

FRICCIONES ENTRE CÓMIC Y ARTE CONTEMPORÁNEO

PEPITO MAGEFESA Y OTRAS HISTORIAS, DE GALLARDO

JULIO ANDRÉS GRACIA LANA

Universidad de Zaragoza | julioandresgracialana@gmail.com

Recibido: 16.11.19 | Aceptado: 4.12.19

Resumen

El artículo supone una aproximación a los cómics publicados por Miguel Gallardo en la revista *Cairo* en la primera mitad de los años ochenta, recopilados bajo el nombre de *Pepito Magefesa y otras historias*. En ellos, el historietista realizaba un retrato mordaz de la época, sus personajes más histriónicos, el diseño, la moda o, especialmente, el universo del arte contemporáneo. Entendemos, por un lado, que este análisis constituye un ejemplo sintomático de la forma en que el mundo del arte era visto por el tebeo en plena Movida Madrileña.

Por otra parte, la trayectoria de Gallardo, las historias protagonizadas por Pepito Magefesa y la etapa histórica en la que se enmarcan, constituyen una clave de bóveda fundamental para entender el proceso de *artificación* que han experimentado las viñetas en las últimas décadas. La serie supone un ejemplo de ruptura de las jerarquías entre las artes a través del uso de la ironía y la mordacidad.

Palabras clave

Miguel Gallardo | *Pepito Magefesa* | arte contemporáneo | *artificación*.

Abstract

The article is an approach to the stories published by Miguel Gallardo in *Cairo* magazine in the eighties, compiled under the name of *Pepito Magefesa*. In them, the cartoonist made a scathing portrait of the time, his most histrionic characters, design, fashion or, especially, the universe of contemporary art. On the one hand, this analysis constitutes a symptomatic example of the way the comic art was seen the art world, in the context of the «Movida Madrileña».

On the other hand, the trajectory of Gallardo, the stories starring by Pepito Magefesa and the historical stage in which they are framed, constitute a basic element to understand the process of *artification*, that the cartoons have undergone in recent decades. The series is an example of breaking the hierarchies between the arts through the use of irony.

Keywords

Miguel Gallardo | *Pepito Magefesa* | contemporary art | *artification*.

Si me preguntan a qué me dedico, digo que traduzco en imágenes lo que los demás piensan en palabras. Por lo tanto, soy más tradujante que dibujante.¹

Este cómic posee la misma dignidad estética que el arte tradicional.²

1. INTRODUCCIÓN. DEL SISTEMA DEL ARTE AL SISTEMA DEL CÓMIC

Los años ochenta fueron un momento clave para el sistema del arte en España. En 1981 el Boeing 747 Lope de Vega, un vuelo comercial de la compañía Iberia procedente de Nueva York, aterrizó en el aeropuerto de Barajas. Cuando el comandante se dirigió a la tripulación fue más allá de anunciar el aterrizaje: «señoras y señores, bienvenidos a Madrid. Tengo que decirles que han venido... acompañando al *Guernica* de Picasso en su regreso a España».³ Un año después de la llegada del famoso cuadro a nuestro país, tuvo lugar la primera edición de la feria ARCO, contemporáneamente al ascenso del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) al poder. Otro gran hito histórico vino acompañado de un hecho de profunda relevancia para el arte contemporáneo: España entró en la Unión Europea en 1986 y ese mismo año se creó el Centro de Arte Reina Sofía, futuro Museo Nacional. Paralelamente a este fenómeno de consolidación institucional del territorio de las artes plásticas, entre 1980 y 1985 se produjo el auge de las revistas del conocido como *boom* del cómic adulto.⁴

La primera mitad de la década fue el momento de nuestra historia reciente en el que más magazines de historieta convivieron en los quioscos españoles.⁵ Nueva Frontera fue pionera con la publicación casi al mismo tiempo de *Totem*, *Blue Jeans* (ambas editadas en 1977) y *Bumerang* (1978). Casi al mismo tiempo, Josep Toutain, a través de

1. Miguel Gallardo en la biografía incluida en su web oficial. (Disponible en línea: <http://miguel-gallardo.com/es/quien-soy/>). Fecha de consulta: 14/10/2019.

2. GALLARDO, Miguel: «Andy Warhol's Interview». *Cairo* (Barcelona), 8 (1982), pp. 43-47, espec. p. 43.

3. HERMOSO, Borja: «Así volvió a España el "Guernica" de Picasso: 35 años ya». *El País* (Madrid), 24/10/2016. (Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2016/10/02/actualidad/1475366141_729636.html). Fecha de consulta: 14/10/2019.

4. Definido por teóricas como: LLADÓ, Francesca: *Los comics de la Transición: el boom del cómic adulto 1975-1984*. Barcelona: Glénat, 2001.

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

Toutain Editor (reestructuración de la agencia Selecciones Ilustradas), fue el encargado de publicaciones como *1984* (1978) o *Creepy* (1979). Pero fue la publicación de *El Víbora* en 1979 la que demostró la viabilidad económica y el impacto social que podía tener un *magazine*. La revista editada por Ediciones La Cúpula posibilitó el surgimiento de iniciativas como *Cairo* o *Cimoc* por parte de Norma Editorial y el auge de multitud de editoriales que apostaron por el formato. El apogeo y la posterior caída de estos *magazines*, que dejaron progresivamente de publicarse a partir de la segunda mitad de los ochenta, sentó las bases de un sistema editorial en el que cobró importancia el álbum, la librería y una distribución especializada.

Muy vinculada a la consolidación del «sistema del arte» y del «sistema del cómic», la nueva ola de innovación creativa de la Movida Madrileña trajo consigo la eclosión de numerosas manifestaciones artísticas. Un proceso en el que «la música fue sin duda el principal carburante»,⁶ pero donde se implicaron la fotografía, el cine, la pintura o el tebeo. Un contexto que rompía los cánones establecidos y las fronteras entre las distintas expresiones creativas, una época en la que:

Los empleados de Telefónica se hacían directores de cine, los abogados ejercían de filósofos y los filósofos de cantantes de rock, mientras los hijos de familias bien conocían el chabolismo horizontal en profundidad en sus continuos safaris a la Celsa o la Rosilla.⁷

En 1984 desde la revista *Cairo*, se entrevistó a uno de los protagonistas del momento, Miguel Gallardo (Lérida, 1955). Al ser preguntado por lo que estaba viviendo, respondió: «todo es lo mismo, lo bueno y lo malo. Por una parte hay una mezcla de todo, no hay nada nuevo. Lo bueno es si de ahí sale algo. Lo malo es que no te aclaras ni la hostia, no sabes dónde mirar».⁸

En este texto planteamos un análisis de los cómics recopilados bajo el título de *Pepito Magefesa y otras historias*, realizados por Gallardo en los años ochenta para *Cairo*. Definimos la hipótesis de que resultan representativas de un momento histórico concreto y de una visión del universo del arte contemporáneo desde el mundo del tebeo, paralela

6. MARZO, Jorge Luis y MAYAYO, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015, p. 382.

7. CEESEPE: «Calle mayor, años 20. Venturas y desventuras de un pintor llamado a sí mismo Ceesepe». En: CEESEPE: *La colección del artista, catálogo de la exposición celebrada del 15 de marzo al 6 de abril de 2003 en el Centro Cultural Moncloa*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Moncloa-Aravaca y Centro Cultural Moncloa, 2003, p.7.

8. BERMEJO, Victoria: «Gallardón». *Cairo* (Barcelona), 24 (1984), pp. 15-17, espec. p. 17.

al alza del ecosistema artístico, al *boom* del cómic adulto y a la Movida Madrileña. Planteamos asimismo que esta conexión es una pieza que nos permite comprender mejor el intrincado puzle de la *artificación* que ha experimentado el medio en las últimas décadas. El término se define como «el proceso de transformar el no-arte en arte, resultado de un complejo trabajo que genera un cambio en la definición y el estado de las personas, los objetos y las actividades».⁹ La visión *desjerarquizada* de las diferentes manifestaciones expresivas que plantea la serie de Gallardo es una visión a tener muy en cuenta en dicho proceso. Gallardo presenta un universo en el que artes plásticas e historieta se unen, dentro de un contexto de interrelación entre distintos medios, como la música, el diseño o la arquitectura.



Figs. 1 y 2. *Pepito Magefesa con y sin color, desvelando su principal objetivo: el mundo del arte contemporáneo*

Las historias se publicaron en los primeros ocho ejemplares del magacín *Cairo*, con uno extra, *El caso del falso Tintín*, que se editó en

9. En francés en el original: «le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de status des personnes, des objets, et de activités» (traducción propia). SAPHIRO, Roberta: «Avant-propos». En: HEINICH, Nathalie y SAPHIRO, Roberta (dir.): *De l'artificiation. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, pp. 15-26, espec. p. 20.

el número veinticuatro de la revista. Pepito Magefesa no se presentó hasta el cuarto episodio, pero en recopilaciones posteriores los tres primeros capítulos se suman a los siguientes.¹⁰ Además, como veremos, siguen líneas muy similares a nivel narrativo y temático. Pepito aparece como colaborador en un medio de comunicación, lo que le permite infiltrarse en los más reputados ambientes de los años ochenta para aportar un muestrario de toda la época, destacando especialmente el mundo del arte. De vida misteriosa, el personaje es un trasunto de *The Phantom*, superhéroe creado por Lee Falk.¹¹ Como tal, posee una cueva que le sirve como refugio en la selva y un traje ajustado. Su doble personalidad supone toda una metáfora de los dos universos que busca unir.

En la primera página de la historia publicada en el número siete de *Cairo*, Pepito Magefesa se remanga listo para enfrentarse a los habitantes y los problemas de la contemporaneidad. Esa misma imagen sirvió de portada a la recopilación de sus historias que realizó la editorial Complot en 1984, pero con un añadido que nos sirve para enmarcar mejor el papel del personaje. El paso del blanco y negro al color asume un fondo ocupado en su práctica totalidad por un cuadro rico en pigmentos. El traje de Pepito ha recibido pequeñas gotas de pintura, mientras que sus manos están completamente bañadas en color [figs. 1 y 2].

2. MIGUEL GALLARDO Y MAKOKI

El creador de Pepito, Miguel Gallardo, comenzó a trabajar en los años setenta en un estudio de dibujos animados. Allí conoció a Juanito Mediavilla y gracias a él entró en contacto con «Borrayo que era un majara de los tebeos y que en aquellas épocas tenía un piso muy destartado».¹² A partir de un relato de este último y sobre guion de Mediavilla, el autor leridano concibió al personaje de Makoki. Comenzó a publicarse en 1977 en la revista *Disco-Exprés* y se convirtió en uno de los personajes más característicos del cómic adulto, al igual que Anarcoma, de Nazario, o Gustavo, de Francesc Capdevila (Max).

10. Es el caso del recopilatorio: GALLARDO, Miguel: *Pepito Magefesa y otras historias*. Barcelona: Complot, 1984.

11. Antes del capítulo extra, la serie termina con una carta del protagonista dirigida a su madre, donde hace todavía más explícita esta conexión: GALLARDO, Miguel: «Andy Warhol's Interview», p. 47.

12. BERMEJO, Victoria: «Gallardón», p. 15.

Dio nombre además a dos revistas: la pionera se editó durante la primera mitad de los ochenta y la segunda casi una década más tarde, abarcando parte de los noventa.

En su primera aventura, Makoki aparece atado a una camilla y se le aplica un fuerte tratamiento de *electroshock*. Lejos de amilanarse, el personaje se levanta, rompe una botella de ácido en la cara de un enfermero, ataca al doctor y al resto del equipo y libera a todos los internos del psiquiátrico en el que se encuentra recluido. El título del episodio no puede ser más clarificador: «Revuelta en el frenopático». Antonio Altarriba dibuja una interesante lectura para este personaje al afirmar que:

nos encontramos en un momento en el que la antipsiquiatría hace furor y los tratamientos «de choque» se perciben como un intento extremo y, por supuesto, condenable de anular al diferente [...]. Makoki ha logrado desconectarse de ese flujo de corriente que pretendía mantenerle integrado, formando parte del rebaño.¹³

Muchos de los miembros de la pandilla de Makoki dieron lugar a sus propias series, convirtiéndose en parte indispensable de revistas como *El Víbora*. En conjunto, retrataron perfectamente el ambiente de la época. A nivel gráfico, *Makoki* mantuvo al inicio una fuerte influencia del creador de Popeye, Elzie Crisler Segar, pero siempre se mantuvo abierta a multitud de influjos. Ana Merino define muy bien al historietista cuando habla de: «un creador imparable e inconformista que se impregna de todas las posibilidades expresivas del cómic y aprende muchos registros».¹⁴ Gallardo ha demostrado una amplitud en cuanto a estilo que pudo resultarle útil, además, para complementar los encargos en el universo del cómic con otros procedentes del campo de la ilustración. Este camino lo anduvieron también otros autores del *boom*, como Max.

Asimismo, al igual que Francesc Capdevila, el historietista incluyó referencias gráficas procedentes de este ámbito en la historieta. Se observa en experiencias como *Perro Nick* (1987), publicada en el número noventa y dos de *El Víbora*.¹⁵ Como él mismo reconoce, suponía una influencia de sus trabajos coetáneos para publicaciones como

13. ALTARRIBA, Antonio: *La España del tebeo: la historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 354.

14. MERINO, Ana: «Todos los Gallardos». En: TRABADO CABADO, José Manuel (ed.): *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*. León: Universidad de León y EOLAS Ediciones, 2019, pp. 245-270, espec. p. 251-252.

15. GALLARDO, Miguel: «Perro Nick». *El Víbora* (Barcelona), 92 (1987), pp. 39-44.

Playboy o *Interview*.¹⁶ Gallardo destaca que, en verdad, no ha realizado durante su trayectoria «muchas distinción entre cómic e ilustración, la narración se reduce a una sola imagen en la que tienes que encontrar soluciones sencillas y directas. La imagen es un lenguaje con sus propias figuras: metáforas, redundancias, elipsis».¹⁷

3. PEPITO MAGEFESA Y OTRAS HISTORIAS

Su primera obra larga en solitario fue la serie que compone *Pepito Magefesa y otras historias*, publicada en la revista *Cairo*. Editado por Norma Editorial, el magacín se constituyó como una de las publicaciones más características del *boom* del cómic adulto. Reunió a autores como Mique Beltrán, Pere Joan, Micharmut o Daniel Torres. Su primer director fue Joan Navarro. Tal y como él mismo resume:

Quando llevábamos un año con *Cimoc* se me hizo un encargo literal: «hazme un *Víbora*», para tener otra revista diferente [...]. El concepto de vanguardia digamos que era común a toda la gente que estaba en *Cairo*. El término abarcaba no sólo una estética, en el caso del dibujo, sino por ejemplo, una reivindicación del contenido literario, de aventura, que partía del modelo *tintinesco*. Esa insistencia en la línea clara francobelga coincidió en los primeros ochenta con la aparición de Serge Clerc, Yves Chaland o Le Floc'h.¹⁸

Navarro fue director de *Cairo* hasta el número treinta (inclusive), momento en que la publicación dejó de editarse. Regresó poco después bajo la dirección compartida de Antoni Guiral, Javier Ballester (Montesol) y el propio gerente de Norma, Rafael Martínez. Entre el primer ejemplar y el número veinticuatro, se publicaron todas las historias que constituyen el corpus de nuestro análisis.

Los distintos episodios cuentan con una portada inicial de presentación que se estructura como un serial radiofónico o televisivo (*Cairo* 3, 5 y 6), a modo de revista (*Cairo* 1, 2 y 4) o de historieta, ya sea *comic book* o página de álbum (*Cairo* 7, 8 y 24). Significativamente, Gallardo comienza con un enfoque cercano al arte y de crítica a este,

16. FERRER, Carlos: «Miguel Gallardo, o la historia del cómic español contemporáneo». *Radio Praha en español* (s. l.), 09/11/2010. (Disponible en línea: <https://www.radio.cz/es/rubrica/cultura/miguel-gallardo-o-la-historia-del-comic-espanol-contemporaneo>). Fecha de consulta: 14/10/2019.

17. DELGADO, Pablo, «Entrevista a Miguel Gallardo, ilustrador». *Blogs ABC* (s. l.), 15/06/2016. (Disponible en línea: <http://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/2016/06/15/entrevista-a-miguel-gallardo-ilustrador/>). Fecha de consulta: 14/10/2019.

18. Entrevista a Joan Navarro en Barcelona, realizada el 22/05/2017.

para terminar deslizándose en una apuesta por la historieta y un homenaje al medio.

La estructura narrativa mantiene en común la introducción de diferentes viñetas configuradas a modo de anuncios publicitarios. Esta herramienta le sirve a Gallardo, por una parte, para introducir el humor, creando contraste entre el hilo de la narración y el *spot*. Por otro, le otorga una ventana que no tiene que someterse a los diseños de la narrativa. Gracias a ella adquiere la libertad de ser crítico con una amplia variedad de temas. Desde la religión hasta los cursos por correspondencia, que aparecen parodiados en el número cuatro de *Cairo*. Junto a un estudiante con birrete que se ríe mirando al lector se dispone el mensaje: «parece mentira pero... ya soy idiota!! po fin!!! [sic]. En poco tiempo y sin necesidad de conocimientos especiales, estudiando solo una hora diaria en mi casa con los famosos cursos por correspondencia». La publicidad añade, plena de ironía: «si no le gusta su trabajo actual... siga mi ejemplo y sáquese un título destes [sic]... [...] crítico de cómics, director de cortos, paloma mensajera, pintor cubista». ¹⁹ Todo tiene cabida en los *intermezzi* publicitarios ideados por Gallardo: moda para clérigos, un intervalo musical con la rondalla «Los Amantes», ropa interior masculina o limpiacristales. Narrativamente cabe destacar también que, en algunas historias, se incluye el francés en los diálogos, normalmente con la finalidad de reforzar la creación de un ambiente cargante, pedante o enrarecido. ²⁰

Entre todos los personajes destaca especialmente la presencia de Pepito Magefesa. Gallardo lo introduce en el número cuatro del magacín barcelonés, creando su nombre a partir de un apelativo muy común en castellano y de la conocida marca de productos de cocina y menaje. Se encuentra vestido con una gabardina a cuadros, un fular de lunares, gafas de sol y un elegante sombrero. Tiene como compañero habitual a un perro que responde al nombre de Satán (al igual que el heroico can de la batalla de Verdún) y que Pepito es capaz de comprender. ²¹

19. GALLARDO, Miguel: «Especial Pitita Ridruejo». *Cairo* (Barcelona), 4 (1982), pp. 21-25, espec. p. 24.

20. Se observa muy bien en la fiesta de: GALLARDO, Miguel: «Mis artistas preferidos». *Cairo* (Barcelona), 1 (1981), pp. 17-21.

21. *Ibíd.*, p. 23. Cruce de galgo y *collie* que se empleó como mensajero durante la I Guerra Mundial, llegando a salvar la posición francesa. UGIDOS, Gonzalo: «Verdún: La batalla que volvió locos a los hombres». *El Mundo* (s.l.), 21/02/2016. (Disponible en línea: <https://www.elmundo.es/cronica/2016/02/21/56c75dacca47415e658b4597.html>). Fecha de consulta: 14/10/2019.

«My favourite artists (Mis artistass preferidoss) [sic]. Revista gráfica solo para “connoisseurs”»,²² es la carta de presentación de la primera historia, incluida en el número uno de *Cairo*. El título nos aporta ya varias claves del discurrir de la historia, que se muestra como todo un pastiche sobre la idea de la revista de arte. En la portada se establecen diferentes precios para el *magazine* en base al país hispanohablante en el que se venda, Argentina, El Salvador, Nicaragua o España. El patrocinio se encuentra a cargo de Chicken`s Friend & Co. (las verdaderas gallinitas de Kentucky), parodia de la cadena de la conocida multinacional especializada en pollo frito Kentucky Fried Chicken (KFC). No resulta inapropiada esta inclusión, teniendo en cuenta que durante la Transición y los años ochenta, se produjo la llegada y consolidación de algunos de los principales establecimientos de comida rápida a España, con Burger King en 1975 o McDonalds en 1981.²³ Gallardo hacía referencia a un hecho coetáneo y al expansivo sistema capitalista procedente de Estados Unidos, que impregnaba incluso el área de la estética y el arte. Justamente en mitad de la lectura, el autor incorpora una viñeta en la que aparece un hombre anuncio vestido de pollo, que nos recuerda quién ha permitido que la revista saliera adelante.

En la parte derecha de la portada, se incluye una de las famosas *composiciones* concebidas por Piet Mondrian. Justo debajo se dispone lo que parece un bodegón de Juan Gris reinterpretado, que incorpora un bote de Cola Cao. En la parte inferior izquierda, Gallardo encaja una referencia a John Cage y se nos presenta al conductor de toda la historieta, antecedente de Pepito Magefesa: el histriónico Walter Montenegro.

El contexto de desarrollo del cómic es una fiesta en una maravillosa propiedad situada en Oak Park, diseñada «hasta el último detalle por Bernard G. (Buddy) Young, nieto de un conocido de Frank Lloyd Wright». ²⁴ El suburbio de Chicago, cuando «todavía era la pradera de la mitología norteamericana»,²⁵ fue el punto de inicio de la carrera

22. GALLARDO, Miguel: «Mis artistas preferidos», p. 17.

23. SÁNCHEZ, Javier: «Un estudio: ¿cuándo llegó la primera hamburguesa a España?». *Vanity Fair* (Madrid), 14/03/2016. (Disponible en línea: <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/cuando-llego-la-primera-hamburguesa-a-espana/22964>). Fecha de consulta: 14/10/2019.

24. GALLARDO, Miguel: «Mis artistas preferidos», p. 18.

25. FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, p. 57.

del conocido arquitecto norteamericano y cobija varias casas realizadas de acuerdo a sus ideales, con «elementos rompedores para entonces, como el uso de nuevos materiales, alerones de inspiración japonesa y una distribución del espacio que se amolda a las necesidades del cliente, y no al revés». Citar a un icono de la arquitectura que entendía sus aportaciones vinculadas «a los ideales de EE.UU.: la libertad, la sintonía entre hombre y naturaleza, la democracia»,²⁶ no hacía sino redundar en la crítica al sistema económico y político propiciado desde Estados Unidos. En el mismo número de *Cairo*, Mariscal dispuso a sus personajes más famosos, los Garriris viajando por el interior de conductos aéreos de un «urbanismo futurista».²⁷

La casa se llena de diferentes referencias artísticas que descontextualizan obras paradigmáticas de la historia del arte universal. Una figura extraída del *Guernica* (1937) de Picasso, se transforma en una fuente del jardín, mientras que una lata de sopa Campbell que podría haber inspirado a Andy Warhol, conforma el cuerpo de una lámpara. Los personajes potencian esta descontextualización mordaz. Desde una mujer de rostro alargado extraída de un lienzo de Amedeo Modigliani, hasta un joven sacado del cartel anunciador del grupo expresionista Die Brücke (El Puesto, primera década del siglo XX). Se



Fig. 3. Altercado picassiano en la lujosa mansión de Oak Park.

desliza asimismo el protagonista de uno de los cuadros de *El grito*, pintados por Edvard Munch a finales del siglo XIX. Aparece también Paloma Picasso, hija del pintor y de la artista Françoise Gilot, vestida con una paleta de colores a modo de estilosa pamea.

26. ANSORENA, Javier: «Oak Park, Chicago: allí empezó todo para Frank Lloyd Wright». *ABC* (Madrid), 25/06/2017. (Disponible en línea: https://www.abc.es/cultura/abci-park-chicago-alli-empezo-todo-para-frank-lloyd-wright-201706250155_noticia.html). Fecha de consulta: 14/10/2019.

27. MARISCAL: «Urbanismo futurista». *Cairo* (Barcelona), 1 (1981), pp. 11-13.

Finalmente, una pelea entre Paloma y la acompañante de un pequeño y poco trascendente Jackson Pollock, provoca un particular *Guernica* en la casa [fig. 3]. Las referencias frecuentes al autor malagueño y al famoso cuadro se explican también por una razón relativa al contexto: como hemos destacado líneas arriba, en septiembre de 1981 la obra maestra de Picasso regresó a España, convirtiéndose en un hito y en un primer paso para la configuración del sistema del arte reciente.

El análisis de la primera historia publicada en *Cairo* por Gallardo nos habla de un enfoque que mantuvo a lo largo de toda la serie: el escepticismo y la profunda ironía crítica hacia el universo del arte contemporáneo. La finalidad que persigue el historietista es, mediante el lenguaje del cómic y las historias que plantea, romper la elevada consideración social de dicho cosmos, en expansión en ese momento. Su objetivo es que el ecosistema editorial y el artístico desciendan al mismo nivel, algo que se explica precisamente porque el propio Gallardo nunca ha realizado «un distingo, entre arte y cómic. Por eso hacía esas historietas en *Cairo* en la que se tiraban del pelo las hijas o las mujeres de artistas como Picasso».²⁸

La mordacidad se potenció en el número dos de la revista, cuyo episodio llevaba por título «el creyente frente al arte moderno». En este caso, el magacín parodiaba a la Hermandad Obrera de Acción Católica, creada durante el franquismo, al titularse: «Acción Católica. Revista-coloquio sobre arte y religión. Órgano oficial de la Asociación de Artistas Cristianos Modernos».²⁹ Los protagonistas son una suerte de crítico, un personaje de rostro cubista «creador del surrealismo socialista y del chung-art, poeta en sus horas libres»³⁰ y el propio «Dios», perfecto copista de la obra del artista Kazimir Malévich y especialmente dado a la bebida. El conductor de todo es en este caso el Padre Mediavilla, que más adelante acompañará a Pepito Magefesa. Gallardo fue el encargado además de la portada de la publicación, con un pintor que sonreía mientras se golpeaba con la brocha en su

28. Entrevista telefónica a Miguel Gallardo, realizada el 06/11/2019.

29. GALLARDO, Miguel: «Acción catódica». *Cairo* (Barcelona), 2 (1981), pp. 5-9, espec. p. 5.

La ironía sobre temas religiosos, en relación al arte, es algo repetido durante la serie. Sirva como ejemplo complementario la aparición de «Santa Tecla, virgen y apaleada», justo cuando el protagonista de «Potaje de pasiones» va a suicidarse. La virgen es un travesti con aureola y manto de luz, vestido como Carmen Miranda. Porta el característico sombrero de frutas que llevó la actriz en *That night in Rio* (1941). GALLARDO, Miguel: «Potaje de pasiones». *Cairo* (Barcelona), 3 (1981), pp. 21-25, espec. p. 25.

30. *Ibidem*, p. 6.

ojo derecho. Ese mismo artista aparece en la primera página de la historia dudando sobre qué tiene que hacer con el pincel. Se repiten estructuras narrativas presentes ya en el primer número de la serie: la inclusión de viñetas a modo de anuncios publicitarios como gags, la aparición de diálogos y palabras en francés o la pelea entre dos personajes principales.

El final es directo y mordaz: «¡Niños!, obedeced a vuestros papás y sed buenos como San Domingo Pintor que llegó a ser un gran artista. Antes morir que copiar». Aparece firmado por «Mosén Gallardo».³¹ De esta forma, el autor critica la noción de «originalidad» en el arte contemporáneo y el ego que parece acompañar, de acuerdo a su prisma, a muchos artistas que la utilizan como arma arrojadiza. En la entrevista que realizamos al autor, este estableció que:

Hay muchos ilustradores o dibujantes cuya meta es tener un estilo propio que los distinga de los demás. Mi meta siempre ha sido copiar a todo el mundo [risas]. He aprendido copiando a los maestros e incorporándolos a todo lo que ya sabía. Eso te da una agilidad bastante grande, porque no estás fijado a un estilo. Cuando me llega un encargo lo que hago es buscar la forma técnica de resolver eso. No tengo servidumbre con nada.

[...]

Picasso decía la famosa frase de: «si está vivo es copia, si está muerto es homenaje». No hay nada original en el mundo. Todo ha tenido una referencia de lo anterior. Es la única forma de aprender.

[...]

David Hockney hizo un trabajo maravilloso sobre la cámara oscura.³² Básicamente usar la cámara oscura es «calcar», y lo hacían multitud de pintores. A lo que nos lleva esto es a la idea de que copiar es parte del proceso de aprendizaje. A no ser que lo hagas tan descaradamente como para apropiarte de lo del otro. Lo he usado siempre para ver cómo los demás resuelven problemas básicos que me encuentro. Una vez que lo interiorizas, lo tienes ahí y ya está. A veces la gente me reconoce por mi estilo y ni siquiera yo me reconozco por ello. No consiste en cambiar de trazo cada vez que tengas que hacer algo sino, básicamente y una vez más, en hacer lo que te da la gana [risas].³³

31. *Ibíd.*, p. 9.

32. HOCKNEY, D., *El conocimiento secreto*, Barcelona, Ediciones Destino, 2003.

33. Entrevista telefónica a Miguel Gallardo, realizada el 06/11/2019.

En el cuarto número, Gallardo introduce a Pepito Magefesa con una historia que comienza parodiando la portada de la revista *Life*. El ejemplar se encuentra dedicado a Pitita Ridruejo, conocida personalidad de la *jet-set* europea y española, interesada en el mundo del arte. Una «“grand dame” con carisma de las que desgraciadamente no abundan ya».³⁴ Aparece vestida con dos paletas de pintor a modo de pendientes y con un vestido en el que se insertan, como si fueran topos, los personajes de los Garriris creados por Mariscal. Significativamente, se aprecia de fondo una escultura grecolatina que representa a Hermes-Mercurio lanzando agua por la punta del glande.

La finalidad de Pepito es «recoger información sobre estas personas que quedan [sic] saltando continuamente a la fama desde cualquiera de los campos artísticos, culturales, humanos, sociales y psicológicos».³⁵ Con dicho objetivo, pasea por la casa de Pitita viendo sus obras de arte, entre las que destaca «la fabulosa colección privada de retratos de la familia Ridruejo, con firmas tan cotizadas como Tamara de Lempicka, Marc Chagall, Juan Gris, Cuichart [Modest Cuixart]...».³⁶ Las piezas que se aprecian son, sin embargo, retratos del Tío Gilito, La Cosa o la pequeña Lulú. Ironía una vez más acerca de las grandes firmas del arte y reivindicación a través de la parodia de la propia importancia del tebeo.

Tanto con Pitita Ridruejo, como en la historia contenida en el número tres y en la que aparece en el cinco, se ejemplifica una de las metas centrales de Gallardo: hablar de una época en la que, «de pronto, la gente inventaba personajes para sí mismo que eran más grandes que la vida». Fue el caso de Tino Casal, protagonista de la quinta historia. Su rostro, caricaturizado al extremo, se asemeja a los del creador del «chung-art» que poblaba la narración del número dos de *Cairo* y a Federico, «el artista atormentado», personaje central de «Potaje de pasiones».³⁷ En este último caso, Gallardo parte de la idea del carisma desmedido para caricaturizar además la leyenda del artista maldito, inconformista y obsesionado con su obra. Para el historietista:

No importaba si detrás había mucho o poco. Es el caso de la Movida Madrileña: ellos mismos han reconocido alguna vez que no tenían tampoco ni pajolera idea de tocar, pero les alimentaba la pasión por hacer eso. Pero lo

34. GALLARDO, Miguel: «Especial Pitita Ridruejo», p. 21.

35. *Ibidem*, p. 22.

36. *Ibidem*, p. 23.

37. GALLARDO, Miguel: «Potaje de pasiones», pp. 21-25.

que en un principio fue pasión, en muchos casos se convirtió ya en un «pegote» total. La gente exageraba demasiado y eso daba para mucha parodia.³⁸

Pero es en el número seis de *Cairo* donde la sorna sobre el genio inmoderado alcanza su cénit. Se anuncia el «Gran Concurso “Ondas”» a «Moderno del Año». Entre los candidatos está la productora musical Pili Vinilo, Billy Boy, un «poeta romántico descendiente de William Blake» o el «exquisito editor»³⁹ Pedro Peláez. Se encuentra entre ellos el enemigo de Pepito Magefesa, el malvado Mr. X. Todos ellos pugnan por ser el más innovador, vanguardista y radical en sus propuestas. En definitiva, el más «moderno», el que más puede trascender los límites de sí mismo y de su época.

Los dos últimos capítulos cierran narrativamente la serie. El séptimo desarrolla el enfrentamiento entre los dos personajes antagonistas y la derrota de Pepito ante Mr. X que, en la entrega número ocho, gana el «Premio Ondas» y desvela la identidad secreta del heroico detective al mundo. El malvado antagonista de las historias no es otro que Jamón Despaña, trasunto del especialista Ramón de España. «Bajo la apariencia de un ingenuo crítico de cómic [sic] encontramos a una de las mentes criminales del siglo que vende “protección” y opera en el mercado negro de la penicilina».⁴⁰ De esta manera, un crítico de cómics quita la máscara a un *connaisseur* del mundo del arte que, como hemos comentado líneas arriba, resulta ser un superhéroe de tebeo, *The Phantom*. El capítulo ocho de la serie se titula «Andy Warhol’s Interview». Tras una serie de *spots* iniciales, se estructura en dos entrevistas a la madre y el padre de Pepito Magefesa. Están realizadas por un personaje real extraído del universo de la pintura y por otro ficticio procedente del tebeo. Warhol es el encargado de hablar con la madre del protagonista, mientras que una pequeña Lulú (personaje de Marjorie Henderson Buell) disfrazada se encarga del padre.

Aunque Gallardo podría haber concluido la serie en el capítulo ocho, regresó con una última historia: «El caso del falso Tintín. Tintín y los cuadros falsificados». Es el primer capítulo en el que no aparece ningún *spot* publicitario. El contraste se produce tanto narrativa como gráficamente entre la parte desarrollada a modo de episodio firmado

38. Entrevista telefónica a Miguel Gallardo, realizada el 06/11/2019.

39. GALLARDO, Miguel: «Moderno del año». *Cairo* (Barcelona), 6 (1982), pp. 21-25, espec. p. 24.

40. GALLARDO, Miguel: «Clasic Comics». *Cairo* (Barcelona), 7 (1982), pp. 21-25, espec. p. 25.

por Hergé, con Tintín y el Capitán Haddock como protagonistas, y la aventura habitual de Pepito Magefesa. Por una parte, los dos personajes del tebeo francobelga viajan hasta Nueva York buscando a un especialista en arte, el profesor Hugues. Por otro, Magefesa y Jamón Despaña se vuelven a enfrentar. Ambas narraciones se interconectan por elementos como la publicación del nuevo álbum del reportero francófono por parte de la Editorial España, o por un final totalmente abierto que parece unir ambas historias. La elección de Hergé como episodio final no resulta casual. El autor llegó a plantearse ser pintor y tomó clases de pintura del artista belga Louis Van Lint.⁴¹ Su última obra, inacabada, se tituló significativamente *Tintín y el Arte-Alfa*. Lo que se deduce por los bocetos que dejó Hergé es que se encontraba, en parte, inspirada por el marchante Fernand Legros, que durante años vendió de manera muy exitosa obras falsas realizadas por Elmyr de Hory.

4. LA PEQUEÑA LULÚ Y VARIOS CLÁSICOS

Junto a las referencias al mundo del arte, resalta en todos los capítulos el homenaje a figuras de la cultura popular y de la historia del tebeo. En el número seis de *Cairo*, el conocido personaje Pedro Picapiedra, nacido en el estudio de animación Hanna-Barbera Productions, aparece nominado a «moderno del año». Se identifica irónicamente como Chavi Chal, «genio del diseño funcional».⁴² El eterno hambriento creado por José Escobar, Carpanta, aparece también entre los nominados. Gallardo lo retrata como Pepe Prieto, «hombre renacentista por excelencia profesor de lunfardo».⁴³ En la séptima historia, Carpanta se fuma un canuto que termina siendo explosivo, mientras que en la sexta el repórter Tribulete de Cifré acompaña a Pepito en la investigación del rapto de Diana Palmer, el amor del protagonista. El que parece ser el Doctor Victor von Doom, uno de los principales antagonistas del universo de Marvel Comics, aparece tomándose una bebida en el séptimo capítulo.⁴⁴ Tintín parodia la conocida referencia a Superman al afirmar de espaldas:

41. VICENTE, Álex: «Cuando Hergé se cansó de Tintín y quiso ser pintor». París, *El País*, 26/09/2016. (Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2016/09/25/actualidad/1474826019_817211.html). Fecha de consulta: 14/10/2019.

42. GALLARDO, Miguel: «Moderno del año», p. 24.

43. *Ibidem*.

44. Enemigo especialmente de Los 4 Fantásticos.

- ...mientras... dos siluetas cruzan a gran velocidad por encima del mar...
- ...sera un pajaro? [sic]
- sera un vion? [sic]
- ...es el hombre enmascarao! [sic]⁴⁵

Los principales teóricos de cómic del momento también encuentran su reflejo en las páginas de Gallardo. La historia publicada en el número siete de *Cairo* recuerda a la portada de un *comic book* clásico y se publica gracias a la aprobación de la «Javier Coma Code Autorithy [sic]». Con ello se hacía referencia al papel determinante del conocido crítico dentro del mundo de la historieta, estableciendo una burla del Comics Code Authority.⁴⁶ En el séptimo episodio aparece claramente la revista *RAW*, órgano de difusión del cómic alternativo reconvertido en el «diario gráfico oficial de los nihilistas de Badalona».⁴⁷ Por último, la influencia de Crisler Segar y de su obra más conocida, *Popeye*, se hace asimismo patente en varias de las historias. Por una parte, en la casa de Pitita Ridruejo la criada de Lugo que atiende a Pepito Magefesa resulta ser un calco del personaje de Olivia. Por otro lado, la tía de Diana Palmer no es sino un Popeye travestido, en el que su característica pipa contrasta con la cofia que lleva en la cabeza.

El contraste entre el mundo del arte contemporáneo y el del cómic queda patente en lo descrito con anterioridad. Grandes pintores conviven con reputados historietistas. Protagonistas de la pintura comparten espacio con personajes de ficción del tebeo. Revistas de cómic alternativo y de artes plásticas se entremezclan. Las excesivas personalidades solo encuentran sátira y los diferentes espacios jerárquicos en los que habitan unos y otros se rompen, creando una mezcla que provoca hilaridad en el lector.

5. MÁS ALLÁ DE PEPITO MAGEFESA: DE UN LARGO SILENCIO A MARÍA Y YO

Pepito Magefesa y el resto de historias de Gallardo publicadas en *Cairo* constituyen un ejemplo representativo de una época en la que el auge de las artes plásticas fue común al del tebeo. Para las revistas,

45. GALLARDO, Miguel: «Clasic Comics», p. 25.

46. Creado como instrumento de censura previa en 1954 por la Comics Magazine Association of America.

47. GALLARDO, Miguel: «Clasic Comics», p. 24.

sin embargo, fue un ascenso efímero. Desde 1985 en adelante se produjo su progresiva desaparición. Publicaciones como *Cimoc*, *Comix Internacional* o la propia *Cairo* dejaron de venderse en los quioscos, coartando el desarrollo creativo de muchos autores y privándolos de una fuente periódica fundamental de ingresos. Las causas de este hecho fueron variadas e incluyeron algunas de tipo económico, el reposicionamiento editorial, las transformaciones en los hábitos de lectura o los propios cambios sociológicos, desde el abandono del quiosco como punto de distribución del tebeo hasta la «verdadera revolución» en los medios de comunicación que se forjó desde la Transición. En palabras de Fusi se constituyó un clima cultural que tuvo como uno de sus elementos definitorios la pluralidad.⁴⁸ Es decir, el público pasó a tener una gran cantidad de opciones de ocio a su disposición, que muchas veces eran más económicas o de más fácil acceso que la historieta. Entre ellas se encontró la televisión, que incrementó su oferta y horas de emisión, o el recién surgido videojuego, que aportaba un elemento desconocido hasta ese momento: la interactividad.

Ante la desaparición de la revista, numerosos autores emigraron creativamente a campos como el audiovisual o la ilustración, más lucrativos y todavía con mejor consideración desde el prisma social. Entre los que abrazaron este último ámbito, se encuentra el propio Gallardo. Cuando las revistas progresivamente desaparecieron, en palabras del autor «el panorama era desolador. No había nada».⁴⁹ Dada su experiencia anterior, no resulta extraño que a comienzos de los noventa el historietista comenzara a dedicarse mayoritariamente a este vehículo expresivo tan cercano a las viñetas. Ha actuado como

ilustrador de prensa (donde ha obtenido amplio reconocimiento), ha sido portadista de libros y ha realizado carteles, entre ellos los de las fiestas de La Mercè de 1989 o la Festa Major de Sants de 1992.

Nunca retomó a Pepito Magefesa y, en un momento de plena dedicación a la ilustración, el creador acabó con la vida de su personaje más característico: Makoki. Para Gallardo se había convertido

48. FUSI, Juan Pablo. *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999, pp. 151-154.

49. INFAME & CO: «“Éramos jóvenes y no teníamos nada que perder”. Entrevista a Gallardo y Mediavilla». *Bilbao 24 horas* (Bilbao), 19/03/2017. (Disponible en línea: <http://bilbao24horas.com/hemeroteca/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/18265-eramos-jovenes-y-no-teniamos-nada-que-perder-entrevista-a-gallardo-y-mediavilla>). Fecha de consulta: 14/10/2019.

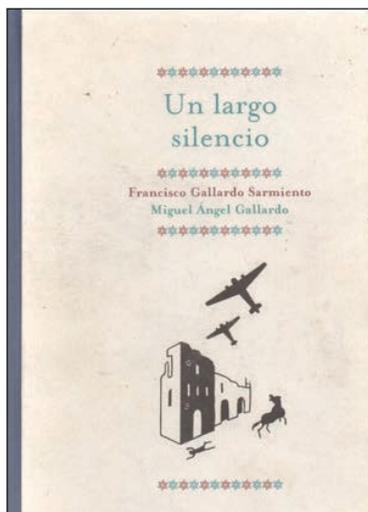


Fig. 4. Portada de *Un largo silencio* (1997)

en «una mochila que cargaba mucho». ⁵⁰ Lo hizo en la revista *Viñetas* dirigida, al igual que la primera etapa de *Cairo*, por Joan Navarro. El autor resume que «la época de Makoki ha pasado. El tío de los cables y su banda eran una pandilla de inconscientes de mentalidad adolescente. Parecían peligrosos en los años 70, pero se revelan inofensivos en los 90». ⁵¹

Los nuevos caminos emprendidos por el historietista desembocaron en *Un largo silencio* (1997) [fig. 4]. ⁵² «Una deuda con mi padre y con su generación». ⁵³ En 1984 Gallardo declaró que ya tenía en mente realizar la historia. ⁵⁴ La base para la obra fue un texto realizado por el padre del dibujante,

Francisco Gallardo, en el que narra su infancia, juventud y participación en el bando republicano durante la Guerra Civil Española. El escrito aparece acompañado de varios aportes gráficos que comenzaron publicándose en la revista *Nosotros Somos Los Muertos*, coordinada por dos autores, Max y Pere Joan.

La combinación de cómic e ilustración recuerda a nivel técnico (y no desde ningún otro prisma) a las experiencias híbridas empleadas por el primero en *Órficas* (1994) y en *Monólogo y alucinación del gigante blanco* (1996). Dos obras, muy personales, realizadas también en la década de los años noventa. En ellas, el autor se implicó como no lo había hecho en sus trabajos previos en literatura infantil, al actuar específicamente como escritor para ambas.

50. LARRIÓN Y TORRES: «Entrevista a Miguel Gallardo». *Gutter* (s. l.), 04/04/2017.

51. DE ESPAÑA., Ramón: «Miguel Gallardo: “Mataré a Makoki porque esta ya no es su época”». *El país* (Barcelona), 16/03/1994. (Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1994/03/16/cultura/763772404_850215.html). Fecha de consulta: 14/10/2019.

52. GALLARDO, Francisco y GALLARDO, Miguel: *Un largo silencio*. Alicante: De Ponent, 1997.

53. Entrevista telefónica a Miguel Gallardo, realizada el 06/11/2019.

54. BERMEJO, Victoria: «Gallardón», pp. 16-17.

Un largo silencio antecede claramente a obras como *El arte de volar* y, por extensión, a la propia idea de novela gráfica en España.⁵⁵ El historietista volvió a plantear años más tarde otro libro en el que también se produjo una profunda implicación familiar: *María y yo* (2007).⁵⁶ Gallardo narra la relación que mantiene con su hija, que sufre autismo. Se publicó de manera coetánea a *Arrugas*, de Paco Roca y, como destaca Ana Merino «representa una continuidad con ese estilo gráfico-narrativo que define una nueva época [el establecido en *Un largo silencio*]».⁵⁷ El guion se desarrolla con delicadeza y sensibilidad, combinando cómic e ilustración, a través de un «grafismo bastante naif, una imagen a veces meramente ilustrativa y unos textos explicativos y distanciados».⁵⁸ En este sentido, el historietista destaca significativamente que «lo importante de un relato es que la historia y el dibujo cuadren»⁵⁹ y que su objetivo no era:

volver al cómic en las mismas circunstancias en las que lo había dejado. Buscaba regresar de una manera mucho más simple y sencilla. El libro, tal y como está, es un diario que hice durante unas vacaciones con María y no tenía ninguna intención de ser publicado.⁶⁰

6. A MODO DE CONCLUSIÓN: FRICCIONES QUE ABREN NUEVOS CAMINOS

María y yo y *Un largo silencio* son sin duda dos de las obras más conocidas y estudiadas del autor. En ellas podríamos leer muchos otros elementos que hacen de Gallardo un caso paradigmático para analizar el proceso de *artificación* en el cómic. La construcción de dos «artefectos artísticos» muy originales en los que se combinan diferentes formas de narración visual y la adopción de un «artefacto semántico» en ambas, a través de la idea de novela gráfica, nos señalan una importante ruta de estudio. Las historias de Pepito Magefesa, junto a

55. ALTARRIBA, Antonio y KIM: *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent, 2009.

56. GALLARDO, María y GALLARDO, Miguel: *María y yo*. Bilbao: Astiberri, 2007.

57. MERINO, Ana: «Todos los Gallardos», p. 255.

58. TOUTON, Isabelle: «Apuntes sobre el realismo en las narraciones visuales actuales. El ejemplo de la adaptación cinematográfica del cómic *María y yo* de Miguel Gallardo por Félix Fernández de Castro». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* (Alcalá de Henares), vol. 2, 1 (invierno 2014), pp. 77-99, espec. p. 86.

59. MESSA, Roser: «[Entrevista] Miguel Gallardo: “Cuando viajo soy un desastre”». *Canino* (Madrid), 19/04/2016. (Disponible en línea: <https://www.caninomag.es/entrevista-miguel-gallardo-cuando-viajo-desastre/>). Fecha de consulta: 14/10/2019.

60. Entrevista telefónica a Miguel Gallardo, realizada el 06/11/2019.

las restantes publicadas en *Cairo*, resultan quizás menos conocidas en la trayectoria del historietista, pero son también capitales para comprender dicho proceso. Nos hablan de una época de sinergias y enlaces entre la historieta y otras artes. De fricciones y malentendidos. De golpes con el pincel y mandobles con el rotring. Una etapa de *desjerarquización* en la que el cómic buscaba reivindicarse, destruir prejuicios y mirar a las artes plásticas al mismo nivel.

El autor planteó una estructura narrativa original basada en el medio de comunicación de masas por excelencia: la publicidad. Conoció a unos personajes hiperbólicos, que buscaban retratar a toda una época. Eran moderados por un detective-superhéroe que no temía arremangarse y sumergir sus manos en un lodo de colorido capitalismo y vanidad. La disparidad de elementos procedentes del contexto de las artes plásticas y de las páginas del tebeo potencia tanto la mofa en el lector como un cierto sentimiento de confusión. Este último busca actuar también como eje a partir del que se nivelan todas las manifestaciones artísticas participantes. El humor sirve igualmente para alejar al lector de la realidad de una juventud que tuvo un lado difícil, en forma de consumo de drogas y marginalidad. Una época de la que muchos historietistas no pudieron salir, o de la que surgieron cambiados.

El autor cultivó la ruptura de jerarquías en más producciones suyas. Lo que Gallardo denomina «pastiche» es su «forma de arte preferida». ⁶¹ Un buen ejemplo lo encontramos en el álbum *Los sueños del niño* (1986), ⁶² personaje que «es, en verdad, un trasunto de Makoki (sólo tienes que mirarle la cara, con la napia grande)». ⁶³ Una portada de *Tío Vivo* reinterpretada u homenajes a historietistas como Manuel Vázquez o Winsor McCay, conviven con guiños y referencias a diferentes estilos de la historia de la pintura.

El homenaje al repórter Tribulete de Cifré, fiel acompañante de Pepito Magefesa, continuó en la serie *Perico Carambola*, retrato sardónico de la prensa rosa. Gallardo lo publicó en revistas como *Complot* o un breve *TBO* editado en los años ochenta por Editorial Bruguera. Ambos *magazines* fueron dirigidos por Joan Navarro y, en este caso, el autor partió de guiones de Ignacio Vidal-Folch. La colaboración entre ambos se volvió a repetir, ya en los años noventa, con *Roberto España* y *Manolín*, que parodiaba a otro de los clásicos del tebeo espa-

61. Entrevista telefónica a Miguel Gallardo, realizada el 06/11/2019.

62. GALLARDO, Miguel: *Los sueños del niño*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, 1986.

63. Entrevista telefónica a Miguel Gallardo, realizada el 06/11/2019.

ñol: *Roberto Alcázar y Pedrín*.⁶⁴ El tirón que había tenido un detective como Pepito Magefesa, tuvo un efímero intento de reeditarse con *Perro Nick*, publicado en *El Víbora* en la segunda mitad de los años ochenta. Como hemos comentado líneas arriba, mostraba la influencia de su trabajo en ilustración.

Las historias de Magefesa no constituyeron una excepción. Gallardo no fue el único autor que cultivó las críticas mordaces al mundo del arte contemporáneo. En el número treinta y seis de *Cairo* (1985), Montesol firmó la historia «Art News», donde retrató a personalidades como los críticos y teóricos Victoria Plusvalía (Victoria Combalía) o Ángel Peláez (Ángel González), que aparecen junto a Joan Catarro (Joan Navarro) o Miguel Barceló (Miquel Barceló), discutiendo sobre si el arte ha muerto o no en el siglo XX y acerca del nuevo estatuto artístico que parece adquirir el cómic. Asimismo, la doble personalidad de Pepito Magefesa, a medio camino entre el tebeo y las galerías de arte, nos puede hacer pensar en personalidades reales, como Alvarez Rabo. Como si de un Doctor Jekyll y Mr. Hyde artístico se tratara, el autor mantenía un perfil real como pintor y otro oculto que utilizaba para cometer la peor atrocidad nunca imaginada: crear tebeos. Se construían con una estética feísta, basada en guiones con temáticas mordaces, sexuales o escatológicas.⁶⁵

La propia idea de un detective sumergido en el mundo del arte antecede a uno de los personajes más característicos creados por el guionista Felipe Hernández Cava y el dibujante Keko: *Bob Deler*. Se publicó ya en la primera década del siglo XXI en la revista *EXIT Express* como:

una especie de Supermán que no sobrevolase el espacio sino que se moviese entre los intrincados vericuetos de los museos, galerías, estudios, bares nocturnos, salas de subasta y ministerios, por donde se difunden las tendencias postmodernas bajo presiones políticas y ocultos intereses.⁶⁶

64. *Pepito Magefesa, Perico Carambola y Roberto España y Manolín* formaron un único recopilatorio bajo el título de *Héroes modernos* a finales de los noventa: GALLARDO, Miguel y VIDAL-FOLCH, Ignacio: *Héroes modernos*. Barcelona: Glénat, 1998. Glénat estaba también dirigida por Navarro, con el que Gallardo siempre colaboró muy estrechamente.

65. Ver para ello: GRACIA LANA, Julio: «Una identidad pictórica: “Alvarez Rabo”». En: GRACIA LANA, Julio y ASIÓN SUÑER, Ana (coords.): *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 397-404.

66. ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: «El arte contemporáneo y el museo llevados

En definitiva, un *connoisseur* como Pepito Magefesa que conocía a cada personaje de los distintos orbes creativos.

Pero quizás el análisis acerca de las distintas jerarquías (en cuanto a prestigio económico y social), sobre qué es un arte o no, y en lo tocante a si el tebeo ha conseguido alcanzar finalmente dicho estatus, no sea lo más relevante. Cuando el narrador de «Art News» de Montesol pregunta a los dibujantes por el canon artístico del comic, uno de ellos responde significativamente: «¡Más pasta por página!».⁶⁷ A la cuestión, por parte de Victoria Bermejo, de si el tebeo es una manifestación artística, la respuesta de Gallardo no puede ser más clara: «no me importa mucho que sea un arte o deje de serlo. Lo que me interesa es que los autores de tebeos cuenten lo que tienen que contar con los medios que tienen: eso es un arte».⁶⁸

al cómic». *REVISIONES. Revista de crítica cultural* (Pamplona), 7 (Invierno de 2011 y Primavera de 2012), pp. 193-204, espec. pp. 200-201.

67. MONTESOL, «Art News». *Cairo* (Barcelona), 36 (1985), pp. 13-18, espec. p. 17.

68. BERMEJO, Victoria: «Gallardón», p. 15.