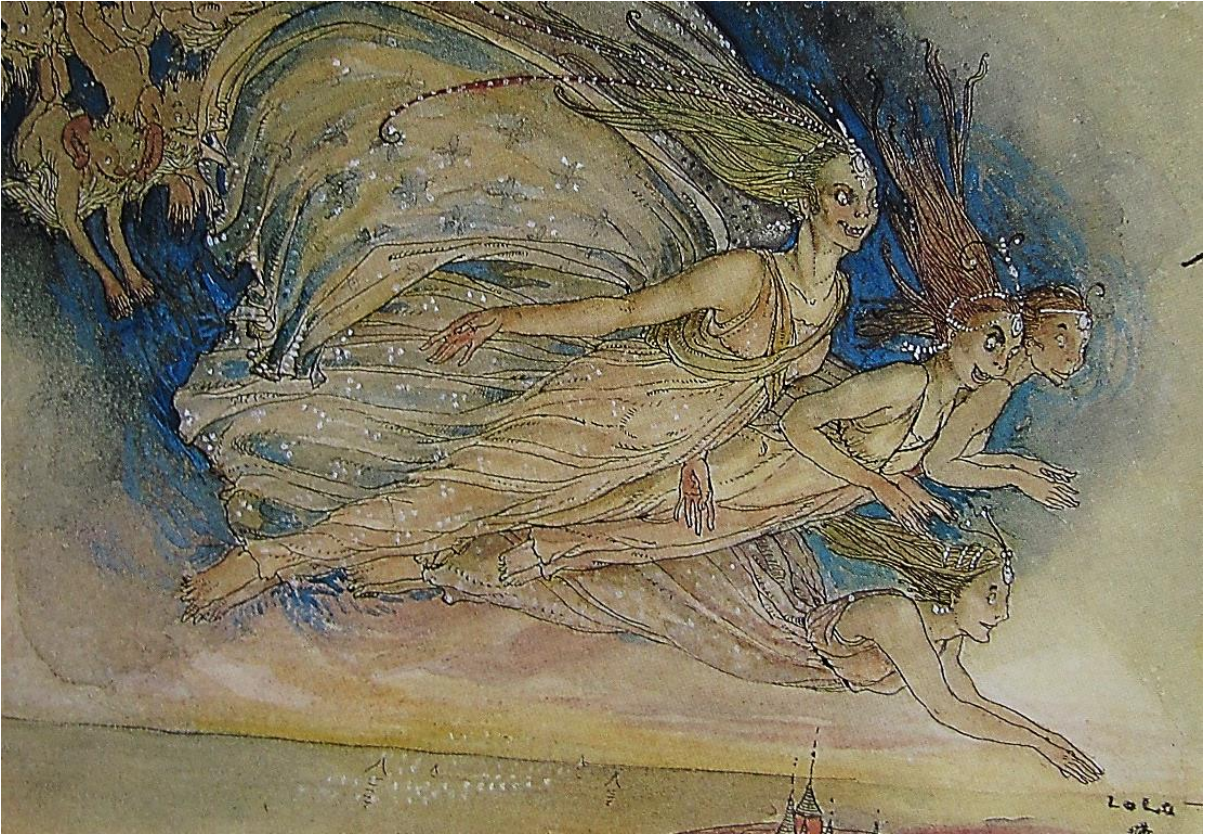


Fig. 75. L. Anglada, *Contes*, 1915.

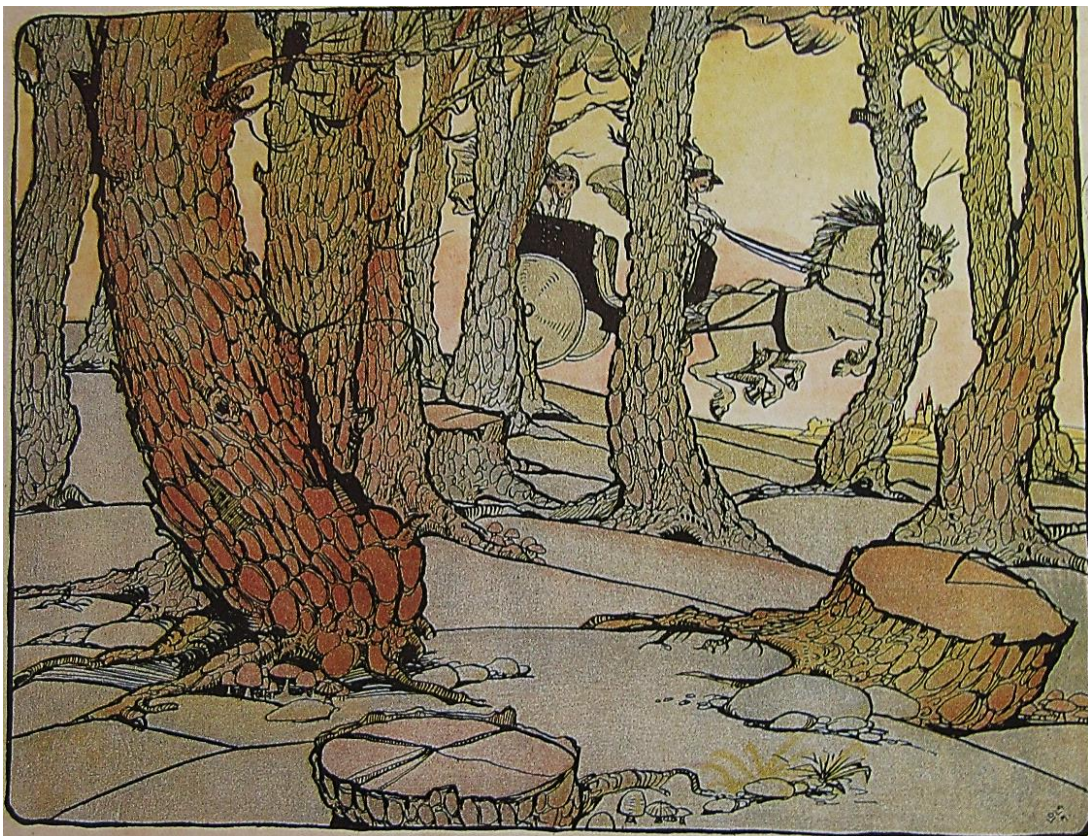


Fig. 76. L. Anglada, *Magraneta*, 1917.



Fig. 77. L. Anglada, *Leyendas de oriente*, 1919.



Fig. 78. L. Anglada. *Les meves nines*, 1983.



Fig. 79. L. Anglada. *Les meves nines*, 1983.



Fig.80. L. Anglada, *D'ací d'allà*, 1924.

EN PERET

(Continuació)

Text i dibuixos per LOLA ANGLADA



— Teniu tota la raó, senyora i jo us prec de perdonar-me ja que puc comptar-vos entre la parentela dels bons gegants de les processons.

El bon Peret, content i satisfet d'aquella tan bona invitació, entrà a la casa del gegant. La casa no era llogra més la netedat i l'ordre la feien bona. Les parets eren blanques i les vigues eren pintades d'un blau intens de mar. En el rebedor senzill, blanc humil, les seves parets eren decorades per bella dibuixos gravats al baix en un artista expert ens feia recordar les figures del macer de la Catedral amb la seva portada d'argent i buclada; les trampes de la Processó, els escolanes amb el ciri l'asqual i els caps-grossos fent ganxotes, xarivagues i rialles. En passar al menjador aquest era senzill per demés; damunt dels seus murs un decorador agraïat hi havia col·locat les cunes blanques dels clavets de nostra bet i el brollador de fons belluques, orgulant de cirques que heu creia rítics, destacant-se d'aquelles parets d'un blanc impecable. Jo crec, però, que en Peret no apercebia res d'això: el seu regardat corrugat llis a la taula ben proveïda amb què missenyora la Gegantessa el veigud obsequiar. El bon Peret realista alinat davant d'un bon gran quantitat de llaminadures: sols per imaginació havia vist tant bé de Déu de dolços, de caramels, de confitures i de llimbons i hauria sigut per a ell una tarda de joia si no hagués pensat en el seu pare, la seva mare i en Tota que no en podien participar i s'hauria omplert les butxaques de llaminadures si la poliètra no hagués privat de comptar-se així.

La Gegantessa fou molt carinyosa; amb un amor tot natural serví a en Peret i ho féu d'una falsedat escient que hom hauria dit que consistia a en Peret d'incit dels seus primers dies. I quan el berenar sigud fínit, la bona Gegantessa li parlà així:

— Peret, si vols aprofitar bé la tarda, t'indicaré un Círc de Meravelles

on podria divertir-te a ho i millor.

— Si sou tant amable, indiqueu-me el Círc, si us plau! — respongué content en Peret.

Així doncs deixa que contins la llocu jo seguiré fent mítica que son niñu el cabdell bell i caminara collit; si tu vols seguir-lo el es rebors per camins meravel·losos i en aurores, que jo hauré arribat a la punta del niñu, que será fínit, el trobaras a la mateixa porta del círc de meravelles. Mas dic, subscrite, Peret; que si vols tenir el lloc millor en el círc procura fer, durant el camí, totes les altres bones que siguin al teu abast; i si creus necesser demana socors al cabdellit, que ell rutinarà a ajudar-te. El pecc que sigud bon niñu i que estimes al próxim com a tu mateix, que comportant-se així no dubto que en el teatreit guanyaris el lloc de preferència.

En Peret agrat de famalilitat de la bona Gegantessa s'acumada començat i prenent-la ella als seus braços li estampà un bes al front co que permeté a en Peret el veure, tota la vall, joix el seu caparro tocà als núvols.

(continuarà)



Fig. 81. L. Anglada, *En Peret*, Virolet, 1925.

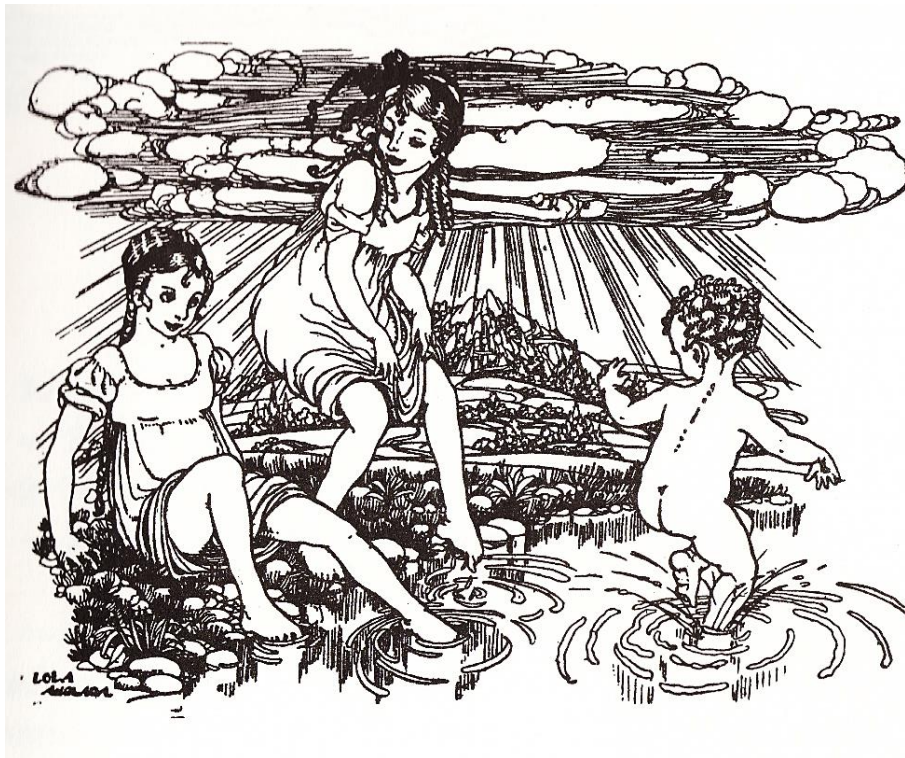


Fig.82. ANGLADA, Lola. *Contes del paradís*, 1920.

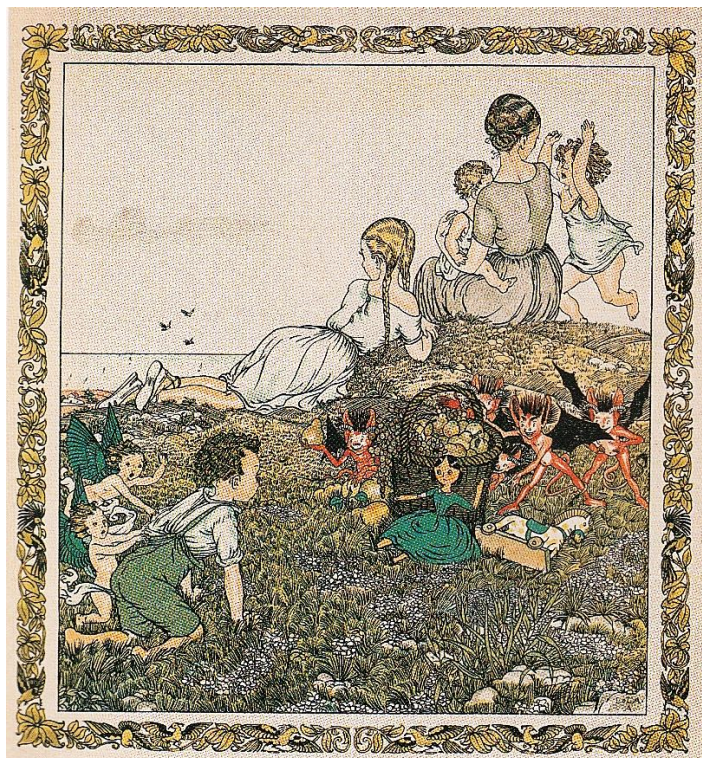


Fig.83. L. Anglada. *El parenostre interpretat per a infants*, 1927.



Fig. 84. L. Anglada, *El més petit de tots*, 1937.



Fig. 85. L. Anglada, *Rondalles i narracions*, 1956.



Fig. 86. Lola Anglada, *Recollint taronjes*, 1964.



Fig.87. L. Anglada, *Els barcelonins i la mort*, 1953.



Fig. 88. L. Anglada. *La vida a la llar*, 1952.



Fig.89. L. Anglada, *De Sant Pere a Sant Pau*, 1958.



Fig. 90. L. Anglada, *Alicia en terra de meravelles*, 1927.



Fig.91. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles*, 1927.



Fig. 92. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles*, 1927.



Fig. 93. L. Anglada, *Alicia en terra de meravelles*, 1927.



Fig. 94. L. Anglada, *Alicia en terra de meravelles*, 1927.

— Por supuesto, «no importante». — Y empezó a decirse entre dientes —: Importante, no importante, importante, no importante — como ensayando de qué manera sonaba mejor.
Unos jurados pusieron «importante», y otros «no



Fig. 95. L. Anglada, *Alicia en terra de meravelles*, 1927.



Fig. 96. L. Anglada, *Alicia en terra de meravelles*, 1927.



Fig.97. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles*, 1927.



Fig.98. L. Anglada, *Alícia en terra de meravelles*, 1927.



Fig.99. L. Anglada, *Àlícia en terra de meravelles* (Lewis Carroll).



Fig.100. L. Anglada, *Margarida*, 1928.

cria ara
contenta, sal-
tint roques avall.

UIN PESOMBRE!

La puput canta.
La noia obre els ulls i veu
una nina en terra. Tot era un somni.
Aquest somni ha estat com un gran
somni pesombre.

I la noia s'enllesteix, perquè la puput ha
estat més matinera que ella.

DE SOCIETAT

La puput avui li diu:

—Margarida, vols que et presenti una merla que
ria amistat amb tu?

La noia torna a pensar qui li haurà dit el seu nom,
i sembla que ara potser seria avinent de demanar-li-ho;
però arriba la merla i la'n distreu; car altra feina té a
bre-la i a oferir-li els seus respectes i la casa.

La merla resta tan contenta de les atencions de la
noia, que pensa com les seves amistats també l'estimarien,
li diu:

—Margarida, tindria gust que fessis coneixença amb
una amiga meva, la perdiu. Mira, per aquí arriba amb
perdigot.

Aquesta parella també resta meravellada de la noia i
de la seva casa. Se'n sorprenen talment, que la perdiu
exclama:

—Margarida: el nostre plaer seria que et conegués la
garsa, amiga nostra, que viu dalt d'aquell pi.

Al cap de poca estona, ja es presenta la garsa, que diu:

—Em sembla, Margarida, que serem bones com-
panyes. La becada em digué ahir que també volia
conèixer-te; vaig a cercar-la.

La garsa marxa llesta, i de seguida torna amb la
becada. La becada no ve sola; arriba amb un sèquit
d'ocells de camp i de bosc, i d'altres bèsties. I totes es

posen a cantar:

Margarida, bona amiga,
bona amiga tu ens seràs.
Com el blat ja treu l'espiga,
amb nosaltres t'estaràs.
Correrem,
saltarem
per la prada i la bosquina.
Sant Joan,
cremarem una feixina
i al voltant
dansarem:
la sardana ballarem!

Fig.101. L. Anglada, *Margarida*, 1928.

valen per la casa; i una noia ben endreçada és totes les
riqueses del món. Segurament que, Margarida posseint
aqueixos dots, les formigues l'hauran admesa amb
simpatia; i també ella estima aquests insectes per la ma-
teixa gràcia.

Les creia actives, però no pas tant, ni tan amatents
per a llur formiguera. Les

habitacions
són netes,
la cuina
polida, els calaixos i armaris
ordenats. En el rebost les provi-
sions són a piles, classificades: separades les granes de
les engrunes de pa; el blat, de les ales de mosca; i així
d'altres.

Agermanades i al servei de la Reina
sempre, la vida de les formigues es
descabdella model de treball i
activitats.

—Ah, sí: les formigues
plaurien a la mare,—pensa
la noia—que

Fig. 102. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig.103. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig. 104. L. Anglada, *Margarida*, 1928.

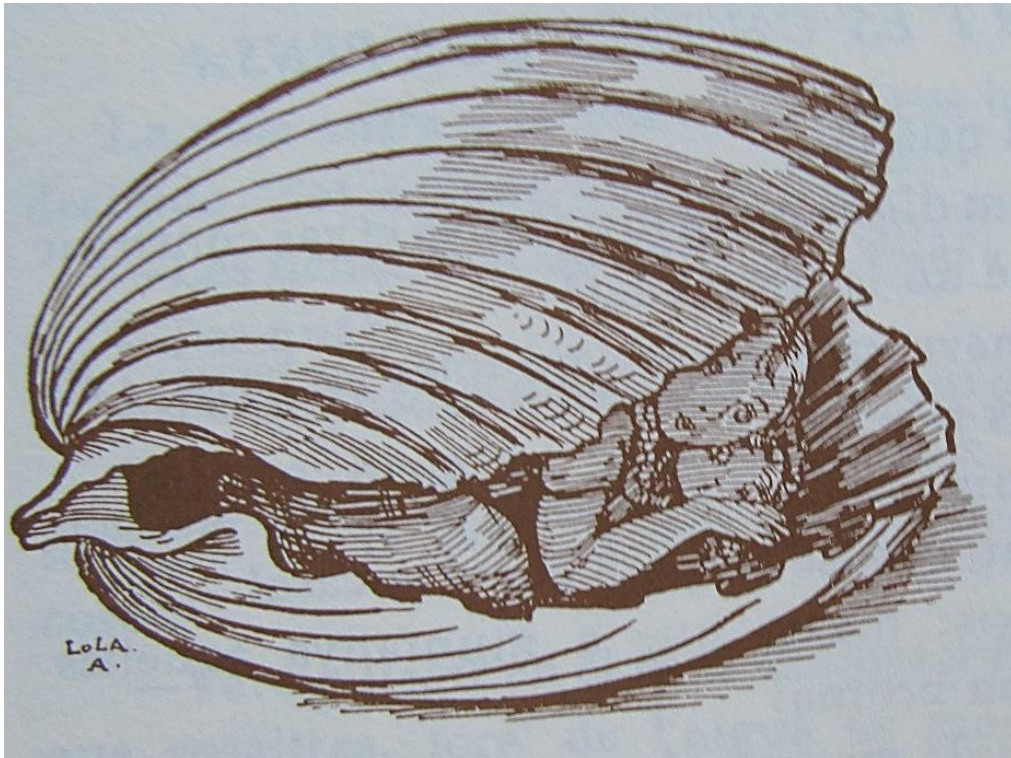


Fig. 105. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig. 106. L. Anglada, *Margarida*, 1928.

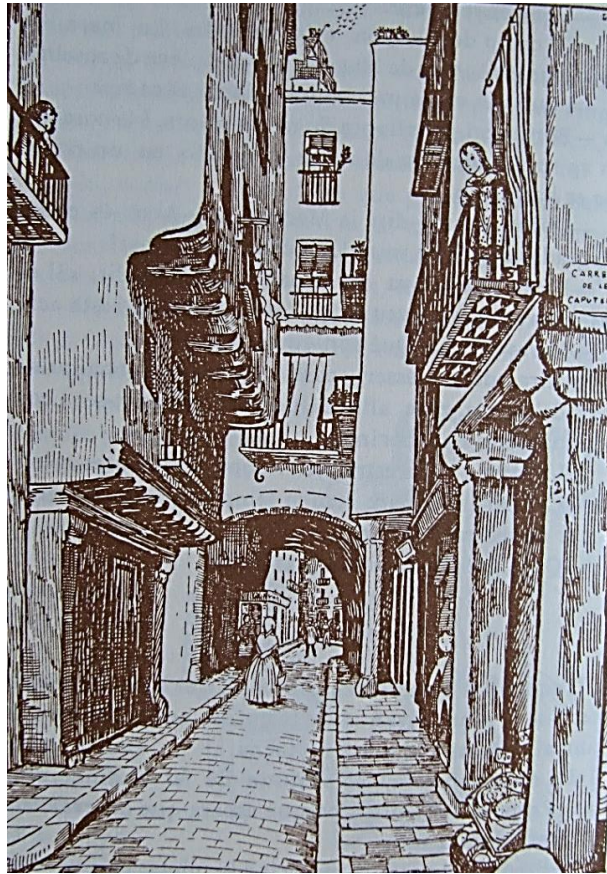


Fig. 107. L. Anglada, *Margarida*, 1928.

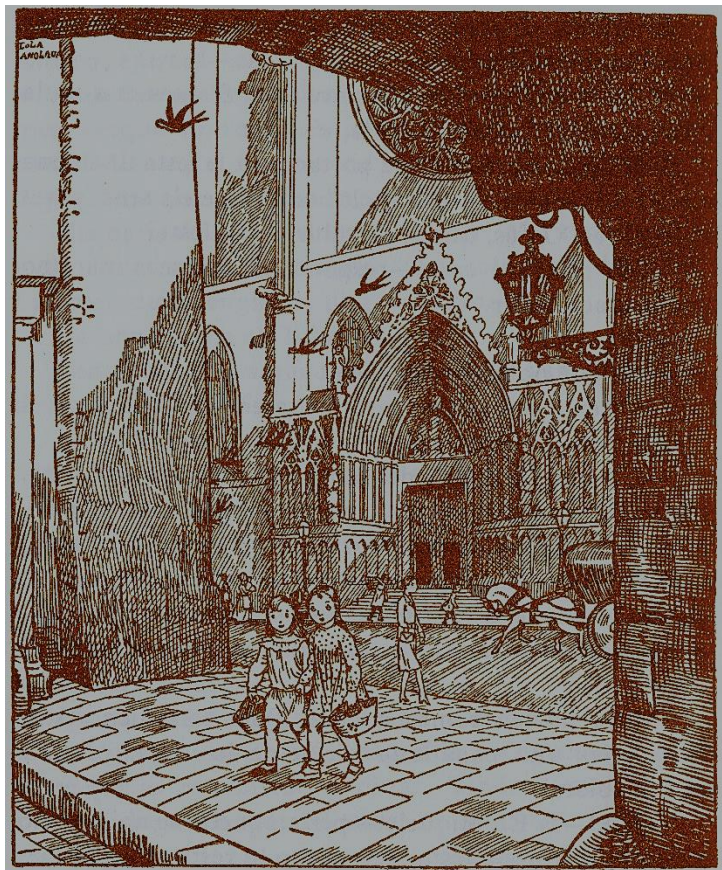


Fig.108. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig. 109. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig. 110. L. Anglada, *Margarida*, 1928.

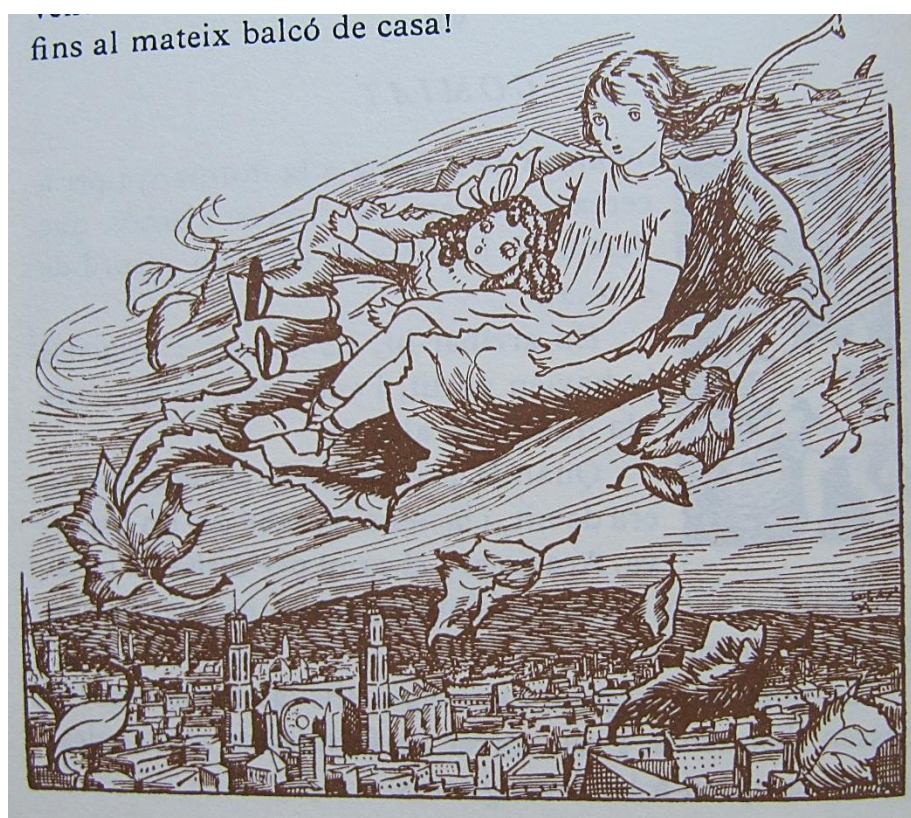


Fig.111. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig.112. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig. 113. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig.114. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig.115. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig.116. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig. 117. L. Anglada, *Margarida*, 1928.

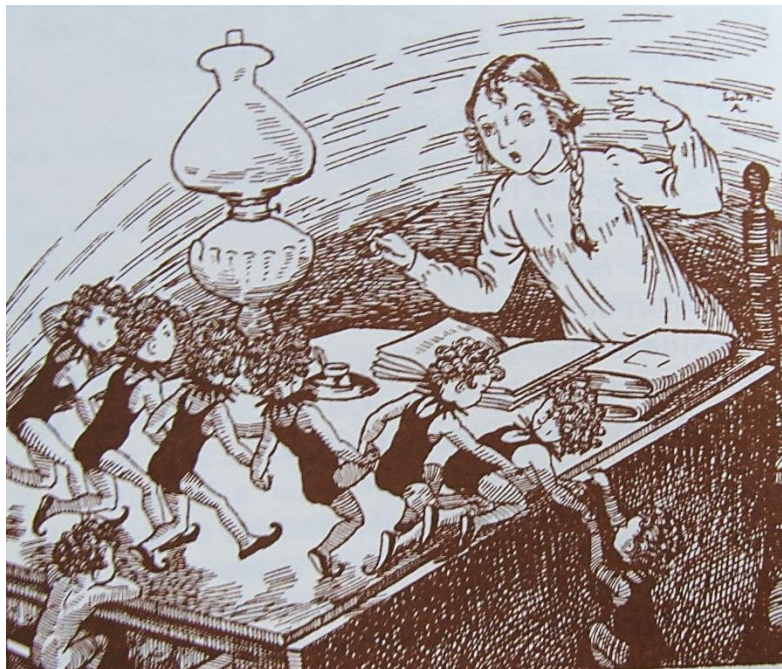


Fig. 118. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig.119. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig.120. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig.121. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig.122. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



sentit del que dius, merla.
—Sóc vella en experiència!—
fa aquesta.
I s'enclofa al niu.

LA GALLINA COMPLAENT

Margarida s'acomiada de la merla i segueix el bosc fins dalt la carena. D'ací veu el pla, el mas, amb els prats verd maragda i les feixes de l'hort de colors diversos. Prop de la casa, el pallers i dues eres. La s'nia amb els catúfols anant i tornant i l'euga que roda guarnida amb un barret de grans

siu, si és veritat que tots els galls canten de bon matí.
—La lloca se la mira, ara amb un ull ara amb l'altre, bo i tombant el cap.—Ets una nena distreta, de ciutat!
—exclama.

—Com ho has endevinat?
—Perquè em demanes
si tots els galls canten.

—És que a ciutat rares vegades els sento cantar.

La lloca somriu.—És que estan avorrits!—diu.
—És que dintre d'aquelles gàbies viuen apesarrats!

—Jo voldria veure la teva família. La teva pa-



Fig. 123. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



—Us demanava
que em contéssiu
moltes coses, i si sabeu
quan fou que s'habità
aquest castell.

—No calia impacientar-te—respon la

Fig. 124. L. Anglada, *Margarida*, 1928.



Fig. 125. L. Anglada, *La Nuri*, 1925.



Fig. 126. Nuriahad, *La Nuri*, 1926.



Fig. 127. L. Anglada, *Penediment. D'ací d'allà*, 1920.



Fig. 128. L. Anglada, *Contes del paradís*, 1920.



Fig. 129. L. Anglada, *Contes del paradís*, 1920.



Fig. 130. L. Anglada, *Monsenyor Llangardaix*, 1930.

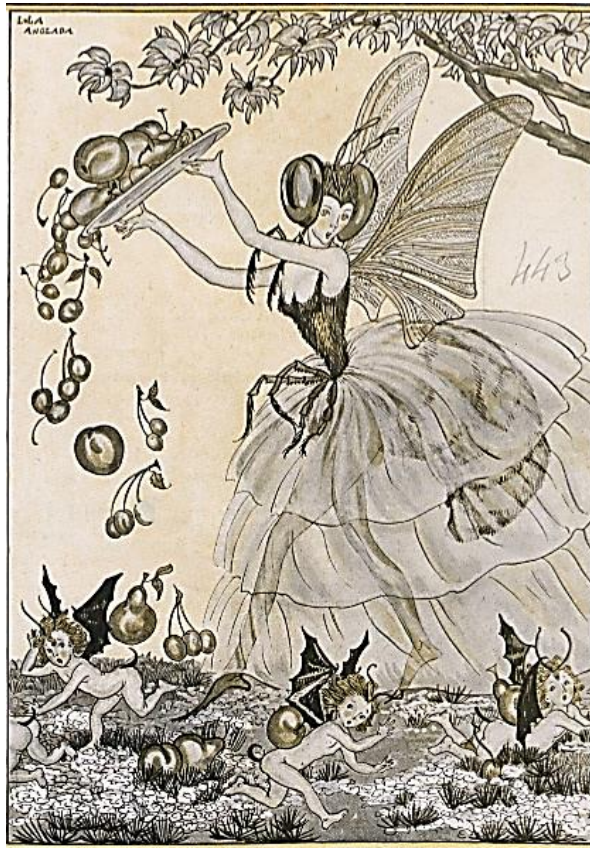


Fig. 131. L. Anglada, *D'ací d'allà*, 1924.



Fig. 132. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*, 1958.



Fig. 133. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*, 1958.



Fig. 134. L. Anglada, *Costumes, festes i solemnitats*, 1957.



Fig. 135. L. Anglada, *La vida a la llar*, 1952.



Fig. 136. L. Anglada, *La Nuri*, 1926.



Fig. 137. L. Anglada, *Monsenyor Llangardaix*, 1930.



Fig. 138. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*, 1958.



Fig. 139. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*, 1958.



Fig. 140. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*, 1958.



Fig. 141. L. Anglada, *La Meva casa i el meu jardí*, 1958.



Fig. 142. L. Anglada, *La vida a la llar*, 1952.



Fig. 143. L. Anglada, *La vida a la llar*, 1952.



Fig. 144. L. Anglada, *De Sant Pere a Sant Pau*, 1958.

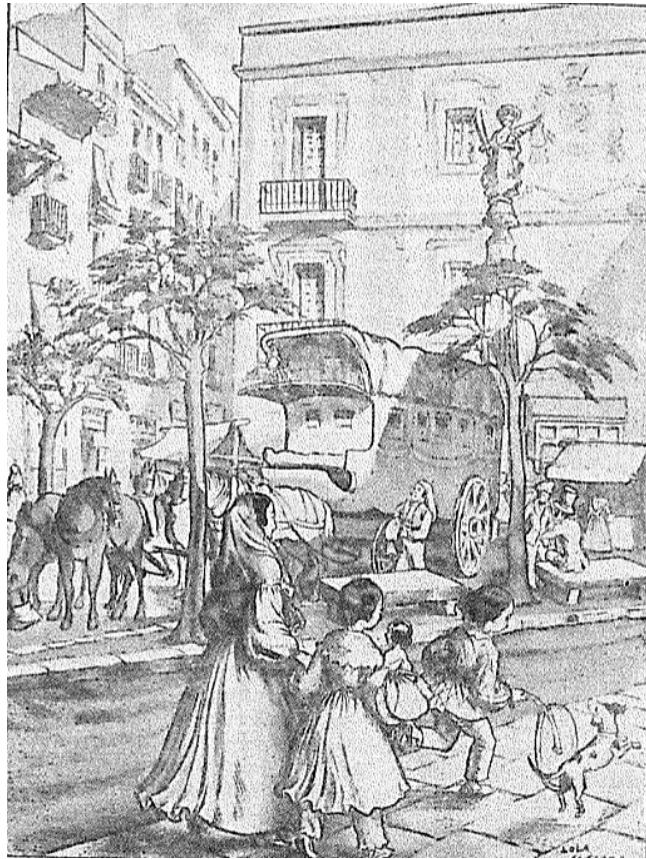


Fig. 145. L. Anglada, *De Sant Pere a Sant Pau*, 1958.



Fig. 146. L. Anglada, *Dibujo*, 1936

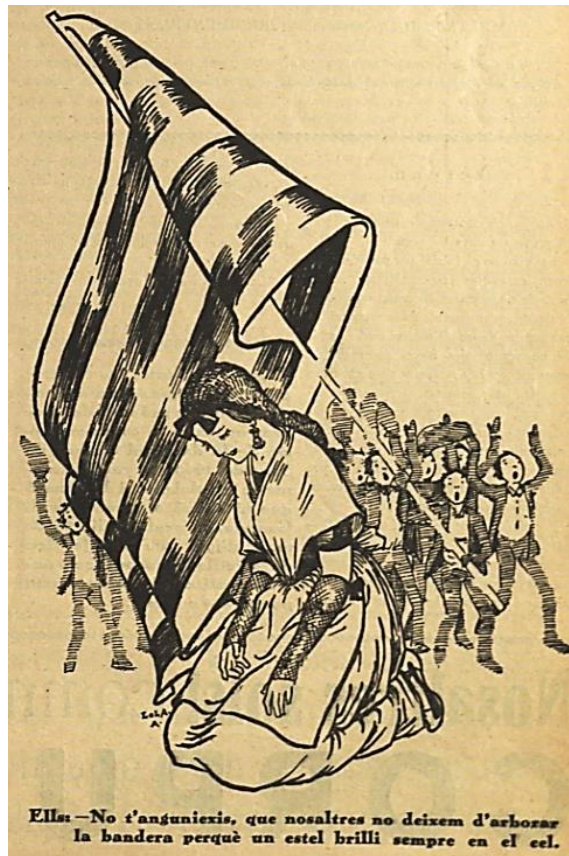


Fig. 147. *Nosaltres sols!* 1931.



Fig. 148. L. Anglada, *Nosaltres sols!*, cartel de 1933.



Fig.149. L. Anglada, *El passeig de l'Esplanada, D'ací d'allà*, 1935.



Fig.150. L. Anglada, *Martín y "Diana" en el bosque*, 1963.



Fig. 151. L. Anglada, *Martín y "Diana" en el bosque*, 1963.



Fig. 152. L. Anglada, *Martín y "Diana" en el bosque*, 1963.



Fig. 153 a. L. Anglada, *Les meves nines*, 1983.



Fig. 153 b. L. Anglada, *Les meves nines*, 1983.



Fig. 154 a. L. Anglada, *Les meves nines*, 1983.



Fig. 154 b. L. Anglada, *Les meves nines*, 1983.



Fig. 155. L. Anglada, *Les meves nines*, 1983.



Fig.156. María Pascual, *Almanaque Azucena*, 1960.



Fig. 157. María Pascual, *Toyland*, 2010.



Fig. 158. M. Pascual, *Serenata*, 1965.



Fig. 159. M. Pascual, *Guendalina*, 1959.



Fig. 160. M. Pascual, *María Pascual aconseja*, 1959.



FIG. 161. M. Pascual, *Azucena*, 1958.

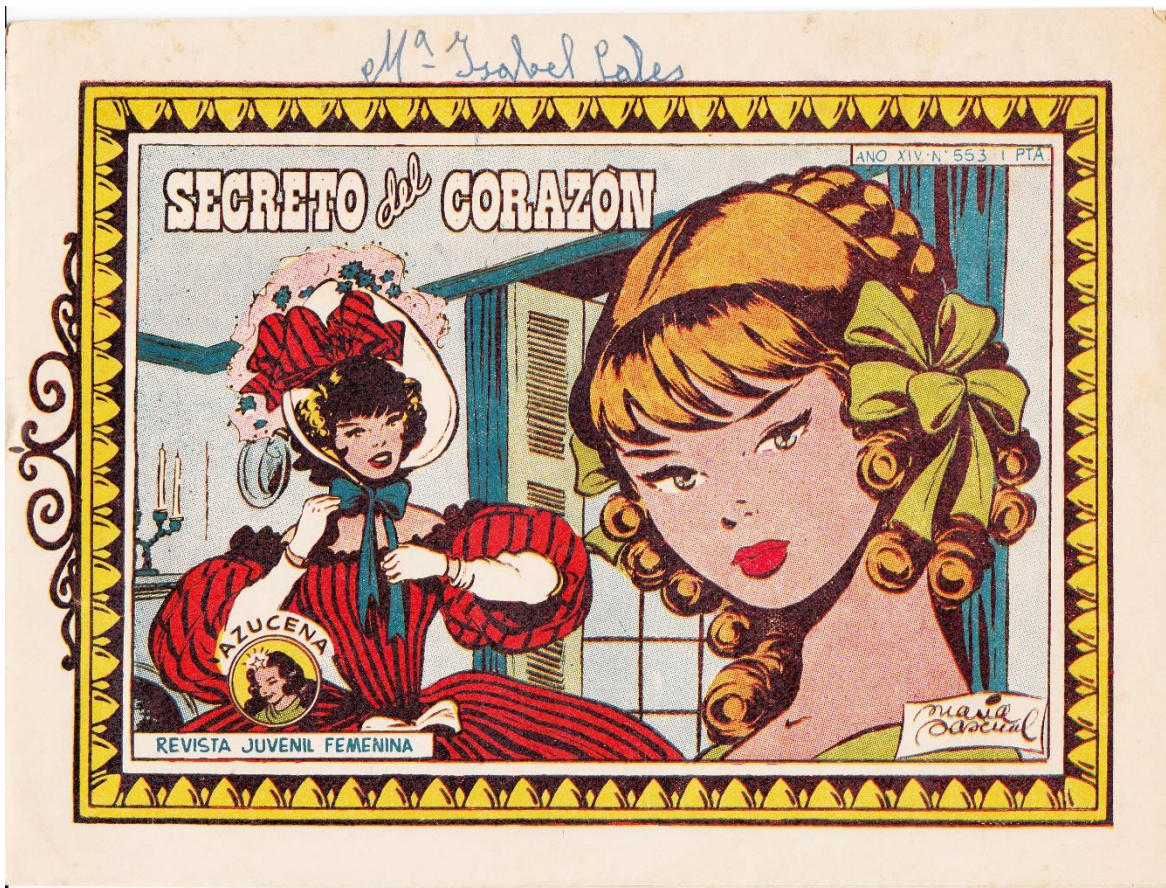


Fig. 162. Azucena, 1958.



Fig. 163. M. Pascual, Azucena, 1956.



Fig. 164. M. Pascual, Azucena, 1957.

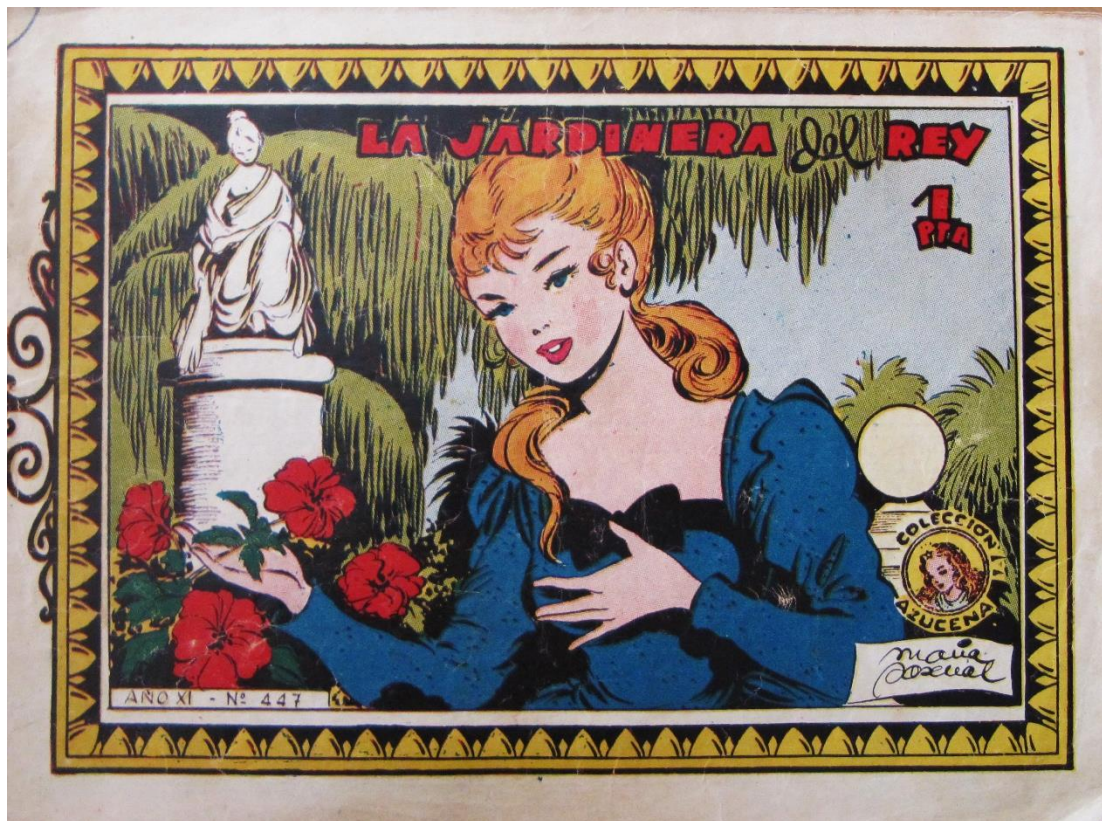


Fig. 165. M. Pascual, Azucena, 1955.

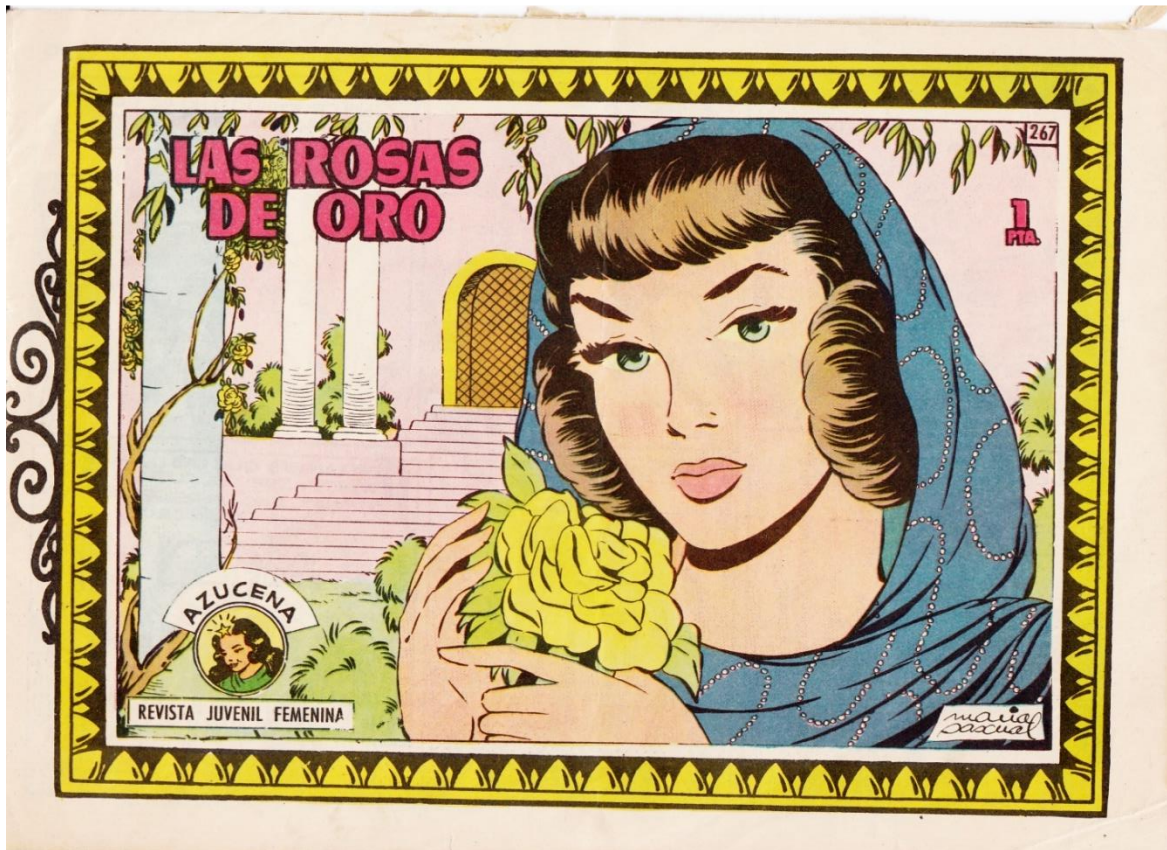


Fig. 166. M. Pascual, *Azucena*, ca. 1953.



Fig. 167. M. Pascual, *Azucena*, ca. 1954.



Fig. 168 M. Pascual, *Azucena*, ca. 1953, nº 228.



Fig. 169. M. Pascual, *Azucena*, ca. 1953, nº 236.



FIG. 170. M. Pascual, Azucena, 1958.



Fig. 171. M. Pascual, Azucena, 1958.



Fig.172. M. Pascual, Azucena, 1957.



Fig. 173. M. Pascual, Azucena, 1956.



Fig. 174. M. Pascual, Azucena, 1955.



Fig. 175. M. Pascual, Azucena, 1958.

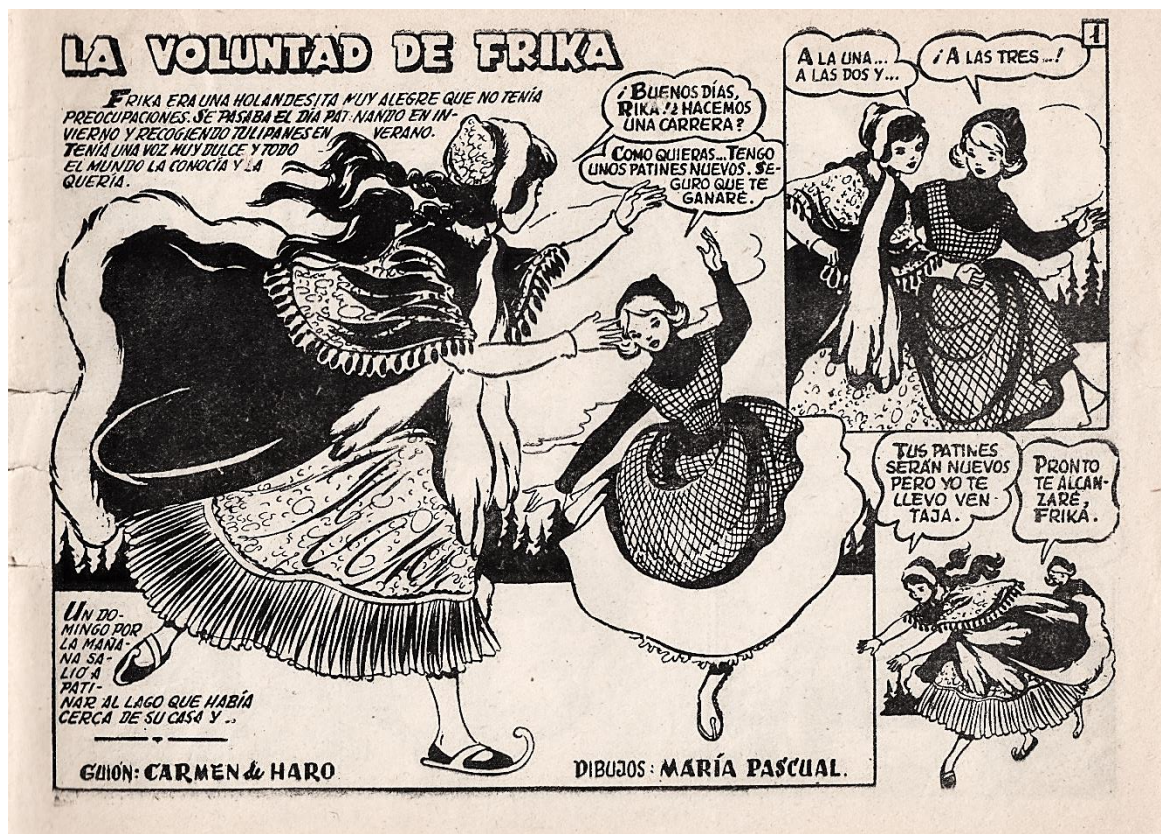


Fig. 176 M. Pascual, Azucena, ca.. 1953.

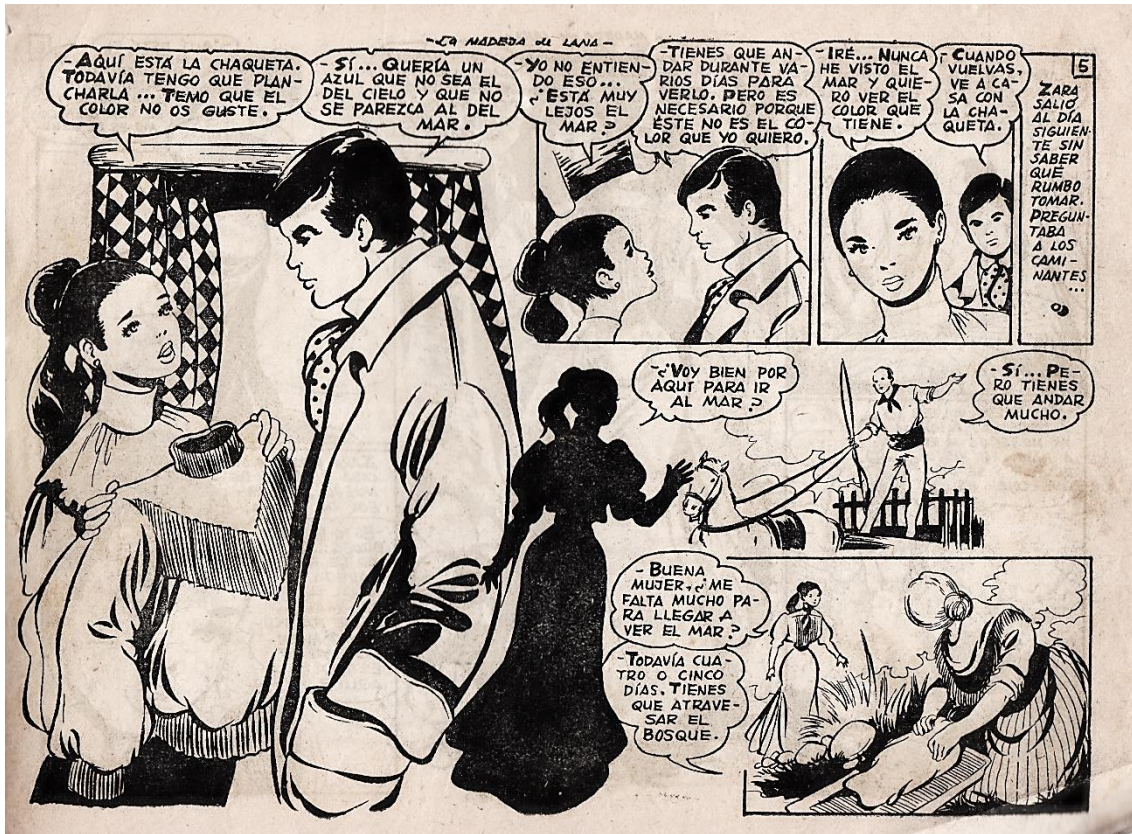


Fig. 177. M. Pascual, Azucena, 1955.



Fig. 178. M. Pascual, *Azucena*, ca. 1953.



Fig. 179. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958.



Fig. 180. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958.



Fig. 181. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958.



Fig. 182. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958.



Fig. 183. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958.



Fig. 184. M. Pascual, Rosas Blancas, 1958.

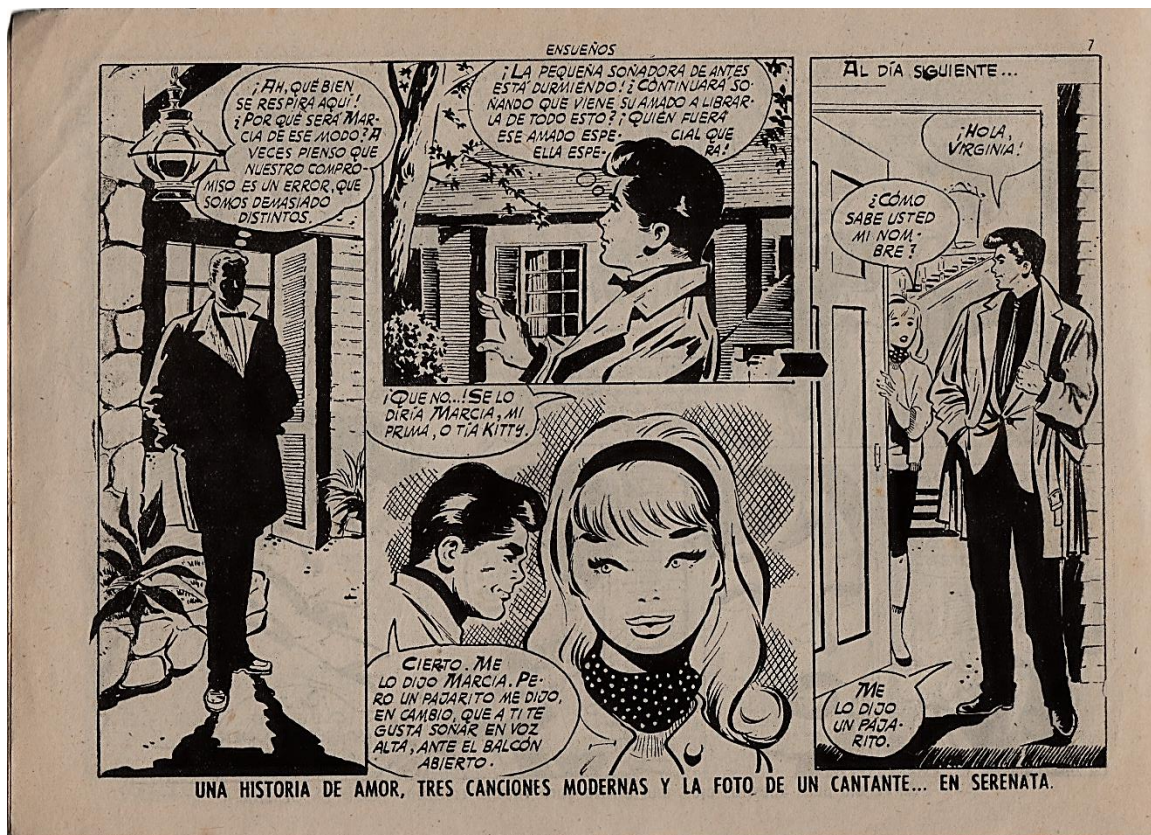


Fig. 185. M. Pascual, Rosas Blancas, 1958.



Fig. 186. M. Pascual, *Rosas Blancas*, 1958.



Fig. 187. M. Pascual, *Serenata*, 1959.



Fig. 188. M. Pascual, *Serenata*, 1959.



Fig.189. M. Pascual, *Serenata*, 1959.



Fig.190. M. Pascual, Serenata, 1959.

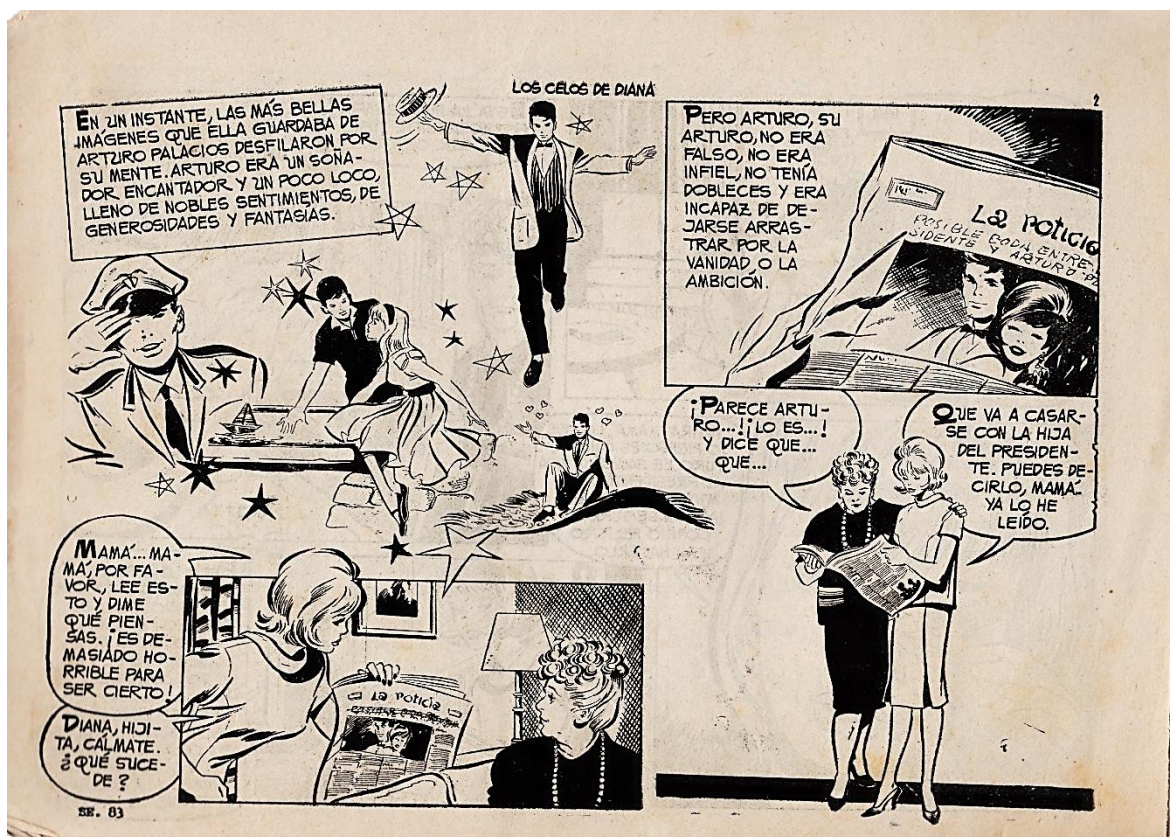


Fig. 191. M. Pascual, Serenata, 1959.



Fig. 192. M. Pascual, Serenata, 1959.

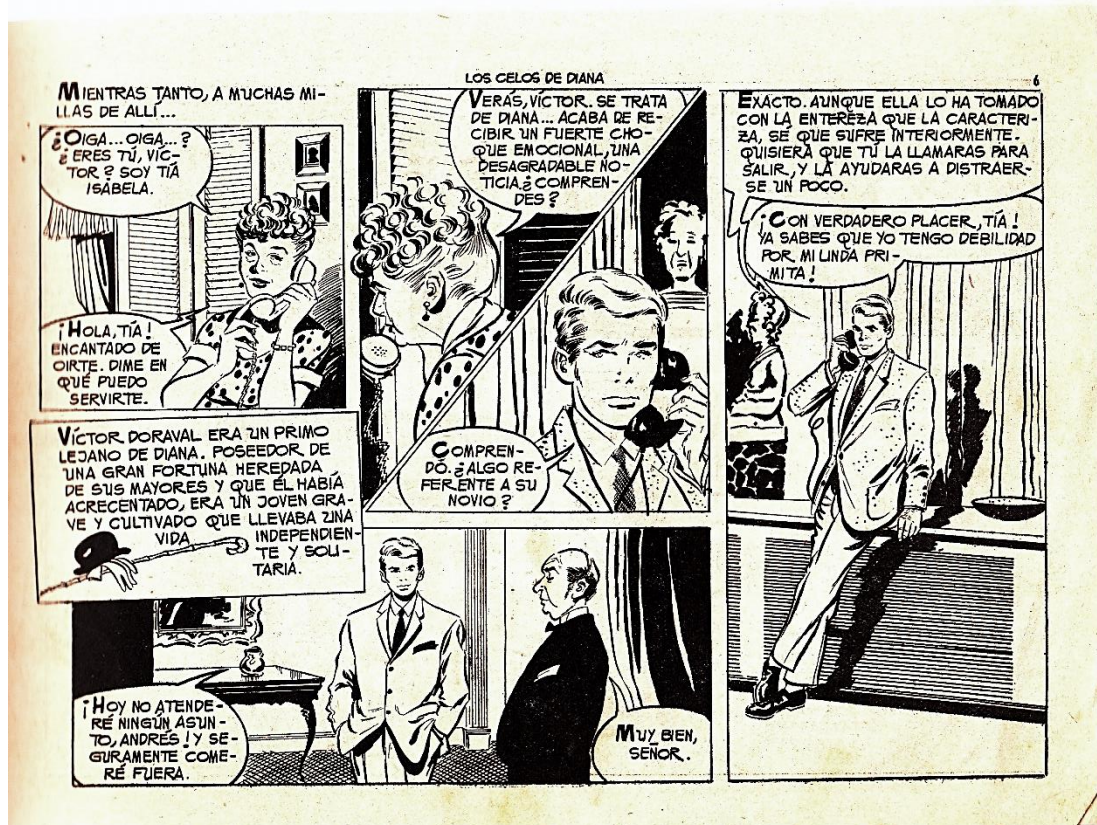


Fig. 193. M. Pascual, *Serenata*, 1959.

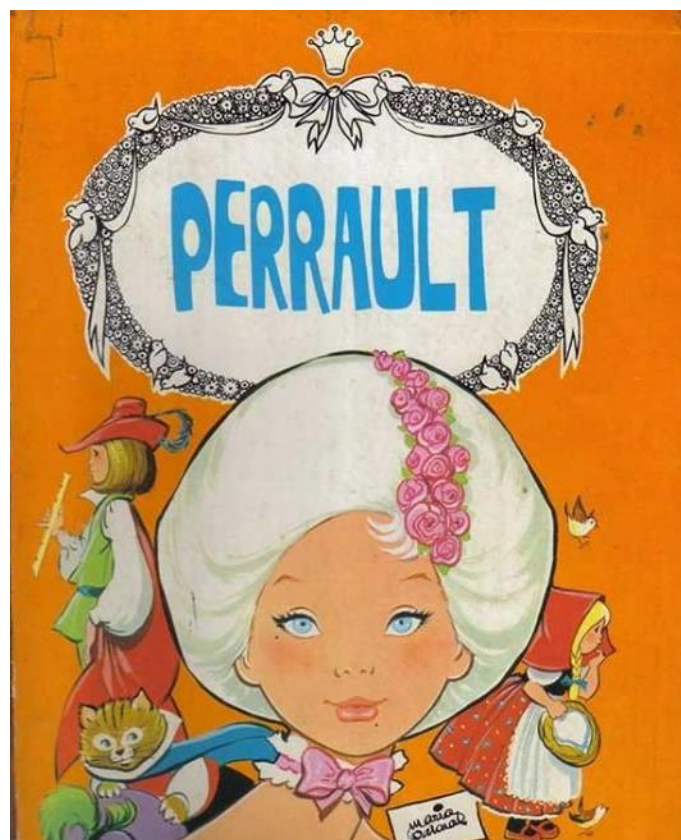


Fig. 194. M. Pascual, *Cuentos de Ch. Perrault*, 1977.



Fig. 195. M. Pascual, *Cuentos alemanes*, 1980.



Fig. 196. M. Pascual, *Cuentos alemanes*, Toray, 1980.



Fig. 197. M. Pascual. *Ocurrió una vez*, 1982.



Fig. 198. M. Pascual. *Cuentos de la Condesa de Segur*, 1984.



Fig. 199. M. Pascual. *Contes de Enid Blyton*, 1985.



Fig. 200. M. Pascual, *Contes de Enid Blyton*, 1985.



Fig. 201. M. Pascual, *Mis cuentos favoritos*, 1987.



Fig. 202. M. Pascual, *Mis cuentos favoritos*, 1987.



de la abuelita, que quedaba al otro lado del bosque.

Avanzaba Caperucita Roja cantando de alegría, cuando, al atravesar el bosque, se encontró con el señor Lobo, que estaba más hambriento que nunca.

La pequeña era un exquisito bocado para sus afilados dientes. Mas, cuando abrió ya su fea boca, divisó muy cerca de allí unos leñadores. Se escondió cuanto pudo, y

Fig. 203. M. Pascual, *Mis cuentos favoritos*, 1987.



che allí. Entonces otra niña, cobijada al amparo de un árbol, le pidió su camisa, pues ya no soportaba el frío. Y como le dio mucha pena, la huérfana también se despojó de la camisa.

Y así quedó la pequeña a merced de un viento helado

que iba congelando su cuerpecito. Pensó que moriría de frío en poco tiempo y púsose a rezar.

Pero de pronto, inexplicablemente, se desprendieron del firmamento miles de estrellas, como una lluvia deslumbrante, y al posarse so-

Fig. 204. M. Pascual, 1987.



Fig. 205. M. Pascual, *La Biblia de los niños*, 1988.



Fig. 206. M. Pascual, *La Biblia de los niños*, 1988.

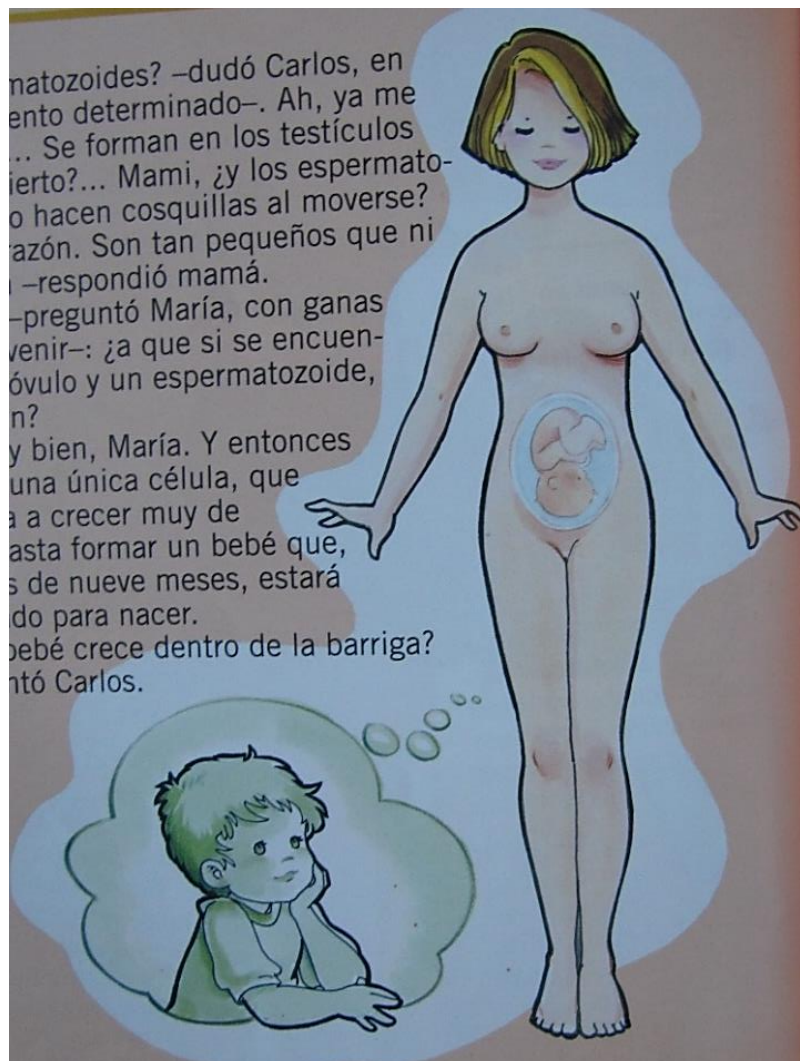
atención públicamente, por su mala conducta y, principalmente, por el hecho de haberse casado con Herodías, que era la mujer de su hermano.



Fig. 206. M. Pascual, *La Biblia de los niños*, 1988.



Fig. 208. M. Pascual, *La Biblia de los niños*, 1988.



natozoides? –dudó Carlos, en
ento determinado–. Ah, ya me
... Se forman en los testículos
uerto?... Mami, ¿y los espermato-
o hacen cosquillas al moverse?
azón. Son tan pequeños que ni
–respondió mamá.
–preguntó María, con ganas
venir–: ¿a que si se encuen-
óvulo y un espermatozoide,
n?
y bien, María. Y entonces
una única célula, que
a a crecer muy de
asta formar un bebé que,
s de nueve meses, estará
do para nacer.
bebé crece dentro de la barriga?
ntó Carlos.

Fig. 209. María Pascual, *El sexo contado a los pequeños*, 2003.



Fig. 210. M. Pascual, *Muñecas recortables*, 1990.



Fig. 211. M. Pascual, *Muñecas recortables*, 1990.



Fig. 212. Asun Balzola, en 1989.



Fig. 213. Asun Balzola, CLIJ, 1990.



Fig. 214. Asun Balzola, 2005.

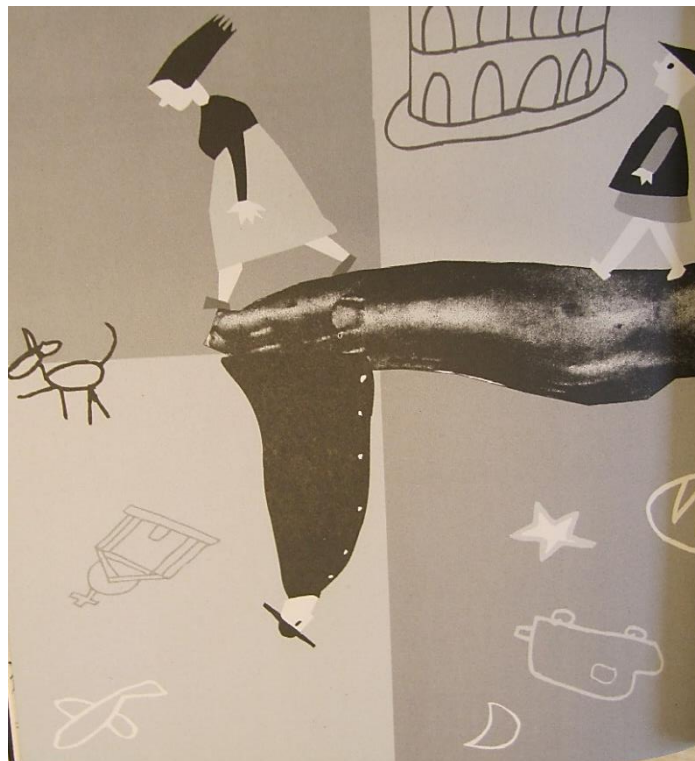


Fig. 215. A. Balzola, *Mi viaje a Italia*, 2006.



Fig. 216. A. Balzola, *Mi viaje a Japón*, 2006.



Fig. 217. A. Balzola, *Viaje alrededor de mí misma*, 2006.

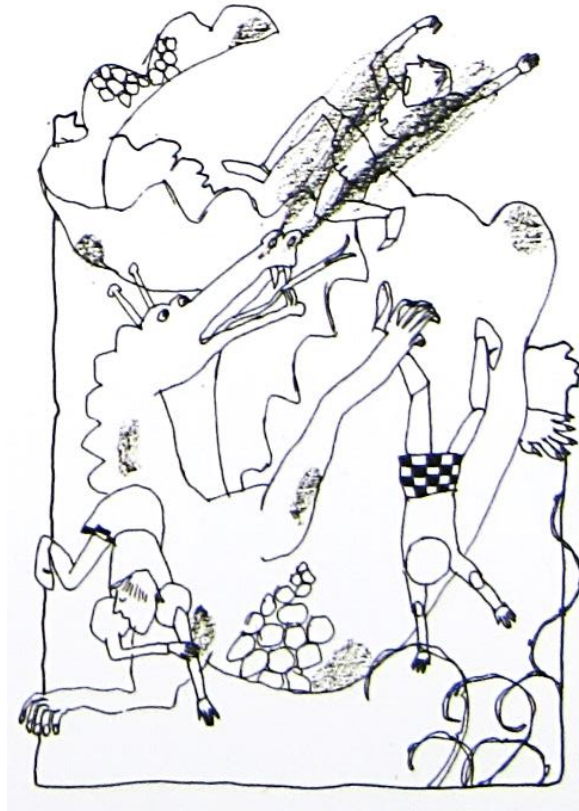


Fig. 218. A. Balzola, *Piripitusa*, 1983.



Fig. 219. A. Balzola, *El reino de los niños*, 1981.



Fig. 220. A. Balzola, *Zuecos y naranjas*, 1981.



Fig. 221. Asun Balzola, *El camisón bordado*, 1982.



Fig. 222. A. Balzola, dibujo original para *Dos cuentos de sirenas*, 1981.



Fig. 223. A. Balzola, dibujo original para Remedios, 1995.

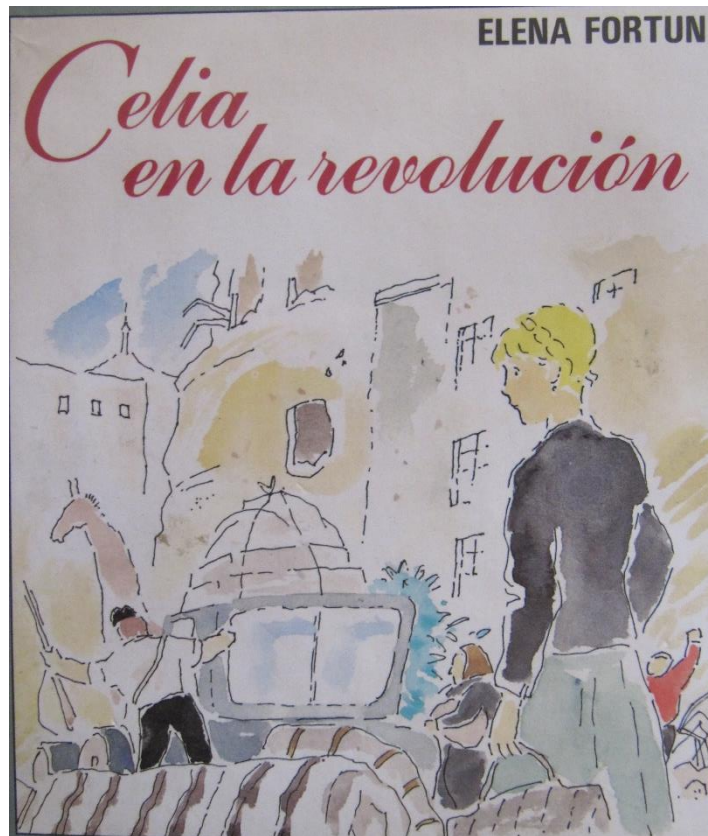


Fig. 224 .A. Balzola, *Celia en la revolución*, 1987.



Fig. 225. A. Balzola, dibujo original para *Un montón de unicornios*, 1990.



Fig. 226. A. Balzola, dibujo original para *Flor de col*, 1984.



Fig. 227. A. Balzola, *La Tienda de Mister Daffodil*, 2001.



Fig. 228. A. Balzola, dibujo original para *Cuentos rellenos*, 1999.



Fig. 229. A. Balzola, *Munia y la luna*, 1982.



Fig. 230. A. Balzola, dibujo original para *Soy un niño*, 1974.

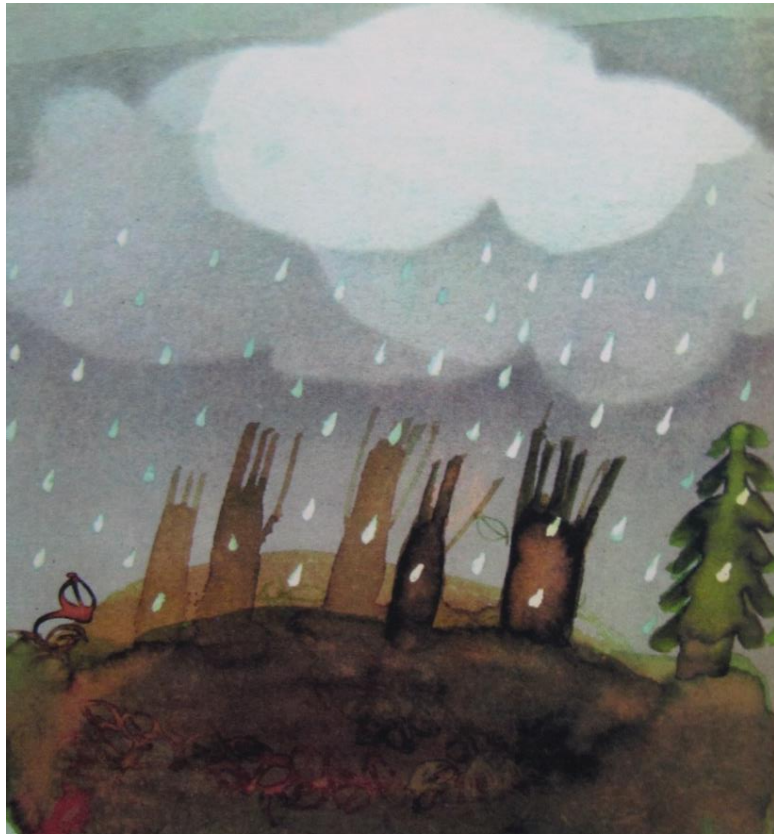


Fig. 231. A. Balzola, *Soy una gota*, 1974.



Fig. 232. A. Balzola, *Historia de un erizo*, 1978.



Fig. 233. A. Balzola, dibujo original para *El niño y el robot*, 1978.



Fig. 234. A. Balzola, *La Primavera*, 1981.



Fig. 235 a. A. Balzola, dibujo original para *El niño y el robot*, 1978.

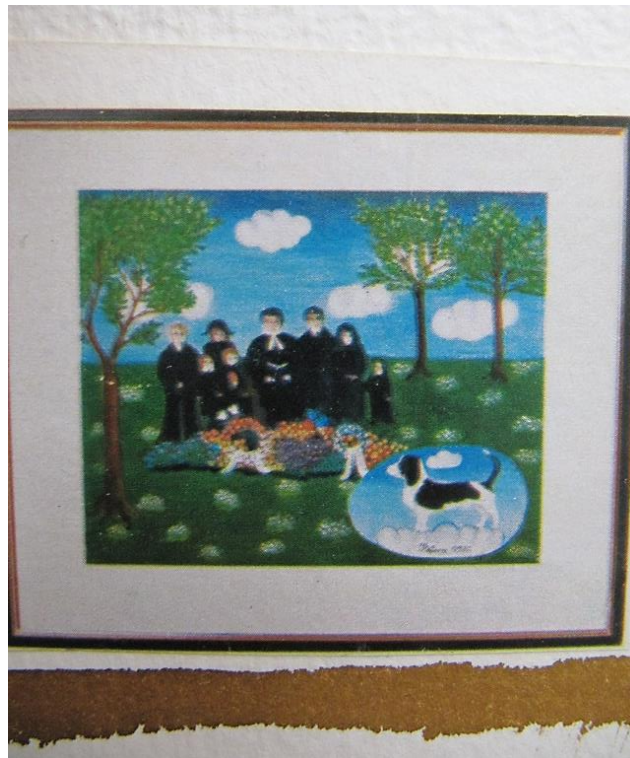


Fig. 235 b. Detalle.



Fig. 236 a. A. Balzola, dibujo original para *Guía de anticonceptivos*, ca. 1984.



Fig. 236 b. Detalle



Fig. 237. A. Balzola, *Leyendas vascas*, 1987-8.



Fig.238. A. Balzola, dibujo original para *El niño y el robot*, 1978.



fig. 239. A. Balzola, dibujo original para *Flor de col*, 1984.



Fig. 240. A. Balzola, *Leyendas vascas*, 1987-8.



Fig. 241. A. Balzola, dibujo original para *Cuentos rellenos*, 1999.



Fig. 242. A. Balzola, dibujo original para *Amona zure Iholdi*, 2000.

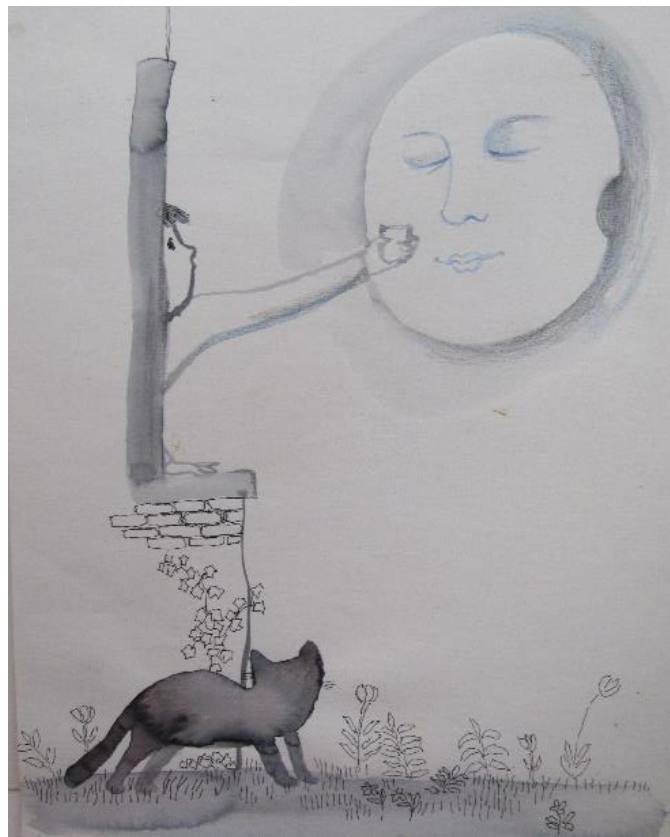


Fig.243. A. Balzola, dibujo original para *Munia y la luna*, 1982.



Fig.244. A. Balzola, dibujo original para *La niña sin nombre*, 1974.



Fig. 245. A. Balzola, *Marina; Cavall de mar*, 1986.



Fig. 246. A. Balzola, Txoriburu. Cabeza de chorlito, 1998.



Fig. 247. A. Balzola, dibujo original para *Por los aires*, 1991.

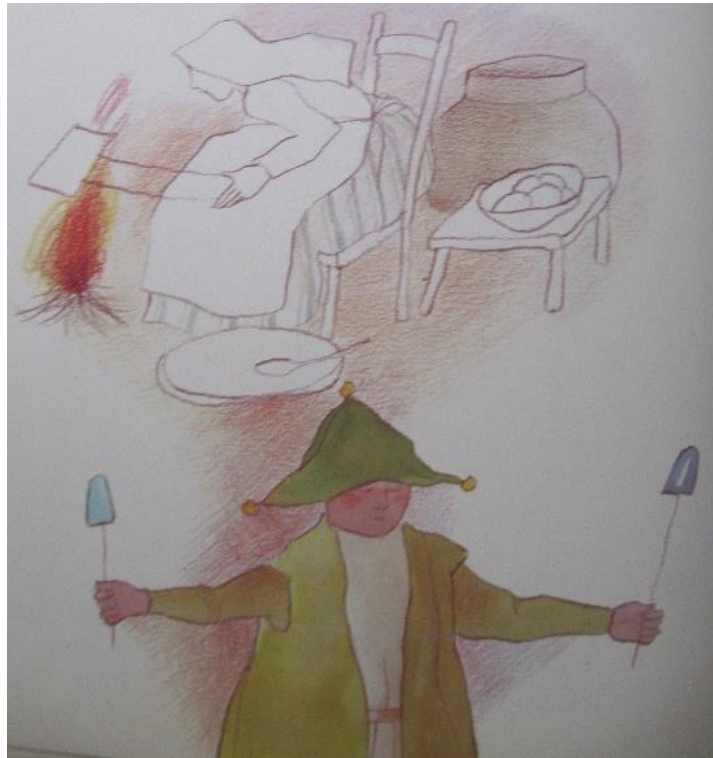


Fig. 248. A. Balzola, *La playa de las conchas rosas*, 1982.



Fig. 249. A. Balzola, *Leyendas vascas*, 1987-8.

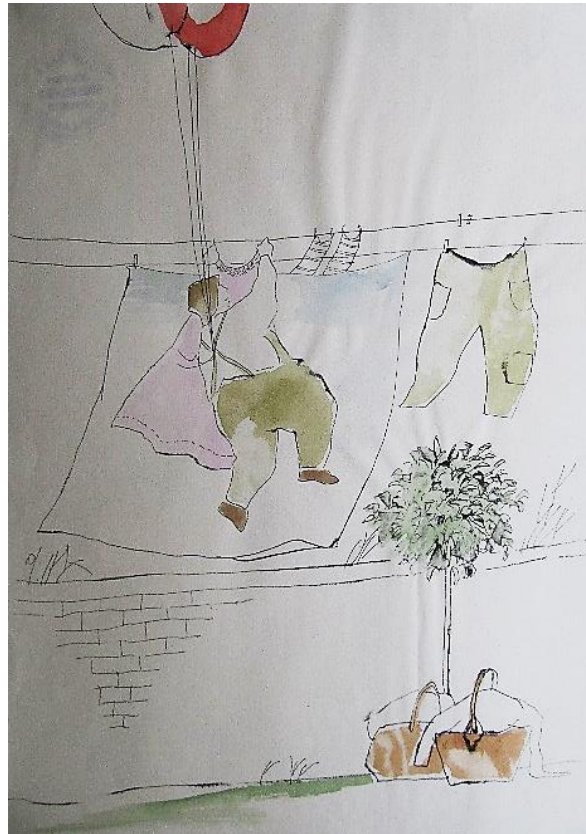


Fig. 250. A. Balzola, P dibujo original para *Por los aires*, 1991.

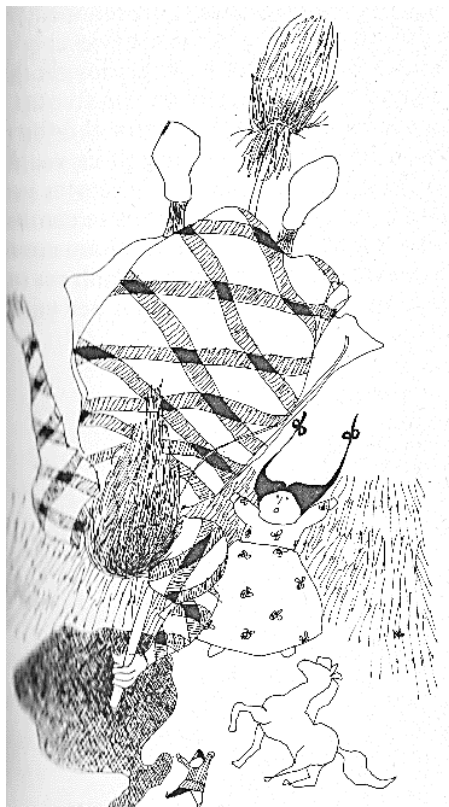


Fig. 251. A. Balzola, *La bruja doña Paz*, 1981.



Fig. 252. A. Balzola, *Leyendas vascas*, 1987-8.



Fig. 253. A. Balzola, *Leyendas vascas*, 1987-8.



Fig. 254. A. Balzola, Cuentos rellenos dibujo original para *Cuentos rellenos*, 1999.

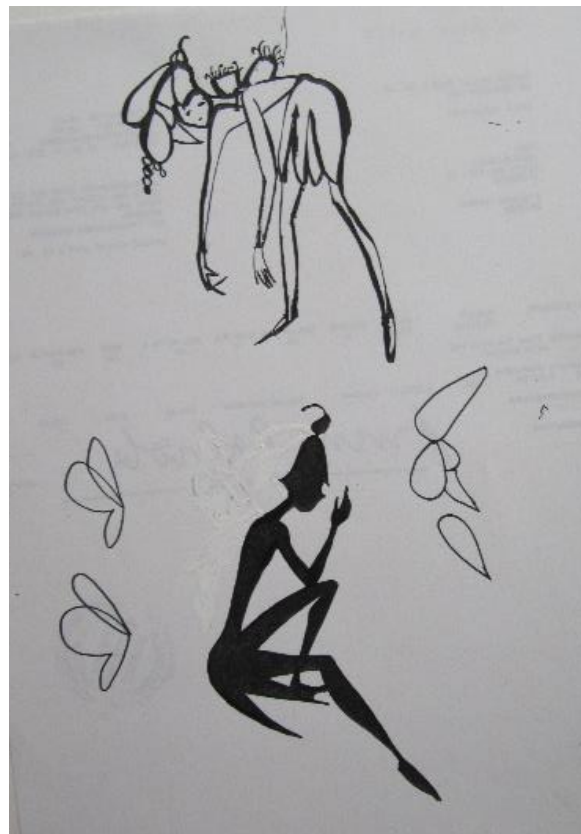


Fig. 255. A. Balzola, Las hadas verdes dibujo original para *Las hadas verdes*, 1999.



Fig. 256. Henri Matisse. *Gouache decoupee*, 1952.



Fig. 257. A. Balzola, dibujo original para *Julieta, Romeo y los ratones*, 1994.



Fig.258. A. Balzola, *Una mujer delante de una ventana*, dibujo original, ca. 2000.



Fig. 259. A. Balzola, *Marina; Cavall de mar*, 1986.



Fig. 260. A. Balzola, dibujo original para *Marina; Cavall de mar*, 1986.



Fig. 261. A. Balzola, dibujo original para *Babi es Bárbara*, 1990.



Fig. 262. A. Balzola, dibujo original para Remedios, 1995.



Fig. 263. A. Balzola, dibujo original para Remedios, 1995.



Fig. 264. A. Balzola, *La Tienda de Mister Daffodil*, 2001.



Fig. 265 A. Balzola, dibujo original para *Marina; Cavall de mar*, 1986.

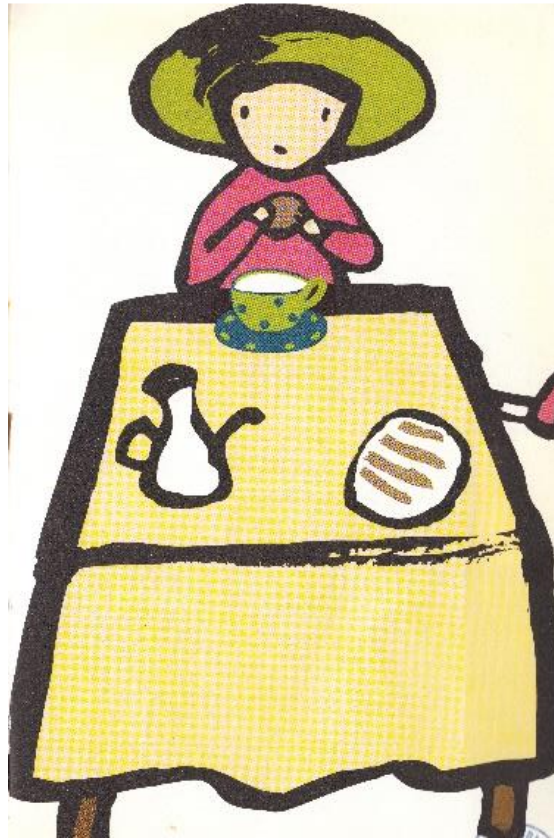


Fig. 266. A. Balzola, *La Tienda de Mister Daffodil*, 2001.



Fig. 267. A. Balzola, dibujo original inédito, sin fecha.



Fig. 268. A. Balzola, dibujo original para *La niña sin nombre*, 1974.



Fig. 269. A. Balzola, *Os segredos de Iholdi*, 2013.



Fig. 270. A. Balzola, dibujo original para *Munia y los hallazgos*, 1990.



Fig. 271. A. Balzola, dibujo original para *Munia y el cocodrilo naranja*, 1984.



Fig. 272. A. Balzola, dibujo original para *Los zapatos de Munia*, 1982-4



Fig. 273. A. Balzola, dibujo original para *Munia y la señora Piltronera*, 1996.



Fig. 274 A. Balzola, dibujo original para *Munia y los hallazgos*, 1990.



Fig. 275. A. Balzola, *Munia y la señora Piltronera*, 1984



Fig. 276. A. Balzola, *La Tienda de Mister Daffodil*, 2001.



Fig. 277. A. Balzola, *La infantita quiere buñuelos*, 2001.

FAQUESI I FAQUENO



Faquesí, que menja bé,
no s'embruta mai a taula
i és per ço que lloc hi té.



Faquenó, dintre del plat
posa els dits. Per ço a la cuina
menja amb el gos i amb el gat.



Faquesí, amb ses bones obres
pot menjà el millor de taula
i Faquenó sols les sobres.



Sort té el brut d'En Faquenó
de que sa germana és bona
i li guarda ço milló.

fig. 278. L. Anglada, *La Nuri*, 1926.

La corona de estrellas

GUIÓN: CORAL LIA



... TODOS LA ADORABAN...



... DAMAS Y CABALLEROS...



... CRIADOS Y VASALLOS, PERO LA PRINCESA ELDA TENÍA UN DEFECTO: ERA CAPRICHOSA.



- MAJESTAD: DEBEIS INDUCIR A LA PRINCESA A QUE TOME ESTADO.



- MÁS DE UNA VEZ SE LO HE DICHO, PERO...

- ... DURANTE EL CONSEJO NO LOGRAMOS CONVENCERLA, INENTADLO... - SI, EL TRONO NECESITA UN HEREDERO.



- PERO, PADRE Y REY MIO, SOY DEMASIADO JOVEN AUN PARA PENSAR EN LA BODA.

- EL BIEN DEL PAIS ASI LO EXIGE.



4 EL REY SIN MÁS, DIO UNA ESPLÉNDIDA FIESTA EN PALACIO.



EL REY SE ENFURECIÓ ANTE EL CAPRICHÓ DE LA PRINCESA.

La corona de ESTRELLAS - PERO ELDA RECHAZÓ A TODOS LOS PRETENDIENTES.



- ELDA; SI TÚ NO TE DECIDES, LO HARÉ YO POR TI. QUIERO QUE ME OBEDEZCAS.

4 - LO HARÉ, PERO SÓLO ME CASARÉ CON EL HOMBRE QUE ME TRAIGA UNA CORONA DE ESTRELLAS DEL CIELO.



PRONTO CORRIÓ LA VOZ DE LO QUE DESEABA LA PRINCESA.



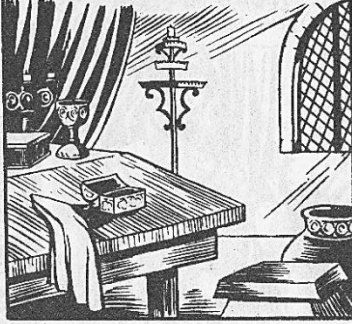
PERO ELLA LO HIZO ADREDE PARA DAR LARGAS AL ASUNTO. CONVENCIDA DE QUE NADIE PODRÍA HACERSE CON UNA CORONA DE ESTRELLAS.



EN EL CAMPO, EN LOS ALREDEDORES DE LA CIUDAD...



...VIVÍA EN UN PEQUEÑO TALLER DE ORFEBRERÍA...



... LUCILO, UN APUESTO ZAGAL QUE AMABA EN SECRETO A LA PRINCESA...



...Y, DISPUESTO A CONSEGUIR CASARSE CON ELLA, SE PUSO A TRABAJAR EL ORO QUE TENIA...



... PARA CONSTRUIR UNA CORONA DE ESTRELLAS TAN RUTULANTES COMO LAS DEL ...



... CIELO. DOS MESES EMPLEÓ LUCILO EN EL TRABAJO, QUEDANDO ARRUINADO, PERO SATISFECHO DE SU OBRA.



MUY ALEGRE SE ENCAMINO A PALACIO.

-SI DENTRO DE TRES SEMANAS NO TE PROMETES...

NADIE HA VENIDO A OFRECERME LA CORONA DE ESTRELLAS.

-MAJESTAD, ALTEZA, AHÍ FUERA HAY UN ZAGAL QUE... QUE DICE 'SER PORTADOR DE LO QUE DESEA SU ALTEZA.



-¿SERÁ POSIBLE?

-QUE ENTRE.

-VEAMOS LO QUE TRAES.

-UNA CORONA DE ESTRELLAS.

-¡QUÉ PRECIOSIDAD! MAS ESTA NOCHE LAS COMPARARE CON LAS DEL CIELO PARA VER SI SON HERMANAS.

... Y LA PRINCESA VIO QUE LA HABÍA ENGANADO, PUES CON SER MUY BELLAS, LAS DEL CIELO BRILLABAN MAS.



AQUELLA NOCHE LUCILO SE QUEDÓ A DORMIR EN PALACIO...



Fig. 279 .M. Pascual, La corona de estrellas, Azucena, ca. 1952.



Fig. 280. A. Balzola, dibujo original para Remedios, 1995.



Depósito Legal B. 23431. - 1958

Fig. 281. Ejemplo de daños típicos. *Tres hadas*, 1958.



Fig. 282. Ejemplo de daños típicos. *Mis chicas*, 1942.



Fig.283. Ejemplo de daños típicos. Azucena, 1958.



Fig.284. Ejemplo de daños típicos. Azucena, 1956.



Fig.285. Ejemplo de daños típicos, *Lindaflor*, 1958.



Fig.286. Ejemplo de daños típicos. *Susana*, 1959.



Fig.287. Ejemplo de daños típicos. Rosas Blancas, 1958.



Fig. 288. Ejemplo de daños típicos. Azucena, ca.. 1953.,.



Fig.289. Ejemplo de daños típicos. Azucena, ca. 1953.

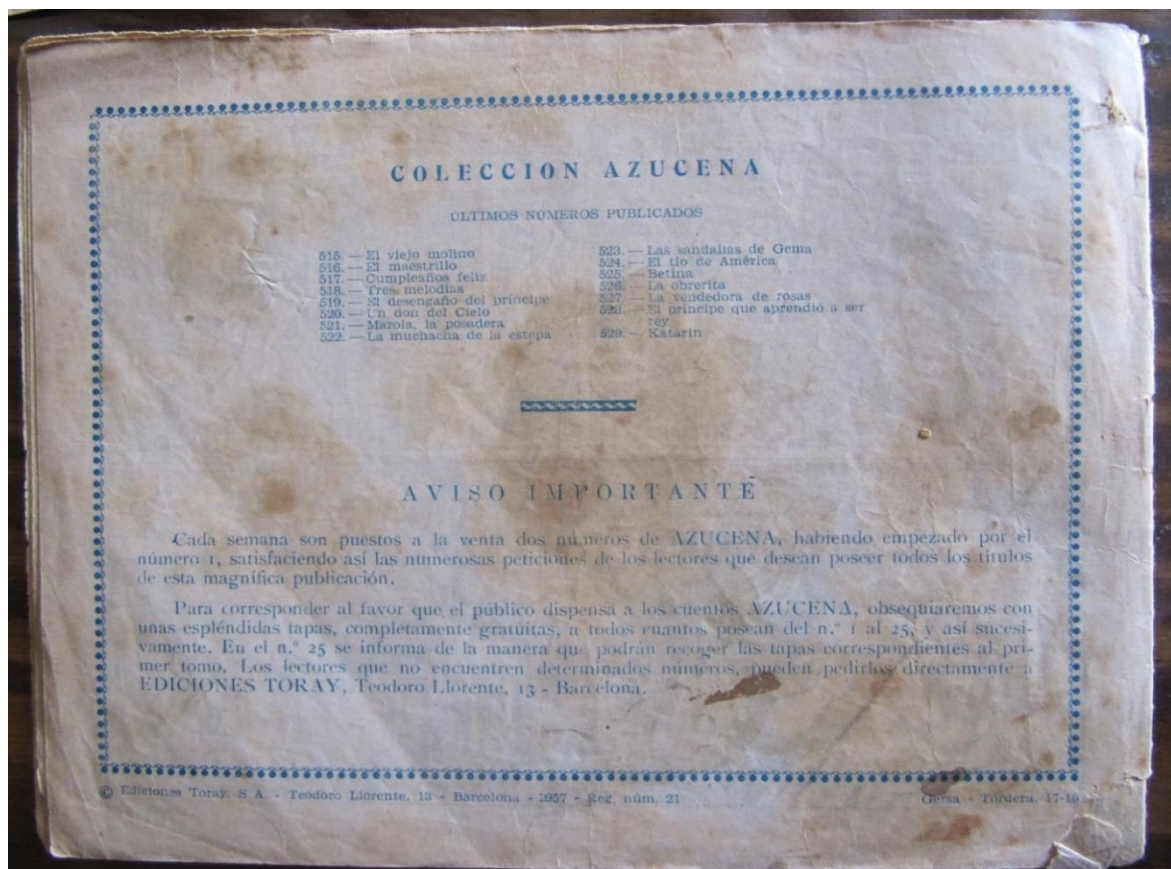


Fig.290. Ejemplo de daños típicos. Azucena, ca. 1955.



Fig. 292. Lola Anglada. *La diada dels reis en una casa barcelonina del mil vuit-ces. D'ací d'allà*, 1935.



Fig. 293. A. Balzola, *Julieta, Romeo y los ratones*, 1994.



Fig. 294. A. Balzola, dibujo original para *Guía de anticonceptivos*, ca. 1984.



Fig. 295. A. Balzola, dibujo original para Remedios, 1995.



Fig. 296. A. Balzola, dibujo originales para *Un montón de unicornios*, 1990.



Fig. 297. A. Balzola, dibujo originales para *Los ángeles junto al Tiber y otros cuentos*, 1982.



Fig. 298. L. Anglada, *La Nuri*, 1926.

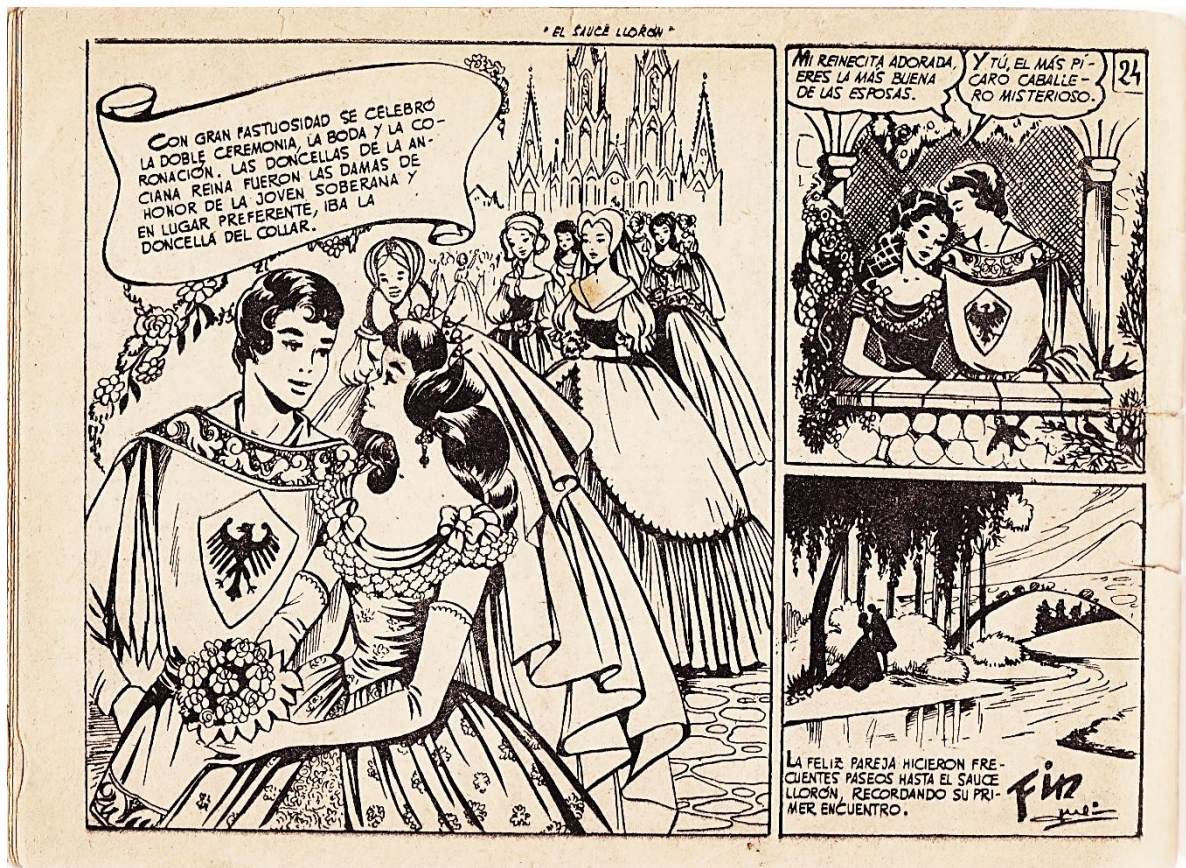


Fig. 299. Pascual, *Azucena*, ca. 1953.



Fig. 300. A. Balzola, *La bruja doña Paz*, 1981.



Fig. 301. L. Anglada, *Alicia en terra de meravelles*, 1927.