



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA **26**

AÑO 2014  
ISSN 1130-0124  
E-ISSN 2340-1451

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

HISTORIA Y CÓMIC  
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2014  
ISSN 1130-0124  
E-ISSN 2340-1451

# 26

**SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA**  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014>

**HISTORIA Y CÓMIC**  
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

*Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: dice, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2014

SERIE V - HISTORIA CONTEMPORÁNEA N.º 26, 2014

ISSN 1130-0124 · E-ISSN 2340-1451

DEPÓSITO LEGAL M-21037-1988

URL: <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFV>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN

Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>

Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# LA ESPAÑA DE ROSAS BLANCAS

## THE SPAIN OF ROSAS BLANCAS

Óscar Gual Boronat<sup>1</sup>

Recibido: 12/02/2014 · Aceptado: 23/06/2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14508>

### Resumen

Mediante la lectura del cuaderno femenino español *Rosas blancas*, publicado por la editorial Toray entre 1958 y 1965, tratamos de estudiar la capacidad del cómic para reflejar el papel de la mujer durante una de las etapas clave de la dictadura franquista. Tras trazar un recorrido por los tebeos sentimentales de la década de 1940 (*Azucena*) y las primeras revistas modernas para niñas (*Florita* y *Sissi*), analizaremos el contenido de dicha publicación. En ese análisis percibiremos cómo *Rosas blancas* prolongará determinados mitos de aquellas historietas al tiempo que introducirá nuevas perspectivas en consonancia con lo que estaba sucediendo en la sociedad española.

### Palabras clave

historieta sentimental; representación de la mujer; postguerra española; *Rosas blancas*; *Azucena*; *Florita*

### Abstract

Through the reading of the Spanish female comic-book *Rosas blancas*, published by Editorial Toray between 1958 and 1965, we try to explore the ability of comics to reflect the role of women during the key stages of the Franco dictatorship. After a study of the sentimental comics of the 1940s (*Azucena*) and the first modern magazines for girls (*Florita* and *Sissi*), we analyse the content of this publication. In this analysis we perceive how *Rosas blancas* extend certain myths while those cartoons introduce new perspectives in line with what was happening in the Spanish society.

### Keywords

female comic-books; women representation; Spanish postwar period; *Rosas blancas*; *Azucena*; *Florita*

---

1. IMAB - Institut Municipal d'Arxius i Biblioteques de Gandia. [oscarqualb@gmail.com](mailto:oscarqualb@gmail.com)

## 1. EL NACIMIENTO DE UN GÉNERO

Jacqueline Dupois es una joven modelo empleada en la agencia de Madame Lise, que una buena mañana, al salir de su casa, siempre con prisas, está a punto de ser atropellada. Afortunadamente el coche frena a tiempo, pero el conductor, de nombre André y de oficio ingeniero, no duda en recriminarle su acción: había cruzado la calle sin fijarse. Ella no se acobarda y se niega a reconocer su culpa, todo lo contrario, le acusa a él de no respetar las señales de tráfico. Ambos discuten, aunque manteniendo las formas, en medio de la calzada, entorpeciendo la circulación, con lo que rápidamente llega un gendarme que insiste en llevárselos a las dependencias policiales. El oficial de guardia les toma declaración, imponiéndoles una multa de 500 francos a cada uno, sanción que, además de no recurrir, pagan sin problemas, incluso André, caballerosamente, se ofrece a abonar la parte de ella, un ofrecimiento que Jacqueline, ofendida, se niega a aceptar. El incidente ha dejado al muchacho prendidamente enamorado de la modelo, e insistirá en invitarla a un café. Ante su obstinación decidirán citarse unos días después, iniciándose así una bonita relación que, cuando estaba cerca de culminar en boda, se rompe por la misteriosa desaparición de André. La pobre Jacqueline sufre durante varias jornadas, pero de repente su pretendiente se presenta en su lugar de trabajo, flanqueado por otra mujer, justo cuando ella está desfilando ataviado con un precioso vestido de novia. Al verlo del brazo de otra, Jacqueline abandona corriendo el negocio de Madame Lise, André la alcanza y le confiesa que había sufrido un accidente del que había salido tan malparado que había permanecido una semana inconsciente, cuando se recuperó sólo quiso que ir a verla, y su hermana insistió en acompañarlo. La reconciliación tiene lugar, de nuevo, en plena calle, con los bocinazos sonado por doquier, ante la sonrisa del mismo gendarme que meses atrás los había denunciado.

El relato anterior es el argumento de «Jacqueline», una historieta de doce páginas, escrita por Ana María, y dibujada por María Pascual, que inauguró en 1958 la colección de cuadernos *Rosas blancas*. Editada por el sello barcelonés Toray, supuso un punto de inicio no sólo para una nueva serie sino para toda una tendencia dentro del tebeo femenino español, aquella que el profesor José Antonio Ramírez bautizó, por asimilar con acierto las aspiraciones concretas de su audiencia, como *sentimental-próximo*<sup>2</sup>. Un producto consumido por muchachas que rondaban entre los quince y los veintitrés años aproximadamente, una franja de edad que ampliaba con creces el sempiterno mensaje «Para jóvenes de 17 años», situado en la parte inferior izquierda de la cubierta, y que vino a sustituir alrededor de la decimocuarta entrega a los genéricos «Revista juvenil femenina», o después «Publicación juvenil femenina». Dicha indicación suponía el primer

2. RAMÍREZ, Juan Antonio, *El cómic femenino en España. Arte sub y anulación*, Madrid, EDICUSA, 1975.

reconocimiento explícito de un destinatario preciso, que lógicamente sólo podía entenderse como un mensaje orientativo. Pero lo que sí era cierto es que esta nueva publicación venía a ser el escalón lógico para unas jóvenes que se habían formado como lectoras con los cómics fantásticos de la década anterior. Si *Rosas blancas*, como veremos más adelante, marcó una tendencia, lo mismo sucedió anteriormente con *Azucena*, también de Toray, cuando arrancó en 1946 (con una primera etapa que duró hasta 1948, año en el que se reenumeró desde la primera entrega).

*Azucena* será el cómic para niñas más vendido hasta la aparición de *Florita* (1949), muy por encima de otras cabeceras de similares características, que igualmente iniciaron su andadura en la segunda mitad de la década de 1940. Su éxito propició una serie de imitadoras —*Cuentos de hadas* (1947), *Princesita* (1947), *Ardillita* (1949), *Margarita* (1951)— que, una vez localizado un público concreto, siguieron las mismas pautas. El esquema de las historietas de *Azucena* variaba muy poco de número a número, basándose en el discurso de las fábulas infantiles tradicionales, recuperándose incluso determinadas creaciones típicas de los cuentos clásicos (princesas, monarcas, brujas, hadas). Cada cuaderno contenía una historia principal, completa, de ocho páginas, y, a partir del fascículo cuarenta y cinco, otra de complemento que ocupaba únicamente las caras interiores de las cubiertas, pero que continuaba de forma seriada. El protagonismo del relato principal estaba reservado para jóvenes agraciadas físicamente, que solían poseer grandes virtudes como la bondad, la amabilidad, la humildad y la honradez. La situación social de estas muchachas era, en un 60% de los casos, muy precaria, vivían en la más absoluta de las miserias, con algún pariente enfermo al que debían cuidar. Tras presentárnosla, el narrador introducía al joven pretendiente, de clase social más elevada, que quedaba prendado de los atributos de la chiquilla en cuestión, aunque él nada tenía que envidiarle en ese sentido, siendo como era una persona valiente y, ante todo, sincera. A ella se la identificará con el sentimiento y la ternura y a él con la fuerza y la inteligencia. Este guión podía variar mínimamente sin que por ello se truncara el armazón principal, por ejemplo ella podía ser la heredera de un potentado, o mejor de un noble, pero manteniendo siempre la diferencia social entre ambos; podía darse el caso asimismo que ella, al iniciarse el relato, no respondiera a la divina caracterización descrita, con lo que él sería el encargado de transformarla mediante su entrega absoluta, objetivo que lograría no sin sufrimiento. Respecto a los caracteres secundarios, no eran demasiado numerosos y el papel que se les asignaba era totalmente accesorio. A grandes rasgos se dividían en dos grupos: el de aquellos que se oponían a la unión de la pareja (novios o novias despechados, tías solteronas que ansiaban la herencia familiar), reconocibles por su desagradable aspecto, y, por otro lado, los que se decantaban a favor del enlace, que se caracterizaban por su afabilidad y por compartir condición social con el/la protagonista. Es evidente que cualquier oscuro sentimiento se veía abocado al fracaso frente al triunfo de las buenas intenciones y del amor, tan grande que con frecuencia permitía que las pocas ovejas descarriadas volvieran al seno familiar arrepentidas.

Los dramas en su gran mayoría se desarrollaban en contextos atemporales e imaginarios, con especial predilección por una particular Edad Moderna, como el Condado de Orso o el Reino de la Buena Paz, y en un porcentaje mucho menor en periodos históricos reconocibles, mitificados, que guardaban cierto grado de épica (la China imperial, el siglo xiv florentino, la conquista del oeste norteamericano o las Rusia zarista), o en ocasiones, ya bien avanzada la segunda etapa de la colección, en contextos contemporáneos, sin especificar fecha y lugar, en los que la barrera clasista ya no era tan importante y el tono de los diálogos mucho menos grave. No obstante la norma era situarlos en escenarios fantásticos, con situaciones irreales donde tenían una vital importancia los elementos maravillosos, claves a la hora de resolver conflictos, sin que ello obviara el enorme peso moralizador e ideológico. Eran en la práctica, efectivos vehículos de adoctrinamiento destinados a educar a las niñas en unos principios ideológicos conservadores: se castigaba la usura, el egoísmo, el orgullo, al tiempo que se premiaba la modestia, la sencillez, la docilidad y el respeto al estatus vigente. Las tristes existencias de los personajes de *Azucena* se correspondían milimétricamente con los modelos sociales implantados por el Nuevo Estado franquista. El rol femenino debía mantener una actitud pasiva, un enorme espíritu de sacrificio y una total discreción, haciendo suyos los principios nacional-católicos que abogaban por la austeridad, que consideraban que «buscar la felicidad era un propósito deleznable»<sup>3</sup>, no se había venido a este mundo a vivir con facilidad, estableciendo así un evidente paralelismo entre la desaparecida República y la vida sin dificultades, sin esfuerzo.

La dictadura franquista trata de reconstruir, o más bien de construir, un nuevo modelo de mujer española y católica. Una mujer que debía hacer de la religión y de la familia el centro de su existencia<sup>4</sup>.

El empeño de las autoridades y de la Iglesia por restituir, tras el demonizado paréntesis republicano, el papel clásico de la mujer, y su lugar en el hogar, se debía a varias razones. El número de nacimientos había descendido hasta los niveles más bajos del siglo y se buscaba restablecer de nuevo el crecimiento demográfico roto por la guerra; por su parte la cota de desempleo era elevada y la incorporación de las féminas al mercado de trabajo lo acrecentaría peligrosamente. Además se buscaba romper con la independencia femenil propugnada por las corrientes liberal-marxistas al tiempo que se evitaba una relajación en las formas. La figura que se dibujaba por parte de los grupos de poder era hacendosa, de miras cortas y con un único objetivo: el matrimonio (y como consecuencia lógica del mismo, la maternidad, auténtica piedra angular de la renovada sociedad). Como señala, desde la experiencia propia, la escritora Carmen Martín-Gaité, «se daba por

3. MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 24.

4. NÚÑEZ PUENTE, Sonia, *Una historia propia. Historia de las mujeres en la España del siglo xx*, Madrid, Pliegos, 2004, p. 84.

supuesto, efectivamente, que ninguna mujer podía acariciar sueño más hermoso que el de la sumisión a un hombre, y que si decía lo contrario esta mintiendo»<sup>5</sup>. Absolutamente todos los finales felices de *Azucena* se cerraban con el esperado enlace, culminado con las mágicas palabras que auguraban un maravilloso futuro a la nueva pareja. La última viñeta de estos cuadernos es idéntica en todas las entregas, incluso ya en el inicio de la década de 1960: un primer plano de los recién casados, él impoluto y ella inmaculada, que podía variar de vez en cuando para dar entrada a un plano americano, hasta las rodillas, donde se apreciaba a la pareja rodeada por sus familiares y amigos, todos los que les habían ayudado a llegar hasta allí. Por último, y antes de leer las gruesas letras de la palabra «Fin», se escribían, en cursiva preferentemente, sentencias inolvidables: «El amor de Gisela y su esposo fue eterno y todavía hoy se recuerda como el amor más dichoso de la historia»; «La joven vivió muy dichosa junto a su esposo, el jinete alado, señor feudal, y dueño de aldeas y pueblos. El capricho del apuesto caballero tuvo un final feliz». Si ella era buena, si enmendaba sus posibles errores, si corregía sus defectos, podría algún día alcanzar su sueño.

La moraleja era el escudo protector que permitía a este tipo de publicaciones hacer frente a la censura, entendida como acción represora al no existir todavía un departamento administrativo denominado así.

Las descarriadas féminas de los cómics yanquis son asexualizadas hasta lo grotesco, se pintan escotes y hasta brazos, se bajan las faldas, se alejan cercanos rostros... o simplemente se sustituyen las conflictivas viñetas por párrafos más adecuados o textos aclaratorios<sup>6</sup>.

Los semanarios femeninos no tendrán problemas similares, respetarán convenientemente la legislación al respecto, lo cual facilitará más su labor que la de otro tipo de tebeos. Las Normas sobre la Prensa Infantil y Juvenil aprobadas en enero de 1952 decretarán la dependencia de la industria de la historieta respecto del Ministerio de Información y Turismo, creado un año antes. En ellas se llevará a cabo una separación entre los lectores de 6 a 10 años y los de 10 a 14, y sólo a partir del segundo grupo se atenderá a las diferencias intersexuales. Se enumerarán una serie de contenidos prohibidos relativas a la moral, la religión y a la vida familiar y social. Todo aquello que pudiera inducir a la sensualidad, que haga referencia al adulterio, al divorcio, el suicidio, o que induzca a la pereza o el alcoholismo, será sancionado. De la misma manera, se respetará la autoridad de los padres y no se cuestionará los mandatos y normas de la Iglesia católica. La tarea de los guionistas y dibujantes de los cuadernos románticos no se verá afectada con esta regulación administrativa. La inocente atmósfera de las situaciones que plantean, los sencillos retratos de sus actores y sus ambientes imaginarios, les mantendrán siempre dentro de esa legalidad de los tebeos, entendidos tan solo como un producto

5. MARTÍN GAITE, Carmen, *op. cit.*, p. 45.

6. NAVARRO, Daniel, «La censura, España y el santo espíritu», *Krazy comics*, 17-18, 1991, pp. 16-19.

mercantil de consumo inmediato, inofensivo y de escasa trascendencia. Mariano Bañolas, Carmina Verdejo López o Carmen de Haro en el aspecto literario, y María Pascual o Rosa Galcerán en el artístico, ofrecieron en *Azucena* un surtido de falsas y almibaradas realidades que paradójicamente era «el que mejor representaba la situación real de la mujer: sin espacio en la sociedad y desterrada de su tiempo»<sup>7</sup>. Estuviera en manos de hombres o de mujeres, la partitura de estos semanarios era el mismo, con héroes y heroínas que respondían a un único patrón, el que demandaban las autoridades y las lectoras. Una etapa de nuestra historieta que se define a sí misma como de autarquía creativa.

## 2. FLORITA Y EL MODO DE VIDA AMERICANO

Algunos de estos preceptos pervivirán en *Rosas blancas*, nacida una docena de años después, entre otras cosas por el éxito mayúsculo de *Azucena* que pervivirá, con 1.215 entregas a sus espaldas, hasta 1971. No hay, como era de prever, una quiebra absoluta en sus contenidos, ni en su mensaje principal, tampoco a nivel estético, ya que, como hemos apuntado, compartirán colaboradores, sino que se trata más bien de una adaptación a los tiempos, al nuevo contexto histórico y a las exigencias de la ya crecida audiencia. No obstante el salto entre ambas no se entendería sin *Florita* (1949) y sin las consecuencias que la aparición de esta última producirá en el mercado editorial. En el cambio de decenio, a pesar de la expansión de la clase media, evidente en las crecientes promociones universitarias, en la burocratización del Estado y en el incipiente crecimiento económico, las diferencias sociales y el recorte de libertades se mantenían. En números, el 18,3% de las mujeres españolas seguían siendo analfabetas, y dos años más tarde únicamente el 12% de la población femenina tenía un trabajo remunerado. Aunque las transformaciones ciudadanas se desarrollaban muy lentamente, las generaciones criadas con la cartilla de racionamiento veían abrirse ante ellas cierta esperanza, superada ya la infancia. En esas circunstancias surge este nuevo semanario juvenil femenino, tal y como rezará con posterioridad su propio subtítulo, que pretenderá reflejar parte del mundo que le rodea desde una óptica paternalista. No buscaba un objetivo testimonial, ni mucho menos, más bien dar forma a las ilusiones y ansias de las jóvenes.

*Florita*, perteneciente en una primera época a Ediciones Clíper y desde 1959 a Hispano-Americana, radicadas ambas en Barcelona, logrará desde sus primeros números excelentes resultados. A diferencia de los títulos comentados esta cabecera era una revista de contenido variado, que combinaba las historietas de perfil caricaturesco con aquellas de estilo realista, aunque normalmente de tono

7. RAMÍREZ, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 144.

humorístico. Desde las viñetas de la cubierta protagonizadas por la pizpireta niña que daba nombre a la publicación, obra primero de Vicente Roso y años más tarde de Pérez Fajardo, ya en páginas interiores, a las vistosas contracubiertas firmadas por Pili Blasco, presentando a la pequeña Lalita, todo resumaba un aroma dulce, simpático y anecdótico. Algo más crítico, más real en lo referente al lugar de la mujer y a las relaciones de pareja, nunca idealizadas, era el trabajo de humoristas como Martz-Schmidt («Dolly» y «Babalú») o Tuset Vila («Berta y Bruno, pareja de hoy»). Del igual modo combinó material nacional con planchas de procedencia foránea, que, como las historietas cómicas, parecían destinadas a todo tipo de público: «Mark Trail» de Jack Elrod, «Belinda» de Tony Royle, o «Little Annie Rooney» de Darrell McClure. El impulso de *Florita*, apoyado en la presencia de modelos anglosajones, ayudó a actualizar los inamovibles argumentos del tebeo femenino. Con la tenue introducción del *american way of life* empiezan a disolverse aquellos lejanos mundos alternativos, inexistentes, siendo sustituidos por distendidas comedias domésticas. Las diferentes protagonistas de las historietas incluidas aquí desempeñan nuevos roles (hijas de papá, estudiantes, trabajadoras y aventureras, alternativas a la primacía dramática del hombre) y tienen otras preocupaciones, posiblemente igual de ajenas para la lectora media que las desgracias de los melodramas de *Azucena*, pero mucho más reales (las relaciones sociales, el ocio, la moda). Heroínas que abrirán un senda desconocida hasta entonces en los cómics españoles, que poco a poco otras editoriales seguirán, Valenciana con *Marilyn* (1950) y Bruguera con *Sissi* (1958), dando el pistoletazo de salida a la verdadera explosión de títulos que se producirá en los siguientes cinco años.

Desde principios de esa misma década se venían introduciendo una serie de medidas que buscaban liberalizar la economía, como respuesta a las presiones del mercado exterior, sobre todo de EEUU con el que se firmaron en 1953 una serie de acuerdos. Pero la forzada coexistencia de los principios autárquicos con esas nuevas disposiciones colapsó el sistema y llevó a una prolongada crisis de poder resuelta a inicios de 1957. Como primeras decisiones, el nuevo gobierno buscó modificar la Administración del Estado, un mayor control del gasto, así como rediseñar el reparto dinerario entre los diferentes Ministerios. La culminación definitiva de este proceso llegó con el llamado Plan de Estabilización de 1959 basado fundamentalmente en el equilibrio presupuestario y la reducción del déficit. En la práctica ese espíritu reformista se plasmó en regulaciones de la actividad comercial y del mercado laboral en mayor sintonía con lo dictado por los organismos financieros internacionales. Aún así las diferencias entre géneros seguían siendo un aspecto clave de la educación y de los comportamientos. En 1958 la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, dependiente del Secretariado del Episcopado Español, presentó las «Normas de Decencia Cristiana», divididas en veintidós capítulos agrupados a su vez en un epígrafe introductorio y otros tres referentes a las aplicaciones prácticas (culto, familia y sociedad). Casi al final del opúsculo, se recomienda cual ha de ser la actitud de la mujer en la vida pública y profesional:

La mujer interviene hoy cada vez más en la vida pública y en las profesiones de todas clases, pero es fundamental para ella y para la sociedad que no deje de ser mujer: *compañera* y *complemento* del hombre — no una competidora; que no pierda el espíritu femenino, en el que entran como elementos básicos la orientación hacia el hogar, la delicadeza de sentimientos y la modestia.

Debe huir, por tanto, la mujer de todas aquellas *actividades* y *ocupaciones* en que peligran sus virtudes y cualidades femeninas. La sociedad debe cerrarle el paso hacia ellas. En cambio, debe facilitarle el acceso a cuantas puedan ser aptas para que se gane la vida no menos dignamente que el hombre, o en las que sus cualidades de sexo puedan rendir más provecho para todos.

Ideal de la sociedad ha de ser procurar, con su legislación y con la moralización de las costumbres públicas, que las mujeres puedan, en su mayor parte, formar un hogar y en él encontrar los medios de subsistencia con el trabajo del esposo, o en todo caso, con una labor que ni las agote ni las aparte de la vigilancia de los hijos<sup>8</sup>.

Además otro aspecto que nos interesa en nuestro recorrido es las lecciones que aporta acerca de la educación de los menores. Resumiendo lo más destacado, se volvía a insistir en el peligro de la «exagerada camaradería» entre niños de diferente sexo, desaconsejando el trato amistoso entre ellos. Los maestros no debían dejarse seducir por la coeducación, y los padres enseñar en la pureza y la castidad. La educación moral y piadosa era la base del edificio normativo, asentado sobre una estrecha vigilancia de posturas, amistades y lecturas. La obligación de los cómics para críos era abogar por la intrepidez, que el pequeño no se criara en la apatía y la pasividad; los temperamentos sensibles eran ocultados. Mientras que entre las niñas se trataba de exaltar los buenos sentimientos. Con esa base de decencia que pretendía controlar la incipiente evolución social, las posibles transformaciones en los contenidos de las historietas para niñas serán difíciles de detectar, de apreciar y valorar

De entre el marasmo de nuevos títulos que proliferarán hasta 1963 destacarán por su nivel de ventas, por su diferenciada personalidad y por servir como referencia a posteriores imitadores, *Sissi* y *Rosas blancas*. El primero es una revista, descendiente directo del fenómeno *Florita*, mientras que el segundo es al mismo tiempo un heredero de esta última, contaminado por el espíritu y el alma de los viejos cuadernos maravillosos. Si según el respectivo Anuario de la Prensa Española, la tirada media de *Azucena* en 1954 era de 60.000 ejemplares semanales, de *Florita* tres años más tarde era de 20.000, y ya en 1965 *Rosas blancas* se situaba en torno a los 50.000 (al igual que *Serenata*, otro tebeo del catálogo Toray, nacido en 1959 muy vinculado a la música popular) y *Sissi* en 45.000 ejemplares. Auténticos fenómenos de masas que nada tenían que envidiar, en cuanto a notoriedad, a los tebeos de aventuras y las publicaciones humorísticas, y que se concentraban en un número determinado de empresas: el 18% de las editoriales publicaban el 63% de las colecciones.

Bruguera se sirvió del tirón público de cierto largometraje, una producción franco-suiza de fotografía en tonos pastel y actores rellenos de almidón. El éxito de

8. *Normas de decencia cristiana*, Madrid, Secretariado del Episcopado Español, 1958, p. 68.

Romy Schneider como la emperatriz de Austria-Hungría fue utilizado por el sello barcelonés para bautizar su nueva cabecera, donde aprovechó hábilmente la popularidad del medio cinematográfico. Sus portadas siempre estaban protagonizadas por las estrellas del medio, a las que se les dedicaba un reportaje fotográfico en el interior, en ocasiones tan extenso que continuaba siete días después. El primer número apareció con fecha de 3 de marzo de 1958, al precio de dos pesetas y media por un total de veintidós páginas, repartiendo sus secciones, como era costumbre, entre el texto y las historietas. En el primer caso, y aparte del repaso a las últimas novedades de la cartelera, se combinaban los consultorios con los relatos en prosa y la obligada página de correo para las lectoras. La contraportada la solía ocupar «Hablemos de trapitos», una reseña del mundo de la moda planteada desde una perspectiva desenfadada. También podían leer «Confesiones», narraciones que se movían entre la realidad más increíble y la fantasía más verídica, o solucionar cualquiera de sus preocupaciones en la sección «Tus problemas» firmada por Sylvia Valdemar. Si repasamos algunas de las cuestiones que allí se planteaban, observaríamos que la mayoría de dudas eran de tipo sentimental u hogareño, cómo responder a las miradas de un muchacho, o cómo conseguir la mejor receta para un postre. Por el tono de las palabras que utilizan y por las sensaciones que describen, esos parecen realmente sus mayores desvelos. Los testimonios aquí presentes son una prueba fehaciente de que en esa sociedad en evolución se va consolidando una clase media, urbana, consumidora de las diferentes ofertas de ocio presentes en el mercado (tebeos, revistas, cine, radio o televisión).

Respecto a las historietas incluidas, se dividían, una vez más, entre el humor típico de la escuela Bruguera y las novelas románticas. Las páginas cómicas se identifican perfectamente con el acento habitual de las revistas de la casa, encabezadas por la histórica *Pulgarcito*, que se caracterizaban por sus comediantes críticos y sarcásticos. «Nuestra tía Enriqueta» de Alfons Figueras, «Margarita Gautiérrez, la dama de los cabellos» de Jorge, o «Maripili y Gustavito, todavía sin pisito» de Nadal, son o bien el reflejo distorsionado del ciudadano de a pie, o la caricatura cruel de los personajes de los seriales. Representan todo lo contrario que las heroínas realistas, son descuidadas, curiosas, feas, desconfiadas y con mal genio, desastradas, preocupadas por el dinero y las apariencias, caprichosas y no demasiado buenas en la cocina. Actrices de un retablo descacharrante donde se interpretaban una y otra vez habituales disputas familiares entre cuñados, suegras y yernos, rivalidades entre vecinos y conocidos, en un decorado coetáneo y reconocible. En el otro extremo se situaban los relatos sentimentales, llenos de enredos, confusiones y enamoramientos no confesados, que finalmente eran descubiertos y posibilitaban un feliz desenlace. Son ya mujeres modernas, que trabajan, que se mueven en círculos muy cercanos a los de los hombres, y que necesitaban muy pocas páginas para alcanzar su objetivo, que solía ser el mismo que quince años atrás. Han desaparecido ya las temáticas miríficas, aplastadas por un intento renovado de aproximarse a la cotidianidad, buscando la inspiración

más en el relato cinematográfico que en la fábula ancestral. Esta postrera tendencia la encabezará *Sissi* conjuntamente con *Rosas blancas*, nacidas ambas en 1958, haciendo progresar a todo el género al compás de su público, todo lo contrario que los inalterables héroes masculinos.

### 3. LOS CUADERNOS SENTIMENTALES REALISTAS

En las entregas iniciales de *Rosas blancas*, ya se apuntan los modelos argumentales que se seguirán en la mayor parte del recorrido del semanario. Además de la ya descrita sinopsis de «Jacqueline», en las primeras semanas de vida de la serie conoceremos las historias de otras parejas, con diferente calado trágico, en algunas más ligero y en otras más grave. «Ilusiones rotas», con guión, excepcionalmente, de E. Sotillos, pues en general serán de Ana María (seudónimo de alguna colaboradora de la empresa curtida ya en *Azucena*), e ilustrado por María Pascual, la referencia gráfica absoluta de Toray en estos años, narra cómo la feliz pareja conformada por Alicia y Tom, prometidos desde hacía cinco meses, entrará en crisis por el empeño de la joven en participar en un conocido concurso de belleza. Evidentemente él se opone —«que pretendas alardear de tu hermosura frente a un hatajo de estúpidos me parece una tontería, una vanidad»— y la obliga a elegir entre respetar su compromiso o concursar, opción por la que se decanta, apoyada por su madre, posesiva y mandona. Alicia consigue el título con insultante facilidad, obteniendo unos días después un prometedor contrato para actuar en una película. Por desgracia rodando una escena tropieza con el cable de un foco que, al caer, provoca un cortocircuito ocasionándose un incendio que se propaga rápidamente. Ante la sorpresa y consternación del resto del equipo, que no sabe muy bien cómo reaccionar, aparece Tom decidido a salvar a su amada *in extremis*. Ya en la clínica el médico les asegura que se salvará aunque su bello rostro puede quedar deformado. «Lo he oído todo, Tom. Voy a quedar desfigurada. ¡Yo que tan orgullosa estaba de mi belleza!», confiesa ella entre sollozos. «Volverás a ser como antes, Alicia. Pero aunque así no fuera, yo te amaré siempre, amor mío». Efectivamente el joven pretendiente tiene razón y, tras aceptar las disculpas de la madre, quien también llorando reconoce que condujo a su hija por la senda equivocada, llevará a su amada hasta el altar solo una semana después. «Dios ha querido que, después del accidente, conservaras intacta toda tu belleza ¿qué más podemos desear?». «Es cierto, amor mío. Mis anteriores ilusiones han quedado rotas, pero han dejado paso a la más maravillosa de las ilusiones: no separarme jamás de tu lado y hacerte todo lo feliz que te mereces».

«Amanecer en París», con dibujos de Juan Nebot, ahonda todavía más en el drama médico presentándonos a Diana, hija del magnate Harold Bucley, condenada a quedarse ciega por una extraña enfermedad en los ojos. El padre decide ocultarle la fatal noticia a su hija, no así a su prometido, Michael, quien al principio

confiesa amar tanto a Diana que se casará con ella igualmente. Sin embargo esa actitud formaba parte de una sucia estratagema, hacerle ver al señor Buckley su buena voluntad, para que de ese modo intercediera en un suculento negocio. Descubierta la mascarada, padre e hija deciden hacer un viaje a París para olvidar lo sucedido. En el barco ella conoce a Jim, con el que entabla una hermosa amistad, justo antes que la grave dolencia le haga perder la vista. Afortunadamente Jim es oftalmólogo y mediante una complicada operación consigue que la bella joven recupere la visión.

Mucho más liviano en cambio es el tono de «¡Pero qué tonta soy!», una narración situada en San Sebastián en el verano de 1958 — una de las escasísimas ocasiones en que se ubicará espacial y temporalmente el relato de manera explícita. Julita, una chiquilla muy despistada, conoce durante las vacaciones a Javier de Montellano, un atractivo pimpollo que se jacta de su soltería. Como era de prever se enamorará de ella, pese a los avisos de su otro yo que constantemente se le aparece para advertirle. O el de «¡Bienvenida a tu hogar!», el primer cuaderno dibujado por José González, con toda probabilidad el artista más bien dotado de toda la plantilla de Toray, muy influido por entonces por el historietista norteamericano Stan Drake, responsable de la tira de prensa *The heart of Juliet Jones*. Ahora la protagonista es Elena, empleada de una perfumería, quien puede recibir una cuantiosa herencia si acepta contraer matrimonio con un lejano familiar residente en América. Tiene sus dudas, pero compadeciéndose de su anciana madre, accede. En el viaje les acompaña Don Ricardo, el representante del que será su marido, y, como no podía ser de otra manera, acaban ennoviándose. Sorprendentemente Ricardo resulta ser el pariente («Quise probar si conseguía tu amor sin que supieras que era yo el pariente millonario ¡y lo he logrado cariño mío!») y todo acaba de la mejor manera posible.

Un último ejemplo podría ser el caso de Carmen (en «La televisión me vuelve loca», número 23, ya de 1959), una mujercita obsesionada por el presentador de un famoso programa televisivo, de nombre Raúl del Valle. Cada día cuando vuelve de sus obligaciones, no se especifica a qué se dedica, o qué está estudiando, se aposenta delante del receptor y no se levanta hasta que se cierra la emisión. Su amiga Julita la invita a menudo a que la acompañe en los paseos matinales en bicicleta que suele hacer con su hermano, pero ella rechaza continuamente dichos ofrecimientos para poder dedicarse a su afición favorita. Resuelta como está a conocerle, se presenta para participar en el concurso, pero justo aquel día el locutor habitual es sustituido al encontrarse indispuerto. Muy decepcionada decide dejar de ver la tele, y acepta la propuesta de Julita para ir de excursión al día siguiente. Y esa mañana, Carmen no cabrá en sí de gozo cuando descubra que el hermano de su amiga no es otro que su idolatrado presentador, que en realidad se llama Paco, su futuro esposo.

Estas cinco muestras son suficientes para esbozar unos esquemas básicos que servirán de modelo recurrente durante todo el recorrido de *Rosas blancas* hasta

su desaparición en 1965, compuesto por 378 entregas ordinarias y tres extraordinarias. Lógicamente estos resúmenes, dibujados a grandes rasgos, aunque son mayoritarios, no serán exclusivos, como es natural en un semanario que durará siete años. Habrá otros diseños argumentales igual de válidos y efectivos, pero no tan reconocibles como los que vamos a exponer, cada vez más utilizados a medida que avanza la serie:

- a) Si los protagonistas del idilio no son pareja cuando arranca la historieta, independientemente de si ya se conocen con anterioridad o no, sufrirán un desencuentro inicial a partir del cual ambos serán conscientes de la existencia de la otra parte. A partir de las casualidades, o del empeño del personaje masculino, coincidirán en diferentes lugares hasta que se den cuenta de cómo es el otro en realidad, es decir, que la impresión inicial, que solía ser negativa, se desvirtúa por completo dando paso a una atracción mutua. Desgraciadamente cuando todo estaba encaminado hacia una venturosa conclusión sucede un incidente inesperado que a punto está de enviarlo todo al traste. Por fortuna el malentendido se aclarará en las dos últimas páginas para posibilitar un final feliz, que si no acaba en boda, si, al menos, en un serio compromiso.
- b) Si, por el contrario, él y ella ya son novios formales, todo el capítulo dedicado a conocerse ya no tiene sentido, y suele ser reemplazado por un grave conflicto que pone en peligro su relación. Normalmente ese suceso clave que derivará en crisis vendrá provocado por la mala cabeza del personaje femenino o por su ambición desmedida. Sin embargo el incidente se verá superado por otro aún mayor, consecuencia del primero, que la hará ver a ella lo equivocada que estaba y posibilitará la reconciliación.

De igual modo, en el seno de las estructuras descritas, identificaremos ciertos perfiles, de uso continuado por parte de los autores. No nos estamos refiriendo sólo al aspecto físico de los héroes y heroínas, todos atractivos, sean más o menos jóvenes, de excelente gusto al vestir, afeitados ellos y maquilladas ellas. Hablamos más bien de modelos de comportamiento conservadores que buscaban consolidar las posiciones de los roles típicos de género. Cuando las muchachas no respetaban el lugar que por su condición de fémmina le corresponde, tiene todas las de perder, y acabará dándose cuenta. Las aspirantes a la gloria, actrices o modelos, vuelven al lado de su amado entre lágrimas y reclamando un escarmiento («Creo que debías haberme dado una buena paliza», dice Magda a Carlos para pedirle perdón por su actitud y su estúpido afán de ser famosa, en el fascículo 29 titulado «Sueños rotos»). Aquellas que pecan de orgullo, engreimiento o vanidad, representadas como personas caprichosas y maleducadas, no encontrarán marido hasta que no controlen su genio («Te prometo que cambiaré si, de vez en cuando, me dejas ser Bibí la insoportable», a lo que su novio Alberto responde: «Pero, para ello, tendrás que pedirme permiso, cariño», ejemplar 16 de la colección). Asimismo las que ocupen una posición económica o laboral superior, renunciarán de inmediato

cuando encuentran al hombre adecuado. En el otro extremo, lo tienen mucho más fácil las que se dejan llevar por los buenos sentimientos, por lo que les dicta el corazón, las que se sacrifican por los demás, dispuestas a desposarse con un desconocido para hacer así felices a sus parientes.

Los papeles masculinos son de una pieza, sin matices y totalmente previsibles, es gracias a lo que hacen ellas cuando la historieta se mueve, crece, cambia. Son las mujeres, mucho más ricas y trabajadas dramáticamente, las que se equivocan y rectifican, las que dudan y deciden, las que ansían y se preocupan, son, en pocas palabras, el motor de estas ficciones. Buscan así cierto grado, no de identificación, algo sumamente complicado, sino de complicidad, con las potenciales lectoras, que están entrando ya en una nueva década y experimentando, en mayor o menor medida, las consecuencias que el crecimiento económico traía consigo. El primer Plan de Desarrollo que fue puesto en marcha en 1964, una vez estaban apuntaladas las reformas legislativas necesarias, posibilitó, ayudado en gran medida por la coyuntura internacional, un crecimiento «de intensidad y ritmo superior al de cualquier período histórico anterior»<sup>9</sup>, caracterizado por su intensidad y duración. Al mismo tiempo se estaba produciendo un éxodo poblacional desde los núcleos rurales como no se había producido antes en España, con destino a otros países (Francia, Alemania y Suiza, sobre todo) y hacia los grandes centros urbanos. La decidida industrialización de la agricultura, las inversiones extranjeras, la disponibilidad de mano de obra, transformó radicalmente el equilibrio demográfico, haciendo crecer las ciudades y aumentando la demanda y el consumo. En esa línea empieza a consolidarse la clase media y a aparecer nuevas categorías laborales, lo que ayuda a la progresiva incorporación de la mujer al mundo del trabajo —siempre dentro de determinados sectores, normalmente servicios, comercio minorista, administración o fábricas textiles—, así como el incremento del número de estudiantes universitarias, aunque bien es cierto que «en aquellas disciplinas cuya oferta de empleo está escasamente remunerada y ha sido abandonada por los hombres»<sup>10</sup>.

La modernización económica que se puso en marcha sin avances paralelos en los ámbitos culturales, sociales y jurídicos, mostró una de sus más vistosas contradicciones precisamente en la resistencia a desprenderse de los modelos tradicionales a los efectos de superar un orden simbólico fundado en la asimetría de género<sup>11</sup>.

*Rosas blancas* presenta efectivamente a jóvenes estudiantes acomodadas o trabajadoras de clase media, en su gran mayoría secretarías de oficina, empleadas en comercios exclusivos (perfumerías, grandes almacenes, boutiques), enfermeras, y

9. DI FEBO, Giuliana & JULIÀ, Santos, *El franquismo*, Barcelona, Paidós, p. 97.

10. *Las mujeres en la historia. A través de la prensa*, Madrid, Ministerio de asuntos Sociales. Secretaría de la Mujer, 1991, p. 385.

11. DI FEBO, Giuliana & JULIÀ, Santos, *op. cit.*, p. 84

muy de vez en cuando periodistas, actrices o modelos. Una situación ansiada por las lectoras y al mismo tiempo basada en una nueva realidad social (o en el reflejo distorsionado de esta) que daba sus primeros pasos. Poseen cierto grado de independencia, aunque siguen viviendo con su familia, normalmente de clase media o alta, se pueden permitir entonces ciertos caprichos (ropa elegante, vacaciones, grandes casas, activa vida social, coche), y preocuparse por banalidades. Sus parejas ya han logrado un mayor estatus profesional (arquitectos, ingenieros, médicos, empresarios), y les ofrecen tal grado de seguridad y comodidad que estarán dispuestas a renunciar a todo lo que poseían por alcanzarlo. Esa rigidez formal afectará de igual modo a determinados detalles, en principio accesorios, que variarán poco de un cuaderno a otro, como son la localización espacial (mayoritariamente en un entorno urbano sito en España, lo cual se ha de deducir en base a datos como los nombres propios, la moneda que utilizan u otros usos y costumbres) o la localización temporal (se desarrollan en la más inmediata actualidad).

Llegados a este punto son evidentes las similitudes entre *Azucena* y *Rosas blancas*, pese a los más de diez años transcurridos entre un título y otro, y las supuestas transformaciones sociales:

- \* Por encima de todo queda claro que el objetivo en la vida de estos personajes es contraer matrimonio, es el anhelo de formar un hogar.
- \* Para lograrlo recibirán la ayuda, en ocasiones, de amigos y familiares bienintencionados, actores secundarios de mayor o menor relieve, o por el contrario se encontrarán con los obstáculos introducidos por desagradables figurantes. Exactamente la misma tipología que describíamos anteriormente, con la peculiaridad que el elemento masculino (padre, abuelo, tío) suele representar el polo positivo, aquel que apoya a la chica en cuestión, mientras que el elemento femenino (normalmente madres o madrastras) carga con la fuerza negativa.
- \* La modestia tiene recompensa y el orgullo, castigo.
- \* Ellas renuncian a ilusiones vanas por el verdadero deseo de ser esposas.
- \* Sigue sin haber personajes fijos ni ningún tipo de continuidad de un ejemplo al siguiente, todo lo contrario de lo que sucedía en las revistas o en los tebeos para chicos.

No obstante también hay notables divergencias, que van más allá de los lógicos cambios físicos (calidad del papel, precio de venta al público, número de páginas):

- \* De las fábulas atemporales se pasa a narraciones contemporáneas.
- \* La inspiración ya no se busca en los cuentos infantiles sino en la realidad más inmediata, o en otros medios de comunicación (radio, cine y televisión).
- \* El melodrama ha dejado paso a la comedia romántica.
- \* Las diferencias sociales de los cuadernos maravillosos son suplidas por diferencias laborales.
- \* En la segunda generación de cuadernos existe un evidente interés por la moda y el arreglo personal.

Tal vez en lo básico las muchachas de *Rosas blancas* siguieran viendo restringido su ámbito de actuación a la parcela doméstica, entregadas a hacer feliz a su hombre. Sin embargo no hemos de olvidar que en estos semanarios se hablaban ya, ellos y ellas, de tú a tú, trataban temas que preocupaban a parte de los jóvenes españoles —el trabajo, la vivienda, las relaciones con el otro sexo—, dejando de lado las palabras altisonantes. Seguían siendo personajes muy afortunados, en situaciones un tanto idílicas, pero ya se movían en escenarios reconocibles y relatando vivencias factibles. Una intencionalidad que se explica asimismo porque muchos de estos trabajos fueron exportados a Inglaterra a través de la agencia Selecciones Ilustradas, coparticipada por Toray.

#### 4. EL DECLIVE Y LA CONCLUSIÓN

El magnífico éxito de ventas de los cómics en España empezará a conocer su decadencia con la llegada de una forma de entretenimiento más inmediata y aparentemente más madura, la televisión. Desde 1965 las cifras de las tiradas se reducen, y en el caso de los cuadernos femeninos, por la aparición de un fuerte competidor: las fotonovelas. Dichas publicaciones se importaron sin éxito desde Italia después de la segunda guerra mundial, y reaparecieron con más fuerza a finales de la década de 1950. El coste de estas publicaciones era relativamente bajo, al utilizar técnicas de reproducción más modernas y rápidas que permitía una masiva presencia en los quioscos. Poco a poco empezaron a arrinconar a los tebeos para niñas por su imagen novedosa e innovadora. Los únicos tebeos femeninos que aguantaron el tirón fueron aquellos que introducían la presencia continua de un personaje fijo, heroínas lanzadas a la aventura, o al misterio, que arrinconaban a un segundo plano el romance ocasional. Tales fueron los casos de *Lilian*. *Azafata del aire* de Gómez Esteban y, principalmente, *Mary Noticias* de Ricardo Acedo, que firmaba como Roy Mark, y Carmen Barbará. Acertadamente estas cabeceras renunciaron a trasladar los valores masculinos dibujándolos con rostro de mujer, sino que se dotaron de personalidad propia.

La condena definitiva para los cómics femeninos llegará con la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, que suprimía la censura preventiva para la prensa, aunque mantenía para el resto de publicaciones la llamada consulta previa, y la Ley General de Educación que no fue aprobada definitivamente hasta 1970, abriendo paso a la coeducación, permitida también gracias a la progresiva laicización de los colegios y a las consecuencias del Concilio Vaticano II — principalmente la Ley de Libertad Religiosa de 1967.

La identificación entre las lectoras y los tebeos había sido muy fuerte desde la inmediata posguerra. Aquellas niñas que se entretuvieron con la pionera *Mis chicas* (1941), conocieron de primera mano la evolución del género, pues ellas mismas crecieron al tiempo que sus lecturas. Es muy probable que las lectoras que

a principios de la década de 1940 no llegaban a los diez años, fueran las mismas que compraban *Florita* antes de cumplir los dieciséis, y que seguían interesadas en este tipo de historias con *Sissi* y los cuadernos de Toray. Cuadernos que al mismo tiempo que mostraban (los cambios sociales, los intereses de su público, el crecimiento económico, la manera de vestir), adoctrinaban (cómo ha de ser una madre y esposa, cual ha de ser su meta en la vida) y ocultaban (no hay referencias a las reivindicaciones sociales, al asociacionismo vecinal y a las protestas estudiantiles y obreras). Unos condicionantes que los convierten en uno de los ejemplos más evidentes de la capacidad del cómic como fuente histórica.

La atención prestada por los historiadores a la historieta femenina española de posguerra ha variado en relación al momento en que Juan Antonio Ramírez publicó su ensayo en 1975. En él se lamentaba de los pocos estudios que existían al respecto, además del escaso interés que los investigadores del cómic habían dispensado a dichas colecciones, algunas de ellas muy populares, centrándose casi en exclusiva en las publicaciones destinadas a la audiencia masculina. Desde entonces han aparecido algunos artículos y monografías, siempre a un ritmo pausado y en mucha menor proporción que en otras áreas. En los últimos dos años destacarían a este respecto la compilación *El tebeo femenino* coordinada por Carlos L. García-Aranda, los ejemplares de la revista *Historietas* y de la publicación virtual *Tebeosfera* dedicados a la imagen de la mujer (donde destacaríamos los análisis de Jordi Canyissá o Antonio Martín) o el artículo firmado por la profesora Rosario Jiménez Morales en el número extraordinario de *Arbor* de septiembre de 2011.

Precisamente este último ensayo nos ha servido de inspiración a la hora de adentrarnos en nuestro objeto de estudio, pues desmenuza con acierto los parámetros en los que se mueve la historieta sentimental española de los cincuenta y sesenta. Realiza un acertado diagnóstico de los estereotipos difundidos por los cómics para niñas, y habla, como nosotros, de un contenido oculto, pero no en el mismo sentido que lo hacemos aquí. Jiménez Morales entiende que ese segundo plano de lectura viene ocupado por una intencionalidad doctrinaria, destinada a «reafirmar y perpetuar la situación de opresión en la que vivía la mujer»<sup>12</sup>. Sería un desatino negar ese propósito, aunque más que oculto, es bien evidente, no forma parte del fondo de la escena sino que está en primer plano. Sin embargo hemos de recordar que *Rosas blancas*, como el resto de publicaciones similares, eran productos de editoriales privadas que buscaban un rendimiento económico, sin cuestionar ni mucho menos el orden vigente. No cuestionan las relaciones asimétricas entre géneros, las difundían por una razón principal, porque la realidad social era esa.

---

12. JIMÉNEZ MORALES, Rosario, «Pequeños defectos que debemos corregir: aprendiendo a ser mujer en la historieta sentimental de los años cincuenta y sesenta», *Arbor*, 187, 2011, pp. 159–168.

**Dossier: Daniel Becerra Romero (ed.),  
Historia y Cómic**

**15** DANIEL BECERRA ROMERO & SORAYA JORGE GODOY  
Un acercamiento didáctico a la primera mitad del s.  
xx a través de los cómics

**41** CARLOS VADILLO  
De la Historia a la Historieta: Yo, René Tardi, prisionero  
de guerra en el Stalag 11 B

**65** JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ  
La mitificación del combatiente en las *Hazañas Bélicas*  
de Boixcar

**89** MANUEL BARRERO  
Nueva mirada sobre la producción editorial de tebeos  
durante los años cuarenta

**115** JOSÉ JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO  
Peligrosamente bella: el mensaje en las aventuras  
de Catwoman durante la edad de oro del cómic estadouni-  
dense (1940-1954)

**135** M.<sup>A</sup> INMACULADA CONCEPCIÓN MARFIL DÍAZ  
Luces y sombras de la amazona de cómic Wonder  
Woman, la mujer maravilla

**149** ÁLVARO M. PONS MORENO  
Un retrato de las tipologías sociales de la España  
de los años 50 a través de *El DDT contra las penas*

**167** ÓSCAR GUAL BORONAT  
La España de *Rosas Blancas*

**183** ANTONI GUIRAL  
Introducción a «la otra» novela gráfica para adultos

**227** PEDRO PÉREZ DEL SOLAR  
La perversa máquina del olvido: cómics y memoria  
de la posguerra en la España de los 90

**257** ANTONIO MARTÍN  
Apuntes alrededor de la historieta política en la  
transición, 1973-1978

**297** ARMICHE CARRILLO DELGADO  
La historieta como transmisora de ideología: *Es-  
paña Una, Grande y Libre* (Carlos Giménez)

**315** PABLO DOPICO  
Cómics, viñetas y dibujos de la Movida madrileña:  
de los setenta a los ochenta, pasando por el Rastro

**355** MARIAN DE CABO BAIGORRI  
El *manga*, su imagen y lenguaje, reflejo de la so-  
ciedad japonesa

**377** ROMÁN GUBERN GARRIGA-NOGUÉS  
De los cómics a la cinematografía

**Miscelánea · Miscellany**

**403** MIGUEL ÁNGEL GIMÉNEZ MARTÍNEZ  
Los inicios de la diplomacia parlamentaria en Espa-  
ña durante la Legislatura Constituyente (1977-1979)

**417** DAVID RUBIO MÁRQUEZ  
La denuncia de prevaricación como forma de des-  
gastar a un gobierno: el caso Juan Macías del Real

**435** MACARIO HERNÁNDEZ NIETO  
ETA y «la resistencia vasca» durante los últimos  
años del franquismo en la prensa clandestina del nacionalismo  
vasco moderado

**451** PAULA BORGES SANTOS  
Religião e política no salazarismo: o problema do pa-  
trimónio da Igreja Católica e a resolução da «questão religiosa»

**Reseñas · Book Review**

**475** MCKINNEY, Mark (ed.): *History and Politics in  
French-Language Comics and Graphic Novels*.  
(HUGO FERNÁNDEZ)

**479** HOWE, Sean: *Marvel Comics: la historia jamás  
contada*. (ADEXE HERNÁNDEZ REYES)

**483** Barrero, Manuel (dir.) & López, Félix (coord. ed.):  
*Gran catálogo de la historieta: inventario 2012*. (JOSÉ  
JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO)

**485** LARRINAGA, Carlos: *Diputaciones provinciales e  
infraestructuras en el País Vasco durante el primer  
tercio del siglo xx (1900-1936)*. (RAFAEL BARQUÍN GIL)

**489** CAÑELLAS, Antonio (coord.): *Conservadores y tra-  
diconalistas en la España del siglo xx*. (CRISTINA  
BARREIRO GORDILLO)