

Entre patrias e imperio. Relatos sobre la España áurea en el cómic para adultos durante la democracia (1978-2022)

EDUARDO HERNÁNDEZ CANO

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

eduardo.hernandez.cano@gmail.com

*El vano ayer engendrará un mañana
vacío y ipor ventura! Pasajero.
Antonio Machado, “El mañana efímero”*

1. La historia cultural de las representaciones de la España de los siglos de oro en el cómic español para adultos desde la Transición ha sido en gran medida, como parece inevitable en los discursos de construcción de memoria sobre el pasado en sociedades democráticas, una historia política¹. Podría haber sido de otro modo si el género histórico se hubiese desarrollado más durante el auge del cómic para adultos, a partir de finales de los años setenta, pero no sucedió así. Frente a lo que podemos observar en el mercado francobelga o el japonés, el cómic histórico no ha tenido una integración significativa en el desarrollo de la industria del cómic en España, salvo algunos proyectos concretos, en particular en las últimas décadas, como veremos a lo largo de este artículo². De hecho, la atención a los siglos de oro fue relativamente discreta, contra lo que podríamos pensar, incluso durante el auge de la historieta infantil bajo la dictadura de Franco, momento en el que los tebeos prefirieron buscar sus aventuras más en el

1 Pese a ser una denominación más infrecuente que el singular “siglo de oro” –termino, por lo demás, creado *a posteriori* y problemático en sí mismo–, en este artículo prefiero utilizar el plural “siglos de oro” para referirme al periodo de casi doscientos años que abarca desde la última década del siglo XV hasta el final del reinado de Felipe IV en 1665, para lo que me apoyo en la notable plasticidad conceptual que el término sigue teniendo aún hoy para los especialistas (Rivero Rodríguez, 2023; 47-48).

2 Sobre el cómic y la historia en Francia ver los monográficos *Comment raconter l’histoire en BD?* (VV. AA., 2019) e *Histoire et Bande Dessinée* (Lesage, 2022). Para el caso japonés no conozco una aproximación monográfica al manga histórico, pero pueden encontrarse referencias dispersas en los capítulos correspondientes de la obra de Mazur y Danner (2014).

pasado medieval que en el imperial, que tan presente estuvo sin embargo en el discurso oficial franquista, o directamente situarlas en otros espacios propios del relato clásico de capa y espada, como Francia (Porcel, 2010) (Saz Campos, 2003; 267-290)³.

2. Lo que podemos encontrar en el corpus del cómic histórico dedicado a la España áurea desde la Transición son esencialmente proyectos editoriales vinculados a instituciones políticas, tanto autonómicas como estatales, o a movimientos sociales nacionalistas, en este caso vinculados casi siempre a iniciativas editoriales privadas. En este cómic histórico se ha desplegado un discurso que ha considerado el género más que como un ámbito de producción de entretenimiento y/o conocimiento como una forma de producción de vínculos emocionales con formas de identidad nacional proyectadas en el pasado. La nación oscila en esos discursos entre la escala de la región, ya sea para enfrentarse a o para integrarse en una idea de España supranacional, y la del imperio, que se integra en la concepción de la nación española a través de la monarquía. Por todo ello, se trata, en conjunto y salvo contadas excepciones, de un discurso dentro de la cultura de la historia democrática destinado a la construcción de memoria del pasado para uso de ciudadanos de diverso signo político.

3. Hasta hoy la atención académica dedicada al tema del cómic sobre los siglos de oro y a los discursos que le habrían dado forma ha sido muy reducida y la construcción de un corpus de referencia ha resultado, en el mejor de los casos, fragmentaria (Alsina, 2006; Gómez Sánchez-Ferrer, 2011; Touton, 2012; Galster, 2015)⁴. Por esa razón este artículo trata, en primer lugar, de construir un corpus de obras de cómic histórico sobre este periodo lo suficientemente significativo como para poder, a partir de él, elaborar un primer panorama de esta cuestión. Las páginas que siguen quieren ser, por tanto, un trazado inicial de un potencial campo de estudio, en el que quiero establecer fases de desarrollo a grandes trazos, señalar obras y proyectos editoriales de especial importancia y establecer algunas de sus características formales básicas. Pero no sólo eso. Este trabajo pretende, en segundo lugar, ensayar una historia cultural e intelectual de esta producción, esta-

3 Para el cómic histórico en Cataluña en este mismo periodo ver Riera Pujal (2009) y VV. AA. (2016).

4 Aunque tienen escaso valor analítico es necesario recordar también que Sergi Vich dedicó unas páginas a los relatos sobre la conquista de América –en particular, a *Relatos del Nuevo Mundo* y la trilogía de Lope de Aguirre– en su panorámica divulgativa *La historia en los cómics* (Vich, 1997; 79-82).

bleciendo periodos con características artísticas y temáticas comunes, para ofrecer a continuación interpretaciones culturales y políticas sobre las razones de esas características dominantes y analizar su presencia específica en cada obra o proyecto editorial, sin perder de vista en ningún momento la dimensión creativa concreta de las obras tratadas. Por último, este trabajo quiere contribuir a situar el cómic histórico dentro del complejo sistema de la cultura de la historia en democracia, dentro de las diversas prácticas sociales que tratan de dar un significado al pasado, en este caso los siglos de oro, para su uso en una sociedad plural como la España contemporánea.

4. Para ello he organizado mi análisis en cinco periodos temáticos –el cómic de historia regional durante la Transición, el cómic de autor a finales de los ochenta y principios de los noventa, las obras de financiación pública durante la década de los noventa, el nuevo cómic histórico nacionalista en el siglo XXI y la novela gráfica histórica de las dos últimas décadas– en los que existen una serie de características políticas, culturales, institucionales y estético-formales comunes a todas las obras que analizo para cada periodo. Esta estructura analítica del material estudiado no excluye cierto solapamiento cronológico, tan frecuente en la historia cultural, disciplina poco dada a permitir cortes cronológicos claros.

1. Historias regionales / historias nacionales. Cómic histórico y populismo en la España de las autonomías (1978-1991)

5. Los primeros trabajos de cómic histórico en democracia tuvieron un carácter esencialmente didáctico, vinculado a formas de pedagogía social para la construcción de memorias regionales de casi cada una de las comunidades autónomas que se habían comenzado a definir a partir de 1978. Pese a que es inevitable pensar que el didactismo es una rémora de la tradicional identificación del medio de la historieta con el público infantil que lo consumía masivamente a mediados del siglo XX, lo cierto es que las obras publicadas en estos años se dirigían a un público de ciudadanos en construcción, que reclamaban su participación política en la nueva democracia desde identidades nacionales colectivas diversas, a los que a través de historias regionales generales se les ofrecía el relato de una identidad histórica que debía convertirse en la base de la identidad y la acción política de

los ciudadanos de esas nuevas comunidades autónomas⁵. Como veremos, la historia de la España áurea sirvió así para rememorar algunas de las cuentas pendientes entre las identidades nacionales sin Estado propio y el Estado central español, lo que se hizo enumerando los múltiples agravios cometidos por la monarquía de los Austrias sobre sus reinos durante este periodo. Esa identificación interesada de la monarquía del pasado con la nación y el Estado del presente acabó por aparecer también en aquellos cómics históricos que abordaron el mismo pasado para reafirmar la unidad “histórica” de la nación española en el momento en que España se estaba redefiniendo como un conjunto de comunidades autónomas.

6. Si bien las distancias entre este tipo de historieta y la dedicada a la memoria del pasado reciente, mucho más politizada y abundante durante los años de la Transición, suelen ser notables, no es menos cierto que existen puntos de contacto, en particular por lo que hace a la práctica de elaborar una representación del pasado construida desde un discurso populista (Hernández Cano, 2020a; 33-40). El mejor ejemplo de este enfoque fue la serie “La Historia popular” publicada en la revista barcelonesa *Butifarra!*, que aunque estuvo centrada en general en acontecimientos del pasado reciente también dedicó un par de capítulos a la España áurea (Hernández Cano, 2020a; 63-65). La primera de estas historietas, “Córdoba 1652”, mostraba con mucha claridad lo que la serie trataba de hacer en relación a la historia tradicional heredada del franquismo y, muy en particular, al mito cultural del siglo de oro como clave para la comprensión del siglo XVII (Anónimo, 1978a)⁶. La primera página, dedicada a revisitar –con cierta imprecisión– los grandes nombres propios de la literatura y la pintura durante el reinado de Felipe IV, de Cervantes a Santa Teresa de Jesús, pasando por El Greco y Calderón de la Barca, se situaba deliberadamente dentro del tópico culturalista, pero para el Equipo Butifarra! esta concepción de la historia centrada en la monarquía y en las grandes figuras culturales no era la que podía servir a los ciudadanos en 1978. Lo que se proponían en esta historieta era abordar el pasado desde la historia económica y social, a través del contraste entre el gasto exagerado de la corte y la crisis económica y laboral que dio lugar, tras la muerte de hambre de un niño en

5 El fenómeno del cómic histórico por comunidades autónomas fue tan significativo que *El País Semanal* le dedicó un extenso reportaje en 1983 (Conde y Riobóo, 1983a).

6 Las colaboraciones en *Butifarra!* aparecían bajo la firma colectiva Equipo Butifarra!, pero sabemos que Juanjo Sarto se ocupó de muchos de los guiones de “La historia popular”.

brazos de su madre el 6 de mayo de 1652, a las protestas cordobesas (Domínguez Ortiz, 1973; 73-96). Significativamente, la última viñeta situaba esta protesta dentro del conjunto de revueltas en Andalucía que había estudiado en 1973 Antonio Domínguez Ortiz, al tiempo que ironizaba sobre la legitimidad de llamar “de oro” a un siglo en el que el pueblo vivió en semejantes condiciones (Anónimo, 1978a). El relato, de apenas cuatro páginas, dedicaba su última página a las consecuencias del motín, cuya lectura era muy típica de los avisos cívicos que hicieron en muchos de los cómics históricos realizados durante la Transición. Si bien el motín logró la destitución del Corregidor, el nombramiento de Diego Fernández de Córdoba para el puesto y que el rey decretase medidas paliatorias para el remedio del hambre y el indulto de los amotinados, el relato prefería centrarse en la represión que surgió como reacción a estos motines. El pasado reconstruido servía así para lanzar un aviso al presente sobre las consecuencias políticas indeseadas de la movilización popular cuando el poder no está en manos del pueblo, lo que debía alertar a los ciudadanos de 1978 frente a posibles intervenciones del poder contra los cambios sociales por los que luchaban entonces.

7. Unos meses después, *Butifarra!* publicó un segundo relato dedicado a la España de Felipe IV y en particular a las consecuencias de la guerra de los Treinta Años en Cataluña, centrado en “La revuelta de Els segadors” (Anónimo, 1978b). Como es bien sabido, la revuelta, que fue la resolución violenta de las tensiones entre las instituciones políticas catalanas, la población de la región y la monarquía central, dio lugar a un romance tradicional que acabó formando parte de la invención de tradiciones del catalanismo moderno al insertarse en el himno nacional de Cataluña (Marfany, 1996; 317-321)⁷. El relato de *Butifarra!* presentaba al Conde-Duque de Olivares planeando imponer las leyes castellanas en el reino de Aragón, en el que había dejado como provocación un “ejército de ocupación” (Anónimo, 1978b). El relato desarrollaba el conflicto alrededor de la presencia de ese ejército, el aumento de los impuestos y, finalmente, la movilización del campesinado, que llegado a la ciudad de Barcelona a comienzos de junio de 1640, acabaría asesinando a Dalmau de Queralt, virrey al servicio de Felipe IV. De nuevo, se recurría a un cierto mito populista, según el cual el origen del conflicto estaría en el pueblo, representado aquí a través de la imagen dramática de la violación de una mujer del pueblo por parte del ejército

7 La revuelta catalana había sido estudiada en detalle años antes por John H. Elliot (1966).

real, antes de pasar al conflicto entre las autoridades catalanas –que hablan en nombre de “nuestro pueblo”, agotado por los “abusos cometidos”– y la monarquía. Los lectores catalanistas podían unir así en su mente la monarquía de los Austrias a la recién repuesta monarquía borbónica, como el relato unía el pasado de luchas contra la monarquía al resurgir nacionalista durante la Transición, a través de la extensa cita, anacrónica, al himno de “Els segadors” en la conclusión del relato.

8. Este populismo al servicio de la movilización nacionalista estuvo también en la base de la primera gran historia de Cataluña en cómic publicada durante la Transición, *Nosaltres, els catalans* (1978), obra de Francisco Pérez Navarro y Jan, que participaba también de la aproximación al pasado desde la historia social que hemos visto en *Butifarra!*, para construir aquí un relato de tono decididamente satírico (Pérez Navarro y Jan, 2008; 3-4)⁸. Como recordó Antonio Martín en su prólogo a la reedición de 2008, *Nosaltres, els catalans* fue una obra “sorgida sota la influència del clima autonomista que es vivia a la Catalunya d’aquells anys”, lo que la forzó a tratar de mantener un equilibrio complejo entre la construcción mítica de una identidad nacional contemporánea, cuyo origen alargaba hasta el principio de los tiempos –en este caso hasta la época de la llegada de celtas e íberos a la península Ibérica–, y su realidad social y política durante la Transición (Martín, 2008; 3). La obra trataba de resolver la continuidad en el tiempo de la nación catalana centrandó su relato en el pueblo catalán, pero sin poder resolver el problema de que la historiografía permitía poco más que establecer una línea de continuidad a través de los sucesivos reyes del reino de Aragón, con particular atención a los de la Edad Media, periodo que ocupaba la mayor parte del cómic. La época áurea era abordada contrastando ese periodo medieval con la nueva situación política creada por Fernando II, que gobernó siempre en los territorios catalanes del reino de Aragón a través de virreyes, tradición que continuó Carlos I con virreyes “gairebé sempre de la noblesa castellana” (Pérez Navarro y Jan, 2008; 46-47). Tras esa edad de oro medieval, los reyes de Aragón no sólo se convertían con Carlos I en el enemigo de la nación catalana, sino también en los aliados de la nobleza catalana contra el pueblo movilizado, como pudo comprobarse entre 1520 y 1522 durante las germanías en Valencia y

8 El elemento estructural fundamental de la obra es la viñeta, en cada una de las cuales aparece un cartucho de información histórica acompañando un chiste relativo al periodo, ilustrado por los excelentes dibujos de Jan, que muestran además un detallado trabajo de documentación visual.

Mallorca (Pérez Navarro y Jan, 2008; 47). A esta imagen de un poder desplazado hacia unos reyes que se consideran cada vez más castellanos que aragoneses, la obra suma la de una Cataluña en profunda crisis económica, apartada del comercio con América –de explotación exclusivamente castellana– y progresivamente azotada por la peste y, sobre todo, por el bandolerismo.

9. La figura de Felipe II era abordada brevemente por Jan y Pérez Navarro para satirizarla, presentándolo como un fanático religioso y un incompetente militar, hasta el punto de que explican la victoria de sus tropas en Lepanto por el hecho de que fuese un catalán, Lluís de Requesens, quien comandó el ataque (Pérez Navarro y Jan, 2008; 47-48). Los reinados de Felipe III y Felipe IV aparecen como el momento de mayor transgresión de las leyes específicas de Cataluña, durante un periodo en el que además se aumentaron los impuestos para financiar las guerras europeas de los Austrias, a lo que Cataluña –sujeto en todo momento del relato– se resistió a través de revueltas populares (Pérez Navarro y Jan, 2008; 49-50). Es aquí donde Pérez Navarro y Jan deben hacer el encaje discursivo más difícil para sostener su discurso populista, cuando representan estas protestas sociales y su represión como una “guerra entre el rei, recolzat pels nobles i burguesos de Barcelona, contra la Generalitat aliada amb el poble”, lo que viene a establecer en el centro de su interpretación de la época no sólo la división entre la monarquía central y Cataluña, sino también otra fractura en el interior mismo de la sociedad catalana (Pérez Navarro y Jan, 2008; 51). La interpretación de los hechos es forzada aún más, hasta entrar en el relato mítico, cuando se dice que Cataluña aspiraba a convertirse en “una república independent” cuando buscó, en enero de 1641, la protección de Francia, situación que en realidad la llevó a su anexión temporal al reino de Luis XIII (Pérez Navarro y Jan, 2008; 51). En definitiva, lo que Pérez Navarro y Jan hacen en estas páginas es representar una versión mítica del pasado de Cataluña durante los siglos XVI y XVII que expresa el deseo político de las movilizaciones catalanistas de los años setenta, en la que las instituciones históricas del catalanismo –la Generalitat– deberían servir de apoyo al pueblo catalán –verdadero centro de la nación– para que rompa con unas élites económicas, que han tendido a colaborar con los poderes centralistas, y así lograr el objetivo histórico de una república catalana independiente. Toda esta afirmación de identidad y destino catalanes se sustenta sobre la crítica a la relación que la región ha mantenido con España desde el momento fun-

dacional del conflicto, que localizan en el siglo XV, aunque en realidad de lo que se esté hablando en todo momento –y satirizando– son los reinados de los Austrias⁹. Ese deseo político catalanista era, en el fondo, dudoso que pudiese llegar a cumplirse en el presente, como mostraba la última viñeta del álbum, en la que se puede ver a un grupo de manifestantes contemporáneos a la obra, vestidos con barretinas y camisetas del Che, visiblemente enfadados mientras se alejan de un Josep Tarradellas, presidente de la Generalitat recién regresado del exilio en 1977, rodeado ya de las élites burguesas (Pérez Navarro y Jan, 2008; 68).

10. *Nosaltres, els catalans* no fue la única obra de cómic histórico que trabajó durante los años de la Transición en la construcción de un pasado nacional y populista para Cataluña. La serie en tres tomos *Breu historia de Catalunya*, iniciada en 1980, quiso abordar también con ese enfoque el pasado catalán, pero su desarrollo mostraba la evolución de la realidad catalana y española que se había producido en menos de tres años. Tanto este proyecto como la editorial Nono Art que lo publicó estaban dirigidos por el pionero del marketing político Ramon Massó i Tarruella, que recurrió para la realización y los guiones a José Antonio Parrilla, a quien había conocido durante la dictadura, cuando ambos formaron parte de los servicios de propaganda del Partido Carlista, quien, según parece apuntar todo, fue el responsable intelectual de los cómics históricos publicados por esta editorial¹⁰. Nono Art se especializó en la producción de historias regionales y locales en cómic, que mostraban una significativa evolución en una parte de la derecha histórica, que buscó entonces resituarse, por la vía de esos regionalismos “bien entendidos”, cerca del nuevo *establishment* político autonomista –como muestran los prólogos de varias de sus obras– y económico –como muestra la lista de entidades que financiaron estos álbumes– de la naciente democracia (Núñez Seixas, 2010; 69-77)¹¹.

11. El prólogo general de la *Breu historia de Catalunya*, a cargo de Joan Bilbao i Bergés, director general de la Caixa, señalaba que la obra abordaba “la trajectòria històrica de nostre poble”, un pueblo cuyo carácter había sido

9 Jan y Pérez Navarro publicaron, también en 1978, otra sátira de los mitos áureos de los Austrias, en el suplemento de prensa asturiano *Espolique*, centrada en la conquista de México y titulada *Pasolargo* (Pérez Navarro y Jan, 2005).

10 Ambos pertenecieron al círculo interno de Carlos Hugo de Borbón-Parma (Rodon Guinjoan, 2015; 114, 270 y 281).

11 Los regionalismos fueron ya parte vital de los discursos de identidad nacional durante el franquismo (Claret y Fuster-Sobrepere, 2021) (Núñez Seixas, 2023; 163-213).

forjado por la propia historia, lo que lo convertía en el centro de la continuidad histórica de Cataluña:

No hi ha dubt que un fil invisible uneix el ciutadà català d'avui amb les persones que fa dos-cents, cinc-cents o nou-cents anys viven i treballaven en aquest lloc amb la consciència que pertanyien a la nostra comunitat. Amb consciència de ser catalans (Grup Nono/Art, 1981; 3).

12. El propio Grup Nono/Art que producía todos los volúmenes de la serie, compuesto por los guionistas José Antonio Parrilla y Lluís Vila-Abadal i Serra y el dibujante Leopoldo Sánchez Ortiz, explicaba en el volumen que se ocupaba de los siglos XV-XVII, *De Casp als Segadors*, el carácter específico de este periodo en esa historia mítico-nacional del pueblo catalán. Como en *Nosaltres, els catalans*, aquí el tramo final del siglo XV suponía una ruptura con los reinados medievales que habían definido la comunidad política catalana original, dando inicio a una época de dificultades que, sin embargo, era necesario que los ciudadanos contemporáneos conociesen “per comprendre tot el sentit de la nostra identitat com a poble o com a cultura”. Para los autores, la época de crisis que suponen los siglos de oro habría desembocado durante el siglo XVII en una “creixent agressió exterior que intenta privar el país del seu sentit nacional”, que llegaría a su punto álgido con el levantamiento de 1640. Frente a este pasado conflictivo, su proyecto de cómic histórico se proponía ser una “aportació al redreçament de Catalunya”, para cumplir así una función de toma de conciencia de la necesidad de una reparación cívica de esas ofensas en el presente democrático (Grup Nono/Art, 1980; 3).
13. Ofensas que se iniciaban con el apartamiento de la corona de Aragón de la explotación de los territorios americanos, pese a que “ha participat amb homes i diners en el descobriment d'Amèrica”. Una separación decretada por Carlos I, quien también se habría servido, en parte, del dinero aragonés –lo que en este cómic vale por catalán– para coronarse como emperador, siguiendo, como es bien sabido, el testamento de Isabel I de Castilla (Grup Nono/Art, 1980; 33-34). El siglo XVI aparece así en este relato como el siglo de la entrada de castellanos en las instituciones catalanas, en particular las religiosas, y sobre todo como el momento de la creación de la figura del virrey, como hemos visto, tan denostada. A estos problemas políticos se añadieron otros problemas sociales, como la aparición del bandolerismo y la constante tensión a causa de los ataques de piratas musulmanes a lo largo de la costa mediterránea, cuyo recuerdo sirve a los autores para

insistir, como sucedía en *Nosaltres, els catalans*, en el origen catalán de la victoria sobre los turcos en Lepanto en 1571 (Grup Nono/Art, 1980; 35-39). La valoración negativa de la unificación de los reinos de Castilla y Aragón bajo los Austrias era de nuevo muy clara en esta obra, como lo era también en otras publicadas por la editorial Nono-Art como *La nostra cultura. Breu itinerari per la cultura catalana*, financiada por el Banco de Bilbao y realizada en esta ocasión por el grupo Almirall, formado por Lluís Vila-Abadal i Serra y José Antonio Parrilla al guion y Jaume Marzal al dibujo (Equip Almirall, 1980). De nuevo, desde el prólogo a esta obra, escrito por Josep María Ainaud, diputado parlamentario catalán por Convergència i Unió, se reafirmaba la focalización populista de un relato nacional para el que la cultura catalana “és, sobretot, un exemple de continuïtat de voluntat d’afirmació de tot un poble” (Equip Almirall, 1980; 3). El enfoque cultural dado ahora a los siglos XVI-XVII hacía aún más transparente la interpretación de este periodo, al abordarlos bajo el título común de “La decadència” y enmarcarlos en un contexto del que se afirma sin duda que “la monarquia dels Àustries, que domina en els segles XVI i XVII, es caracteriza per un enfrontament constant de les institucions catalanes i el poder establert a Madrid, que acabarà amb la guerra dels segadors (1640-1652)” (Equip Almirall, 1980; 33, 36).

14. Esta interpretación negativa del periodo que llevó al establecimiento de la dinastía de los Austrias no se limita en las obras publicadas por Nono-Art a Cataluña, sino que aparece también en otras historias regionales que realizaron, siempre con los guiones de José Antonio Parrilla como elemento común, a principios de los años ochenta. La primera de ellas fue *Nuestra cultura. Breve itinerario por la cultura gallega*, de nuevo financiada por el Banco de Bilbao y realizada por Equip Almirall, centrada en la cultura de la región de la que es originario Parrilla, quien en este caso aparecía como único guionista (Equip Almirall, 1981; 33, 36). También en Galicia, como recordaba en el prólogo Domingo García-Sabell, figura clave de la cultura galleguista como codirector de la editorial Galaxia y entonces presidente de la Real Academia Gallega, la cultura cumplía una función política y era abordada para observar a través de ella “el lento laboreo de la propia identidad” (Equip Almirall, 1981; 3). Una vez más, la lectura política que la obra nos daba del periodo considerada áureo desde la perspectiva castellana era negativa, ahora para el desarrollo de la identidad gallega. La cultura de Galicia quedaba así marcada por unos “siglos oscuros” en los que dejó de

emplearse “la lengua del pueblo” en la literatura, como parte de un proceso de decadencia que se habría iniciado en la época de Fernando II e Isabel I a causa de “una centralización drástica que afectará negativamente a la cultura y especialmente a la lengua” (Equip Almirall, 1981; 27, 32). A esta obra siguió, algunos años más tarde, una *Breve historia de Galicia*, a cargo de José Antonio Parrilla y José Antonio Muñiz al guion y con dibujos de Jaime Marzal y José María Cardona, financiada por Caixa Galicia y con sendos textos de introducción a cargo de Gerardo Fernández Albor, miembro de Alianza Popular y primer presidente de la Xunta de Galicia, y de Manuel Lucas Álvarez, catedrático de paleografía en la Universidad de Santiago, verdadero quién es quién de los poderes políticos, económicos y culturales de la Galicia de principios de los años ochenta (Grupo Nono-Art, 1984a; 3, 5-6). Lucas Álvarez era en su prólogo muy claro sobre el valor político que el conocimiento histórico de la cultura gallega tenía para los ciudadanos contemporáneos.

Este coñecemento é fundamental para que os valores culturais que agora exaltamos se asenten solidamente nas tradicións dos nosos antergos tamén o é para que as esperanzas con que mirámo-lo futuro estean cimentadas nas accións que levaron a cabo os que, antes ca nós, sentiron os mesmos afáns e foron levantando, pedra a pedra, sacrificio a sacrificio, ilusións a ilusións, o monumento da nosa historia (Grupo Nono-Art, 1984a; 5).

15. La idea concreta de ese pasado colectivo que la obra ofrecía a los gallegos de 1984 era, una vez más, la de una “doma de Galicia” comenzada con la centralización iniciada por Fernando II e Isabel I y perpetuada por la falta de voto de Galicia en las Cortes, que marcará todo el periodo histórico áureo, en el que el territorio galaico estuvo además sometido al ataque constante de piratas británicos y berberiscos (Grupo Nono-Art, 1984a; 39-44). La obra se cerraba, sin embargo, poniendo –a través de una cita de Eduardo Blanco-Amor– las esperanzas políticas para el futuro en una identidad dual para los ciudadanos, gallegos y españoles al mismo tiempo, idea que cada vez iría ganando mayor atención durante los años de los gobiernos socialistas (Grupo Nono-Art, 1984a; 66).
16. El mismo grupo Nono-Art formado por Parrilla, Muñiz y Marzal realizaría poco después, por encargo directo de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, una *Breve historia de Aragón* en dos volúmenes, como explicaba en la presentación de la misma Ignacio Bosqued García, presidente del consejo de Administración de dicha entidad bancaria (Grupo

Nono-Art, 1984b; 3; 1985). Esta obra, aún más que la *Breve historia de Galicia*, mostraba en su discurso sobre el pasado una progresiva aceptación de la integración de las comunidades autónomas en esa España democrática unitaria del presente. Aunque se insistía de nuevo en la interpretación negativa de los siglos de oro, al afirmar que a partir de 1535, con la designación de virreyes no aragoneses, “Aragón siente que su personalidad se diluye en la gran monarquía carolina”, se concluía al mismo tiempo que “por la aureola de su gloria imperial y por el respeto que, en general, profesó a las instituciones del reino... .. Carlos I deja un grato recuerdo en la Historia de Aragón”, un elogio de la unificación bajo los Austrias que no tiene precedente en las obras publicadas hasta entonces por Nono-Art (Grupo Nono-Art, 1985; 110, 112). A partir de este momento, toda la interpretación de los siglos XVI y XVII quedará marcada por la ambigüedad. Por un lado, las revueltas sociales, el choque de “la moderna tendencia autoritaria de los reyes con el viejo sistema foral” y “la conducta absolutista y modernizante del rey” harán evidente durante el siglo XVI las mismas tensiones en la relación entre región y monarquía que hemos visto en los casos de Cataluña y Galicia, que llegaron a su punto álgido con la persecución por Felipe II de Antonio Pérez y el envío de un “ejército castellano” a Aragón (Grupo Nono-Art, 1985; 118-122). Por otro lado, aunque la situación empeoró durante el siglo XVII por el impacto social y económico de la expulsión en 1610 de los moriscos, perfectamente integrados en la sociedad aragonesa, las tensiones entre monarquía central y reino de Aragón se consideran resueltas gracias al apoyo que Felipe IV dio a la región frente a Cataluña y Francia (Grupo Nono-Art, 1985; 6-7, 15-17). Con mayor ambigüedad que en el caso de Galicia, la *Breve historia de Aragón* desarrollaba una posición híbrida entre la protesta por lo sucedido en el proceso de centralización monárquica y la satisfacción con su integración en la nación, que se reflejaba muy bien en su cierre, cuando se recordaba que “Aragón, respondiendo a su pasado histórico, vive el sentimiento autonomista. El 23 de abril de 1978, 125.000 aragoneses se manifiestan en las tres capitales apoyando la personalidad peculiar de Aragón en el conjunto de España”, encauzando la definición de su identidad específica dentro de la nación unitaria (Grupo Nono-Art, 1985; 122).

17. El tono populista y vindicativo de las publicaciones que hemos visto hasta ahora puede percibirse, con similares características en la interpretación política del pasado, en otras obras de historia regional de la época,

como la *Historia de Navarra*, realizada por Rafael Ramos, con la colaboración en el guion, bajo el seudónimo conjunto de Colectivo Tiempo, de Felipe Hernández Cava (Ramos, 1980). Como sucedía en *Nosaltres, els catalans*, esta obra construye su discurso contrastando los hechos históricos seleccionados con su interpretación por parte de una especie de coro popular, los vascones, que contextualiza el impacto social de esos hechos y elabora un discurso populista (Ramos, 1980; 9). *Historia de Navarra* comparte también con la obra de Jan y Pérez Navarro la tensión entre esa tradición historiográfica que construye su discurso sobre el pasado centrándose en los acontecimientos que implican a las grandes figuras de la nobleza y la monarquía y la idea moderna de la nación como pueblo protagonista de la historia, que responde al mismo impulso populista que impregna todas estas obras durante la Transición. El discurso que nos ofrece esta *Historia de Navarra* resulta un híbrido, al unirse el relato del pueblo-nación original, el pueblo navarro, y el de la monarquía que los gobernaba –con sus reyes identificados a lo largo de toda la obra con una doble numeración, navarra y española– (Ramos, 1980; 44). El abordaje de la historia de los siglos XVI-XVII parte en esta obra, como era inevitable, del acontecimiento fundacional de la entrada en Navarra, el 19 de julio de 1512, del ejército comandado por el duque de Alba y la consiguiente rendición de Pamplona, con la promesa de respetar los fueros (Ramos, 1980; 37-38). Para intensificar la retórica presentista, se habla de invasión de los castellanos, aunque fue el rey de Aragón, Fernando II, el que se apoderó de Navarra, si bien el reino quedaría finalmente incorporado a la corona de Castilla en las cortes de Burgos de 1515 (Ramos, 1980; 39) (Lynch, 2021; 46). Esta voluntad de someter a los navarros se habría encontrado con la resistencia de Enrique de Labrit, heredero del trono de Navarra y responsable de la “liberación” de Pamplona en el momento de la revuelta comunera, cuya derrota supondrá que “Pamplona quede nuevamente ocupada por Castilla” (Ramos, 1980; 40). Tras esta derrota inicial, la época áurea aparecerá como el periodo de ocupación castellana, de la que sólo escapaba la baja Navarra, lo que suponía la derrota y sometimiento definitivo de los hasta entonces irredentos vascones, que sólo lograrían el triunfo, al final de la etapa de los Austrias y durante los Borbones, de la conservación de ciertos privilegios concretos (Ramos, 1980; 41, 44). En gran medida, se trata de una interpretación de la historia marcada por la tradición fuerista decimonónica, algunas de cuyas obras historiográficas aparecen en la bibliografía que se recoge al final del

volumen, revitalizada de manera triunfal por el contexto de movilización popular e institucional de la Transición, pero de la que se ha intentado eliminar, en la medida en la que *Historia de Navarra* se detiene a finales del siglo XIX, todas las implicaciones reaccionarias del movimiento en la época contemporánea (Jimeno Aranguren, 2021; 175-176). Pero estas historias centradas en los agravios de la monarquía centralista sobre las regiones no fueron el único discurso del cómic histórico durante los años de la Transición.

18. Como hemos podido ver, una vez que el ascenso de los ideales autonomistas del periodo 1978-1982 se vio frenado por las nuevas realidades de una España de las autonomías, que quería ser “nación de naciones” pero tenía todavía un carácter marcadamente centralista, comenzó a aparecer en los cómics históricos un discurso que buscó integrar las identidades regionales, realizadas ahora en las nuevas comunidades autónomas, en la nación española (Núñez Seixas, 2010; 87-88; Balfour y Quiroga, 2007; 230-280). El mejor ejemplo de este cambio fueron los sucesivos proyectos comandados durante los años ochenta por el divulgador histórico Jorge Alonso García, quien, con ayuda de un extenso grupo de dibujantes, continuó trabajando con diversas editoriales en este género de la historia por comunidades, pero focalizándose ahora en un nacionalismo español relativamente integrador de las diferencias y capaz de reconocer las aportaciones históricas de las diversas provincias y comunidades a un proyecto conjunto de nación española que ahora se identificaba con las instituciones democráticas, pero que a la larga acabaría mostrando las claras limitaciones de su castellanocentrismo. Alonso García, vallisoletano instalado en Barcelona desde 1976, se venía dedicando a la divulgación histórica desde finales de los setenta, fundamentalmente a través de un proyecto de “cómic cultural” vinculado a la editorial Roasa, para la que realizó, además de historias regionales, varias obras dedicadas a acontecimientos y personajes de la “Historia Universal” (VV. AA., 1990a; 974). En todos los casos se trataba de obras muy pobres en lo formal, construidas sobre un guion plano, puramente expositivo, que un grupo de dibujantes muy profesional se encargaba de ilustrar dentro de un realismo muy básico, en el que apenas destacaba su cuidado documental en la reconstrucción visual del pasado.

19. Todas estas características pueden verse muy claramente en la serie que Roasa dedicó a la *Historia de Andalucía* entre 1982 y 1983, cuyo proyecto quedó explicado en el “Comentario final” que la editorial incluyó

en el último volumen de la colección. Allí se señalaba en primer lugar el valor adquirido para la divulgación histórica por el cómic, el cual, pese a que “carece de las posibilidades de análisis de un libro”, permitía sin embargo dirigirse a “sectores amplios de la población a los que iniciar en el conocimiento de su propio pasado”. A continuación, se establecía que el proyecto de la serie respondía a “una época tan preocupada por la búsqueda de las propias raíces”, pero se presentaban como “moderados” en su reivindicación, evitando la exaltación al tiempo que afirmaban que “Andalucía es bastante más que una comarca o región”. Su intención para la serie era “relatar los principales acontecimientos de esa parcela territorial, que sin pérdida de su identidad histórica ha sido siempre Andalucía; [...] para que comprendiendo a nuestros antepasados y sus costumbres, podamos tener una idea más exacta de nosotros mismos y de la tierra donde nacimos”, lo que no hacía sino insistir, aunque de manera más oblicua, en el mismo principio político que había definido las historias regionales que hemos visto hasta ahora, que hacían del pasado una herramienta de comprensión del presente (Alonso García y Agrás, 1986b; 67).

20. Aunque estas series publicadas por Roasa tenían más un carácter de divulgación comercial que una intencionalidad política, se hacía muy evidente un discurso que destacaba la contribución local al desarrollo de la nación, que se reflejó en la práctica en la distribución de los mitos de origen nacionales y grandes acontecimientos históricos de la nación española a lo largo de las distintas obras dedicadas a cada una de las provincias, seleccionándolos según el papel que tuvo la provincia correspondiente en ellos, algo que resulta muy evidente en las distintas portadas de la serie, que se centraban en esas épocas en las que se consideraba que cada provincia había realizado su aportación más importante a la historia de España¹². Una vez más, este discurso era mucho más evidente cuando las historias llegaban al presente democrático, desde y para el cual se produjeron estas historias, como podía verse en el cierre del tomo dedicado a Sevilla, que concluía con una imagen de una manifestación popular en la que podían verse múl-

12 Los álbumes dedicados a Granada y Córdoba presentaban la Andalucía musulmana, Sevilla la continuidad en el siglo XVIII en el comercio con América, Cádiz y Málaga el pasado clásico grecoromano, Huelva el momento del descubrimiento, Almería la Reconquista y Jaén el siglo XIX. Merece la pena señalar también en este sentido la cita directa a obras de la pintura histórica, el gran discurso visual del nacionalismo español del siglo XIX, como es el caso de la rendición de Granada de Pradilla y la muerte de Isabel en el primer volumen de la serie (Alonso García y Agrás, 1986a; 37, 39), o el cuadro de Colón arrodillado en su llegada a América (Alonso García y Solé, 1983b; 43).

tiples banderas de Andalucía y, junto a una cita al himno de la comunidad, se decía lo siguiente: “Andalucía consigue su autonomía en 1982. Se cumplía así una de las profecías de Blas Infante, el notario que en Sevilla definió lo andaluz como la esencia de España” (Alonso García y Agrás, 1982; 90).

21. Todas estas características generales de la serie podían verse en el modo en que cada volumen abordaba el periodo que va desde el final del siglo XV hasta mediados del siglo XVII. Como era de esperar, el dedicado a Granada estaba centrado en el proceso de transformación iniciado tras la rendición de 1492, atendiendo indistintamente a la violencia ejercida por cristianos o por musulmanes, y llegaba hasta la definitiva expulsión de los moriscos y la repoblación del reino con cristianos viejos venidos de Castilla y Galicia, delineando así la conversión del territorio a una única religión a través de la fuerza (Alonso García y Agrás, 1986a; 38, 40-46). El álbum dedicado a Málaga se centraba también en las fricciones en la relación entre cristianos y musulmanes, desde la armada fletada para conquistar desde allí el norte de África hasta las revueltas moriscas y los ataques a sus costas de piratas turcos y berberiscos (Alonso García y Agrás, 1986c; 48-51). La creación de vías marítimas con América durante la conquista son el objeto principal de los álbumes dedicados a Huelva, que se extiende en la narración del relato de Colón desde su paso por la Rábida hasta su muerte, y Cádiz, cuyo papel como centro comercial y lugar de aprovisionamiento de los barcos que iban a América es el centro de la reconstrucción de este periodo histórico (Alonso García y Solé, 1983b; 39-48; 1983a; 43-49).

22. Es el álbum dedicado a Sevilla el que mejor expone todo lo que he venido señalando, al tratarse de la ciudad que durante el siglo XVI “iba a convertirse en el corazón del mundo hispánico, impulsado desde su puerto todo el comercio de Indias”, en la que se instala la Casa de Contratación en 1503, en la que Colón vivirá a regreso de América y a la que llegará Juan Sebastián Elcano en 1522 tras dar la primera vuelta al mundo (Alonso García y Agrás, 1982; 73, 75). Las “glorias” de la explotación comercial de América aparecen así en una doble dimensión, como españolas, pero también como sevillanas, integrando plenamente la provincia en los mitos de la nación unitaria. Esa simbiosis entre lo local y lo nacional en los momentos de construcción y desarrollo de la nación española hace que, cuando se planteen los momentos críticos, como es el caso del siglo XVII en la propia Sevilla, momento en el que “la guerra de los treinta años produjo resultados

desastrosos en España, que quedó arruinada política y económicamente” – una frase que se repite literalmente en casi todos los volúmenes, mostrando el carácter industrial, de aprovechamiento constante de materiales, de estas obras– y los mendigos, “soldados licenciados de los tercios, desertores y aventureros camino de las Indias” se reúnen en la ciudad, estos no sirvan, como en las historias que hemos visto hasta ahora, para enfrentar lo local a lo nacional español (Alonso García y Agrás, 1982; 78-80)¹³.

23. Algunos años después, en 1984, Alonso García realizó en colaboración con los dibujantes Félix Carrión, Luis Collado, Francisco Agras y Jordi Longaron una *Historia de la Comunidad de Madrid*, título ahistórico donde los haya, pero muy significativo del lugar desde el que se conceptualizaban estos trabajos de divulgación histórica “en unos momentos en que las diferentes comunidades autonómicas buscan con ahínco las propias señas de identidad” para “llenar un vacío cultural”. La serie no aportaba otra novedad formal que el ser un híbrido de prosa divulgativa y de cómic histórico, en todo lo demás continuaba lo hecho en *Historia de Andalucía*, incluso en el *kitsch* de las citas a obras muy reconocibles de la pintura histórica, para reunir un anecdotario histórico que ya era indistinguible del de una historia nacional cualquiera (VV. AA., 1991; 7). Muy similar fue también la *Historia ilustrada de Castilla la Mancha* que Alonso García, de nuevo con Agrás, Collado, Carrión, a los que se sumaron Alberto Solé y Jorge Marzal, realizaron en 1987 para la editorial Genil, que mostraba todavía más si cabe la disolución del género de la historia local, convertido en un hilvanado de escenas de la historia de España a las que se buscaba una anecdótica relación con la provincia (VV. AA., 1987). Esto era muy evidente en este caso en el tratamiento de los comuneros, la pieza central de su aproximación al siglo XVI, de los que se insistía que no se rebelaron contra Carlos I, sino contra los “extranjeros del séquito real”, o de la conquista de América, desarrollada en detalle bajo la excusa de la participación en ella de numerosos manchegos (VV. AA., 1987; 29-36, 40). Significativamente, las páginas de cómic de ambas historias –y no pocas de las aparecidas años antes en la *Historia de Andalucía*– servirían poco después, convenientemente remon-

13 Otros volúmenes, como el dedicado a Córdoba, apenas permite espigar de los siglos XVI-XVII algunas curiosidades relativas a la beligerancia imperial o al descubrimiento y conquista de América (Alonso García y Solé, 1983a; 66-69), o en el caso de Jaén, algunas referencias a la decadencia económica a causa de las guerras europeas y el impacto de la peste y el bandidaje (Alonso García y Agrás, 1986b; 29-31). No me ha sido posible consultar el séptimo volumen de la serie, dedicado a Almería.

tadas y acompañadas de extensos capítulos en prosa, para dar forma a una extensa *Historia de España*, seriada en fascículos por la editorial Genil en 1987 y publicada en 1990 por la Editorial Roasa en lujosos volúmenes destinados a las bibliotecas familiares de la clase media. Es fácil interpretar esa reconfiguración en esta nueva obra de las páginas aparecidas en series anteriores, modificadas o no, como una estrategia industrial de reaprovechamiento de materiales. Pero, al mismo tiempo, es imposible no ver también en ello una reintegración de los discursos regionalistas de finales de los setenta a un discurso nacional ya inequívocamente unitario durante los años de los gobiernos socialistas. En esta serie la época áurea aparece ya definitivamente representada en los hitos que han definido la historia nacional de España durante más de un siglo, desde la tomada de Granada a todo lo relacionado con la navegación transatlántica, el descubrimiento y la conquista de América, pasando por la reconstrucción, reinado a reinado, de las políticas imperiales de los Austrias (VV. AA., 1990b). Libre el relato de toda posible “fragmentación” regionalista, lo que domina en estas páginas es un discurso nacionalista castellano-céntrico que no hace sino hacer evidente lo que hasta entonces era un subtexto en estas historias de comunidades y provincias que sólo existían en la época contemporánea: que la identidad nacional española se identifica, por encima de todo, con la historia del reino de Castilla (VV. AA., 1990b; 1.391; Morales Moya y Esteban de Vega, 2005).

24. Estas historias generales de distintas regiones, salvo en los muy contados casos en los que hubo profesionales de valía –como en el caso de Jan y su dominio de recursos visuales derivados de la producción humorística de Bruguera–, supeditaron lo narrativo y lo estético a las funciones políticas de sus relatos, algo que dio lugar a auténticos estilos editoriales, como en los casos de Nono-Art o Roasa. Como hemos visto, la representación de los siglos de oro en el cómic histórico durante la Transición tomó esencialmente dos formas, que deben relacionarse con las tensiones surgidas de los debates sobre la nueva forma de organización nacional que suponía la España de las autonomías. En todas estas historias en cómic de lo que, desde finales de los setenta, ya eran o acabarían siendo comunidades autónomas en el nuevo sistema democrático, se hacía evidente que la valoración de los siglos XV al XVII como época áurea por parte del nacionalismo español no era aplicable a los discursos sobre el pasado de otros nacionalismos o regionalismos peninsulares. Desde Cataluña, Galicia o Navarra, los

siglos de oro estuvieron lejos de ser tales y significaban, por el contrario, una fase de decadencia política y social de sus sociedades y el inicio del conflicto entre las identidades regionales que acabaron dando forma a los nacionalismos populistas contemporáneos y una monarquía centralizada de la que se consideraba heredera a la democracia naciente, que tenía por tanto la responsabilidad heredada de compensar los agravios del pasado. Junto a este discurso existió otro en el que la nación española emergía de la labor histórica de Castilla, quedando integradas las demás regiones en esa idea unitaria de España de origen castellano. De algún modo, las obras de divulgación de José Alonso García vinieron a representar una transformación en el discurso sobre los siglos de oro, que pasó de una perspectiva crítica, articulada principalmente desde Cataluña y que se había desarrollado en el momento de lucha por la autonomía dentro del nuevo marco democrático, hacia una historia nacional unitaria. En ambos casos, como decíamos, la exploración del pasado pretendía apuntar a la resolución de problemas políticos del presente a través de la interpretación del pasado, lo que convertía al cómic histórico en un medio de movilización política de la ciudadanía dentro del marco de transformaciones sociales y políticas de la Transición y en una pieza fundamental de la cultura de la historia durante esos años.

25. Pero esto fue sólo la fase inicial del cómic histórico sobre los siglos de oro en democracia, que pronto trasladaría el foco de su discurso de las tensiones entre regiones y monarquía a la reflexión sobre el imperio. Ya fuese desde un punto de vista crítico o para reafirmar los valores nacionales que se querían identificar con el imperialismo de los Austrias, a partir de los años noventa los siglos de oro se identificarán casi exclusivamente con el proceso de conquista de América y con el papel de los ejércitos de los Austrias en Europa.

2. Hacia un cómic histórico de autor para adultos: experimentación plástica y crítica al relato histórico heredado (1989-1993)

26. Frente a estos usos del cómic histórico que hicieron del medio un instrumento de pedagogía política, la creciente preocupación por la autonomía del autor que acompañó el desarrollo de la historieta para adultos desde finales de los años setenta propició la producción de obras en las que se

sofisticó, contra el realismo un tanto pedestre de la mayor parte de las obras vistas hasta ahora, tanto la construcción y mensaje de los relatos como el estilo plástico y la narración visual del cómic histórico, convertido ahora en la expresión de una visión de autor. Podemos encontrar así durante los años ochenta obras sobre la España áurea en las que predominaba, más que intereses comerciales o cívico-políticos –que nunca desaparecieron por completo– una marcada voluntad de autoría artística, que se desarrolló dentro de las revistas especializadas que dominaron el mercado del cómic durante la década de los ochenta, en las que aparecieron tanto obras de producción española como extranjera, y de colecciones especializadas en el cómic de temática histórica¹⁴.

27. Determinante en este desarrollo fue la influencia del cómic europeo y latinoamericano producido durante los años setenta, marcado por la revolución iniciada en la década previa para establecer un lenguaje más adulto y artístico para el medio, muy en particular en el aspecto gráfico, mucho más elaborado que los textos que lo acompañaban, todavía muy apegados en el género histórico a las estrategias pedagógicas de la divulgación en el medio (Mazur y Danner, 2014; 92-109). Un buen ejemplo de todo esto fue la colección “Grandes héroes. El descubrimiento del mundo”, traducción de la colección francesa “Découverte du monde en Bandes Dessinées” (1978) publicada por Planeta a principios de los ochenta, que en los cuadernos dedicados a España se centró exclusivamente en el proceso de conquista de América. Esta serie se mantuvo en lo narrativo dentro de la mera divulgación, mostrando siempre una notable indulgencia hacia los “héroes” que trataba, no exenta de crítica a la codicia y violencia de los invasores, pero en lo artístico comenzó a ofrecer nuevas formas de abordar el pasado áureo, en las que al detallismo documental se unía una intensa expresividad artística determinada por el estilo individual de cada uno de los dibujantes. Si en su cuarto cuaderno, dedicado a Cristóbal Colón y Vasco Núñez de Balboa, el italiano Milo Manara ya ofrecía una representación gráfica de la conquista de una calidad artística y expresividad no vistas hasta ahora, sería en cuadernos posteriores donde realmente se desarrollarían las posibilidades expresivas para la representación de la historia en el cómic (Lambert, Buz-

14 Sobre el desarrollo de la conciencia y la noción de autor en el cómic en este periodo ver los trabajos Gerardo Vilches Fuentes (2019) y los reunidos por José Manuel Trabado (2019). Para su desarrollo en el cómic histórico americano ver Joseph Witek (1989). Para las características del mercado del cómic en España durante este periodo, ver Guiral (2011).

zelli, Berélowitch, Manara, 1981). Entre quienes desarrollaron esas posibilidades hubo también autores españoles que trabajaban en exclusiva para el mercado europeo, como era el caso de Enric Sió, que abordó el viaje de Hernando de Soto por la Florida con un registro visual de gran sugerencia atmosférica, dentro todavía de un pleno realismo (Sió y Marcello, 1981)¹⁵. Entre todos los colaboradores de la serie fue, sin duda, el italiano Sergio Toppi –conocido ya en España por su constante presencia desde finales de los setenta en las revistas de la editorial Nueva Frontera– quien estableció el paradigma de esa síntesis de realismo documental y expresividad plástica que definió el cómic histórico de autor de estos años. Toppi se encargó de dibujar para esta colección la vida y peripecias de Pizarro, en una versión de su historia mucho más sofisticada en términos plásticos que la que recuperó en 1983 la Editorial Valenciana dentro del álbum *Los soldados de la suerte*, una recopilación de historias dedicadas a la conquista en la que aparecieron historias de carácter similar a las publicadas en “Grandes héroes” (Lambert, Toppi y Gattia, 1981; Toppi, Arztbajeff, Gennaro y Micheluzzi, 1983)¹⁶. Los trabajos de todos estos autores –y de otros, como el italiano Dino Battaglia–, que circularon ampliamente durante los años setenta y ochenta en las revistas de cómic españolas, transformaron las estrategias de representación del pasado, ofreciendo un modelo que dejaba muy atrás el realismo destinado a cumplir funciones pedagógicas que dominó las obras de carácter político publicadas en los años setenta, lo que abrió posibilidades expresivas que pronto comenzarían a ser explotadas.

28. Aún más fundamental fue el impacto en España en estos años del cómic latinoamericano, que no sólo ofrecía al cómic histórico para adultos un lenguaje estético más sofisticado, sino también una complejidad ideológica y narrativa no vistas hasta entonces. Todo esto es perceptible en la serie *Alvar Mayor*, obra del guionista Carlos Trillo y del dibujante Enrique Breccia, que se centraba una vez más en la conquista española de América. La serie había comenzado a publicarse en Argentina en la revista *Skorpio* en octubre de 1977, con la historieta “La leyenda de El Dorado”, que apareció en España, en blanco y negro, en el sexto número de *Cimoc*, de agosto de 1981 (Alcázar y López, 2009; Trillo y Breccia, 2007; 3-16)¹⁷. *Alvar Mayor* seguía las aventuras del personaje titular, un mestizo hijo de conquistador y

¹⁵ Sió ilustró también la aventura de Orellana (Bielsa y Sió, 1981).

¹⁶ Sobre la obra de Sergio Toppi ver Yexus (2007).

¹⁷ *Alvar Mayor* continuó apareciendo de manera intermitente en *Cimoc* hasta su conclusión en 1993.

mujer indígena, que con frecuencia iba acompañado por su compañero indígena Tihuo, a través de las que se mostraba siempre una visión crítica del pasado imperial español, centrada casi siempre en la codicia con la que los colonos explotaron el territorio y las poblaciones de lo que se llamó América¹⁸. La novedad fundamental de *Alvar Mayor* era que todo esto no se contaba ya bajo la forma de un cómic pedagógico dirigido a divulgar la historia, sino como un relato de aventuras que mostraba en su construcción narrativa unos recursos completamente diferentes a los del cómic histórico visto hasta ahora, desde el desarrollo psicológico de los personajes a unas tramas cargadas de giros que servían tanto para mantener el interés del lector como para reforzar las implicaciones ideológicas de estas historias.

29. El primer abordaje en España de este cómic histórico construido con los recursos del género de aventuras y elaborado con una evidente intención crítica, determinada por la personalidad intelectual y estilística de su autor –aunque sin el radicalismo plástico de las obras europeas y latinoamericanas que hemos visto hasta ahora– fue *Maese Espada*, obra de Adolfo Usero publicada en la revista *Rambla* desde su primer número, de abril de 1982 (Usero, 2006). En Usero el cómic histórico engarzaba además con la tradición más crítica y política de la historieta de los años de la Transición, en la que participó con sus colaboraciones en *El Pappus*, muy en particular con la serie con guion de Francisco Arroyo *Dossiers*, y con algunas historias en *Trocha/Troya*. Usero participó además en esos años de la propia política interna de la historieta, tomando parte en las reivindicaciones por la libertad creativa del autor que lo llevaron a formar parte de la citada revista *Rambla*, autosugestionada por creadores desde un primer momento (Hernández Cano, 2020a; 61-62).

30. Si la crítica en el caso de *Alvar Mayor* tomaba una perspectiva que podríamos denominar poscolonial, *Maese Espada* se constituía en un ejemplo casi único de vuelta a la historieta de aventuras históricas dentro de una revista dirigida a un público adulto que al mismo tiempo se enmarcaba en un claro revisionismo del relato histórico heredado del franquismo¹⁹. Usero, al igual que Carlos Giménez, creció como víctima del discurso y las instituciones franquistas en los colegios del Auxilio Social, un mundo contra el que

18 Para la revista *D'Artagnan* de Editorial Columba, Breccia dibujó en los años ochenta otra serie de temática imperial, *Ibañez*, sobre guiones de Robin Wood.

19 Sobre la cultura de la historia del franquismo ver Alares López (2017), en particular su segunda parte, dedicada a los Reyes Católicos.

decidió rebelarse en esta obra cuestionando el papel de la religión en la identidad nacional española (Capdevila, Barrero y Nájera, 2009). De esta manera, en *Maese Espada*, la proverbial religiosidad con la que se identificaba el reinado de los Reyes Católicos –en cuyos años previos a la conquista de Granada se desarrolla la serie– servía a su autor para realizar un ataque directo al catolicismo como supuesta religión nacional, convirtiendo a la Iglesia en antagonista del relato. Aunque la serie quedó truncada al faltar el capítulo final, que debía desarrollarse en Granada, y algo deslucida por el tono de aventura folletinesca que la define, lo cierto es que Usero despliega en ella con claridad un relato en el que la población judía y musulmana, de la que provienen los protagonistas de *Maese Espada*, son víctimas de la represión católica y, por ello, representación de otra idea de España más tolerante (Usero, 2006).

31. Fundamental para esta nueva concepción más adulta y artística del cómic histórico durante los años ochenta fue la colección “Imágenes de la historia”, lanzada por Ikusager Ediciones en 1979 a través de una serie de obras de Antonio Hernández Palacios, figura clave, como veremos más adelante, en el cómic histórico en España, que incluían trabajos previamente aparecidos en la revista *Trinca*, como *El Cid* –que completaría dentro de esta colección–, pero también algunas obras nuevas, como el álbum dedicado a *Roncesvalles*, que quedan fuera de nuestro campo de interés por centrarse en la Edad Media (Hernández Palacios, 2015; 1979). En gran medida, Hernández Palacios, como Adolfo Usero, estuvo siempre a medio camino entre el cómic didáctico realista y el nuevo cómic artístico, con una obra que fue siempre más preciosista que el primero, pero menos expresionista que el segundo. Pero fue su trabajo el que hizo posible que se asentase este proyecto editorial, en el que aparecería la obra más importante dentro del cómic histórico de autor dedicado a la España áurea: *Lope de Aguirre*.
32. Fue en la trilogía dedicada a Lope de Aguirre por el guionista Felipe Hernández Cava y los dibujantes Enrique Breccia, Federico del Barrio y Ricard Castells donde ese enfoque crítico con los discursos del pasado heredados y ese impulso autorial fueron llevados al extremo, dando una de las obras fundamentales del cómic histórico en España. *Lope de Aguirre* fue un encargo realizado a Hernández Cava a mediados de los años ochenta por el propio editor de Ikusager Ediciones, Enrique Santolaya –aunque para entonces ya se había incorporado a la dirección artística de la editorial Antonio Altarriba, que siguió de cerca el desarrollo de la serie–, para ser

publicado en la Serie América de la colección “Imágenes de la Historia”. Como contó el propio Hernández Cava en una entrevista, realizada antes de que el tercer volumen apareciese, respondió al encargo con un guion dedicado al final de la historia de Aguirre, que funcionaba como “parábola”, pero Santolaya deseaba algo más didáctico y encargó dos guiones más para ofrecer una visión más completa de la vida del conquistador (García y Barrero, 2003).

33. Significativamente, Enrique Breccia tendría que haber sido el dibujante de la serie completa, después de acordar con el guionista que el estilo plástico evolucionaría del realismo en el primer álbum al expresionismo en el segundo, para llegar a la frontera de la abstracción en el tercero y último, estrategia plástica que debía comunicar al lector la progresiva disolución de la cordura del protagonista. Cuando Breccia abandonó el proyecto tras el primer álbum, Hernández Cava propuso trabajar con dos dibujantes que pudiesen continuar ese plan de evolución plástica del relato, pasando a ocuparse del segundo volumen Federico del Barrio y Ricardo Castells del tercero (García y Barrero, 2003). Este trabajo visual, que rompía completamente con el realismo, daba forma plástica a un relato que, pese a la intención inicial de su editor, iba mucho más allá de lo didáctico. Algo que no puede sorprendernos si tenemos en cuenta lo que en esos mismos años escribía Hernández Cava sobre el cómic histórico en unas páginas dedicadas al género en la serie *Gente de Cómic*, en las que denunciaba el pedagogismo y la tosquedad narrativa de los cómics históricos de los setenta y ochenta, de los que sólo salvaba *Nosaltres, els catalans* y, significativamente, los libros de Ikusager, oponiendo la memoria, como reconstrucción subjetiva mediada por la ficción, a la historia (Hernández Cava, 1989; Hernández Cano, 2020b). Problemas surgidos después entre los creadores y el responsable de la editorial, que no se sentía cómodo con el carácter altamente experimental del arte de Castells, hicieron que el último volumen apareciese años después en Ediciones de Ponent y no alrededor del año 1992, como querían sus autores, momento en el que hubiese debido funcionar como contradiscurso de los fastos celebratorios del quinto centenario.

34. Felipe Hernández Cava había realizado durante los años setenta, como miembro del colectivo El Cubri y con otras colaboradoras, tanto cómics políticos en los que se cuestionaban los discursos del pasado heredados del franquismo como, a través del género negro y el western, relatos de marcado carácter antiimperialista (Hernández Cano, 2020a; 50). Cuando deci-

dió abordar el pasado imperial español lo hizo a través de la revisión de la trayectoria individual de una figura mítica, con la intención de realizar el retrato psicológico del personaje pero también una reconsideración política del proceso de conquista en que había participado, necesaria en un momento de problemática celebración del pasado compartido entre España y América (Alsina, 2006). El relato de Lope de Aguirre sirvió así a Hernández Cava para desplegar las tensiones internas dentro del proceso de conquista y la desigual explotación de sus resultados, cuyos beneficios tanto contribuyeron al enriquecimiento de los Austrias (Galster, 2015; 677, 679). Ya en el primer volumen de la trilogía, *La aventura*, Aguirre se muestra crítico con la monarquía en una conversación en la que plantea el impacto que sobre su cuerpo han tenido las aventuras vividas en América para enriquecer a la Corona (Hernández Cava y Breccia, 1987; 11)²⁰. El retrato de Aguirre y del medio en el que vivió permite a Hernández Cava poner en cuestión la mitología de los conquistadores como deidades o seres sobrehumanos – condición que el propio Aguirre niega–, mostrándolos como seres humanos que se enzarzaron en constantes conflictos internos para lograr un mayor enriquecimiento personal en la explotación de los territorios conquistados (Hernández Cava y Breccia, 1987; 14-15)²¹. Una violencia interna que acaba en este volumen con el ajusticiamiento de rebeldes, a los que el propio Aguirre considera, incluida una figura de la importancia de Pizarro, como parte de una constante rebeldía frente a la Corona, a la que el propio Aguirre es todavía fiel en este momento de su historia (Hernández Cava y Breccia, 1987; 31-32).

35. El segundo volumen de la serie, *La conjura*, desarrolla el modo en que la ambición que devoraba a los conquistadores anida en Lope de Aguirre, quien no duda a partir de entonces en usar la violencia en su propio beneficio. Su soberbia lo lleva hasta plantearse la conquista de Perú y a empujar a esa empresa a Hernando de Guzmán, que acabará autoproclamándose en el proceso “príncipe de Tierra firme” (Hernández Cava y Barrio, 1993). Es sin duda el último volumen de la trilogía, *La expiación*, que, recordemos, fue el primer guion escrito y debía haber coincidido su aparición con la celebración del quinto centenario del “descubrimiento”, el que desarrolla de manera más clara la interpretación política de Aguirre por parte de Hernán-

²⁰ Para las citas sigo la paginación de las planchas, no del álbum.

²¹ Para todo lo relativo a la historia de la conquista me he servido de la trilogía de Hugh Thomas (2010, 2011, 2015).

dez Cava. Es en este momento final de la vida del conquistador cuando las tensiones internas del proceso de conquista llegan al paroxismo en el conflicto abierto entre Lope de Aguirre y la Corona, personalizada en la figura de sus enviados, a través del cual se acabará por poner en cuestión todo el proyecto imperial. Para ello, Hernández Cava imprime un giro final al relato con el que rompe de manera deliberada con el discurso histórico, al presentarnos a través de un montaje paralelo la cabeza del conquistador, ensartada en una pica tras ser ajusticiado por los enviados de la Corona, recitando su famosa carta a Felipe II y la conversación de dos soldados que se niegan a aceptar la muerte de Aguirre, uno de los cuales dice haber visto un Aguirre fantasmal que le habló de Simón Bolívar y José de San Martín (Castells y Hernández Cava, 2005). La rebeldía de Aguirre resulta ser, en la interpretación de Hernández Cava, parte de una corriente antiimperial que nos llevaría hasta la independencia americana del poder de la metrópoli, y sus signos de rebelión contra la institución monárquica que hacía posible la explotación del territorio vendrían a mostrar que esa rebeldía contra el poder imperial surge ya en el interior mismo del proceso de conquista.

36. Esta radical puesta en cuestión del proyecto imperial que, durante décadas, y de manera más significativa durante la dictadura franquista, había estado en el centro de la memoria colectiva sobre la España de los siglos de oro, marca el punto álgido del cómic histórico de autor sobre este periodo durante los años ochenta. Como sucedía también en la crítica de Usero al momento inicial del periodo, bajo los Reyes Católicos, el trabajo de Hernández Cava, Breccia, del Barrio y Castells, viene a poner en cuestión la imagen mítica, al tiempo que clave en el proceso de constitución de la identidad nacional colectiva, que el franquismo había querido construir alrededor de los siglos de oro. Esta revisión necesaria del relato del pasado heredado de la dictadura sería finalmente más una inflexión que un comienzo. A partir de entonces el cómic histórico quedará bajo la iniciativa y protección de instituciones políticas que lo utilizarán, no siempre en control absoluto del discurso, como parte de políticas estatales de memoria. El desplazamiento de la presentación pedagógica hacia una narrativa compleja, tanto en lo psicológico como en lo ideológico, y la apertura del realismo a modos plásticos más expresivos que se realizó en los, por otra parte, escasos cómics históricos de autor de estos años sirvieron, sin embargo, para dotar al género de un nuevo lenguaje que sería fundamental a partir de entonces.

3. Cómic histórico, memoria del imperio y cultura conmemorativa de Estado (1992-1999): las producciones de Pedro Taberner

37. Durante los años noventa el corpus más extenso y significativo de obras dedicadas a los siglos XV-XVII continuó en esta línea, abierta por *Lope de Aguirre*, de situar el pasado imperial en el centro del cómic histórico, pero lo hizo integrándose en el ciclo conmemorativo del Estado democrático, que retomaba la historieta como uno de los medios idóneos para la divulgación histórica. Esta nueva fase divulgativa del cómic histórico se beneficiaba del tono marcadamente adulto que había ensayado el cómic de autor en los ochenta, especialmente en lo plástico, ya que muchos de estos relatos estaban todavía lastrados por cierto juvenilismo en su enfoque. Los relatos sobre los siglos de oro adquirieron así un nuevo sentido político, muy diferente al de aquellas quejas por los desagrazos históricos contra diversas regiones de la península que veíamos para los años de la Transición, que trataba de considerar las actividades imperialistas de la corona de los Austrias como una parte irrenunciable del pasado nacional también de la España democrática. La paradoja es que esa utilización del medio por parte del Estado no dio lugar sin embargo al tipo de ficción histórica oficialista que podríamos esperar del punto álgido de las políticas culturales de los gobiernos socialistas, durante el centenario colombino de 1992, o populares, en el caso del centenario de los Austrias mayores en 1999. Esto fue posible porque las obras publicadas en los noventa al hilo de estas efemérides históricas fueron realizadas con un considerable grado de autonomía creativa, que dio lugar en algunos casos a lecturas críticas con la España imperial por parte de autores a los que les resultaba difícil conciliar ese pasado celebrado con los valores sociales de su presente democrático.
38. Fundamental en el desarrollo de este nuevo tipo de cómic histórico fue la figura como director artístico de Pedro Taberner, responsable de la alta calidad de unas obras que fueron encargadas a algunos de los mejores profesionales de la historieta en España, además, como veremos, de a grandes figuras del cómic artístico europeo y americano. Taberner se ha dedicado durante años a la difusión de la ilustración y al cómic, labor que inició, como parte de los pioneros en la divulgación de la historieta dirigida a adultos en España, organizando en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en el año 1971 la exposición *El cómic* (VV. AA. 2006; 24). Fue desde su posición como Asesor Ejecutivo en la Caja de Ahorros de Sevilla (1980-

1992) desde donde comenzó a realizar una significativa labor en la dirección de proyectos de cómic histórico, siendo el primero de ellos una *Historia de Andalucía* en tres volúmenes publicados por dicha institución entre 1982 y 1983²². Surgida casi al final de ese periodo que ya hemos explorado de historias regionales/nacionales en cómic, el proyecto de Tabernero se alejaba de las características generales de obras precedentes y asentaba un modelo que no cambiaría en lo esencial en ninguno de sus proyectos posteriores. Aunque el guion de la serie completa estuvo a cargo del divulgador histórico Juan Francisco Canterla y el dibujo del primer álbum quedó en manos de un desconocido Fernando González Valcárcel, que mostraba una notable influencia de Sergio Toppi, los restantes volúmenes fueron encargados a dos artistas profesionales de la historieta, Luis Bermejo y Antonio Hernández Palacios. El único aspecto en que estos álbumes seguían anclados en el modelo previo de cómic histórico era en su falta de elaboración narrativa, limitándose el guion a la enumeración de acontecimientos históricos, acompañados de unas excelentes ilustraciones que jamás se articulaban en una narrativa visual. Cada uno de los volúmenes, divididos siempre en dos partes que abordan épocas sucesivas, contaba con sendas introducciones de historiadores profesionales especialistas en cada una de esas épocas y con un aparato historiográfico-documental y bibliográfico como cierre, lo que permitía establecer un potencial diálogo, que se volvería mucho más rico en proyectos posteriores, entre el conocimiento historiográfico y la ficción histórica.

39. La sección del segundo álbum dedicada a la Andalucía áurea desarrollaba claramente lo propuesto por Francisco Morales Padrón, catedrático de Historia de los descubrimientos geográficos en la Universidad de Sevilla, en su prólogo “Los siglos de Oro”, en el que caracterizaba este periodo por el crecimiento demográfico, las tensiones sociales derivadas tanto del cambio religioso como social y, fundamentalmente, por la proyección de Andalucía –y, por extensión, España– hacia América (VV. AA., 1987; 6-7). Luis Bermejo se limitaba a ilustrar en sus páginas un discurso histórico de carácter marcadamente económico y social, que carecía de la evidente intencionalidad política que vimos en cómics históricos previos, pero que mostraba al mismo tiempo una visión menos tradicional y divulgativa del conocimiento histórico acumulado hasta entonces. Una afirmación como la de que:

22 Ver el perfil de Pedro Tabernero en la página del Grupo Pandora: <https://pandoragrupo.com/es/pedro-tabernero>.

durante mucho tiempo se pensó que todos los españoles del siglo de oro habían hecho causa común en torno a sus monarcas. Sin embargo, a medida que se profundiza en el estudio de este periodo se vislumbra la existencia de una decidida oposición al proyecto imperial

parecía hacer referencia directa a la obra de José Antonio Maravall sobre la oposición política a los Austrias que se incluía en la bibliografía del álbum, lo que mostraba –como en general lo hacían todas las bibliografías incluidas– un significativo conocimiento de la historiografía que partiendo de la historia social venía contribuyendo a la revisión de la España moderna desde los años setenta (VV. AA., 1987; 35; Maravall; 1974; 213; García Cárcel, 2008; 94). Esta primera colección dirigida por Pedro Tabernero supuso un cambio en las estrategias de legitimación del discurso de divulgación histórica, menos interesado ahora –al menos explícitamente– en construir una verdad política para uso civil y más en alinearse con los resultados de la investigación historiográfica, desarrollando el diálogo entre el cómic histórico y la revisión del pasado áureo que los historiadores habían iniciado ya a finales del franquismo²³. Los creadores de la serie no supieron, sin embargo, valerse del potencial estrictamente narrativo de la historieta para hacer llegar el mensaje histórico, algo que Tabernero haría posible en proyectos posteriores, tras su paso por la dirección de la revista especializada *Rumbo Sur* (1984-1992), verdadera reivindicación intelectual y artística del medio (VV. AA., 2006; 124).

40. La mayor aportación de Pedro Tabernero al cómic histórico fue la organización y dirección de la serie de veinticinco álbumes “Relatos del Nuevo Mundo”, que coeditaron la Editorial Planeta y la Sociedad Estatal Quinto Centenario dentro de la gran movilización cultural que supuso la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América en 1992²⁴. Esta serie fue una síntesis perfecta de las líneas creativas desarrolladas hasta entonces en el cómic histórico sobre los siglos de oro, al tiempo que desarrolló el modelo de divulgación histórica que Tabernero había diseñado para *Historia de Andalucía*. “Relatos del Nuevo Mundo” reunió a un magnífico conjunto de guionistas y dibujantes profesionales, entre los que estaban casi todos aquellos que habían abordado antes el género histórico, tanto en España –Antonio Hernández Palacios, Luis Bermejo– como en Europa –Sergio Toppi, Attilio Micheluzzi– y América –Enrique Breccia–,

²³ Sobre los cambios en la historiografía modernista en general desde la Transición ver Ricardo García Cárcel (2001).

²⁴ Existe un cuadernillo de presentación de la colección que me ha sido imposible localizar.

pero además trajo por primera vez al género a algunos de los más importantes creadores jóvenes del cómic de autor español de los años ochenta – Max, Rubén Pellejero, Miguel Calatayud–. Al mismo tiempo, la colección se integraba en un proyecto institucional de pedagogía política dirigida a construir desde el Estado una memoria colectiva del papel de España “en el descubrimiento y el encuentro de culturas” (VV. AA., 2006; 198)²⁵. Por último, la obra profundizaba aún más en la divulgación de lo que el propio Tabernero llamaba la “revisión histórica de los acontecimientos”, a través de documentados epílogos de alta divulgación a cargo de grandes especialistas en la historiografía de las materias abordadas (VV. AA., 2006; 198)²⁶.

41. “Relatos del Nuevo Mundo” establecía desde el título de cada álbum una clara distinción entre la cuestión histórica general que se abordaba a través del discurso historiográfico y la ficción histórica del cómic, cuyo título aparecía como subtítulo en la cubierta. Al quedar definidos dentro de cada álbum espacios específicos para la reconstrucción del pasado por parte de distintos agentes de la cultura y la historia, los autores que se ocuparon de los cómics disponían de una mayor libertad para romper con el didacticismo que había marcado anteriormente el género, que lo había convertido en mera información divulgativa ilustrada, y para poder desarrollar las posibilidades narrativas del medio a través de la construcción de relatos en los que el objeto era la trama de lo vivido por los personajes, ya fuesen históricos o ficticios. Este cambio hacia un relato abierto a la exploración visual y narrativa se veía de manera muy clara en los dos trabajos centrados en la figura de Cristóbal Colón que Antonio Hernández Palacios realizó para la colección, ocupándose en esta ocasión tanto del dibujo como del guion (Hernández Palacios, 1992a, 1992b)²⁷. El álbum que abría la colección, *Una candela lejana*, estaba dedicado al primer viaje de Colón, pero el lector avanzaba en el relato a través de la peripecia de Santi, cristiano, y Hussein, musulmán, soldados en las guerras de “reconquista de España”, a los que se unía Mariem, una joven judía que huía del éxodo forzado de los judíos en

25 Sobre las políticas culturales y los discursos alrededor del V Centenario ver los trabajos de Walther L. Bernecker, (1992), Giulia Quaggio (2016) y Julio Sanz López (2018).

26 Me centraré aquí en el análisis de los relatos de cómic, sin entrar en su diálogo con las secciones historiográficas de la serie.

27 Tabernero parecía compensar con este encargo el desencanto que Hernández Palacios expresó por su trabajo en *Historia de Andalucía*: “Yo quería hacer una historia de los navegantes andaluces escrita por mí. Algo maravilloso, con todas las aventuras precolombinas, y luego el Renacimiento y la Edad Moderna. Pero Tabernero me encargó el siglo XX y con texto ajeno” (Conde y Riobóo, 1983b; 28).

marzo de 1492, haciéndose pasar por hombre bajo el nombre de Mario (Hernández Palacios, 1992a; 8,10, 16-17). Un encuentro fortuito con un hombre de pelo blanco que resulta ser Cristóbal Colón, los pone en el camino de la búsqueda de las Indias (Hernández Palacios, 1992a; 19). De este modo, Hernández Palacios revitalizaba el uso del protagonista como testigo histórico, de filiación galdosiana, que ya había utilizado en su serie dedicada a la guerra civil y que le permitía acercar a los lectores los acontecimientos históricos al mismo tiempo que tomar cierta distancia crítica de los protagonistas de estos (Hernández Palacios, 2018, 2019).

42. Hernández Palacios construye, con un marcado detallismo documental, un relato que, además de reconstruir los principales hechos históricos, también llama la atención sobre ciertos aspectos cuestionables del “descubrimiento”, en particular el dominio en Colón y sus compañeros de los intereses económicos personales. Esta crítica se hacía más evidente en *La luz y la espada*, álbum con el que Hernández Palacios concluía su retrato de Colón presentando el periodo de su virreinato, donde quedaban expuestas en detalle las prácticas y valores de esta fase inicial de la conquista en el Caribe. Junto a la detallada reconstrucción de las luchas de poder –derivadas del fracaso de las expectativas económicas de quienes se habían embarcado en la expedición–, de la violencia contra los indígenas y de su explotación como esclavos, a las que debe enfrentarse el propio Colón tras un periodo de ausencia de la Española, Hernández Palacios traza la peripecia de Santi, Husseín y –con un nuevo nombre– Miryam, quienes deciden separarse de los conquistadores para vivir con los indígenas (Hernández Palacios, 1992b; 2-4, 27-34). Esa narración paralela permite a Hernández Palacios señalar el exterminio de la población de las islas del Caribe –que la contraportada del álbum blanquea al hablar de las relaciones “a menudo turbulentas con los indígenas”– y trazar un contraste moral entre las posiciones respecto a él de los colonos históricos y de sus personajes de ficción, como si de algún modo sugiriese que el exterminio indígena es el resultado de una España que hubiese sido muy diferente si hubiese pervivido la España de las tres religiones que encarnan sus personajes de ficción²⁸.

43. La apertura de la serie con el álbum dedicado Colón era altamente significativa del enfoque que iba a dominar en ella, que ponía en el centro

28 Como es obvio, hay una crítica latente en esta elección de personajes al final del periodo de convivencia en la península de las tres grandes religiones monoteístas, no del todo disímil de la que vimos en el caso de Adolfo Usero y su *Maese Espada*.

de su atención a los conquistadores, mucho más que ese encuentro de culturas que dominó el discurso público del Quinto Centenario. De hecho, esa focalización desigual se trató de compensar con tres álbumes dedicados a las tres grandes sociedades *precolombinas*, cuyo discurso merece ser abordado en cierto detalle, en la medida en que ofrece una idea de cómo quería esta serie que se abordase el impacto de la llegada de los españoles en las sociedades que habitaban el territorio americano. La sociedad inca fue tratada por el guionista Miguel Ángel Nieto y el dibujante José Ortiz en *Los hijos del Inca*, un relato en el que se fundían la reconstrucción antropológica y la historia de un amor adolescente a través del cual se dramatizaba el enfrentamiento con la jerarquía de poder en la que una élite explotaba –solicitando desde materias primas a vírgenes para el Inca– al resto de la sociedad (Nieto y Ortiz, 1992; 16-17). Cuando el joven Janca lograba rescatar a su amada Suni y ambos escapaban de esa élite, lo último que veían era la aparición en el horizonte de los barcos de los conquistadores, hecho que un cartucho de texto situaba el 13 de mayo de 1532, momento del desembarco de Pizarro (Nieto y Ortiz, 1992; 45-46). Ese cierre en el umbral mismo de la llegada de los españoles no nos permite saber qué suponía esta para la libertad de los amantes, pero de lo que no quedaba duda para los lectores era de que esa sociedad que iba a desaparecer a manos de los conquistadores era injusta y se basaba en la explotación de sus miembros, como había mostrado este relato de rebelión adolescente. A este volumen siguió otro dedicado a la cultura maya, *La leyenda de Ahua*, escrito y dibujado por Antonio Navarro, que de nuevo trataba de centrarse en sus tensiones sociales y sobre todo en la violencia entre indígenas (Navarro, 1992; 14, 21, 26). El motor del relato volvía a ser una historia de amor en peligro por la violencia ritual de la sociedad maya, pero en esta ocasión el final era aún más equívoco que en *Los hijos del Inca*, al presentar a los dos amantes huyendo “...a esa tierra feliz, más allá del mar, de que hablan las profecías...” (Navarro, 1992; 53). El último álbum dedicado a una de las grandes culturas *precolombinas*, *El jugador de los dioses*, se centraba en el imperio azteca, con un relato, escrito por J. Félix Machuca y dibujado por Max, en el que el elemento legendario volvía a estar en el centro. En este caso el conflicto interno se producía entre el gobierno de Tenochtitlan y la rebelión para liberar al pueblo azteca del “señor sin nombre, que los explota”, anunciada por distintas señales divinas (Max y Machuca, 1992; 8, 11, 13). Con algunos ecos del relato mítico de Herodes en la búsqueda entre

los niños de Tenochtitlan del mítico liberador, *El jugador de los dioses* insiste en la misma caracterización global negativa –a pesar del cuidado que mostraban al mismo tiempo en su reconstrucción antropológica– de las sociedades *precolombinas*: los sacrificios humanos, el canibalismo y la necesidad de una revolución social que hiciese viable la vida para quienes se encontraban en la base de la pirámide del poder social (Max y Machuca, 1992; 21, 28).

44. Este equívoco tratamiento de las sociedades indígenas, siempre necesitadas de una transformación que acabase con las injusticias establecidas por sus jerarquías, tiene su reverso en *El defensor de los Indios*, el álbum que el guionista Andreu Martín y el dibujante Jesús Redondo dedicaron a Bartolomé de las Casas, que sin llegar a desplazar plenamente su atención hacia los indígenas ya durante la conquista sí tiene un abordaje mucho más político y crítico con la intervención de los españoles en el Caribe. Algo que no puede sorprendernos si tenemos en cuenta que Andreu Martín fue, con Miguel Ángel Nieto y Felipe Hernández Cava, uno de los guionistas más activos a finales de los setenta en la revista de cómic político *Trocha / Troya*, donde mostraba un impulso crítico similar al que puede percibirse en este guion, significativamente contra una figura mitificada por su denuncia del tratamiento por conquistadores y colonos de los indígenas²⁹. A lo largo del relato se presenta el constante incumplimiento de la legislación de la Corona sobre los indígenas y su continuada explotación por parte de los colonos, todo ello a través de la peripecia de un protagonista ficticio, Zenón, que, decepcionado por la pobreza y la violencia de la vida en La Española, se marcha a vivir con los indígenas y a encontrar el amor entre ellos, como sucedía en el segundo álbum de Hernández Palacios dedicado a Colón, lo que los autores utilizan de nuevo para establecer un contraste moral entre sus personajes y la realidad histórica de los colonos (Redondo y Martín, 1992; 14-15, 22-23). La denuncia de la violencia contra los indígenas era contrastada además con una mitificada representación de estos como seres angelicales por parte del propio las Casas, que se convierte sin embargo en el objeto mismo de la crítica política de la obra. En un giro final dirigido a impactar al lector y no exento de ironía, el álbum terminaba demostrando en la práctica que la defensa lascasiana de la libertad de los indígenas convivió en su obra con la legitimación de la explotación de esclavos secuestrados

29 Sobre esta revista ver Hernández Cano (2020a; 47) y Lázaro-Reboll (2020).

en África y trasladados a América para realizar los trabajos que antes se forzaba a hacer a los indígenas (Redondo y Martín, 1992; 13, 51).

45. Creo que merecía prestar atención en esta serie sobre todo al tratamiento de los indígenas por ser una de las cuestiones hasta ahora menos abordadas en los cómics históricos sobre el proyecto imperial de los siglos XVI-XVII, pero también porque los restantes álbumes de la serie, más centrados en el tópico del descubrimiento y, sobre todo, la exploración antes que en la ocupación y explotación, son en su mayor parte meros relatos de aventuras de los que no siempre es fácil extraer una interpretación clara, más allá de que el aspecto de aventura humana de la conquista parece cancelar en la mayoría de los autores toda visión crítica de la misma. Este es el caso de *El océano sin fin*, la historia de la vuelta al mundo de Magallanes y Elcano realizada por Enrique Sánchez Abulí y Luis Bermejo, de *El mar dulce*, una saga familiar alrededor de las primeras expediciones al Río de la Plata, a cargo de Miguel Ángel Nieto, José María Merino y Antonio Navarro, de *Los trece de la fama*, sobre Francisco Pizarro, por Lilian Goligorsky y Attilio Micheluzzi, de *El mago blanco*, dedicado a Cabeza de Vaca y hecho por Miguel Ángel Nieto y Paul Gillon, o de *La tierra de la quimera*, de Enrique Sánchez Abulí y Alfonso Font, sobre la conquista de Chile (Bermejo Rojo y Sánchez Abulí, 1992; Navarro, Merino y Nieto, 1992; Micheluzzi y Goligorsky, 1992; Gillon y Nieto, 1992; Font y Sánchez Abulí, 1992). Junto a estos relatos más convencionales, aparecieron también alguno tomos más próximos a la tradición del cómic de autor –una vez más sobre todo en lo visual– a cargo principalmente de autores europeos y americanos, como en los casos de *De mar a mar*, escrito por Cristóbal Aguilar y con arte de Enrique Breccia y dedicado al descubrimiento del Pacífico por Vasco Núñez de Balboa, de Sergio Toppi abordando en *La leyenda de Potosí* y *Los tesoros de Cíbola* las leyendas míticas que azuzaron la codicia y la fantasía de los conquistadores, tema que también se toca en *El delirio de Lope de Aguirre*, escrito por Carlos Albiac y dibujado por Alberto Breccia, o Jorge Zentner y Carlos Nine, que trabajan sobre las expediciones al Pacífico en *La adelantada de los mares del sur* (Breccia y Aguilar, 1992; Toppi, 1992a y 1992b; Breccia y Albiac, 1992; Nine y Zentner, 1992). También pueden considerarse en esta línea los trabajos de autores españoles como Antonio Hernández Palacios, que regresa en *El oro y la sangre* para contar la conquista de la Nueva España, o Miguel Calatayud, que en *La desaparición de Gonzalo Guerrero* nos cuenta la historia de uno de los conquistadores de

Yucatán (Hernández Palacios, 1992c; Calatayud, 1992). En todos estos casos se hace evidente que el nivel artístico es mucho más elevado que el de la escritura, sin duda a causa de la más alta profesionalización y calidad del dibujo respecto al guion en el cómic en español, pero tal vez también por la dirección artística de Tabernero, que decidió, por ejemplo, no encargar ninguno de los guiones a escritores que habían mostrado ya una visión crítica de la conquista, como Carlos Trillo o Felipe Hernández Cava.

46. En conjunto, “Relatos del Nuevo Mundo” resultó ser una serie de un muy alto nivel artístico, tanto en los trabajos más realistas como en aquellos que iban más lejos en términos de expresividad plástica, resultado del desarrollo del cómic de autor para adultos durante la década anterior a su aparición, pero de una cierta neutralidad política en sus relatos, tanto en la lectura crítica como en el carácter potencialmente celebratorio que podríamos esperar de una producción de financiación estatal. Aunque en algunos álbumes se trataba de interpretar de manera crítica los hechos históricos, la lectura revisionista del discurso sobre los siglos XVI-XVII queda en la mayor parte de los casos para los apéndices historiográficos de cada volumen. Es posible, sin embargo, ofrecer una lectura algo más compleja si pensamos en las imágenes de las sociedades indígenas ofrecidas por los álbumes específicos a los que me he referido, que vendrían a mostrar que, pese a esa atención global a la dimensión que la conquista tuvo de experiencia humana extrema, tan satisfactoria para construir relatos de aventuras, lo que subyace en la dialéctica entre las representaciones de conquistadores y conquistados es una clara consideración de la llegada de los españoles como un acontecimiento positivo que vino a poner fin a situaciones previas de mayor desigualdad. Esta interpretación implícita del denominado imperio americano parecía de este modo venir a sustituir las lecturas negativas de los siglos de oro que se habían producido en las décadas previas, significativamente a través de una forma de cultura de Estado, el álbum conmemorativo. Ahora la conquista, pese a no estar exenta de eufemísticas “sombras”, se integraba dentro de la idea del pasado nacional que promovían los gobiernos socialistas como un acontecimiento en conjunto positivo.

47. La última serie de cómics históricos dirigida por Pedro Tabernero en los años noventa contó sólo con dos volúmenes, realizados una vez más por Antonio Hernández Palacios, publicados por la Sociedad Estatal Carlos V y Felipe II y dedicados a estos reyes como parte de las actividades conmemorativas del centenario conjunto celebrado en 1999 (Hernández Palacios,

1999a y 199b). Como el propio Tabernero ha contado, el trabajo en estos álbumes comenzó en 1991, sin saber aún cómo o cuándo se publicarían, y sólo una vez completados fueron adquiridos por la Sociedad Estatal Carlos V y Felipe II (VV. AA., 2006; 368). Ambas obras eran el resultado de

frecuentes y largas conversaciones mantenidas entre Antonio y yo, presididas por la idea de plasmar en un lenguaje de hoy, como lo es el cómic, la interpretación de unos momentos claves en la *Historia de España*, que brillan en nuestra memoria colectiva y que configuran una época decisiva para el entendimiento de nuestra relación con Europa y la expansión de nuestra influencia cultural y económica en el mundo (Hernández Palacios, 1999a).

48. El carácter de esa memoria del imperio de los Austrias pretendía ser, como ya había sucedido en “Relatos del Nuevo Mundo”, completamente neutral y basado sólo en la historiografía, como apuntaba el anónimo prólogo que la propia Sociedad Estatal editora puso al frente del primero de estos álbumes:

Se ha pretendido impulsar la investigación, divulgar sus logros y exponer ante el conjunto de la sociedad la visión más real y desapasionada que, a la altura de los conocimientos y las posibilidades técnicas de nuestro tiempo, cabe realizar del gran siglo del Renacimiento y la Reforma (Hernández Palacios, 1999a).

49. Era significativo, llegado este punto, el abandono de la nomenclatura valorativa “siglo de oro” en favor de una caracterización del periodo desde la terminología de la modernidad cultural –Renacimiento y Reforma–, algo que, como veíamos ya en la intención dada a la obra por Tabernero y Hernández Palacios, suponía una clara imagen europeísta, acorde con la España democrática que era parte ya de la Unión Europea y que en 1992 había detentado la capitalidad cultural europea. Ese ideal científico, asumido como punto de vista de una institución cultural del Estado, quedaba sin embargo algo disminuido en esta ocasión por la ausencia de un aparato científico a la altura de los que Tabernero había buscado para obras anteriores, trabajo que, por otra parte, cumplían sobradamente los numerosos proyectos académicos y editoriales de carácter netamente historiográfico que promovió la citada Sociedad Estatal dentro del mismo centenario³⁰.

50. Lo más interesante de este proyecto es que, finalmente, el trabajo de Hernández Palacios parece distanciarse de esa objetividad institucional,

³⁰ La extensión de las actividades de este centenario puede verse en la memoria de Actividades que la Sociedad Estatal publicó una vez concluidas sus actividades (VV. AA., 2001).

probablemente por haber comenzado fuera del marco conmemorativo que acabó haciendo posible su publicación, y nos ofrece una imagen inesperadamente crítica de los reinados de los dos primeros Austrias, algo sorprendente además por tratarse del primer acercamiento directo en el cómic histórico a una institución tan estrechamente vinculada a la democracia posfranquista como la monarquía. Como era habitual en sus obras, Hernández Palacios se sirvió una vez más del recurso narrativo del observador externo, en el caso de *Carlos V* una familia de cómicos, los Trapaza, que recorrían Europa acompañando a las tropas imperiales (Hernández Palacios, 1999a; 3-6)³¹. Por primera vez, Hernández Palacios introduce en uno de sus relatos históricos un elemento narrativo totalmente fantástico en la figura fantasmal de “el verdugo de Villalar”, clave para la comprensión crítica del monarca que plantea desde la primera página de la obra. La introducción ilustrada al relato, en la que se señalaban los “abusos” y las “exigencias de extranjeros al mando de todo” que se hicieron evidentes con la llegada a España del nuevo monarca en 1517, sentaba ese tono crítico con el reinado de Carlos I (Hernández Palacios, 1999a; 1) (Lynch, 2021; 51-53). Esta situación inicial derivó en una crisis social abierta, en la que “Castilla arde, la guerra se extiende durante dos años hasta la batalla de Villar donde acaban todas sus esperanzas. Sus jefes son ajusticiados allí mismo al día siguiente”, que Hernández Palacios ilustra con una cita al conocido cuadro histórico de Antonio Gisbert “Ejecución de los Comuneros” (Hernández Palacios, 1999a; 1, 8)³². La rebelión comunera y su represión, encarnada por el mencionado “verdugo de Villalar”, cuya presencia semifantasmal acompañará con apariciones intermitentes durante todo el relato los viajes de los Trapaza, se convierte así en el centro moral de la representación crítica que Hernández Palacios realiza del reinado de Carlos I. En su retrato de los conflictos a que se enfrenta Carlos I en su avance hacia el imperio, esencialmente en su pugna con Francisco I de Francia, Hernández Palacios pondrá en cuestión también las acciones militares del ejército real y sus mercenarios en Europa, por ejemplo durante el saqueo de Milán –que ilustra con una imagen de unas mujeres que sugiere que han sido agredidas sexualmente durante este–, de las que responsabiliza en última instancia al futuro emperador: “el pillaje se hacía necesario a unas tropas que por la tacañería de Carlos I veían llegar sus dineros siempre con gran retraso dando ocasión

31 Tanto *Carlos V* como *Felipe II* carecen de paginación, por lo que cité siempre por el número de página que aparece en las propias planchas de Hernández Palacios.

32 Sobre la revuelta comunera ver Miguel Martínez (2021).

a que los lansquenets del condestable de Borbón se destacaran por su eficacia saqueadora” (Hernández Palacios, 1999a; 16). El cierre de la obra, con la imagen de “el verdugo de Villalar” ahorcado en el campanario del mismo monasterio de Yuste en el que muere Carlos I en 1558, deja poca duda de la identificación entre el monarca y ese fantasma que ha recorrido Europa, heraldo de una violencia que surgió contra los comuneros y que se extendió después por Italia y Alemania dando forma a su idea del imperio (Hernández Palacios, 1999a; 45-46)³³.

51. Menos complejo en términos narrativos y en su interpretación del reinado del monarca es el volumen dedicado a Felipe II, en el que la inverosimilitud del tópico personaje observador de clase popular (en este caso El Manco, un cazador convertido en ficticio pero fiel confidente político del rey hasta sus últimos días), y algún caso de autoplagio de sus obras históricas previas sugieren que el álbum fue realizado con cierta premura, lo que no acaba por excluir por completo la crítica al monarca protagonista (Hernández Palacios, 1992a; 2; 1999b; 2). De nuevo, Hernández Palacios plantea su visión general del reinado de Felipe II en un texto introductorio ilustrado a página completa, donde lo presenta dividido entre una línea “prudente, pacifista y ‘liberal’ [sic]”, que identifica con la camarilla cortesana de los Mendoza, y otra “autoritaria y bélica”, que vendría a encarnar el duque de Alba. Durante las primeras páginas de la obra, dedicadas al continuo conflicto de su corona con el reino de Francia, domina sin duda esa vertiente militarista que se despliega en Europa, pero pronto Hernández Palacios pasa a abordar la violencia interna ejercida dentro de sus reinos de la península ibérica. Cuando Felipe II regresa desde Flandes a Valladolid en 1559, “más grave y duro... casi implacable”, para volcarse sobre la vida interna de sus reinos españoles, Hernández Palacios destaca que “pronto se sucederían los procesos por luteranismo y los Autos de Fe. Impermeabilizó las relaciones exteriores estableciendo una férrea censura”, lo que dio inicio a un periodo de represión en la imprenta y la educación (Hernández Palacios 1999b; 10; Lynch, 2021; 295-296). La violencia interna se intensificó aún más con la respuesta que el monarca dio a la rebelión de las Alpujarras, que sin embargo Hernández Palacios considera sobre todo responsabilidad de los musulmanes rebeldes, lo que inicia una tendencia a situar el origen

33 No sin cierto idealismo, Hernández Palacios trata de suavizar en la última página de la obra su diagnóstico del reinado y el imperio, oponiendo a toda esa violencia que ha retratado la cultura renacentista que se desarrolló en paralelo.

de la violencia en el enemigo, como puede verse más adelante en el tratamiento del conflicto con los turcos o con Flandes, del que afirma que los protestantes “no admitían razón alguna”, lo que hizo que Juan de Austria se viera “obligado a desenvainar la espada” (Hernández Palacios, 1999b; 11-15, 17, 18). Vemos en esta ambivalencia que, frente a la inequívoca visión crítica de la figura de Carlos I, su retrato de Felipe II es mucho más comprensivo con las acciones del rey, llegando a concluir dando un repaso a una “complicada existencia” en la que el monarca, al que “año tras año le habían perseguido los desastres minando su moral sobre todo a partir del fracaso de la armada invencible, la fuga de Antonio Pérez, los sucesos de Aragón...”, aparece claramente victimizado (Hernández Palacios, 1999b; 46). Una imagen de víctima que, en cualquier caso, no ofrece una imagen final más positiva de su figura, como se hace evidente en las últimas páginas de la obra, dedicadas a la conspiración de Antonio Pérez y su posterior persecución, en las que, con un tono folletinesco que une realidad y ficción, Hernández Palacios nos retrata a un Felipe II que ha cosechado sobre todo fracasos y que verá su posteridad mermada por la “leyenda negra” de su reinado que se difundirá por Europa (Hernández Palacios, 1999b; 45)³⁴.

52. Mucho más anecdótico y peor estructurado que *Carlos V, Felipe II* es también un relato menos crítico con el monarca, que aparece sin embargo como una figura hosca, responsable de gran violencia tanto en Europa como en España –América, como en *Carlos V*, no es abordada en ningún momento–, y finalmente como alguien que vivió constantes fracasos tanto en su vida personal como en su política, lo que deja este retrato lejos del “homenaje a los héroes nacionales” que ha creído ver en esta obra Isabelle Touton (2012; 90). Sí resulta ser, sin embargo, un cierre débil para el ciclo de relatos sobre los siglos de oro de Antonio Hernández Palacios, que había logrado aunar hasta entonces su detallada reconstrucción histórica y su innegable fascinación plástica por la acción militar con un fondo crítico que en principio no identificamos con este tipo de productos conmemorativos propiciados por la cultura de Estado³⁵.

53. Aunque lejos de la sofisticada construcción narrativa y visual del *Lope de Aguirre* de Hernández Cava, Breccia, del Barrio y Castells, los cómics

34 Sobre la imagen de Felipe II en Europa ver García Cárcel (2017).

35 Hernández Palacios dedicó una última obra a la España áurea, “Los gazules de Sevilla”, realizada en 1990 pero no publicada hasta 2004 en la revista dirigida por Pedro Tabernerero *Osinvito*, que no he podido localizar (VV. AA., 2006, 452, 457).

históricos conmemorativos que se publicaron durante los años noventa presentaron un abordaje del pasado áureo notablemente más elaborado que los cómics históricos realizados durante los años setenta, en particular por lo que se refiere a la elaboración del relato y al trabajo artístico de representación del pasado, pero no dejaron de ser un discurso derivado de marcos institucionales en los que, si bien pareció dominar una voluntad de *objetividad* historiográfica, se dejó poco espacio –salvo en los casos concretos que hemos señalado– a la revaluación crítica de los acontecimientos, limitándose a la reconstrucción detallada de un pasado que, en casi todos los casos, se nos ofrecía ahora bajo la forma de una aventura, contribuyendo a una significativa neutralización política de la memoria sobre el pasado imperial de la monarquía de los Austrias, que lo hacía perfectamente asumible como parte de la nueva cultura democrática. Los siglos de oro, representados por los monarcas y sus ideas imperiales tanto como por los “aventureros” que conquistaron América, se convertían así en un objeto suficientemente neutro, tras la exaltación franquista y las críticas que vimos durante la Transición, como para poder integrarlo de manera no problemática, escasamente celebratoria pero también crítica de una manera limitada, en la memoria, apoyándose en gran medida en una nueva concepción del cómic histórico que buscaba sustentar su autoridad en la proximidad a la historiografía académica.

54. Para bien o para mal, fuera del ciclo conmemorativo, este tipo de relato sobre los siglos de oro no encontró continuidad inmediata, pero aportó una mayor sofisticación a la imaginación plástica del género histórico en el cómic español, manteniendo viva una impronta autorial que reviviría más de una década después en los cómics históricos realizados en el marco comercial de la novela gráfica. Ofrecieron al mismo tiempo una respuesta un tanto débil y por ello conflictiva a la pregunta sobre qué tipo de memoria social colectiva del pasado áureo se iba a normalizar en la España ya establemente democrática. Esa debilidad de la respuesta, por así decirlo, institucional de la que estos cómics formaron parte, dejó un hueco a otras prácticas de cómic histórico y a otras interpretaciones que se desarrollarían ya en el siglo XXI, a través ya no de las instituciones del Estado sino del mercado.

4. Memorias de la España áurea y nuevos

nacionalismos culturales: contrastes y confluencias (2003-2022)

55. El siglo XXI ha estado marcado por una producción de cómic histórico sobre la España áurea más abundante que en ningún otro periodo, un fenómeno determinado por múltiples factores. En primer lugar, por un resurgir en la esfera pública española de los discursos sobre la memoria del pasado, sobre todo el pasado reciente, pero también de la historia en su conjunto³⁶. En segundo lugar, la revitalización de los nacionalismos en España –en particular el catalán y el español, con frecuencia recíprocamente impulsados a través del conflicto entre ellos–, que se han volcado en una producción cultural dirigida a la reafirmación de valores nacionales en la que los siglos XVI y XVII continúan teniendo un papel clave³⁷. Por último, han sido también fundamentales las oportunidades de mercado surgidas de las dos situaciones antes descritas, que ha hecho posible la creación de un mercado de nicho para el cómic histórico de carácter nacionalista, que se ha beneficiado además de la existencia de productos transmedia basados en obras de éxito en otros medios. En ese sentido, aunque existe un cierto grado de continuidad con las corrientes que hemos visto en los años ochenta y noventa, por ejemplo en el predominio del relato de aventuras sobre el pedagógico, existe un cierto regreso a las funciones cívico-políticas que se quiso dar al cómic histórico durante los años de la Transición.
56. Fue, sin duda, el éxito editorial de la serie de novelas de Arturo Pérez Reverte protagonizadas por el capitán Alatriste lo que devolvió al mercado cultural español el interés por la España áurea, que se desarrolló en un movimiento transmedia que llevó al soldado de los tercios a múltiples medios, incluido el cómic³⁸. Un interés que no ha estado libre de polémicas tanto por el carácter de la representación, pretendidamente objetiva, que Pérez Reverte ha hecho de dicho periodo –marcada por una clara lectura nacional del pasado– como por su posterior utilización como parte de una remitologización del “Siglo de Oro” que comparte en lo esencial el discurso
- 36 Carecemos todavía de un abordaje global sobre la memoria dentro de un estudio de la cultura de la historia contemporánea que abarque diversos medios, discursos y periodos de la historia de España; la cuestión ha sido sobre todo estudiada en relación a la memoria de la España reciente (Cuesta, 2008).
- 37 Sobre los diversos nacionalismos en España a partir de la Transición ver Balfour y Quiroga (2007) y Núñez Seixas (2010). El nuevo nacionalismo cultural tiene un buen abordaje inicial en Pablo Batalla Cueto (2021).
- 38 Arturo Pérez Reverte ha hablado en detalle sobre el origen del personaje en una entrevista reciente (Llorente, 2021).

sobre esta época con el nacionalismo español más conservador (Álvarez Junco, 2001; 305-342).

57. Todo ello hace particularmente compleja la interpretación de manera autónoma de la imagen de ese pasado que nos da la adaptación al cómic de *Alatriste* realizada por Carlos Giménez y Joan Mundet –ilustrador también de los libros del personaje, tras Carlos Puerta, creador de la imagen de *Alatriste*–, en la medida en la que no deja de ser un producto derivado y notablemente fiel a los textos que adapta (Gómez Sánchez-Ferrer, 2011; 260-262). Carlos Giménez sigue en su guion muy de cerca el texto original de Reverte, tanto en los diálogos como en los cartuchos narrativos que reproducen la voz del narrador Íñigo Balboa, el joven apicarado que acompaña a *Alatriste*, y lo mismo hace Mundet, inevitablemente, respecto a su trabajo visual en los libros, articulando aquí el realismo en una narración visual extremadamente clásica (Giménez y Mundet, 2005). Por todo ello, la interpretación del siglo XVII que ofrecería la obra estaría, en principio, muy pegada a la controvertida interpretación que Arturo Pérez Reverte realiza en sus novelas. Pero como ha propuesto Isabelle Touton, gran conocedora de la obra de Pérez Reverte y de sus problemas ideológicos, es posible leer la adaptación al cómic como un objeto relativamente autónomo, en el que la selección de materiales narrativos por parte de Carlos Giménez da lugar a una representación del pasado áureo ligeramente diferente a la de los libros originales. Touton ha argumentado que es particularmente importante el modo en que Giménez no retoma nunca los frecuentes saltos dados por el narrador en las novelas hacia su presente, desde el que rememora como adulto de manera justificativa las políticas militaristas e imperialistas de los Austrias durante los años en que vivió sus aventuras adolescentes junto a *Alatriste* (Touton, 2012; 93-94). En efecto, esos pasajes son particularmente problemáticos en las novelas originales porque el presente del narrador homodiegético parece querer confundirse de manera deliberada con el los lectores del libro, haciendo presente la reivindicación de algunos de los valores de ese pasado imperial y, sobre todo, de esa masculinidad paradójicamente frágil que representa *Alatriste* (Giménez y Mundet, 2005; 99-101, 106). En cualquier caso, la propia trama de la primera novela, centrada en una serie de imaginarias peripecias folletinescas alrededor de la visita a España en 1623 de Carlos Estuardo, futuro rey de Inglaterra, deja en este primer volumen poco espacio a todo lo que no sea ese tipo de relato histórico turístico practicado por Reverte, que busca el constante roce de sus

personajes con figuras históricas –con Francisco de Quevedo como principal víctima de esta fascinación por las grandes figuras del pasado cultural y político– (Giménez y Mundet, 2005; 16, 78-80, 151-153).

58. Creo que la propuesta interpretativa de Touton funciona mejor para el segundo y último volumen publicado de esta adaptación al cómic, *Limpieza de sangre*, en el que su trabajo de selección sobre el texto de la novela original permite a Carlos Giménez realizar una lectura de la época de Felipe IV mucho más crítica y próxima a sus intereses como autor. Inevitablemente, también en este álbum continúan el tono folletinesco y un *kitsch* histórico que abarca de la imitación lingüística a, de nuevo, las apariciones clave de personajes históricos, pero aparece también una dimensión crítica que surge de dos cuestiones repetidas a lo largo de toda la obra (Giménez y Mundet, 2008; 22, 40, 54). Por un lado, Giménez selecciona constantemente pasajes que caracterizan de manera directa la España de Felipe IV, con el valor posesivo de la preposición denotando responsabilidad, para construir con ellos una imagen negativa de “aquella España oscura y violenta de nuestro católico rey don Felipe IV”, “turbulenta arruinada y orgullosa” (Giménez y Mundet, 2008; 9, 16). Giménez focaliza su crítica a esa España en particular en su relación con la religión, al hablar de una sociedad “donde la religión y la amoralidad corrían parejas”, en la que el catolicismo es “a menudo, en los grandes hipocresía y en el vulgo, superstición”, pese a lo cual “le encantaba quemar herejes y judaizantes” (Giménez y Mundet, 2008; 31-32, 145). Giménez realiza su crítica desde un anticlericalismo que no es sólo personal sino que encaja perfectamente con la trama de la novela, un relato de extorsión a una familia conversa por parte de oficiales de la Iglesia por cuestiones de limpieza de sangre. Ese anticlericalismo une la genérica imagen negativa de la España de Felipe IV con el segundo aspecto que sirve a Giménez para realizar su crítica, en este caso plenamente integrado en la trama: el paso de Íñigo, apenas un adolescente, por las cárceles de la Inquisición en los capítulos “V. En el nombre de Dios” y “VII. Gentes de un solo libro” (Giménez y Mundet, 2008: 79-94, 111-116). Al conocedor de la obra de Giménez le resulta fácil relacionar la imagen de Íñigo con la cabeza afeitada frente al tribunal de la Inquisición con el Pablito de *Paracuellos* frente a sus maltratadores franquistas, también legitimados por la política y la fe. Probablemente por ese paralelo con su propia vida, Giménez narra la experiencia frente al abuso de la Iglesia con un tono muy diferente al del cinismo servil que define la relación de Alatríste con la

religión, imposible para quien es víctima directa de la violencia de esa institución (Giménez y Mundet, 2008; 43-44). Esta selección de materiales realizada por Carlos Giménez, que desplaza el interés dramático de las folletinescas aventuras de Alatríste y el inevitable Quevedo a la dramática experiencia del joven Íñigo, víctima de la violencia religiosa de su tiempo, acaba por ofrecer una imagen de la España del XVII lejos de todo revisionismo conservador y más en línea con la tradición crítica establecida durante la Transición, fuera cual fuera la intención del texto original.

59. La serie de álbumes de *El capitán Alatríste* no logró, por causas que nos son desconocidas, ir más allá de su segundo tomo, lo que sugiere que todavía no existía a principios de los dos mil un público para el cómic histórico en castellano. Esta dificultad no parecía existir en el ámbito específico del cómic en catalán, donde el género histórico ha tenido un extraordinario desarrollo, en calidad y en cantidad, gracias al trabajo de Oriol Garcia i Quera. El propio autor ha teorizado su aproximación al relato histórico en cómic en un breve artículo que muestra la inteligencia con la que ha logrado evitar algunos de los problemas que habían plagado el cómic histórico desde los años setenta. Su aproximación parte de la función pedagógica que cumple el cómic “en la divulgació i reconstrucció de la història”, pero su visión sobre cómo debe concretarse esa reconstrucción evita problemas a los que se han enfrentado antes otros autores. En primer lugar, Garcia i Quera parece distanciarse de las formas puramente institucionales de divulgación histórica, caracterizadas por abordar de manera fragmentaria largos periodos de tiempo, que colocan a sus autores ante problemas narrativos cuya solución rara vez satisface al lector habitual de cómic. Frente a este cómic histórico basado en el acontecimiento y la larga duración, Garcia i Quera opone un cómic histórico de entretenimiento basado en la aventura concreta, que deja sin embargo un mayor espacio para la reconstrucción de la vida cotidiana del periodo histórico. Su propia posición como creador quedaría definida por un modelo híbrido entre el cómic didáctico, dominante, y el lúdico, de menor desarrollo, pero con mayor potencial creativo (Garcia i Quera, 2004a; 81-83).
60. Oriol Garcia i Quera ha desarrollado su variante del cómic histórico a través de un conjunto de álbumes de formato típicamente francobelga, comenzando a mediados de los noventa con la serie “Temps d’Espases”, dedicada fundamentalmente a la Cataluña medieval y realizada sobre guiones del historiador Xavier Escura i Dalmau, con el que también realizó

más tarde *Trilogía Medieval* (2004). A principios de los 2000, ya como autor completo, publicó de manera serial en la revista infantil de historieta *Cavall Fort* su relato *Rocaguinarda*, primera incursión en la Cataluña del siglo XVII, que fue recogido en álbum en 2003. En esta obra retomaba las peripecias del bandolero histórico Perot Rocaguinarda, uno de los exponentes más icónicos del bandolerismo que azotó Cataluña durante la crisis del siglo XVII (Torres, 1993). Siguiendo la misma estrategia que los cómics históricos pedagógicos, García i Quera rodeó su relato de ficción de todos los elementos de legitimación historiográfica posibles. El relato partía de una obra de investigación erudita clásica, *Perot Rocaguinarda* (1909), obra de Lluís Maroà Soler i Terol, pero contaba además con la ayuda de historiadores y documentalistas, que aportaron información fundamental también al prólogo histórico con el que significativamente se abre la obra, en el que se reconstruye la historia social del momento que vio surgir el bandolerismo en Cataluña, y a la bibliografía histórica que cerraba el volumen (García i Quera, 2003; 2).

61. Aunque el centro del relato eran las peripecias que el tema general del bandolerismo y las experiencias concretas de Rocaguinarda proporcionaban a su autor, lo cierto es que García i Quera ofrece en esta obra una lectura claramente política de su objeto. Para él todo el fenómeno histórico del bandolerismo “representa en cierta manera una reivindicación social i una oposició contra el Govern”, es decir, contra la monarquía central que imponía a Cataluña sus virreyes y que buscaba su apoyo económico para sufragar las guerras en Flandes y Nápoles (García i Quera, 2003; 3). Como era habitual en el cómic político de reivindicación catalanista, García i Quera hace una lectura claramente populista también del fenómeno del bandolerismo, que habría respetado siempre a los campesinos pobres, interpretación que es en gran medida común al fenómeno y a su mitología en la Europa mediterránea (García i Quera, 2003; 4) (Hobsbawm, 2007). Alrededor de esa lectura y de la compleja oposición entre cadells y nyerros, las dos facciones del bandolerismo catalán, en los años 1607-1608, articula García i Quera su relato usando desde un primer momento el lenguaje narrativo del cómic de aventuras como vehículo para hacer llegar su mensaje histórico-político, enfrentando en todo momento a Rocaguinarda con el virrey y sus colaboradores, poniendo en escena a través de esa aventura el enfrentamiento entre el bandolero enraizado en el pueblo catalán y el repre-

sentante de la monarquía central que lo persigue (García i Quera, 2003; 7-11, 26, 30-34).

62. Tras este primer álbum en el que se revitalizaba el cómic histórico catalanista, pero ahora con una mayor sensibilidad para darle la forma de un relato de aventuras capaz de atrapar al lector, García i Quera abordó una serie de álbumes de explícito contenido nacionalista, que seguían en lo esencial de su tono y estructura lo ensayado en *Rocaguinarda*, pero focalizados ahora en una serie de fechas constitutivas para la identidad catalana, verdaderos lugares de memoria destinados a la conmemoración para formar a nuevas generaciones de ciudadanos nacionales. Sólo el segundo de estos volúmenes, *Corpus 1640. La revolta dels Segadors*, aborda el periodo que aquí nos interesa, con el relato una vez más heroico de la defensa de las leyes del principado de Cataluña –que considera parte de una imaginaria y ahistórica “confederació catalanoaragonesa (amb els regnes d’Aragó i València)”– contra la monarquía de los Austrias de la que formaba parte contra su voluntad (García i Quera, 2004b; 6). A diferencia de lo que sucedía en *Rocaguinarda*, el protagonismo se desplaza ahora a un sujeto colectivo popular, como ilustra muy bien la portada del álbum, que se enfrenta a las “tropes imperials de la monarquia hispanica” enviadas por Olivares para luchar contra Francia y al virrey Dalmau de Queralt, impuesto también por el valido (García i Quera, 2004b; 8, 16). García i Quera centra su relato en la escalada de choques entre campesinos catalanes, personalizados en los personajes de Tia y Martí, y el ejército real, con algún salto a la corte en Madrid, origen de todos los males sufridos en Cataluña (García i Quera, 2004b; 22-38). Las imágenes de la violencia, el saqueo, los asesinatos y las violaciones que los tercios infringen a la población catalana sugieren que Cataluña recibe un tratamiento similar al de los territorios en guerra de Flandes e Italia, que justificaría la consideración de las tropas de Felipe IV como “imperiales” (García i Quera, 2004b; 17-20). La situación, como es bien sabido, deviene en una revuelta que concluye con la muerte del virrey impuesto y el triunfo de los segadores, convertidos en héroes populares colectivos de la voluntad de independencia de Cataluña (García i Quera, 2004b; 44-56).

63. García i Quera continuó su trabajo de reconstrucción de un cómic histórico nacional catalanista en la década de los 2010 con la serie “Traç del temps”, en la que se desplaza entre distintos momentos históricos y del ámbito de la política al de la cultura, siempre con esa atención a la dimen-

sión más cotidiana de la vida en el pasado que caracteriza su obra. En esta serie ha aparecido la que de momento es su última obra dedicada a la Cataluña del siglo XVII, *Bruixes 1617. L'any del diluvi*, en la que aborda la caza de brujas en Cataluña, intensificando aún más si cabe el gusto por el relato de acción y aventura en detrimento de la interpretación política del pasado, pero continuando con la cuidadosa reconstrucción de la historia social que caracterizaba también sus obras anteriores (García i Quera, 2020). El conflicto esencial en esta obra se desarrolla dentro de la sociedad catalana misma, entre los cazadores profesionales de brujas, apoyados por la nobleza, y las acusadas de brujería, parte de las clases populares, lo que permite a García i Quera reconstruir en detalle los procesos de acusación y persecución de las brujas, al tiempo que reafirma el discurso populista que caracteriza todo el cómic histórico catalán (García i Quera, 2020; 36-42).

64. Oriol García i Quera ha sido capaz durante las dos últimas décadas de revitalizar el cómic histórico en Cataluña, ofreciendo un alto nivel creativo que brilla particularmente en el detallismo documental de sus reconstrucciones del pasado, heredero del realismo clásico del cómic pedagógico de los setenta, cuya base en trabajo de campo, visitas a museos e investigaciones historiográficas queda ampliamente demostrada en los inevitables apéndices pedagógicos de sus obras. Al mismo tiempo ha reactivado el carácter marcadamente político que el cómic histórico tuvo durante los años setenta, algo que es particularmente evidente en estos relatos sobre el siglo XVII que hemos analizado, claramente articulados dramáticamente en el conflicto entre el principado de Cataluña y la Monarquía de los Austrias que ya había sido el centro de la lectura catalanista de los siglos de oro durante la Transición. Todo ese realismo histórico y ese *pathos* político se han desarrollado en sus obras a través del lenguaje de la aventura, atractivo para lectores diversos, aunque son los adultos, ya sea como lectores o como mediadores en la formación de nuevas generaciones de catalanes, el público más probable de su discurso político.

65. Creo que la aportación de García i Quera ha servido además como modelo implícito en cómics históricos concretos y proyectos editoriales dedicados al género surgidos en Cataluña, pero publicados en castellano, en la segunda década del siglo XXI. El cómic histórico articulado a través del género de aventuras, con elementos de acción y trama folletinesca explícitos pero sin perder de vista la cuidada reconstrucción de la vida cotidiana del pasado, dirigido a un mercado comercial, en este caso internacional, ha

tenido continuación en la ambiciosa “novela gráfica” de Joan Mundet, *Capablanca* (Instituto Cervantes Bruselas, 2020). Por otro lado, la centralidad de la pedagogía política nacionalista como elemento clave del cómic histórico ha sido desarrollada, como veremos, desde el nacionalismo español por Cascaborra Editorial, que se ha ocupado incluso de recontextualizar algunas de las obras de Garcia i Quera, traducidas al castellano, dentro de su serie sobre historia de España, en una estrategia editorial que pretendería reafirmar el papel de Cataluña como parte de la nación española (Garcia i Quera, 2019a y 2019b)³⁹.

66. Como he apuntado, el continuador de esa vía más explícitamente aventurera dentro del cómic histórico ha sido Joan Mundet, quien tras *Alatriste* ha regresado a la España del siglo XVII en su serie todavía en curso *Capablanca*, que se desarrolla, como *Rocaguinarda*, en el mundo del bandolerismo catalán durante el reinado de Felipe III. *Capablanca* sigue la vida apicarada de Joan Muntada, fundamentalmente durante una adolescencia cargada de aventuras que lo llevará finalmente a formar parte de la cuadrilla de Rocaguinarda. Muntada es un personaje híbrido entre creación de ficción y referencia a una figura histórica del mismo nombre, a la que Mundet dio raíces familiares en la comarca del Vallés, de donde procede también la leyenda real del bandido Capablanca, último elemento histórico del que se sirvió para la creación del personaje (Instituto Cervantes Bruselas, 2020) (Jiménez Jiménez, 2020). En su primer álbum, *A cara o cruz*, Mundet desarrolla un relato que busca sus influencias en la propia literatura áurea –a la que hay referencias constantes, de Cervantes al *Lazarillo*, pasando por Lope de Vega– y que nos cuenta las aventuras en la Cataluña de 1607 del bandido crepuscular Caracreu, convertido para huir de la ley en don Rodrigo, y el joven Juanillo, Joan Muntada, del que se hace cargo cuando abandona su familia y al que enseña a desenvolverse en el mundo (Mundet, 2016, 43, 53, 60). Todo este relato y la serie en su conjunto funcionan a través de múltiples elementos folletinescos –la orfandad de Joan, hijo de una mujer francesa muerta y explotado por su familia, la persecución por un enemigo implacable, Gaspar Cáncer, cuando Juanillo se convierte en heredero del difunto Caracreu–, a los que se unen elementos

39 Este tipo de cómic histórico político nacionalista se ha revitalizado también en el País Vasco, como puede verse en el trabajo de Joseba Asiron y Martintxo dedicado al relato de cómo “a principios del siglo XVI el reino de Navarra sufrió una guerra de invasión y conquista que terminaría con su independencia de siglos”, que concluiría con la “ocupación” española del territorio navarro” (Asiron y Martinxo, 2011; 19).

picarescos, como la entrada en el mundo de la delincuencia en Barcelona en el segundo tomo, *Dos muertes*, o el paso por la cárcel –tras ser atrapado por Cáncer– en el tercero, *El pozo del olvido* (Mundet, 2017; 61-81) (Mundet, 2018 19-21, 35). Es al final de este tercer volumen, al encontrarse Joan con *Rocaguinarda* tras escapar de la cárcel, cuando la serie sufre un cambio hacia un tipo de ficción más puramente histórica, que se desarrolla en el cuarto volumen, *Te llamaré Capablanca*, en el que Joan se convierte en el guía en Cataluña de Miguel de Cervantes, al que acabará acompañando en su enfrentamiento con el mismísimo Avellaneda (Mundet, 2018, 105-106; 2019; 74-94). Este encuentro es clave en el relato, porque será Cervantes el que dé a Joan su nombre de bandido, *Capablanca*, antes de regresar con la banda de *Rocaguinarda*, lo que viene a mostrar que Mundet ha aprendido del gusto de Pérez Reverte por implicar a sus personajes de ficción con figuras históricas reales (Mundet, 2019; 109-110).

67. El último volumen aparecido hasta ahora, *Cien mil doblones*, es seguramente el de reconstrucción histórica más detallada, al centrarse en la vida del bandolerismo a través del grupo de *Rocaguinarda* y sus conflictos con la ley que representa el virrey de Cataluña, lo que propicia múltiples traiciones internas de sus colaboradores, al ser posible ganar algo con sus denuncias (Mundet, 2020; 11-15). Como sucedía en el álbum de Garcia i Quera, *Rocaguinarda* aparece aquí como un bandido bueno con el pueblo, pero lo hace en un relato sin un elemento político claro, simplemente como parte de la trama de aventuras alrededor de la búsqueda del tesoro de Miguel Palanca (Mundet, 2020; 27). Es también el más rico en su tratamiento de la historia social de la Cataluña del XVII, dedicando espacio en sus páginas a la presencia de los moriscos, “gente estafada, engañada y expulsada por el rey de España y después por el rey de Francia” y al problema de su expulsión, que desarrolla ampliamente la segunda parte del álbum (Mundet, 2020; 56, 58-59).

68. *Capablanca* es un raro caso de producción transnacional, realizado por un autor catalán y centrado en lo puramente local y en la historia de la Cataluña del XVII, pero que depende para su continuidad del mercado europeo, por tratarse de un encargo de la revista italiana *Skorpio*, que cuenta también con una edición en Francia en álbumes de formato franco-belga, mientras que en España aparece en una serie de álbumes de extensión cercana a la de la novela gráfica y en blanco y negro, frente a las ediciones en color europeas (Instituto Cervantes Bruselas, 2020). Su existencia

misma demuestra que este tipo de cómic histórico, más dedicado al entretenimiento a través de las peripecias aventureras y a las curiosidades históricas que a la pedagogía histórica, aunque se alimente, en el caso de Mundet, de lo aprendido de su trabajo previo adaptando las obras de Pérez Reverte o en de lo realizado por Garcia i Quera, puede adaptarse a las necesidades editoriales de los mercados europeos, en los que cuenta con un público potencial mayor que las obras más centradas en cuestiones histórico-políticas, lo que vendría a definir una vía comercial para el cómic histórico español todavía escasamente explorada.

69. Si Joan Mundet ha mostrado hasta dónde puede llevarse el cómic histórico de aventuras para convertirlo en una obra comercialmente viable en el mercado internacional, libre en la práctica del contenido político que los relatos de Garcia i Quera habían revitalizado, la editorial Cascaborra Ediciones es la mejor representante de ese uso del cómic histórico como parte de un diseño de política cultural nacionalista, en este caso españolista y en castellano, realizado desde una iniciativa comercial privada. En gran medida, el proyecto de Cascaborra Ediciones y el de Garcia i Quera surgen de lados opuestos de los nuevos procesos de movilización nacionalista vividos en Cataluña durante la segunda década del siglo XXI, que dan lugar a nuevas prácticas culturales nacionalistas articuladas a través del mercado y surgidas desde la sociedad civil, no ya desde las instituciones o partidos políticos.

70. Cascaborra Ediciones y su colección “Historia de España en viñetas” constituyen un éxito sin precedentes en el cómic histórico en castellano, contando a día de hoy con más de medio centenar de álbumes –de formato francobelga– publicados, lo que supone el apoyo de un público relativamente reducido, como veremos, pero muy fiel. Por ese sesgo político y ese éxito de público merece la pena prestar atención a este proyecto editorial y a su sistema de funcionamiento antes de entrar a analizar los títulos concretos que abordan los siglos de oro. Desde su fundación en noviembre de 2016, Cascaborra Ediciones es un proyecto esencialmente personal de Julián Olivares Denfra, un barcelonés de orígenes familiares granadinos, quien, con la colaboración puntual desde el comienzo de Daniel Torrado – con el que ha realizado en colaboración algún volumen para su colección como guionista y dibujante respectivamente–, se ha encargado del diseño intelectual de la colección (Ventureira, 2022; López Franco, 2019). En

diversas entrevistas Olivares ha sido muy claro sobre qué es lo que define su proyecto editorial:

Desarrollamos una línea editorial de cómic histórico español. La colección principal adapta episodios de la historia bélica tanto en hechos como en personajes. Nuestro objetivo es que los cómics tengan un carácter didáctico. Por eso narramos el episodio en lugar de usarlo como un mero escenario para desarrollar tramas de ficción (Fuentes Márquez, 2020).

71. A “Historia de España en viñetas” se han unido después una colección de biografías, más abierta a los ámbitos de la política y la cultura, así como múltiples publicaciones fuera de colección que han contribuido, sobre todo en los últimos años, a dar una imagen más variada a Cascaborra (Ventureira, 2022). En todos sus álbumes la colección sigue un diseño editorial definido por su director, aunque en ciertas ocasiones recuperen obras previamente publicadas, tanto en España como en América Latina:

Trabajamos con una lista extensa de episodios de nuestra historia que queremos llevar al cómic. Poco a poco, vamos dando salida mediante encargos a los autores. O en contadas ocasiones, encontramos un cómic ya hecho que se adapta a nuestro criterio para esta colección (López Franco, 2019).

72. Para pensar este proyecto Olivares, que carece de formación histórica académica, partió del impacto que tuvo en él la narrativa histórica de Arturo Pérez Reverte, citando explícitamente la serie de novelas del capitán Alarista y *Cabo Trafalgar* como influencias clave (Fuentes Márquez, 2020; La Hora del Bocado, 2020; Olivares, 2019). La imposibilidad de realizar un trabajo de divulgación histórica equivalente al de esas novelas a través del cine, como hubiese sido su deseo, lo llevó a ensayar la redacción de guiones de cómic de temática histórica, como *1805: Trafalgar*, que languideció en manos de una editorial y fue finalmente autopublicado entre los primeros títulos de Cascaborra Ediciones (Olivares, 2019). Seguro de que existía un público para el cómic histórico, Olivares autofinanció la realización de los primeros siete títulos de la colección y completó su publicación a través de campañas de mecenazgo, un medio de encontrar un público que ha sido fundamental –como para otros cómics de temática histórica nacionalista– para el establecimiento y la continuidad de su proyecto editorial (Olivares, 2019). A partir de ese impulso inicial, Cascaborra Ediciones ha fidelizado a un núcleo duro de lectores a través de un sistema de suscripción que supone la compra por adelantado de los nuevos títulos de la colección “Historia de España en viñetas”, sistema sin el cual la colección no hubiese podido continuar (Ventureira, 2022; Yuste González, s.f.).

73. A hacer posible la continuidad del proyecto ha contribuido, además de ese sistema de financiación directa, la penosa situación laboral del mundo del cómic en España y la precariedad a la que están sometidos los autores, incluso los profesionales, lo que permite la producción de álbumes completos con un desembolso inicial muy reducido (Vilches, 2020). Los autores de Cascaborra reciben un adelanto económico equivalente a la venta de 1.000 ejemplares –una idea de las ventas de la editorial nos la da el hecho de que el mayor éxito de la editorial según su responsable, *1921: Rif*, apenas ha alcanzado los 3.000 ejemplares–, y el resultado final apenas les permite “amortizar el cómic”, como reconoce el propio Olivares, porque “los autores reciben un diez por ciento de las ventas, así que hacen un trabajo de entre nueve y diez meses para recibir a cambio 4.000 euros” (Yagüe, 2019; Ventureira, 2022). Estas condiciones de producción tienen en casi todos los casos un impacto notable en la imagen artística de la colección, ya que dominan entre sus creadores los autores noveles que, con frecuencia, no alcanzan el nivel técnico y narrativo de los estándares que podemos ver en la mayor parte de las editoriales comerciales de cómic.
74. La existencia de un diseño editorial tan claro no justificaría, pese a todo, hacer una lectura única de todas las obras de una colección tan extensa y variada en su producción como “Historia de España en viñetas”, que además tiene una notable inconsistencia tonal y de calidad, tanto en guion como en dibujo y color (son obras producidas bajo la misma división del trabajo que vemos en la producción industrial del cómic francés o norteamericano, poco frecuente en el resto del cómic realizado en España, todavía muy apegado a la noción de autoría total). Creo, sin embargo, que es posible observar una serie de rasgos comunes, sin duda vinculados a ese carácter de proyecto cultural nacionalista de la colección, en todos los volúmenes dedicados a los siglos XVI y XVII, que constituyen además, de manera muy significativa, aproximadamente el 40% de los títulos de esta colección⁴⁰.
75. El primer rasgo recurrente en los títulos de esta colección es la glorificación de la violencia y el poder militar, siempre vinculados a los proyectos

⁴⁰ Merece la pena señalar que los otros periodos tratados ampliamente en “Historia de España en Viñetas” son la Edad Media y, sobre todo, el siglo XIX en relación a la lucha contra la invasión napoleónica, evitándose en todo momento abordar la España liberal. Del siglo XX sólo se han tratado, en varios volúmenes, las guerras coloniales en Marruecos y, en una ocasión, el apoyo dado por el franquismo al régimen nazi con la División Azul durante la II Guerra Mundial.

imperiales de los Austrias y a sus ejércitos, los tercios, a los que se les da una interpretación en clave nacional⁴¹. Esto queda muy sintéticamente expresado en las páginas de *1539: Castelnuovo*, cuando después de una masacre de soldados otomanos el protagonista afirma que “Los Matamos a todos. / Éramos un tercio español. / Y era lo que mejor sabíamos hacer. / Con o sin bandera” (Torrado, 2018; 8)⁴². Además de ese culto a la violencia, lo que define a los tercios en estos cómics es una especie de *ethos* de grupo que se vincula explícitamente en todo momento a su identidad nacional como españoles. A los soldados de *1585: Empel* parecen importarles poco las derrotas, porque “en los tercios preferimos morir como leones a vivir como perros”, síntesis del desprecio a la vida y de la fascinación con la violencia y la muerte con que se viene a representar la “valentía” de estos profesionales de la guerra, pero de inmediato esa valentía se presenta como un requisito motivado por su identidad nacional, que conlleva además una clara marca religiosa: “¿Quién podrá decir que hincamos rodilla ante el hereje? ¿Que pusimos la vida por delante del honor? ¿Quién podrá decir que no fuimos dignos de las banderas que portamos?” (Marquina, Infante y Pereira, 2020; 18, 22). Estos relatos acaban constituyendo reconstrucciones míticas de hechos militares concretos del pasado, en las que importa más ese *ethos* y la superioridad de la españolidad vinculada a él que la misma habilidad militar, como vemos en los dedicados a Rocroi, que pese a concluir en una derrota es presentado como un “suceso sin parangón”, del que “la propaganda francesa retorció los hechos a mayor gloria de los suyos” después, o a Castelnuovo, en el que para los 800 españoles que van a luchar contra 2.000 jenízaros lo más importante es que “un tercio español no se rinde”, ya que ese carácter indómito forma parte de su españolidad y no podrían regresar a España si se rindiesen (Corroto y López-Cabrera, 2019, 58; Torrado, 2018; 14, 19).

76. Los tercios españoles aparecen además caracterizados por su fidelidad a la corona, como vemos en *1525: Pavía*, a diferencia de los alemanes, dispuestos a abandonar el campo de batalla si no reciben los pagos que se les adeudan, a lo que los soldados españoles responden ofreciéndose a finan-

41 Se ha llegado a hablar dentro de este nuevo nacionalismo cultural conservador de “Terciomanía” (Batalla Cueto, 2021; 224-229).

42 El discurso de la violencia aparece en otros relatos contemporáneos de similar tono, como se puede ver en la obra autoeditada de Ángel Miranda y Juan Aguilera *Espadas del fin del mundo*, sobre los choques entre españoles y japoneses en Filipinas, donde un combate se inicia con la frase “comienza el baile del acero, practicado por los nuestros con fervor religioso en toda la redondez de la tierra” (Miranda y Aguilera, 2017; 18).

ciar con sus propios sueldos a los lansquenetes, porque “la tropa española no cejará en su empeño de defender la plaza hasta la última gota de sangre” (Jiménez y Sollero, 2019; 12-14). Con frecuencia este *ethos*, en su forma más positiva, toma la forma del honor, valor típico del imaginario áureo, que no sólo define a los tercios, sino en general a los soldados españoles, como los que aparecen en 1492: *La toma de Granada*, donde Gonzalo de Córdoba y los suyos tienen en todo momento un carácter ejemplar, que les permite confraternizar con los musulmanes, mientras que los soldados españoles del tercio, como se afirma en 1643: *Rocroi*, se definen por “el honor y el coraje” que los mantiene vivos e implicados en la batalla, aun cuando los soldados de otros países han caído o se han retirado (Díaz Correira, Lovera y Salguero, 2019; 6, 18, 35, 37; Corroto y López Cabrera, 2019; 41, 47).

77. Esa insistencia que hemos visto en señalar la cobardía o la venalidad de los no españoles, forma parte de otro rasgo fundamental de estos relatos: el despliegue, bajo la justificación de su “historicidad”, de una significativa xenofobia y una glorificación del insulto al extranjero como forma de enardecer los ánimos para el combate. En 1643: *Rocroi* los franceses son tratados de “gabachos”, término que en realidad no se documenta antes del siglo XVIII, o “franchutes” y los autores no dudan en enfrentar a los “caballeros” españoles con un mercenario croata que trata de violar a una mujer, mientras que los holandeses que compiten en *Playa honda* con los conquistadores españoles en los mares de América “son perros sin honor, filibusteros, parias” (Corroto y López Cabrera, 2019; 6, 8; Marquina, Pérez y Melendo, 2021; 10). En algunos casos, como en el de *Diego García de Paredes*, que al llegar a Italia dice “los italianos son muy flojos, hacían falta *hombres* de verdad [énfasis en el original]”, para a continuación dar una paliza a un grupo de italianos porque se “siente” insultado por ellos, los autores convierten a su protagonista –al que llegan a comparar en el prólogo de la obra con Conan– en un paradigma de actitud xenófoba y chulesca precisamente por su españolidad: “Soy español y soberbio. Si a alguien no le gusta que me lo diga a la cara” (Gol, Camello, Aragón, 2022; 15-16, 19). Por supuesto, ese discurso xenófobo tiene su dimensión especular en el odio hacia los españoles que despliegan sus contrarios, ya sean los turcos en Castelnuovo, los franceses en Pavía –“ratas españolas”– y Rocroi –“Sucios españoles”– o los ingleses que atacaron La Coruña en 1589 –“bastardos españoles” (Torrado, 2018; 13; Jiménez y Sollero, 2019; 11; Corroto y

López-Cabrera, 2019; 51; Herce, Cobain y Suárez; 2020; 9). Son raros los ejemplos de puesta en cuestión de ese discurso xenófobo, como es el caso de *El sitio de Viena*, que construye su relato en todo momento en la tensión entre la imagen racista de los otomanos y la realidad más compleja de los encuentros con ellos de Tallarín, el niño protagonista, tomando así distancia de las oposiciones maniqueas que el resto de los volúmenes promueven (Santiaguete y Bor, 2022; 24-26, 50-51).

78. En pocas ocasiones este discurso de legitimación de la violencia imperial por parte de los tercios, plenamente integrado en ese *ethos* español que une honor y valentía, es puesto en cuestión. El mejor ejemplo de una lectura más crítica de este pasado mitificado es la serie dedicada por Antonio Gil a las guerras en Flandes, iniciada con *Flandes: 1566-1573: Rebelión y orden*, cuyo narrador es Juan de Olite, un soldado mutilado que regresa a Madrid en 1574, como muchos de sus compañeros, destrozado por la experiencia de los tercios (Gil, 2021; 6-7). Los tercios, vistos desde la experiencia del protagonista, aparecen aquí de una manera muy diferente a la que hemos podido analizar en otros álbumes de la serie, como se ve en su descripción cuando acude a alistarse en Nápoles: “Sólo veréis borrachos, hombres apestosos y desharrapados, pero... ahí tenéis a la flor y nata del ejército imperial español. Los tercios viejos: veteranos ya curtidos y que se ríen de la muerte. La infantería más temida del mundo” (Gil, 2021; 45). Gil cuestiona la mítica representación de los tercios también contrastando el discurso de Olite, en el que considera a los tercios como “una marea viva de acero, valor y fe que luchará hasta su última gota de sangre. El ejército más poderoso que jamás ha existido”, con la ilustración de los rostros de los soldados, duros, deprimidos (Gil, 2022: 21).

79. Una ambivalencia crítica similar aparece en las páginas de *Playa Honda*, donde el narrador insiste una vez más en el valor de los conquistadores, convirtiéndolos en superhombres –“Sinceramente, creo que aquella gente estaba hecha de una pasta diferente. A veces ni siquiera parecían humanos”–, pero al mismo tiempo los distingue de las metas imperiales de la monarquía, algo que ningún otro de estos relatos parece plantearse: “No puedo evitar pensar que si medramos como imperio es a fuerza de pura voluntad y o por los trabajos que ese mismo imperio nos causa con su dolencia. [...] A fe mía que la gloria de los monarcas está hecha de nuestro sudor e ingenio” (Marquina, Pérez y Melendo, 2021; 24, 26). Pero a diferencia de este relato, la mayor parte de estos álbumes establece una relación

inequívoca entre monarquía imperial y nación, con la religión como vínculo unificador que define tanto a los españoles como a sus reyes, lo que es una mera revitalización del discurso del nacionalismo católico, tal y como se perfiló en el siglo XIX, desde la derecha política en el siglo XXI (Álvarez Junco, 2001). En las propias páginas de *Playa Honda* se afirma que los holandeses son “Enemigos de las Españas y de Cristo” y en *1539: Castelnuevo* la derrota del tercio de Sarmiento es útil porque al final “el imperio español y, por ende, el cristianismo, han ganado” (Marquina, Pérez y Melendo, 2021; 10; Torrado, 2018; 51). Esta concepción de la violencia imperial unida a la fe se lleva al extremo en *1585: Empel*, donde se afirma que “La fe es la rodela, la pica y el arcabuz de nuestros ejércitos”, afirmación que acompaña con una cita visual explícita de “El milagro de Empel”, del pintor Augusto Ferrer-Dalmau, una de las figuras clave de toda esta interpretación de los siglos de oro por parte del nacionalismo cultural de la derecha española contemporánea, lo que viene a establecer un vínculo claro entre una cierta interpretación selectiva del pasado y políticas conservadoras actuales, como desarrollaré más adelante (Marquina, Infante y Pereira, 2020; 27; Batalla Cueto, 2021; 79-83; González-Ruibal, 2023). El cierre de este álbum, seguramente el que de manera más evidente se lanza a la propaganda religiosa en su retrato de las *hazañas* militares del imperio, afirma sin duda que “...Dios salvó a los tercios de un descalabro seguro” (Marquina, Infante y Pereira, 2020; 58). Este ideario monárquico, imperialista y católico que legitima toda violencia aparece incluso en los momentos en los que la colección desplaza su atención de los militares profesionales del tercio hacia las figuras civiles, como en el caso de *María Pita* –o, en menor medida, *Catalina de Erauso*–, cuyo relato se abre con el hundimiento de la armada llamada invencible, en unos días “donde los enemigos de España se multiplican por doquier”, que se enfrenta a los ingleses movilizando a los ciudadanos de La Coruña al grito de “¡Por el rey y por el reino!” (Herce, Cobain y Suárez, 2020; 6, 50; Vallina y Molina, 2022).

80. La violencia motivada por valores imperiales y religiosos se vuelve particularmente problemática en *Bernardino de Meneses. El adalid de Orán*, donde al hilo de la conquista de Orán en 1509 se justifica la invasión y el expolio de territorios en el hecho de que los musulmanes están en manos de malos gobernantes, al afirmar que “tal vez sea cosa de los gobernantes, mientras los suyos gobiernan para sí mismos, los nuestros piensan en el futuro”, algo que contradice la realidad de los hechos porque, como

señala con claridad en el epílogo de esta obra Juan Carlos García Maldonado, nada quedó de esa política africanista que llevó a la conquista de Orán (Peinado y García, 2022; 33, 61-63). Pero de manera sorprendente, los autores de esta obra ponen en boca del mismísimo Cisneros un discurso culturalista de legitimación de la agresión militar y el imperialismo, plenamente presentista, cuando afirma que “Emular a Roma es imposible... pero podemos aprender de ella. Yo sueño con un reino seguro de universidades y teatros... ¿De qué sirve crear un imperio si no perdura su cultura? [...] Y si para ello debo reducir estos focos de piratería y barbarie a cenizas, lo haré”, transformando así lo que era un conflicto entre religiones en un conflicto cultural que sirve para tratar de suavizar lo que parece simple islamofobia por parte de los autores (Peinado y García, 2022; 33).

81. La identificación a través de la religión entre España –“representación y bandera del catolicismo”– y Corona sirve además en estos relatos para convertir a la monarquía en el centro de la nación durante este periodo y en el vínculo que uniría a los españoles de hoy con aquel pasado, lo que se trata de hacer no sin contradicciones. Como hemos visto que sucede en otros momentos, Carlos I es una figura particularmente compleja de abordar, como podemos ver en el prólogo de Luis Alberto de Cuenca al volumen que se le dedica al emperador, 1527: *El saqueo de Roma*. La obra, una verdadera reivindicación de su figura, lo presenta como un “emperador español” pero se refiere a él en todo momento según su denominación alemana, Carlos V, al mismo tiempo que inventa para él una supuesta preocupación por la cristianización de América y por las artes mayor que por la guerra con la que asoló Europa (Bressend y Gil, 2020). Esa identificación entre España y su monarca lleva a considerar que las guerras en los territorios de los Austrias, reyes a su vez de Castilla y Aragón, son de algún modo historia de España y no de su monarquía, llegando hasta a considerar en otro álbum los territorios de Flandes, “provincia del reino de España”, no un condado de los territorios de Felipe II (Gil, 2021; 59).

82. El discurso de violencia que domina el relato nacionalista sobre la monarquía imperial se modifica significativamente en aquellos volúmenes dedicados a la conquista de América, para tratar de articular un nacionalismo panhispánico que permita tanto valorar positivamente la labor de los conquistadores españoles como integrar la conquista en los nacionalismos cívicos de los actuales países de América Latina. Este discurso está implícito incluso en las obras que, como *La Conquista*, no fueron un encargo directo

de la editorial (Mora, Santos, Peláez y Pescador, 2018). Este álbum es una reedición de *Nueva historia mínima de México. La Conquista*, publicado por el Colegio de México en 2014, en la que se presenta la conquista como “un complejo proceso de enfrentamientos y acomodos”, en el que indígenas e invasores españoles habrían participado unidos (Mora, Santos, Peláez y Pescador, 2018; 4, 12). La historia se construye como un proceso de transmisión de memoria en el interior de la familia, informando un abuelo mexicano a su nieto del pasado colectivo de su país. Esencialmente, la obra presenta una visión híbrida de la historia de México, muy favorable al papel de los españoles, que lejos de destruir el mundo indígena lo transformaron permitiendo su continuidad libre del “yugo mexica” (Mora, Santos, Peláez y Pescador, 2018; 14). Hernán Cortés aparece así dentro de este relato como un abanderado de la continuidad de la vida indígena, que insiste en que sigan en el poder los gobernantes indígenas y mantengan su autoridad: “Nos necesitamos mutuamente. Nosotros velaremos por conservar nuestra conquista, que ellos velen por conservar sus pueblos” (Mora, Santos, Peláez y Pescador; 2018; 40). Esta imagen de la conquista como un proceso de colaboración entre conquistadores e indígenas –sin cuya participación sabemos que habría sido imposible para el reducido número de españoles que llegaron a sus tierras apoderarse de aquellos territorios– reaparece en *1553: Tucapel*, obra del chileno Galvarino Ibeceta en la que se narra una vez más la historia de Pedro de Valdivia y su lucha contra los mapuches, en la que aparece como fundamental la colaboración de los yanaconas, de los que “depende en gran medida el éxito de cada misión de los conquistadores” (Ibeceta, 2018; 3). Ibeceta presenta un relato que insiste en los aspectos más blancos del proceso de conquista, volviendo sobre el tópico de que los conquistadores fueron considerados dioses, tratando de hacernos creer que su uso de la violencia fue simplemente defensivo y, por último y sin duda lo menos cercano a la realidad, que el motor último de la conquista fue la evangelización de las poblaciones indígenas (Ibeceta, 2018; 6, 55). Particularmente interesante en su representación de esa imagen de la conquista como proceso colaborativo de conquistadores e indígenas es *Cajamarca*, obra de un guionista español, Santi Selvi, y un dibujante peruano, Luis Morocho, en la que se retoma de nuevo la cuestión del papel de la memoria formada en el entorno familiar para construir un relato sobre el pasado colectivo nacional. En este caso, como sucedía en *La conquista*, la obra se mueve entre dos tiempos, el pasado de los hechos históricos y el presente de

una familia de padre peruano y madre española que tienen que explicar el pasado a sus hijos nacidos en Perú (Selvi y Morocho, 2021; 5). La posición de los autores se hace explícita cuando presentan a la madre ofendiéndose cuando se llama conquistadores a los españoles y proponiendo un discurso en el que tanto españoles como incas son dos imperios, representados significativamente a través del dibujo con sendas figuras superheroicas (Selvi y Morocho, 2021; 5, 11). Los conquistadores españoles dicen estar en Perú, contra toda evidencia, “por la gloria de Castilla y de España”, no por el oro y la plata, en lo que es una significativa desmaterialización mítica del proceso de conquista. Interpretación que reafirma, con matices, la madre cuando sostiene que “los españoles no buscaban sólo oro... que también, es cierto. Pero buscaban propagar el cristianismo, extender el imperio”, ofreciendo a sus hijos unos valores –imaginarios– para reintegrar una conquista que fue esencialmente un expolio en su identidad como peruanos contemporáneos (Selvi y Morocho, 2021; 23, 46). El cierre muestra con total claridad que la obra no pretende ser una reconstrucción histórica del pasado, sino una forma de propaganda nacionalista destinada a la formación de ciudadanos en una imagen mítica del pasado nacional, como muestra la imagen final de la hija de la pareja afirmando “Sí, lo he entendido. Los peruanos somos un pueblo mestizo, tenemos en nosotros la herencia inca y la española”, algo que en este caso deja además fuera la problemática de las poblaciones indígenas contemporáneas (Selvi y Morocho, 2021; 60). Significativamente, son siempre las historias de la conquista las que dan lugar a este tipo de relato de construcción de memoria, también para los españoles. *Playa honda*, escrito por Javier Marquina y dibujado por Rafael Pérez, es muy claro en este sentido, al abrirse en el Madrid de 2019 con un joven –suponemos que el propio guionista– buscando novelas gráficas históricas en la librería Madrid Cómics –sin duda, los de la propia Cascaborra Ediciones– y que al no encontrarlos propone a su acompañante “pasar por Tercios Viejos, que seguro que ahí las tienen” (Marquina, Pérez y Melendo, 2021; 3-5). A partir del nombre de la calle en la que se encontraba la librería madrileña, se lanzará a narrar la historia de los Silva, en particular de Juan de Silva y Enríquez, gobernador de Filipinas enfrentado a los holandeses en 1610 (Marquina, Pérez y Melendo, 2021; 8). Se insiste así desde el interior mismo de las obras en cuál es la meta final de estos trabajos: la construcción de una memoria de la conquista para los ciudadanos actuales, a ambos lados del Atlántico, de la que se han limado todas las posibles aristas y que ha que-

dado traducida a una serie de hazañas colectivas y a una serie de valores que los ciudadanos actuales deben hacer suyos, un discurso que se acerca significativamente a la noción, tan explotada en los años del franquismo, de Hispanidad (Marcihacy, 2014).

83. Todos estos elementos –la centralidad de la historia militar, con los tercios como protagonistas, la consideración de la identidad nacional en relación a la violencia imperial y la religión católica, el intento de presentar la conquista vinculándola a una noción latente de Hispanidad y, por último, la transformación de la historia de la monarquía de los Austrias en historia nacional– definatorios de la representación de los siglos XVI y XVII en la colección “Historia de España en viñetas” dan forma a una problemática aproximación al pasado colectivo. En primer lugar, pese a su título genérico, Cascaborra Ediciones –y esto es algo que nunca han ocultado– no aborda la historia de España en general, sino su historia militar. Para ellos parece que la mejor caracterización de la nación española en su pasado se localiza en las acciones militares de unos ejércitos que, en la mayor parte de los casos y muy en especial en las obras que aquí nos interesan, no son estrictamente ejércitos nacionales, sino los ejércitos de la monarquía de los Austrias en su desastrosa política imperial –con frecuencia atendiendo a lo que los autores parecen considerar hazañas memorables aunque acabasen en derrotas–, cuando no se trata simplemente de ejércitos privados, como es el caso de los relatos sobre la conquista de América.
84. Esta problemática caracterización del pasado debe llevarnos a abordar una cuestión clave del papel que Cascaborra Ediciones quiere jugar, a través de sus cómics históricos, en la sociedad española –y, al menos en intención también, en las sociedades latinoamericanas– en relación a la construcción de una pedagogía del pasado nacional. Cascaborra Ediciones, pese a lo extremadamente sesgado de su lectura del pasado áureo –que incluye, como hemos visto, desde errores factuales a mitos, pasando por un uso selectivo de la información siempre a favor de “los españoles”– pretende convertirse en un instrumento de divulgación histórica, algo para lo que cuenta incluso con el apoyo implícito de ciertas instituciones culturales del Estado, como los numerosos museos a través de cuyas librerías se difunde esta colección⁴³. Julián Olivares se ha mostrado siempre muy claro en esta cuestión de la divulgación histórica y del papel como intérpretes o prescrip-

43 Algo que destacan en la página de inicio de su sitio web, <https://www.cascaborraediciones.com>.

tores del pasado que quiere dar a sus publicaciones, para “crear una herramienta didáctica usando un medio tan potente como el cómic. Historias que pudiesen compartir padres e hijos” (Olivares, 2019). Como hemos visto ya, la familia como núcleo de construcción de memoria identitaria resulta ser algo esencial para el proyecto, como se señala también en algunos de los prólogos y epílogos a las obras. Manuel Fuentes Márquez, creador de la web Libros y lanzas, explica en el prólogo de *Flandes: 1566-1572. Orden y castigo* cómo su padre lo formaba en la historia de España y alaba en el proyecto de Cascaborra Ediciones el hecho de que “consiguen que la historia de España vuelva a ser una historia de padres e hijos”, mientras que Desiree Bressend, la guionista de *1527: El saqueo de Roma*, recuerda la lectura de *Carlos V y Felipe II* de Antonio Hernández Palacios, comprados por su padre en el Museo de las Cocheras del Rey en El Escorial, obras que “sin duda, cambiaron mi percepción por [sic] la historia de España” (Gil, 2021; s.p.; Bressend y Gil, 2020). Para Olivares, muchos de los lectores –podemos suponer que, sobre todo, se refiere a los compradores– de “Historia de España en viñetas” “son padres que ven que el sistema educativo no acaba de resolver bien el tema de la Historia de España, y deciden dar a sus hijos una herramienta, en forma de cómic, para que la vayan trabajando” (Ventureira, 2022)⁴⁴.

85. Como vemos, explícito en esta defensa de la formación de la memoria del pasado nacional en la familia está el rechazo a la pedagogía histórica institucional, es decir, a la educación proporcionada por el Estado. El propio Olivares ha señalado cómo vivió su descubrimiento de la batalla de Trafalgar con “indignación porque, tras pasar por todo el sistema público de educación, nadie me había hablado de aquella batalla. Vergüenza porque, siendo un tío de veintitantos, poco o nada conocía de nuestra historia bélica. Y de eso nadie era responsable más que yo” (Olivares, 2019). Pese a esto, como cabe esperar en todo proyecto de pedagogía nacionalista, Cascaborra Ediciones y su editor mantienen una relación ambivalente con las instituciones públicas, como señalaba su director en una entrevista, en la que afirmaba que lo peor de su experiencia como editor es “la indiferencia de las Administraciones públicas al desarrollo de una colección como esta. No

⁴⁴ Este tipo de discurso es muy próximo al del partido de extrema derecha Vox, cuyo eurodiputado –y antiguo falangista] Jorge Buxadé afirmó en un mitin en 2020 que “El heroísmo y el honor se aprenden en la familia”, afirmación que Jesús Casquete relaciona con el discurso sobre el pasado nacional en general de los líderes de este partido (Casquete, 2023a; 79).

hemos pedido ni un céntimo en ningún momento, simplemente algo de difusión en redes sociales. No hemos conseguido desde ninguna Administración ni un triste enlace” (Yuste, s.f.). La alternativa sería integrarse en las instituciones del Estado dando un valor neutral de divulgación histórica a sus cómics que les permita entrar en las aulas, algo que, según el propio Olivares, ya está pasando: “Muchos de nuestros lectores son profesores y los están utilizando en clase. Por su boca sabemos que los cómics ayudan a que los chavales se interesen por la historia, además de para plantear o reforzar la lección” (Fuentes Márquez, 2020) (Ventureira, 2022).

86. Parte de ese proceso de legitimación histórica de “la finalidad didáctica del proyecto” consiste en incluir, para su refuerzo, “en cada publicación páginas de contenido extra para fortalecer la lectura” (Olivares, 2019). Un somero repaso a ese contenido “extra” –Olivares evita de manera significativa denominarlo histórico– nos muestra que entre sus autores se encuentran algunos de los nombres más reconocibles de todo el mercado de nacionalismo cultural revitalizado por el revisionismo de la historia española y, muy en particular, de los siglos XVI y XVII, que se ha venido realizando desde la derecha política más españolista en la última década, con Vox a la cabeza, que tiene un indudable engarce con los discursos imperialistas difundidos durante el franquismo y devueltos a la atención mediática, en gran medida, por la polémica alrededor de la obra de María Elvira Roca Barea (Ballester Rodríguez, 2021; Martínez, 2017; Batalla Cueto, 2021; 13-14)⁴⁵. Así podemos encontrar en las páginas de esta colección textos de Rafael Rodrigo Fernández, de la librería especializada Tercios Viejos, de Álvaro López Franco, director de la revista divulgativa *Descubrir la historia*, de David Nievas Muñoz, asesor histórico del pintor Augusto Ferrer-Dalmau, del citado Manuel Fuentes Márquez, creador de la web *Libros y lanzas*, o de los periodistas del diario *ABC*, Manuel P. Villatoro y César Cervera, encargados de divulgar ese revisionismo histórico nacionalista entre los lectores del veterano diario conservador (Torrado, 2018; 56-60; Díaz Correira, Lovera y Salguero, 2019; 60-63; Gil, 2021; 62; Jiménez y Sollero, 2019; 60-64; Gol y Rincón, 2020; 60-63)⁴⁶. En algunos casos, son los pro-

45 Todos estos usos de la historia por parte del nacionalismo cultural conservador y la derecha mediática, del que participan editoriales, librerías, asociaciones, divulgadores en la prensa e incluso prácticas como las recreaciones históricas, merecen mayor atención. El interesante trabajo de Pablo Batalla Cueto (2021) se ve algo mermado por su carácter ensayístico

46 Casi todos estos intelectuales y medios son, además, clave en la promoción de Cascaborra Ediciones, como hace evidente la frecuente aparición en ellos de entrevistas con su

pios autores los que se refieren a este contexto de divulgación histórica pública desde el nacionalismo conservador como el público natural de estas obras, como hace Antonio Gil en el epílogo a uno de sus volúmenes al expresar el siguiente deseo:

A ver si estas obras sobre la historia de los Tercios Españoles ayudan un poco más a ese naciente interés que parece ser que está saliendo en los jóvenes, y que se acerquen de alguna forma no sólo a la historia escrita española, sino a la historia viva que está en los recreadores y en las asociaciones que hay repartidas por nuestra geografía (Gil, 2022; 62).

87. Los cómics de Cascaborra Ediciones se integran así de manera natural en todo un movimiento de historia pública revisionista que recupera los discursos tradicionales del nacionalismo conservador –imperio, hispanidad, catolicismo–, convertidos en discurso institucional durante la dictadura franquista, y trata de reintegrarlos a la formación nacional de las jóvenes generaciones que ya no lo reciben –al menos en principio– a través del sistema educativo del Estado democrático (Sáiz Serrano, 2017). Cascaborra Ediciones se sitúa claramente en el tejido cultural de ese nuevo nacionalismo conservador que se ha visto revitalizado en España en la última década, que trabaja en la reafirmación de ideas nacionalistas que parecían haber periclitado pero que han formado parte del nacionalismo de derechas en España durante décadas, del militarismo al monarquismo, pasando por la vinculación a la religión⁴⁷. El propio editor es muy consciente del terreno político en el que se mueven, aunque siempre se exprese con una significativa neutralidad que pone en los otros –por ejemplo, cuando recuerda que los han llamado fascistas– las etiquetas políticas:

Sabíamos que algunos de los cómics despertarían cierta polémica. Por algún motivo, parece que tocar determinados temas históricos escuece. Pero he de decir que conforme hemos ido publicando cómics y la gente ha ido viendo en que consiste nuestra línea editorial, el ruido ha bajado. Hemos tenido un poco de paciencia, pero ha merecido la pena ser prudentes y no entrar al trapo. Lo que mejor habla de nuestra idea de cómo queremos contar la historia son las obras que publicamos. Es mucho más eficaz hacerlo de este modo que entrando al trapo cada vez que nos topamos con algún comentario fuera de tono (Fuentes Márquez, 2020).

88. Lo que no ha evitado que su posición política dentro del nacionalismo españolista más conservador aparezca implícitamente en sus alambicadas editor.

⁴⁷ Múltiples ejemplos de todos estos aspectos pueden encontrarse en las distintas colaboraciones del reciente libro sobre la relación de Vox con la historia, editado por Jesús Casquete (2023b).

respuestas en entrevistas, como podemos ver en la larga respuesta que Olivares dio al ser preguntado por la inclusión en “Historia de España en viñetas” de un álbum de Oriol Garcia i Quera:

Este cómic se publicó hace unos años en catalán. Nosotros lo publicaremos en su edición en lengua castellana. El cómic es una auténtica obra de arte en el aspecto gráfico. Y narra a la perfección el asedio a la ciudad de Barcelona por parte de las tropas borbónicas. Conoceremos a los principales personajes históricos de este episodio, además mediante una subtrama ficticia, conoceremos las motivaciones de personajes anónimos para sumarse a la resistencia o para abandonarla. Dos puntos de vista muy interesantes de cómo vivió la población civil aquellos días. Respecto a la polémica sobre el 11 de septiembre que se repite cada año, poco tengo que decir. Yo lo que quiero es hacer buenos cómics, didácticos y que entretengan. Pero los lectores que hayan llegado a este punto de la entrevista habrán leído ya que soy de Barcelona y que tengo una editorial que hace cómic de historia de España. Seguro que, con estos datos, ya pueden imaginar cuál es mi postura ante la politización de una fiesta que debería ser de todos los catalanes (López-Franco, 2019).

89. Cascaborra Ediciones ofrece así una imagen de la historia nacionalista conservadora y, sobre todo, militarista, a través de la cual se trata de ofrecer una pedagogía nacionalista altamente emotiva, rasgos todos ellos comunes con las prácticas culturales de otros nacionalismos conservadores contemporáneos⁴⁸. No se trata, finalmente, tanto de obras divulgativas dedicadas al análisis histórico como de brevarios de emociones alrededor del pasado militar imperial para reforzar el sentimiento nacional en el presente, sirviéndose para ello de un lenguaje narrativo que con frecuencia retoma los elementos intensificadores de la emoción del cine y el cómic norteamericanos. Como sucedía con los relatos del capitán Alatraste de Pérez Reverte, los cómics históricos de Cascaborra Ediciones pretenden hablar directamente a los valores políticos de una parte de la sociedad actual, valores nacionalistas, monárquicos y militaristas, que seleccionan del pasado de manera interesada, entrando con frecuencia en el territorio de la mitificación. Los siglos de oro aparecen así no tanto como un pasado reconstruido como una reafirmación selectiva de esos valores políticos útiles al discurso nacionalista español del conservadurismo contemporáneo. Una práctica que, más que mostrar una transformación significativa del cómic histórico y de la visión colectiva del pasado áureo en la España contemporánea, parece confirmar la existencia de un significativo nicho de mercado para estos discursos de nostalgia imperial.

⁴⁸ Particularmente significativo, tanto en Europa del este como en Asia, es la revitalización de un cine espectáculo histórico de carácter marcadamente nacionalista (Palacios, 2020).

90. Como hemos visto, el siglo XXI ha traído una revitalización del cómic histórico dedicado a los siglos de oro, en dos claras direcciones. Por un lado, se ha intentado desarrollar un cómic histórico comercial, que ha buscado beneficiarse, sin conseguirlo, del éxito transmedia de un personaje como el capitán Alatríste, o ha buscado establecerse en mercados internacionales, como ha sido el caso de *Capablanca*. Por otro lado, el cómic histórico ha resurgido como herramienta política, actualizando su lenguaje narrativo con esos elementos propios del relato de aventuras que habíamos visto ya desde finales de los ochenta. El nacionalismo catalán, por un lado, y un revitalizado nacionalismo españolista de derechas han dado forma a proyectos editoriales concretos con discursos sobre los siglos de oro muy diferenciados. Si el cómic catalanista ha revitalizado la imagen de los siglos XVI y XVII como origen de los conflictos entre Cataluña y el Estado monárquico central, el cómic histórico españolista ha revitalizado una imagen de la España áurea defendida por el nacionalismo conservador desde el catolicismo de finales del XIX a la memoria mítica sobre la Hispanidad y la España imperial construidos durante la dictadura franquista.
91. Significativamente, en paralelo a todo esto, se ha producido una revitalización del cómic histórico de autor dirigido a un público adulto que ofrece, a través del formato de la novela gráfica, visiones más complejas o más personales de la España (y la América) de los siglos XVI y XVII, como veremos para concluir.

5. Nuevas lecturas de los siglos de oro en la novela gráfica de autor del siglo XXI

92. Sin duda el cambio más significativo vivido en el mercado de la historieta en España durante este siglo XXI ha sido el dominio de la novela gráfica como modelo editorial, denominación de prestigio cultural y formato identificado con la libertad creativa (García, 2010 y 2011; Gómez Salamanca, 2017). Alrededor de una serie de nuevas editoriales surgidas desde finales de la década de los noventa, con Astiberri Ediciones a la cabeza, el cómic español de autor ha resurgido centrado ahora en la producción del tipo de obras autoconclusivas y de larga extensión que caracteriza el formato de la novela gráfica, algo que ha sido posible en gran medida gracias al éxito comercial y crítico de *Arrugas*, la obra de Paco Roca aparecida en

2007 y ganadora del recién creado Premio Nacional de Cómic al año siguiente (Díaz de Guereñu, 2014; 17-55)⁴⁹. Si bien el cómic histórico dedicado al pasado distante no ha tenido durante este periodo el tipo de desarrollo explosivo que ha vivido la historieta sobre el pasado reciente, vinculado al interés en la esfera pública por la noción de memoria histórica, existe un número significativo de obras en las que se han tratado aspectos concretos de los siglos de oro con una originalidad creativa, motivada por las características señaladas de la novela gráfica, que hace que merezca la pena ser consideradas como conclusión a este análisis del cómic histórico dedicado a este periodo (Hernández Cano, 2020a; 141-145).

93. Antes de abordar las obras más significativas en esta corriente, es necesario comenzar apuntando que este modelo de la novela gráfica de autor ha servido también en los últimos años para la producción de cómics históricos de temática local y origen institucional, que han mostrado una notable evolución en el nuevo siglo. Si bien todavía podemos encontrar obras como *Entre moros, judíos y conversos*, de Jesús Cano y Alonso Guzmán, que publicó la Editora Regional de Extremadura, en la que se sigue abordando el pasado de esa región con un tono marcadamente pedagógico y desde el realismo plástico, o *El tesoro de los Moriscos*, de Miguel Ángel Guill, editada por el Ayuntamiento de Elda, que como la anterior se mueve en ese terreno de la aventura folletinesca en la que se ha venido apoyando la divulgación histórica desde los años noventa, trabajos que todavía tienen casi todo en común –salvo, tal vez, una mayor apertura a la consideración del pasado colectivo como multicultural– con los relatos regionalistas de los años setenta, desde principios de la segunda década del siglo XXI podemos empezar a observar el surgimiento de obras de mayor complejidad creativa (Cano y Guzmán, 2009; Guill, 2014). Esto ha sido posible no sólo gracias a los nuevos estándares de libertad creativa de los autores y, cada vez más también, de las autoras, sino también por el interés creciente por entender en toda su complejidad el pasado de las distintas regiones españolas, seguramente alimentado por el significativo desarrollo dentro de la historiografía contemporánea española de una importante corriente de historia local, surgida del mismo contexto de cambio político y

49 Conviene señalar que la realidad del mercado editorial es bastante más compleja, siendo éxitos como el de Arrugas más la excepción que la norma dentro de un mercado en crisis permanente (Pons, 2011; 269-272).

social que motivó la aparición del cómic histórico en los años de la Transición (Martí Martínez, 2001)⁵⁰.

94. El mejor ejemplo del encuentro entre el cómic de autor y el nuevo interés institucional por la historia local durante la década de los 2010 fue la colección “Extremeños en Iberoamérica - Historieta”, financiada por el Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica (Cexeci), una institución surgida del acuerdo entre la Junta de Extremadura y la Universidad de Extremadura a finales de 1992, en la estela de las celebraciones hispanoamericanistas del quinto centenario (Chaparro Gómez, 2017). La colección continuó, casi veinte años después, el modelo de aventura histórica sobre la conquista que había establecido “Relatos del Nuevo Mundo”, centrándose en este caso específicamente en personas de origen extremeño, a través de una serie de cuadernos encargados a autores y autoras de distintas edades de la propia región. El primero de ellos, *Navío de Tuertos*, fue realizado por Fermín Solís, conocido ya por su novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (Astiberri, 2008), y abordaba con su característico estilo de línea clara caricaturesca el descubrimiento del Amazonas por Francisco de Orellana. *Navío de Tuertos* es un relato sorprendentemente positivo en su retrato de los conquistadores y sus interacciones con los indígenas, algo que se explica en parte porque su trama se construye sobre la defensa de Orellana por su apologista fray Gaspar de Carvajal, quien negaba que los españoles fuesen conquistadores, considerándolos simples exploradores (Solís, 2010). Al igual que este primer álbum, obras posteriores como *Hombre perdido*, de Enrique Flores y José Luis Forte, sobre uno de los acompañantes de Cabeza de Vaca en su viaje a Asunción para hacerse cargo de su gobierno, o *Huida hacia la Gloria*, de Gol, que vuelve sobre el descubrimiento del Pacífico por parte de Vasco Núñez de Balboa, se centran en los procesos de exploración como aventura, con particular atención a la violencia constante entre indígenas y conquistadores, sin distanciarse en exceso de los modelos previos de cómic histórico institucional que vimos para los años noventa (Flores y Forte, 2012; Gol, 2013). Mucho más interesantes y representativos de esos nuevos registros temáticos, narrativos y plásticos para contar el pasado que ha permitido el desarrollo de la libertad creativa definida por la novela gráfica son los restantes volúmenes de la

⁵⁰ Este significativo crecimiento de la historia local se ha producido no sin una cierta vigilancia crítica por parte de la comunidad de historiadores (Forcadell Álvarez, 1995-1996).

serie. Borja González centró su trabajo en *Inés Suárez*, la mujer extremeña que marchó a América en busca de su marido muerto y que acabó siendo parte importante, al unirse a Pedro de Valdivia, de la conquista de Chile (González, 2015). González aborda el relato con un estilo todavía en formación, pero que ya mostraba el característico romanticismo gótico que ha definido su mucho más personal obra posterior. Aún más radical será la experimentación en otro relato más sobre la conquista de Chile, *La Araucana*, de María Ramos, construido como un collage de textos originales de la obra de Alonso de Ercilla ilustrados con un estilo minimalista en el trazo y la paleta de color, progresivamente abstracto y que deja de lado casi cualquier recurso narrativo, dominando de manera ya absoluta el estilo plástico individual sobre la reconstrucción histórica (Ramos, 2017). La misma fragmentación de la narración se puede ver en *Descalzos*, de Mayte Alvarado, centrado en los doce frailes franciscanos enviados a América en 1524 para comenzar la evangelización regulada. Alvarado deja la información histórica fuera de la narrativa visual, en largos fragmentos de texto que anteceden a una serie de escenas líricas, tanto por su contenido textual como por su desarrollo plástico, de gran densidad pictórica en su tratamiento del color y composición (Alvarado, 2018). Seguramente la obra más intensamente experimental y personal de la serie es la última publicada, *El relato de Hernando de Bustamante*, de Roberto Massó, dedicado al barbero-cirujano que se encontró entre los dieciocho supervivientes de la expedición de Fernando de Magallanes que acabó dando la vuelta al mundo bajo mando de Juan Sebastián Elcano. Massó relata el proceso del viaje a través de la creciente degradación de la salud de los marineros que pasaron por las manos de Bustamante, que practicó constantes extracciones y amputaciones a sus pacientes afectados por el escorbuto y la gangrena. Todo el relato se construye a través de la documentación visual de esas enfermedades bucales de los marinos, cuyas dentaduras aparecen viñeta tras viñeta en un progresivo estado de decadencia, lo que va articulando una narración minimalista que acaba expresando mejor que el tono aventuresco de otros relatos el impacto que estos viajes de exploración tuvieron en los cuerpos de quienes los realizaron (Massó, 2019). Frente al tono amable, exento casi por completo de crítica de los restantes volúmenes—sólo Gol en su relato sobre Vasco Núñez de Balboa ofrece un discurso crítico con la conquista a través de las conversaciones de los indígenas entre sí (Gol, 2013)—, el álbum de Massó consigue articular, a través de la repetición de esas imágenes que

documentan la decadencia física de los marinos, una imagen paradójicamente realista de lo que podía ser la brutal experiencia de estos viajes de exploración de larga duración, borrando de su relato todo anclaje narrativo que pudiese identificarlo como aventura, abriendo así el lenguaje del medio a otras formas posibles de representar la experiencia física y psicológica de la exploración y la conquista (Massó, 2019).

95. Pese al experimentalismo radical de trabajos como el de Massó y el dominio, sobre todo en el apartado plástico, de una clara conciencia autoral por parte de los creadores, los cuadernos reunidos en “Extremeños en Iberoamérica” mostraban todavía la continuidad de ciertos impulsos pedagógicos y la recurrencia a las formas más simples de articulación del relato de aventuras, características que definen también a otras novelas gráficas históricas financiadas por instituciones públicas –la Generalitat Valenciana, en este caso–, como *El siglo de oro valenciano*, obra de Cristina Durán y Miguel A. Giner Bou (2014). Sus autores abordan en ella desde la primera página el pasado de la ciudad de Valencia centrándose en Vicente, un personaje que llega desde Gandía a Valencia en 1474 para aprender el oficio de impresor y cuyo diario personal nos guía a través de la detallada reconstrucción del florecimiento comercial y cultural de la ciudad de Valencia a finales del siglo XV (Durán y Giner Bou, 2014; 3-5). Vicente acaba siendo poco más que un recurso narrativo –al que se le da incluso la inevitable trama amorosa– que sirve para acercarnos al círculo intelectual del poeta Joan Roís de Corella. Más convencional que la mayor parte de las obras aparecidas en “Extremeños en Iberoamérica”, la obra de Durán y Giner Bou es sin embargo ilustrativa de una nueva situación en el cómic histórico institucional, en la que autores de establecida carrera como novelistas gráficos reciben el encargo de abordar ciertos momentos del pasado histórico de las diversas comunidades autónomas. Lo más interesante de este trabajo es, sin embargo, el modo en que revisa la noción de siglo de oro desde la historia local, rompiendo con la cronología que ha dominado para el periodo en la historiografía cultural española para establecer otra más coherente con el desarrollo de la cultura valenciana y en valenciano, lo que nos muestra hasta qué punto estas historias locales han desplazado su discurso desde la queja que definió la práctica durante los años de la Transición hacia formas de autovaloración del pasado y la cultura propias.
96. Si, como hemos visto, este nuevo cómic histórico de temática local está definido, antes que nada, por las voces autoriales que los producen, es

posible encontrar en todos ellos unos ciertos rasgos comunes que perfilan con claridad los nuevos modos de evocar el pasado que la novela gráfica ha hecho posible. Este revitalizado interés por la historia local y por el cómic histórico como medio de divulgación legítimo por parte de las instituciones públicas ha coincidido con un significativo cambio en la concepción de la materia misma de lo histórico, dejándose hoy de lado la historia política y los grandes acontecimientos y figuras para centrar la atención en la historia cultural, en las figuras menores de la historia y en la experiencia de la vida cotidiana durante los siglos de oro. Los grandes relatos reivindicativos e identitarios sobre el pasado comienzan a ser dejados de lado –a diferencia de lo que veíamos sucedía con la labor editorial de Cascaborra y pese a que aspectos como el imperio siguen en el centro de muchos de estos relatos–, en favor de formas de acercarse al pasado que tienen ciertos elementos en común con las aproximaciones microhistóricas o centradas en la vida cotidiana, aspecto que apenas había sido explorado antes, salvo en algunas obras de Oriol Garcia i Quera y Joan Mundet.

97. El uso de un lenguaje narrativo elaborado, tanto en lo visual como en lo estructural, y el absoluto control autorial sobre tono y estilo unen las mejores obras de este cómic histórico local con las novelas gráficas publicadas por editoriales comerciales, que en este mismo momento amplían y hacen más complejo el espectro de temas desde los que se abordan los siglos de oro. Entre el encargo institucional y la pura creación de autor se encuentra una de las obras más interesantes aparecidas en los últimos años, tanto en su discurso sobre el pasado como en su relación con el entramado institucional que facilita estas publicaciones: *El otro mar*, de Alfonso Zapico, publicada en 2013 por la editorial Astiberri. Este álbum surge de un proyecto de la fundación panameña Mare Australe que permitió al autor documentar la obra realizando el mismo viaje que llevó a Vasco Núñez de Balboa al descubrimiento del océano Pacífico, cuyo quinto centenario debía celebrar *El otro mar*⁵¹. Zapico se aplica inicialmente a reconstruir esta peripecia con detalle propio del cómic periodístico –uno de los registros que el autor domina– y con una clara voluntad pedagógica (Zapico, 2013; 3-4). El realismo domina también en el relato de las complejas relaciones entre indígenas y conquistadores, que oscilan entre la colaboración y las explosiones de violencia (Zapico, 2013; 9, 16-19, 24-26, 42-43). La narración da

51 Información tomada de la página oficial de *El otro mar* en la editorial Astiberri: <https://www.astiberri.com/products/el-otro-mar>.

un giro completo y se abre a unas posibilidades interpretativas que van mucho más allá de lo que se espera de un relato conmemorativo cuando, tras desmayarse, Núñez de Balboa aparece en un espacio alucinatorio en el que, bajo un cielo color rojo sangre, puede divisar desde una peña un extenso mar de muertos compuesto exclusivamente por indígenas (Zapico, 2013; 28-29). Una indígena desnuda le explica lo que está viendo: “Soy los muertos que matasteis, español. Los muertos que vendrán después, los que morirán en los siglos venideros y los que han sido condenados a no existir” (Zapico, 2013; 30). La escena alucinatoria sirve a Zapico para dar el que podemos pensar es su propio punto de vista como autor sobre el viaje de Núñez de Balboa –un uso frecuente de este recurso lo podemos encontrar también, por ejemplo, en los guiones de Felipe Hernández Cava–, que hace extensible a través de ese metafórico mar de muertos, tan claramente explicado, al conjunto de la conquista y la explotación de América, considerada una extensa masacre. El título de la obra adquiere así una dimensión irónica que mina desde dentro el valor de la hazaña del descubrimiento del Pacífico, que resulta no ser ese “otro mar” del título, que hace referencia en realidad al mar de cadáveres que la conquista dejó en su avance. El elogioso epílogo de Ignacio del Valle, coordinador en Europa de la Fundación Mare Australe, que describe la obra como un intento de “reconocer y homenajear” la “epopeya “ de Balboa, que sirvió, pese a “sus luces y todas sus sombras”, para abrir una nueva etapa de intercambio comercial y comunicación internacional, contrasta poderosamente con lo que hemos leído antes en las páginas de Zapico, lo que viene a realzar lo mucho que de obra de autor tiene, pese a tratarse de un encargo institucional, *El otro mar* (Zapico, 2013; 50). Esta breve novela gráfica –tiene el formato y la extensión de un álbum– ejemplifica a la perfección el dominio de la intención autorial sobre el relato, que, como es habitual en la obra de Zapico, muestra un notable interés por la dimensión humana de lo que cuenta y una clara conciencia crítica del significado último del proceso de “descubrimiento” y conquista, con independencia de cuál fuera la intención institucional de la entidad financiadora de la obra⁵².

98. Esa libertad para interpretar el pasado desde la subjetividad de los autores domina en otras novelas gráficas publicadas por Astiberri en la

⁵² Zapico dice haber tenido “absoluta libertad” para realizar esta obra a pesar de ser un encargo, pero reconoce que hubiese tomado otra forma de ser una obra completamente personal (VV. AA., 2020; 159).

pasada década, en las que aspectos concretos del pasado sirven como motivo para reflexiones profundamente personales, como muestra de manera ejemplar *Las Meninas*, obra de Santiago García y Javier Olivares ganadora del Premio Nacional de Cómic el año de su publicación (García y Olivares, 2014). *Las Meninas* funciona simultáneamente como biografía de Velázquez y como objeto de reflexión sobre qué es lo que define el arte, a través de un retrato colectivo de su figura que se mueve constantemente entre el pasado y el presente. El resultado es una obra que desarrolla los intereses intelectuales de sus creadores valiéndose de la historia, sin que su intención primera sea realizar una biografía detallada exclusivamente fiel al conocimiento factual sobre la vida del pintor en el siglo XVII⁵³. García y Olivares seleccionan del pasado aquello que les interesa para construir su reflexión sobre el genio artístico, sin intención pedagógica política o nacionalista, como había sido frecuente hasta poco antes en el cómic histórico. Muy significativo al respecto es el modo en que se abre la obra, con una escena del entierro en 1665 de Felipe IV, para inmediatamente apartarse del gran acontecimiento histórico y centrar la atención en el recuento de las obras artísticas del monarca, que da lugar al inicio de las reflexiones sobre “Las Meninas” (García y Olivares, 2014; 9). De hecho, el relato continúa abandonando el siglo XVII para, al hilo de esa reflexión sobre “Las Meninas” que están en el centro de la obra, saltar en el tiempo y el espacio hasta el despacho de Michel Foucault mientras escribe sus conocidas páginas sobre Velázquez, verdadera metarreflexión sobre lo que se ha dicho sobre la obra del pintor, que trata de situar *Las Meninas* como parte de un discurso que se extiende a lo largo de los siglos; finalmente; regresamos de nuevo al siglo XVII para comenzar la pesquisa que se inicia para decidir sobre la concesión al pintor del hábito de la Orden de Santiago, alrededor de la cual se articulará el resto de la narración (García y Olivares, 2014; 14-21). Desde las primeras páginas se hace evidente para el lector que no nos encontramos ante un cómic histórico dirigido a la reconstrucción pedagógica del pasado ni a un cómic de aventuras, sino ante un ensayo narrativo realizado con el lenguaje del cómic (Hernández Cano, 2017; 106-109). A partir de aquí, el relato se moverá libremente en el tiempo, del presente de la citada pesquisa y la memoria del pintor guardada por aquellos que lo conocieron, a la larga vida que Velázquez ha vivido en su posteridad, a través de los encuentros y reflexiones tanto de otros pintores, de Goya a Picasso,

53 Incluso desde un punto de vista biográfico la obra ha sido interpretada más bien como una metabiografía ficcional (Corti, 2017).

pasando por Salvador Dalí, el Equipo Crónica o William Merritt Chase, como de escritores, por ejemplo Buero Vallejo, que han pensado la pintura a través de la mirada que Velázquez plasmó en “Las Meninas”, una larga lista que incluye a los propios autores de esta novela gráfica (García y Olivares, 2014; 38-39, 60-61, 72-73, 90-94, 125-126, 155, 140-144, 180-181).

99. Todo lo que acabamos de ver no impide que *Las Meninas* funcione también como detallada reconstrucción de la vida de Velázquez y, en particular, de la compleja posición en relación al oficio de pintor que le propiciaba su estrecha relación con Felipe IV y su trabajo en Palacio como apoyador del rey (García y Olivares, 2014; 27-28, 34-35, 48-49). Una situación que, como vemos en las páginas que tratan su relación con Rubens, que concebía la pintura como una industria dirigida a un público, le permitía encarnar una versión temprana del artista que pinta sólo para desarrollar su propio arte, como vendrían a mostrar a fin de cuentas las propias “Meninas” (García y Olivares, 2014; 57-58). Esta estructura ensayística y metarreflexiva es narrada visualmente por Javier Olivares con un estilo expresionista –que no teme mutar para contarnos en otro estilo peripecias amorosas o conspiraciones– que coloca la obra en la línea de los experimentos con iconografía áurea de Antonio Saura y nos retrotrae a la experimentación gráfica, hasta ahora prácticamente única en el cómic histórico, de la que hablamos en relación a la trilogía de *Lope de Aguirre* de principios de los noventa (García y Olivares, 2014; 50-52). La originalidad de *Las Meninas* consiste en abandonar la linealidad y la unidad temático-plástica –divulgación o reconstrucción documental + realismo– que dominaba el cómic histórico hasta entonces, para desplegar en su abordaje del pasado una aproximación marcada por el afán argumentativo a partir de ese material documental y por la intensificación expresiva de la puesta en página, que rompe con toda posible expectativa por parte del lector de encontrarse con una mera reconstrucción del pasado. Para García y Olivares en esta obra el objeto no es el pasado mismo, ni la vida o la obra de Velázquez, sino las posibilidades que todos esos elementos ofrecen al lector contemporáneo para pensar la idea misma de la práctica artística.

100. Junto con *Las Meninas*, la obra aparecida en los últimos años más personal en su revisión del pasado áureo, centrándose una vez más en un episodio de exploración tras el descubrimiento de América, es *La ballena tatuada*, del dibujante argentino afincado en Madrid Darío Adanti, cuya advertencia inicial –“No encontraréis aquí la nao de la historia, pero sí una

balsa construida con los restos de su naufragio” – deja muy claro que en esta obra el pasado es el material a partir del cual trabaja su autor para construir un discurso completamente personal (Adanti, 2021; s.p.). La obra ensaya una forma híbrida que se sirve no sólo del lenguaje del cómic, sino también de la literatura e incluso de la música, ya que muchos de sus relatos ilustran las letras de las canciones de un cancionero popular inexistente imaginado por Adanti, en el que va celebrando diversas figuras del pasado, desde la corsaria del siglo XIV Malika Fadel ben Salvador a los judíos sefardíes que abandonaron la Península Ibérica en 1492 (Adanti, 2021; 41, 53). Entre estos relatos destacan dos elementos recurrentes de origen dispar, que actúan como centro de su relato: el viaje de Magallanes y Elcano, que dio una trascendencia enorme en la historia de la humanidad a la Tierra de Fuego, y la imagen, tomada de Herman Melville, de don Miguel, una ballena tatuada vista en la costa de Chile. Esas dos imágenes distantes servirán a Adanti para dar forma a un conjunto de relatos surgidos de la obsesión personal por la aventura marina, que sólo se acerca a la reconstrucción del pasado como tal en el libro (capítulo) cuarto, “Balada del niño muerto”, dedicado al viaje que en el siglo XVI dio la vuelta al mundo (Adanti, 2021; 117). Pero lejos de reconstruir el relato de esa travesía, narrado muchas veces y extensamente documentado en la propia época, Adanti se sirve aquí de la extensa documentación e investigación histórica para tomar un acontecimiento apenas recordado, el suicidio en la bahía de San Julián de un grumete después de ser víctima de un delito de sodomía del que fue acusado el contramaestre de la nao Victoria, y construir un relato alrededor suyo (Adanti, 2021; 119-121). Adanti lo sitúa en los llamados hechos de la bahía de San Juan, la rebelión contra Magallanes que fue duramente reprimida, pero une a ese trabajo de reconstrucción histórica una dimensión imaginaria, a través del diálogo entre el grumete muerto y un Juan Sebastián Elcano que, sin saberlo, se dirige hacia su muerte en su segundo viaje alrededor del mundo, unidos ambos por la imagen mítica de la ballena tatuada, mitología personal central en esta novela gráfica, que borra la distancia temporal entre ambas figuras (Adanti, 2021; 123-129, 147-179). *La ballena tatuada* acaba convirtiéndose así en una reflexión sobre las tragedias, grandes y pequeñas pero no por ello menos significativas, que acompañaron estos procesos de exploración transatlántica, así como el impacto en las vidas y en el imaginario cultural de la región de Tierra de Fuego de esos viajes. El tiempo concreto de dichos viajes es para Adanti menos

importante que su significado, que su potencial para ser interpretados de múltiples maneras, míticas, literarias, antropológicas, registros todos que aparecen reflejados, mucho más que el del discurso histórico, en su obra.

101. Aunque el rasgo central de todas las obras que hemos analizado en este epígrafe –el regreso al cómic histórico de la autonomía creativa del autor por encima de requisitos pedagógicos o institucionales– tiende a individuar todas estas obras, es posible señalar en ellas algunos rasgos comunes, tanto en sus aspectos creativos como en su relación con los siglos de oro y su representación. Lo primero que destaca en todas ellas, incluso en aquellas que surgen de encargos institucionales, es una relación con el pasado y con la historia menos instrumental que en los ejemplos que hemos podido ver para los años setenta, noventa e incluso para otras formas, más apegadas a discursos nacionalistas, todavía en el siglo XXI. Sin duda ha contribuido a ello que compartan una mirada menos centrada en la epopeya nacional colectiva y el gran acontecimiento y más en la cultura, la vida cotidiana y las figuras hasta entonces desplazadas de los relatos del pasado. No se trata de abarcar ya los acontecimientos definitorios para simbolizar el pasado de una colectividad o para lograr la síntesis conceptual del tiempo abordado, sino de escoger relatos que permitan a sus creadores focalizar su atención en aspectos intelectual o emocionalmente significativos para ellos. Sería excesivamente ambicioso considerar que estas obras en conjunto ofrecen otra forma de pensar los siglos de oro, pero de lo que no cabe duda es de que nos ofrecen un conjunto de miradas subjetivas sobre ese pasado que no sienten la necesidad de hacer declaraciones totales sobre el significado de este periodo para la historia. Incluso cuando encontramos un número significativo de obras que aún se interesan por el pasado imperial, con el interés cívico-político que podemos encontrar en la obra de Zapico, los siglos de oro son en ellas, antes que nada, el escenario temporal para desplegar fascinaciones culturales o intereses intelectuales, como en los casos de García y Olivares y Adanti. Esa liberación de los marcos interpretativos del pasado ha motivado o ha sido posible, puesto que es difícil establecer en qué dirección ha avanzado el cambio, un proceso de reimaginación de las formas plásticas y narrativas a través de las cuales se representa ese pasado, lo que viene a establecer un significativo vínculo entre estas obras y lo más valioso del cómic histórico de autor que se realizó durante los años noventa, rompiendo ahora, ya casi de manera definitiva, con el recurso al relato de

aventuras, que queda hoy reservado a modelos editoriales y creativos que buscan antes que nada la viabilidad comercial.

6. Conclusiones: siglos de oro, cómic histórico y cultura de la historia en la España democrática

102. Como señalaba al comienzo de este artículo, la historia de las representaciones de los siglos de oro en el cómic histórico desde la Transición ha estado marcada por las funciones que distintos agentes sociales y políticos han querido dar al pasado durante la democracia. Es por ello posible observar una serie de transformaciones en dichas representaciones a lo largo de este periodo, que han dejado el cómic histórico actual en una posición creativa y política que merece reflexión teniendo en cuenta diversos aspectos de su evolución.

103. El uso dominante del cómic histórico para la pedagogía política y la divulgación histórica durante los años de la Transición dio lugar a una proliferación de historias regionales en cómic que abordaron el pasado desde el imaginario político de la nueva España de las autonomías. Los siglos XV al XVII se presentaban como una clave para entender el presente, pero de una manera muy diferente dependiendo de dónde se originase el discurso, de modo que podemos identificar dos procesos opuestos en dichas representaciones. Como hemos podido ver, las obras producidas sobre regiones con desarrollada identidad nacional, como Cataluña o Galicia, presentaron una imagen del periodo áureo centrada en el fin de su independencia relativa, que quedaban a partir de entonces sometidas dentro de los reinos históricos reunidos en ese periodo bajo la corona de los Austrias, que se reveló progresivamente castellanocéntrica. La conciencia de los agravios del pasado que construían esas representaciones debía servir para movilizar en el presente las reivindicaciones de los ciudadanos que accedían ahora a la democracia bajo una nueva monarquía. Esas quejas desde unas comunidades que eran verdaderas patrias para sus ciudadanos tuvieron como contraste aquellos discursos que, en vez de señalar las relaciones conflictivas con la monarquía centralizada, quisieron crear una imagen de los siglos de oro como el momento de integración de ciertas regiones en un proyecto que desde el presente se identificaba como inequívocamente nacional. Surgieron así otros cómics históricos que insistieron en el modo en que regiones

con innegable personalidad histórica, como Andalucía o Aragón, se integraron en esa monarquía unificada a través, sobre todo, de su participación en las políticas imperiales y, muy en particular, en el proceso de conquista y explotación de América. La unidad nacional que estaba en la base de la España de las autonomías se retroproyectaba a un pasado en el que toda forma de identidad regional se podía integrar satisfactoriamente dentro de un marco político común producido por la monarquía de los Austrias, lo que establecía de nuevo una clara continuidad entre el pasado y el presente. A través de esta segunda vía, este periodo marcado por las patrias, pensadas desde distintos nacionalismos y regionalismos, incluido el español, acabó por sentar las bases para el periodo posterior, en el que los siglos de oro como pasado nacional español pasaron a entenderse principalmente en relación al imperio y la conquista de América.

104. El cómic histórico de finales de los ochenta y principios de los noventa, marcado por el desarrollo de la autonomía creativa del autor, ofreció visiones del pasado marcadamente críticas, sin duda determinadas por la vinculación de autores como Alfonso Usero o Felipe Hernández Cava a la izquierda crítica durante la Transición. El proceso de unificación monárquica iniciado a finales del siglo XV o el papel de la monarquía en la conquista fueron sometidos a lecturas que rompían tanto con los discursos históricos del franquismo como con la débil pero progresiva recuperación del imperio para el discurso nacional ya durante la democracia, a través de un nuevo tipo de cómic histórico que trataba, además, de dar un nuevo impulso artístico a las representaciones del pasado. Los años noventa pronto dejaron atrás ese carácter cívico-crítico, conservando esa renovación artística –mediada de manera muy significativa, como hemos visto, por Pedro Tabernero– en una serie de cómics históricos conmemorativos que ahora se integraban ya plenamente en la cultura de Estado. La monarquía imperial recibió entonces interpretaciones que trataban, sin reivindicarla de manera específica, pero sin someterla tampoco a una revisión crítica que tal vez hubiese sido necesaria, de pensarla en sintonía con las políticas de la nueva España democrática. Al hilo del centenario de 1992, la conquista de América fue representada como un momento, a la larga, de hermanamiento entre España y América Latina, del mismo modo que las prácticas imperiales de Carlos I y Felipe II los convertían, de alguna manera, en ejemplo de la integración histórica de España en Europa, vistos así desde un momento en el que la Unión Europea se convertía en el nuevo marco de

referencia política para España. Pero esa era sólo la teoría detrás de esas conmemoraciones, que la práctica misma de los cómics no respaldó sino de manera muy imperfecta, convirtiéndolos en proyectos plagados de contradicciones internas entre los marcos conmemorativos y los discursos concretos de los autores que realizaron los cómics. Los siglos de oro y el imperio acabaron convertidos en muchos de esos cómics en un tiempo y un espacio para la aventura humana, en la que la exploración o el “descubrimiento” sustituían a la conquista. Pero, a la larga, estos cómics conmemorativos se mostraron a la larga incapaces de generar un discurso de la eficacia civil del que veíamos durante la Transición.

105. Esa falta de una tradición crítica tanto en los discursos movilizadores de los setenta como en las prácticas conmemorativas de los noventa, ha dejado un espacio libre en la interpretación de los siglos de oro que durante el siglo XXI han venido a ocupar unos revitalizados discursos nacionalistas con problemáticos vínculos con el presente político, hechos posibles además por el crecimiento de distintos públicos interesados en formas de cultura de explícita afirmación nacionalista. Junto a algunos intentos de crear un cómic histórico de aventuras dirigido al mercado desde principios del siglo XXI, las últimas décadas han estado dominadas por el resurgir de un cómic político pedagógico en Cataluña, en la obra de Oriol Garcia i Quera, que desde un discurso predominantemente cívico, heredero de la interpretación de los siglos de oro que hemos visto en los setenta, ha reafirmado todos los lugares de la memoria del nacionalismo catalán vinculados a este periodo, y por la creación de un cómic histórico españolista, a través de la editorial Cascaborra, que no sólo ha reafirmado la interpretación de los siglos de oro surgida del nacionalismo conservador del siglo XIX e intensificada durante la dictadura franquista –centrada esencialmente en la dimensión imperial de la monarquía católica, inequívocamente identificada como nacional–, sino que además ha sintonizado su discurso con algunos de los elementos más cuestionables del presente discurso de la derecha política contemporánea en España, de la glorificación de la violencia a la xenofobia, pasando, como es inevitable, por la mitologización del pasado nacional. Estas no han sido las únicas representaciones de los siglos de oro producidas durante el siglo XXI, ya que, por transformaciones internas en el campo y el mercado del cómic, ha surgido también en estos años una novela gráfica histórica, espacio de libertad narrativa y plástica para nuevos creadores. Ha sido en estas obras donde se ha aligerado definitivamente el

peso simbólico de los siglos de oro para la historia nacional, en la medida en que se ha desplazando la atención hacia la vida cultural y cotidiana del periodo. Pero incluso cuando la inevitable centralidad de la conquista de América ha continuado generando obras de carácter conmemorativo, encontramos ahora visiones mucho más personales y subjetivas, que ofrecen una interesante alternativa al problemático empobrecimiento del cómic histórico actual por su dedicación casi exclusiva a la dictadura franquista.

106. Esta cuestión, el dominio de la memoria del franquismo en el cómic histórico actual, nos recuerda que existe todavía un potencial creativo y cívico no explotado en las representaciones de los siglos de oro en el cómic, que sea capaz de tener en cuenta las limitaciones de los intentos realizados hasta ahora y que ponga en cuestión la reafirmación actual de valores conservadores y de visiones periclitadas de la historia, revitalizadas por el revisionismo que a través de la divulgación histórica ha emprendido el nacionalismo de derechas. La innegable capacidad del cómic histórico, como hemos podido ver, para contribuir a través de sus representaciones del pasado a la comprensión política simultánea de ese pasado y de nuestro presente debería llevarnos a una reflexión colectiva por parte de todos los agentes de la cultura de la historia sobre qué papel debería tener este en la misma y muy en particular en la historia pública⁵⁴. Algo que parece urgente en un momento en que los discursos sobre los siglos de oro se están viendo instrumentalizados políticamente para reafirmar valores reaccionarios, sin que el periodo histórico acabe de encontrar su lugar en los debates académicos sobre la memoria del pasado, como muestra, por ejemplo, su casi total ausencia, salvo por un capítulo dedicado a la leyenda negra, en una reciente obra dirigida a luchar contra los lugares comunes desde los que se piensa hoy el pasado español (Archilés, Sanz y Andreu, 2022). Cuestiones como la realidad social de la conquista y la explotación de los territorios americanos de la corona, el papel de la esclavitud en dicha explotación o el peso que el pasado monárquico debe tener en la construcción de las identidades nacionales todavía activas en la sociedad democrática merecen ser pensadas, debatidas y representadas, algo para lo que el cómic histórico continúa teniendo potencial, siempre y cuando se muestre consciente tanto de su propia historia como de su posición en el conjunto de la cultura de la historia.

Bibliografía

Bibliografía primaria

ADANTI Dario, *La ballena tatuada. Una historia de la primera vuelta al mundo*, Bilbao, Astiberri, 2021.

ALONSO GARCÍA Jorge y AGRÁS Francisco, *Historia de Sevilla*, Granada, Editorial Roasa, 1982.

_____, *Historia de Granada*, Granada, Editorial Genil, 1986a [1982].

_____, *Historia de Jaén*, Granada, Editorial Genil, 1986b.

_____, *Historia de Málaga*, Granada, Editorial Genil, 1986c.

ALONSO GARCÍA Jorge y SOLÉ Alberto, *Historia de Córdoba*, Granada, Roasa / Excelentísima Diputación Provincial de Córdoba, 1983a.

_____, *Historia de Huelva*, Granada, Editorial Roasa, 1983b.

ALVARADO Mayte, *Descalzos. Los doce apóstoles de México*, Badajoz, Fundación Académica Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018.

ANÓNIMO, “La historia popular. Córdoba 1652”, *Butifarra!*, febrero 1978a, s.p.

ANÓNIMO, “La historia popular. La revuelta de Els Segadors”, *Butifarra!*, 7, 1978b, s. p.

ASIRÓN Y MARTINXO Joseba, *1512: Navarra el sueño roto*, San Sebastian, Ikalselkar, 2011.

BERMEJO ROJO Luis y SÁNCHEZ ABULLÍ Enrique, *Magallanes y Elcano. El océano sin fin*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

BIELSA José y SIÓ Enric, *Orellana*, Barcelona, Planeta, 1981.

BRECCIA Alberto y ALBIAC Carlos, *El Dorado. El Delirio de Lope de Aguirre*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

BRECCIA Enrique y AGUILAR Cristóbal, *El Descubrimiento del Pacífico. De mar a mar*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

BRESSEND Desiree y GIL Rubén, *1527: El saqueo de Roma*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2020.

CALATAYUD Miguel, *Conquistadores en Yucatán. La Desaparición de Gonzalo Guerrero*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

CANO Jesús y GUZMÁN Alonso, *Entre moros, judíos y conversos*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2009.

CASTELLS Ricard y HERNÁNDEZ CAVA Felipe, *Lope de Aguirre. La expiación*, Onil, Edicions de Ponent, 2005.

CORROTO Roberto y LÓPEZ-CABRERA Román, *1643: Rocroi*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2019.

DÍAZ Carlos, LOVERA Ernesto y SALGUERO Ester, *1492: La toma de Granada*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2019.

DURÁN Cristina y GINER BOU Miguel Ángel, *El Siglo de Oro valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2014.

EQUIP ALMIRALL, *La nostra cultura. Breu itinerari per la cultura catalana*, Barcelona, Nono Art Edicions, 1980.

_____, *Nuestra cultura. Breve itinerario por la cultura gallega*, Barcelona, Nono Art, 1981.

FLORES Enrique y FORTE José Luis, *Hombre perdido. Ñuflo de Chaves en el Iguazú*, Badajoz, CEXECI, 2012.

FONT Alfonso y SÁNCHEZ ABULÍ Enrique, *La epopeya de Chile. La tierra de la quimera*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

GARCÍA Santiago y OLIVARES Javier, *Las Meninas*, Bilbao, Astiberri, 2014.

GARCIA I QUERA Oriol, *Rocaguinarda*, Barcelona, Cim Edicions, 2003.

_____, *Corpus 1640. La revolta dels Segadors*, Barcelona, Casals, 2004b.

_____, *Bruixes 1617. L'any del diluvi*, Terrassa, Rafael Dalmau Editori, 2020.

_____, *Barcelona, 1714. El Once de Septiembre*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2019a.

_____, *Mallorca, 1229. Jaime I El Conquistador*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2019b.

GIL Antonio, *Flandes: 1566-1573. Rebelión y Orden*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2021.

_____, *Flandes: 1566-1573. Orden y Castigo*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2022,

GILLON Paul y NIETO Miguel Ángel, *Cabeza de Vaca. El mago blanco*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

GIMÉNEZ Carlos y MUNDET Joan, *Arturo Pérez Reverte. El capitán Alatríste*, Barcelona, DeBolsillo, 2005.

_____, *Arturo Pérez Reverte. Las aventuras del capitán Alatríste. Limpieza de sangre*, Barcelona, DeBolsillo, 2008.

GOL, *Huida hacia la Gloria. Vasco Núñez de Balboa y el descubrimiento del Océano Pacífico*, Badajoz, CEXECI, 2013.

GOL, CAMELLO Pedro y ARAGÓN Lola, *Diego García de Paredes. El Sansón Extremeño*, Cascaborra Ediciones, 2022.

GOL y RINCÓN Juan Luis, *El Gran Capitán*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2020.

GONZÁLEZ Borja, Inés Suárez. *La conquista de Chile*, Badajoz, CEXECI, 2015.

GRUP NONO/ART, *Breu historia de Catalunya. De Casp als Segadors*, Barcelona, Nono Art Edicions / Caixa de Estalvis de Catalunya, 1980a.

_____, *Breu historia de Catalunya. El casal de Barcelona*, Barcelona, Nono Art Edicions / Caixa de Estalvis de Catalunya, 1981.

_____, *Breve Historia de Galicia*, Barcelona, Nono/Art, 1984a.

_____, *Breve historia de Aragón. I hasta las alteraciones de 1591*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1984b.

_____, *Breve historia de Aragón. II. Desde 1599 hasta nuestros días*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1985.

GUILL Miguel Ángel, *El tesoro de los Moriscos*, Elda, Ayuntamiento de Elda / Ediciones Novitalle, 2014.

HERCE César, COBAIN Meik y SUÁREZ Angie, *María Pita*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2020.

HERNÁNDEZ CAVA Felipe y BRECCIA Enrique, *Lope de Aguirre. La aventura*, Vitoria, Ikusager Ediciones, 1989.

HERNÁNDEZ CAVA Felipe y BARRIO Federico del, *Lope de Aguirre. La conjura*, Vitoria, Ikusager Ediciones, 1993.

HERNÁNDEZ PALACIOS Antonio, *Roncesvalles*, Vitoria, Ikusager Ediciones, 1979.

_____, *El primer viaje de Colón. Una candela lejana*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992a.

_____, *El Virreinato de Colón. La Luz y la Espada*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992b.

____, *La Conquista de Nueva España. El Oro y la Sangre*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992c.

____, *Carlos V*, Barcelona, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999a.

____, *Felipe II*, Barcelona, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999b.

____, *El Cid Integral*, Tarragona, Ponent Mon, 2015.

____, *Eloy. Uno entre muchos / Río Manzanares*, Tarragona, Ponent Mon, 2018 [1979].

____, *1936. Euskadi en llamas / Gorka gudari*, Tarragona, Ponent Mon, 2019 [1981, 1987].

IBECETA Galvarino, *1553: Tucapel*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2018.

JIMÉNEZ Rafael y SOLLERO José Antonio, *1525: Pavía*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2019.

LAMBERT François, BUZZELLI Guido, BERÉLOWITCH André y MANARA Milo, *Cristobal Colón*, Barcelona, Planeta, 1981.

LAMBERT François, TOPPI Sergio y GATTIA Alarico, *Pizarro*, Barcelona, Planeta, 1981.

MARQUINA Javier, INFANTE Jaime y PEREIRA Guillermo, *1585: Empel*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2020.

MARQUINA Javier, PÉREZ Rafael y MELENDO Ana, *Playa honda*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2021.

MASSÓ Roberto, *El relato de Hernando de Bustamante. La odisea de la primera vuelta al mundo*, Badajoz, Fundación Académica Europea e Iberoamericana de Yuste, 2019.

MAX y MACHUCA J. Félix, *El Imperio Azteca. El Jugador de los Dioses*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

MORA Francisco de la, SANTOS Rodrigo, PELÁEZ Ricardo y PESCADOR José Luis, *La Conquista*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2018.

MICHELUZZI Attilio y GOLIGORSKY Lilian, *Francisco Pizarro en Perú. Los trece de la fama*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

MIRANDA Ángel y AGUILERA Juan, *Espadas del fin del mundo*, s.l., autoedición, 2017.

MUNDET Joan, *Capablanca. A cara o cruz*, Barcelona, Amaniaco Ediciones, 2016.

_____, *Capablanca. Dos muertes*, Barcelona, Amaniaco Ediciones, 2017.

_____, *Capablanca. El pozo del olvido*, Barcelona, Amaniaco Ediciones, 2018.

_____, *Capablanca. Te llamaré Capablanca*, Barcelona, Amaniaco Ediciones, 2019.

_____, *Capablanca. Cien mil doblones*, Barcelona, Amaniaco Ediciones, 2020.

NAVARRO Antonio, *El Esplendor de la Cultura Maya. La Leyenda de Ahau*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

NAVARRO Antonio, MERINO José María y NIETO Miguel Ángel, *Primeras expediciones al río de la Plata. El mar dulce*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

NIETO Miguel Ángel y ORTIZ José, *La Civilización Inca. Los Hijos del Sol*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

NINE Carlos y ZENTNER Jorge, *Expediciones al pacífico. La adelantada de los mares del sur*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

PEINADO Carlos y GARCÍA Adrián M., *Bernardino de Meneses. El adalid de Orán*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2022.

PÉREZ NAVARRO, Francisco y JAN, *Pasolargo*, Barcelona, La colla de la pessigolla, 2005 [1978].

_____, *Nosaltres, els catalans*, Barcelona Glénat, 2008 [1978].

RAMOS María, *La Araucana. Alonso de Ercilla sobre Pedro de Valdivia*, Badajoz, CEXECI, 2017.

RAMOS Rafael, *Historia de Navarra*, Berriozar, Cénlit Ediciones, 2014. [1ª ed.: Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Navarra, 1980.]

REDONDO Jesús y MARTÍN Andreu, *Bartolomé de las Casas. El defensor de los indios*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

SANTIAGUETE y BOR Joan, *El sitio de Viena*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2022.

SELVI Santi y MOROCHO Luis, *Cajamarca*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2021.

SIÓ Enric y MARCELLO Carlo, *Hernán Cortés en México*, Barcelona, Planeta, 1981.

SOLÍS Fermín, *Navío de Tuertos. Francisco de Orellana y el descubrimiento del Amazonas*, Badajoz, CEXECI, 2010.

TOPPI Sergio, *El cerro de la Plata. La leyenda de Potosí*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992a.

_____, *Las fabulosas ciudades de Arizona. Los tesoros de Cíbola*, Barcelona, Planeta-De Agostini / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992b.

TOPPI Sergio, ARZTBAJEFF, GENNARO y MICHELUZZI, *Los soldados de la suerte*, Valencia, Editorial Valenciana, 1983.

TORRADO Daniel, *1539: Castelnuovo*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2018.

TRILLO Carlos y BRECCIA Enrique, *Alvar Mayor 1*, Barcelona, Norma Editorial, 2007.

USERO Adolfo, *Maese Espada*, Barcelona, Glénat, 2006 [1982].

VV. AA., *Historia de Andalucía 2. Del descubrimiento a los Borbones. El Siglo de las Luces*, Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1983.

VV. AA., *Historia ilustrada de Castilla-La Mancha*, Granada, Editorial Genil, 1987.

VV. AA., *Historia de España. Tomo V. Descubrimiento y conquista de América*, Granada, Editorial Roasa, 1990a.

VV. AA., *Historia de España. Tomo VI. Los Austrias*, Granada, Editorial Roahasa, 1990b.

VV. AA., *Historia de la Comunidad de Madrid. Tomo I. Madrid Antiguo*, Granada, Roasa, 1991.

VALLINA Alicia y MOLINA Joan, *Catalina de Erauso*, Barcelona, Cascaborra Ediciones, 2022.

ZAPICO Alfonso, *El otro mar*, Bilbao, Astiberri, 2013.

Bibliografía secundaria

ALARES LÓPEZ Gustavo, *Políticas del pasado en la España franquista (1939-1964). Historia, nacionalismo y dictadura*, Madrid, Marcial Pons, 2017.

ALCÁZAR Javier y LÓPEZ Félix, “Enrique Breccia”, *Tebeosfera*, 2009: https://www.tebeosfera.com/autores/breccia_enrique.html.

ALSINA Jean, “Lope de Aguirre, trilogie du scénariste Felipe Hernández Cava : promotion du lecteur et exténuation du mythe”, in Viviane Alary y Danielle Corrado (eds.), *Mythe et bande dessinée*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 453-470.

ÁLVAREZ JUNCO José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

ARCHILÉS Ferrán, SANZ Julián y ANDREU Xavier (eds.), *Contra los lugares comunes. Historia, memoria y nación en la España democrática*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2022.

BALFOUR Sebastian y QUIROGA Alejandro, *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*, Barcelona, Ediciones Península, 2007.

BALLESTER RODRÍGUEZ Mateo, “Vox y el uso de la historia: el relato del pasado remoto de España como instrumento político”, *Política y Sociedad*, 58/2, 2021, p. 1-13.

BATALLA CUETO Pablo, *Los nuevos odres del nacionalismo español*, Gijón, Trea, 2021.

BERNECKER Walther L., “El aniversario del ‘descubrimiento’ de América en el conflicto de opiniones”, *Ibero-amerikanisches Archiv*, 18/3-4, 1992, p. 501-520.

CAPDEVILA Jaume, BARRERO Manuel y NÁJERA Paco, “El niño que quería dibujar. Entrevista con Adolfo Usero”, *Tebeosfera*, 2/3, 16 julio 2009: <https://tinyurl.com/mtu65bnt>

CASQUETE Jesús, “El hilo épico de la historia”, in Jesús Casquete (ed.), *Vox frente a la historia*, Madrid, Akal, 2023a, p. 73-81.

CASQUETE Jesús (ed.), *Vox frente a la historia*, Madrid, Akal, 2023b.

CHAPARRO GÓMEZ César, “Tribuna abierta iberoamericana: Extremadura e Iberiamérica”, *Revista Electrónica Iberoamericana*, 11/2, 2017: <https://tinyurl.com/54jtmvck>

CLARET Jaume y FUSTER-SOBREPERE Joan (eds.), *El regionalismo bien entendido. Ambigüedades y límites del regionalismo en la España franquista*, Granada, Comares, 2021.

CONDE Luis y RIOBÓO Jorge, “Historia de las autonomías en cómic”, *El País Semanal*, 10 abril 1983a, p. 15-24.

CONDE Luis y RIOBÓO Jorge, “Hernández Palacios y el ‘comic’ histórico”, *El País Semanal*, 10 abril 1983b, p. 27-28.

CORTI Agustín, “Metabiografía ficcional y motivos biográficos en la novela gráfica *Las Meninas*”, *Pasavento*, 5/2, 2017, p. 383-403.

CUESTA Josefina, *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 2008.

DÍAZ DE GUEREÑU Juan Manuel, *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2014, p. 17-55.

DOMÍNGUEZ ORTIZ Antonio, *Alteraciones andaluzas*, Madrid, Narcea, 1973.

ELLIOTT John H., *La Revolta catalana 1598-1640: un estudi sobre la decadència d'Espanya*, Barcelona, Vicens-Vives, 1966.

FORCADELL ÁLVAREZ Carlos, “La fragmentación espacial en la historiografía contemporánea: la historia regional/local y el temor a la síntesis”, *Studia historica*, 13-14, 1995-1996, p. 7-27.

FUENTES MÁRQUEZ Manuel, “Julián Olivares, director de «Cascaborra Ediciones»: «Muchos profesores de Historia usan nuestros cómics en clase»”, *Libros y Lanzas*, 10 diciembre 2020: <https://tinyurl.com/yhunck56>

GALSTER Ingrid, *Aguirre o la posteridad arbitraria*, Pamplona, Eunsa, 2015.

GARCÍA Jorge y BARRERO Manuel, “Las memorias de Cava. Entrevista a Felipe Hernández Cava (parte 3)”, *Tebeosfera*, 2003 [1995]:

https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Cava/FelipeH_3.htm

GARCÍA Santiago, *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010.

_____, “En el umbral. El cómic español contemporáneo”, *Arbor*, 2, Extra, 2011, p. 255-263.

GARCÍA CÁRCEL Ricardo, “La reciente historiografía modernista española”, *Chronica Nova*, 28, 2001, p. 185-219.

_____, “Veinte años de historia social de la España moderna”, *Historia social*, 60, 2008, p. 91-112.

_____, *El demonio del Sur. La Leyenda Negra de Felipe II*, Madrid, Cátedra, 2017.

GARCIA I QUERA Oriol, “El còmic i la història”, *Treballs d'Arqueologia*, 10, 2004a, p. 79-86.

GÓMEZ SALAMANCA Daniel, “La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic española”, in Alessandro Scarsella, Katuscia Darici y Alice Favaro (eds.), *Historieta o Cómic: Biografía de la narración gráfica en España*, Venecia, Edizioni Ca'Foscari, 2017, p. 161-171.

GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER Guillermo, “Siglo de Oro, novela de aventuras y cómic: nuevos modos de hacer cómic en el siglo XXI”, in Ana Cabello, Miguel Carrera, Malvina Guaraglia, Federico López-Terra y Cristina Martínez-Galvez (eds.), *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, Madrid, Catarata / CSIC, 2011, p. 258-269.

GONZÁLEZ-RUIBAL Alfredo, “Pintar Covadonga en el siglo XXI”, *Público*, 10 marzo 2023: <https://blogs.publico.es/dominiopublico/51332/pintar-covadonga-en-el-siglo-xxi/>.

GROOT Jerome de, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Abingdon / New York, Routledge, 2016.

GUIRAL Antoni, “1970-1995: Un reloj atrasado y otro tren perdido”, *Arbor*, 2, Extra, 2011, p. 183-208.

HERNÁNDEZ CAVA Felipe, “Viñetas personales”, *Gente de Cómic*, 7, 7 noviembre 1989, p. 103.

HERNÁNDEZ CANO Eduardo, “La pulsión ensayística en el cómic español contemporáneo: una primera aproximación”, *Artes del ensayo*, 1, 2017, p. 90-117.

_____, *La mémoire du franquisme dans le roman graphique*, París, Atlande, 2020a.

_____, “Entre memoria y política: las historietas de Felipe Hernández Cava sobre la España del siglo xx (1973-1996)”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24, 2020b: <http://journals.openedition.org/ccec/9411> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccec.9411>.

HOBSBAWM Eric, *Bandits*, Londres, Abacus, 2007 [1969].

INSTITUTO CERVANTES BRUSELAS, “Capablanca de Joan Mundet”, YouTube, 8 septiembre 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=-HarGFrapPU>.

JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Raquel, “Juan Mundet: «La leyenda de Capablanca me atraía desde pequeño»”, *Zenda Libros*, 3 enero 2020: <https://www.zendalibros.com/joan-mundet-la-leyenda-de-capablanca-me-atraia-desde-pequeno/>.

JIMENO ARANGUREN Roldán, “Regionalismo y derecho foral navarro: continuidades y reinterpretaciones”, in Jaume Claret y Joan Fuster-Sobrepere (eds.), *El regionalismo bien entendido. Ambigüedades y límites del regionalismo en la España franquista*, Granada, Comares, 2021, p. 157-179.

JORDANOVA Ludmilla, *History in Practice*, Londres / Nueva York, Bloomsbury, 2019.

LA HORA DEL BOCADILLO, “Viñetas de Historia”, *La Hora del Bocado*, 11 julio 2020: <https://tinyurl.com/ykczx9f3>

LÁZARO-REBOLL Antonio, “Fellow Travellers’ in Spanish Visual Print Cultures of the Transition: The Case of Trocha. Cuadernos Mensuales del Colectivo de la Historieta (1977–1978)”, *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 4/2, octubre 2020, p. 187-208.

LESAGE Sylvain (dir.), “Histoire et Bande Dessinée”, *Sociétés & Représentations*, 53, Printemps, 2022, p. 9-239.

LLORENTE Manuel, “Tengo aún dos ‘alatristes’ en la reserva”, *El Mundo*, 30 abril 2021: <https://tinyurl.com/3xnca9ff>

LÓPEZ FRANCO Álvaro, “«En España ya no se asocia el cómic a lectura para niños»”, *Descubrir la historia*, 21 febrero 2019: <https://descubriolahistoria.es/2019/02/en-espana-ya-no-se-asocia-el-comic-a-lectura-para-ninos/>.

LOWHENTAL David, *The Past is a Foreign Country Revisited*, Cambridge / Nueva York, Cambridge University Press, 2015.

LYNCH John, *Los Austrias 1516-1700*, Barcelona, Crítica, 2010.

MARAVALL José Antonio, *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1974 [1972].

MARCILHACY David, “La Hispanidad bajo el franquismo: El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista”, in Stéphane Michonneau y Xosé M. Núñez Seixas (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, p. 73-102.

MARFANY Joan-Lluís, *La cultura del catalanisme. El nacionalisme català en els seus inicis*, Barcelona, Editorial Empúries, 1996.

MARTÍ MARTÍNEZ Manuel, “Historia local y democracia”, in Carmen Frías Corredor y Miguel Angel Ruiz Carnicer (coords.), *Nuevas tendencias historiográficas e historia local en España. Actas del II Congreso de*

Historia Local de Aragón (Huesca, 7 al 9 de julio de 1999), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, p. 13-26.

MARTÍN Antonio, “*Nosaltres, els Catalans*, una obre per a la història del còmic”, in Francisco Pérez Navarro y Jan, *Nosaltres, els catalans*, Barcelona Glénat, 2008, p. 3-6.

MARTÍNEZ Miguel, “El imperio de extremo centro”, *CTXT. Contexto y Acción*, 148, diciembre 2017: <https://tinyurl.com/5n7ue56n>

MARTÍNEZ Miguel, *Comuneros. El rayo y la semilla (1520-1521)*, Gijón, Hoja de Lata, 2021.

MAZUR Dan y DANNER Alexander, *Comics. A Global History, 1968 to the Present*, Londres, Thames & Hudson, 2014.

MORALES MOYA Antonio y ESTEBAN DE LA VEGA Mariano (eds.), *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

NÚÑEZ SEIXAS Xosé M., *Patriotas y demócratas. El discurso nacionalista español después de Franco*, Madrid, Catarata, 2010.

_____, *Imperios y danzas. Nacionalismo y pluralidad territorial en el fascismo español (1930-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 2023.

OLIVARES Julián, “Making of de Historia de España en viñetas”, *Zenda Libros*, 22 febrero 2019: <https://www.zendalibros.com/making-of-historia-espana-vinetas/>.

PALACIOS Jesús, “El retorno de los bárbaros: el nuevo cine histórico e histórico nacionalista europeo”, *El Español*, 1 mayo 2020: <https://tinyurl.com/28e3k6sc>

PONS Álvaro, “La industria del cómic en España: radiografía de ¿un mito o una realidad?”, *Arbor*, 2, Extra, 2011, p. 265-274.

PORCEL Pedro, *Tragados por el abismo. La Historieta de Aventuras en España*, Onil, Edicions de Ponent, 2010.

QUAGGIO Giulia, “1992: La modernidad del pasado. El PSOE en busca de una idea regenerada de España”, *Historia y Política*, 35, enero-junio 2016, p. 95-122.

RODON GUINJOAN Ramón M.^a, *Invierno, primavera y otoño del carlismo (1939-1976)*, Tesis doctoral, Universitat Abat Oliba CEU, 2015.

RIERA PUJAL Jordi, “El cómic en catalán. De la Postguerra a la Transición”, *Tebeosfera*, 3, 7 junio 2009: <https://tinyurl.com/35e92yyr>

RIVERO RODRÍGUEZ Manuel, *La España del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza editorial, 2023.

SÁIZ SERRANO Jorge, “Libros de texto de historia en educación secundaria y narrativa nacional española (1976-2016): Cambios y continuidades en el discurso escolar de la nación”, *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, 16, 2017, p. 3-14.

SAMUEL Raphael, *Theaters of Memory Past and Present in Contemporary Culture*, Londres / Nueva York, Verso, 2012.

SANZ LÓPEZ Julio, “Las Conmemoraciones del V Centenario y su valor internacional para España en 1992”, *Cuadernos de historia contemporánea*, 40, 2018, p. 327-347.

SAZ CAMPOS Ismael, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid, Marcial Pons, 2003.

THOMAS Hugh, *Rivers of Gold. The Rise of the Spanish Empire*, Londres, Penguin Books, 2010 [2003].

_____, *The Golden Age. The Spanish Empire of Charles V*, Londres, Penguin Books, 2011.

_____, *World Without End. The Global Empire of Phillip II*, Londres, Penguin Books, 2015.

TORRES Xavier, *Nyerros i cadells: bàndols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590-1640)*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993.

TOUTON Isabelle, “El discurso político del cómic sobre el pasado nacional. Tres lecturas del Siglo de Oro”, *Icono 14*, 10/1, 2012, p. 84-101.

TRABADO CABADO José Manuel (ed.), *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*, León, Universidad de León / Eolas Ediciones, 2019.

VILCHES Gerardo, “‘Pay them more!’. Los autores de cómics ante la precariedad: informe sobre el sector”, *CTXT. Contexto y Acción*, 288, septiembre 2022: <https://tinyurl.com/2p8radh3>

VILCHES FUENTES Gerardo, “La aparición de la conciencia artística en el cómic occidental”, *Papeles de Cultura Contemporánea*, 22, 2019, p. 58-79: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/PCC/article/view/15606/13409>.

VV. AA., *Memoria de Actividades 1997-2001. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

VV. AA., *Tras la imagen. Pedro Tabernero director gráfico y editor*, s. l., Diputación Provincial de Cuenca / King Juan Carlos I of Spain Center, 2006.

VV. AA., *La corona de Aragón dibujada. Historia y ficción*, Barcelona, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016.

VV. AA., “Comment raconter l’histoire en BD?”, *Les Cahiers de la BD*, 9, octubre, 2019, p. 97-117.

VV. AA., *El Guion de cómic II*, Barcelona, Diminuta Editorial, 2020.

VENTUREIRA Rubén, “«Hemos demostrado que hay un público para la Historia de España en cómic»”, *El Debate*, 16 noviembre 2022: <https://tinyurl.com/25s9736k>

VICH Sergi, *La historia en los comics*, Barcelona, Ediciones Glénat, 1997.

WITEK Joseph, *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, Jackson, University Press of Mississippi, 1989.

YAGÜE David, “Julián Olivares, editor de Cascaborra: «Estamos a años luz de EE UU o Francia por no apostar por el cómic hecho aquí»”, *20 minutos*, 9 septiembre 2019: <https://tinyurl.com/3t3ebvxu>

YEXUS, *Sergio Toppi, un visionario entre dos mundos*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2007.

YUSTE GONZÁLEZ Javier, “Entrevista a Julián Olivares, responsable de la Cascaborra ediciones”, *HRM Ediciones*, s.f.: <https://tinyurl.com/4bub6p8z>