



Las atracciones gráficas de Méndez Álvarez en la *phase foraine* de TBO¹ (1917-1928)

*Méndez Álvarez' graphic attractions during TBO's *phase foraine* (1917-1928)*

EVA VAN DE WIELE

(Universidad de Gante)

Asesor científico: Dionisio Platel

Eva Van de Wiele. Como estudiante de doctorado de la Universidad de Gante (Bélgica) en el Proyecto ERC Children in Comics (escribe sobre cómic para el sitio web 9ekunst.nl) investiga sobre la representación del niño en tebeos españoles (TBO) e italianos (Corriere dei Piccoli) y su adaptación de modelos internacionales. Dio clases sobre el Holocausto en cómics en la Universidad de Amberes (Summer School Children's Literature 2019) y participó en congresos de Zaragoza y (TORCH) Oxford en 2019.

Dionisio Platel. Como teórico e investigador, escribe sobre la historieta en su blog *El rincón de Taula* desde 2006, y es también colaborador de la revista web *Tebeosfera*, cooperando en la construcción del *Gran Catálogo de la Historieta*. Colaboró en la revista *Thermozero* como articulista. En el año 2012 participó como documentalista y guía en la exposición *Una vida de tebeos* y en el 2014 en la de *Francisco Ibáñez, el mago del humor*, ambas instaladas en el Centro de Historias de Zaragoza. En 2017 contribuyó en el libro colectivo *Yo quiero un tebeo*, editado por Diminuta Editorial, con un texto sobre el historietista Gaspar Méndez Álvarez.

Fecha de recepción: 2 de marzo de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 12 de mayo de 2020

¹ El presente artículo se presenta en dos versiones: la original en inglés y su traducción al castellano.

Resumen

A través del estudio del ilustrador Gaspar Méndez Álvarez, este artículo da luz a la *phase foraine* (1917-1931) de *TBO*. Usando los rasgos gráficos de «lo extraño, y lo atroz» (Smolderen) buscó dirigirse y atender a un nuevo público: los niños. Se muestra una evolución tanto en las atracciones gráficas de Méndez como en la revista del editor Buigas, y se argumenta que con la desaparición de Méndez de la revista, en 1928, *TBO* se infantilizó, con lo cual, la división entre prensa satírica y revistas infantiles fue definitiva.

Palabras clave: Cómics infantil, Gaspar Méndez Álvarez, humor, historia del cómic, *TBO*

Abstract

Through a study of one illustrator, Gaspar Méndez Álvarez, this article illuminates the *phase foraine* (1917-1931) of *TBO*. Using «the strange, and the atrocious» graphic traits (Smolderen) he sought to address and cater to a new audience: children. I will reveal an evolution in both Méndez' graphic attractions and editor Buigas' magazine. My main contention is that with Méndez Álvarez' disappearance from the magazine around 1928, *TBO*'s *phase foraine* came to an end: with the infantilisation of the medium, the divide between satirical press and children's magazines was complete.

Keywords: Children Comics, Comics History, Gaspar Méndez Álvarez, Humour, *TBO*

Cita bibliográfica

VAN DE WIELE, E. «Méndez Álvarez' graphic attractions during *TBO*'s *phase foraine* (1917-1928) / Las atracciones gráficas de Méndez Álvarez en la *phase foraine* de *TBO*», en *CuCo, Cuadernos de cómics* n.º 14 (2020), pp. 62-108.

ENGLISH VERSION

Introduction

Here are three versions of the same gag by one illustrator, Gaspar Méndez Álvarez. I've removed captions revealing publication and dates. See if you can guess² when they were published, and which ones were intended for children or for adults.

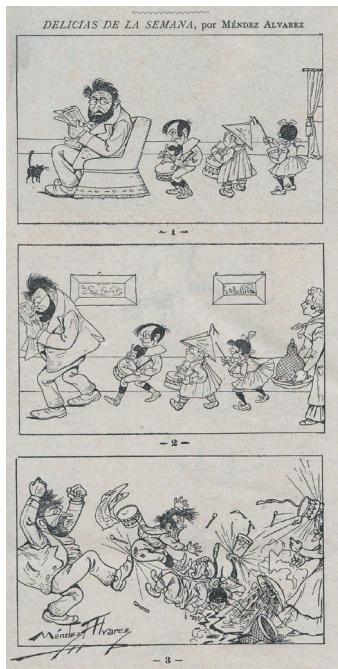


FIG. 1.



FIG. 2.



FIG. 3.

You are doubtlessly wondering which version was first and why there would be a different audience if the gag is the same. FIG. 1 is a clean strip of three small panels, that were clearly not meant to fill a whole page because if I had given you

² The playful nature of this introduction is inspired by Joe Sutliff Sanders' wonderful introduction in SUTLIFF SANDERS, J. «Chaperoning Words: Meaning-Making in Comics and Picture Books», in *Children's Literature*, issue 1 (2013), pp. 57–90.

the whole page, you could have noticed that the panels are surrounded by unrelated text. The first panel shows a father reading a newspaper and three children making music. The two boys play the drum while the girl is pulling from a rod sticking out of her friction drum. In panel 2, the children follow their father through the house, the background changes and a fifth figure, the mother comes in carrying food on a tray covered with a cloche to keep it warm. What could have been a nice family dinner, in the third panel, turns into chaos when the father, fed up with the noise, kicks the oldest boy in the bottom. When you move on to look at the other versions in the second and third figures, you see the story covers a whole comic's page and comes with captions. The tale is somewhat altered: the father kicks his child in the bottom, with a lot more effort and effect, so that all are catapulted out of the window. No mother is to be seen. Instead, there is a working class man involved and the children's instruments have changed: two drums and a friction drum became a drum, a tambourine and a trumpet. The trio also has an altered, boy – girl – boy, constitution and is more evidently descending in size and age. The last figure and thus version, finally, added an extra panel, gridded the panels and, in general, is the most densely illustrated. The style is a lot more sketchy and the panels are filled with motion lines.

You have guessed right if you linked the first one to *Madrid Cómico*, a very early twentieth-century magazine intended for an adult readership, while the two others stem from 1920's children's comics magazines —*Hay que ver*, n. 19 (1924), and *TBO*, n. 553 (1928)—. Interestingly, *Hay que ver* put Méndez' comic on the cover, while *TBO* places the chaotic fullness on the back cover of the magazine. You are doubtlessly hypothesizing about the stylistic differences and the subsequent evolution in the illustrator's career. As these three self-copies signal, the illustrator evolved and changed his style resulting in a clear preference for the ugly, chaotic fullness in *TBO*. This article sets out to track this evolution in Méndez Álvarez' illustration career, understanding its origins, linking it to the different magazines he was working for, characterising the specificity of his work for *TBO* and, finally, hinting at possible hypotheses of Méndez' eventual disappearance from the Barcelonese magazine.

Méndez Álvarez: from adult to children's press

Gaspar Anselmo Méndez Álvarez was born in Granada and baptised on the 25 May in 1875. When the family moved to Soria, in 1894, 19-year-old Méndez Álvarez (who had already worked as a caricaturist for *Fígaro Ilustrado* and *Oro y Azul*)³ published illustrations to his brother's story «*Un cólico de faroles*» in the

³ BARRERO, M. (coord.). *Yo quiero un tebeo: homenaje a una publicación centenaria: 1917–2017*. Barcelona, ACT Ediciones & Diminuta Editorial, 2017, p. 18.

well-known Madrid-based magazine *Blanco y Negro*. Like many graphic artists Méndez started working «on all kinds of fronts: satirical, cultural, political, erotic and [later on in his career] infantile magazines.»⁴ In 1898, when Méndez moved to Madrid, he was drawing in an elegant, modernist style for *Madrid Cómico* (1880-1923) which also targeted an adult audience.⁵ From this period stems the first version of the case study at the opening of this article. The mischief strip for the 65th issue of *Madrid Cómico* (29 December 1900) entitled «Joys of the week»⁶ [FIG. 1] shows the typical struggle of a quiet-seeking father trying to read the newspaper versus the decibels created by his musical children. Especially, the third panel in which the father rages inevitably in anger, announces Méndez' trademark chaos and violence. This kind of graphic attraction, a messy mischief comic, formed the roots out of which Méndez' sardonic, daring humour for children's magazines such as *TBO* would grow.

Méndez' collaboration with *Madrid Cómico* was also the fertile ground for another graphic attraction he would transpose from adult to children's press, i.e. gag spreads. These were graphic attractions dear to the humoristic comics illustrators⁷ in which I am as interested as Smolderen on whom I build to study these *compositions grouillantes* formally. But more remarkably than their form, their appearance evolves in *TBO*. Hence, they signal a change in the comics magazine, from which, towards the end of the twenties, spreads were disappearing to be relegated to the annuals. The history of the spreads⁸ dates back to the turn of the century, they first appeared in satirical adult graphic press of which particularly Barcelona and Valencia had a vibrant tradition.⁹ But swirling pages also featured in magazines in Madrid, as for example in the fortieth issue of *Madrid Cómico*. On 7 July 1900, Méndez drew the following amalgamated joke.¹⁰ Although Méndez' typical orientalist signature is still missing, a general preference for exaggerated disproportionate bodies and chaos is to be seen. It is the sketchy figures who stand out, not only because of their size but also because of the absolute lack of background and sparse shading. The comic page is densely illustrated and plays on the strong contrast between black and white with the figures literally swarming on the page.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ My translation of the original title «*Delicias de la semana*».

⁷ My translation of «L'un des traits qui m'a toujours intrigué est celui des compositions grouillantes chères aux dessinateurs de cette veine [festive].» Smolderen in CABOCHE, E. & LORENZ, D. (dir.). *La bande dessinée à la croisée des médias*, Tours, Presses Universitaire François-Rabelais, 2019, p. 174.

⁸ Dionisio Platel found examples as early as 1892 in the magazine *Barcelona Cómica* by Pablo Parellada (under the pseudonym Melitón González).

⁹ BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 122.

¹⁰ FIG. 4 is the first of this type of humoristic spreads drawn by Méndez that Dionisio Platel found in his personal collection.

Towards a grotesque style

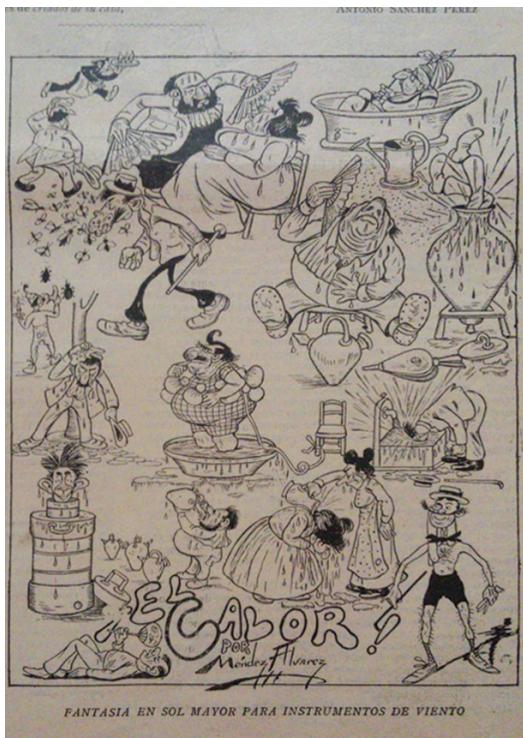


FIG. 4. *Madrid Cómico*, n.º 40 (7 July 1900).



FIG. 5. *TBO*, n.º 269 (1922), p. 8.

The spread makes fun of sweating people trying to find some cool in the summer heat. As with the mischief gag in the case study, Méndez recycled the *heat* gag from *Madrid Cómico* many times in *weather gags* in children's comics magazines and annuals. What I am interested in showing, using some concrete spreads from *TBO* in FIG. 5 and 6, is the gradual evolution towards busier pages, with bigger and more coarsely sketched characters. I argue Méndez' work evolves towards the *carnivalesque*, and more specifically represents Bakhtin's interpretation of the bodily and the low. This does not come as a surprise at a time when the medium is still developing itself, since Smolderen precisely identifies *carnivalesque* traits to be related to that stage of the medium's evolution, bricolaging a new identity.¹¹ In reworking gags from adult press, Méndez was delivering his version of what children's comics could be.

Within Méndez' *carnivalesque* spreads (sometimes literally see FIG. 6.) the grotesque, ugly style dominates. Arguably, this is a reflection of the free rein given to Méndez to create his graphic attractions. For two of the «three fundamental graphic traits

¹¹ My translation of «certains traits typiquement carnavalesques (et généralement rejettés par l'institution) pour se bricoler une identité culturelle.» Smolderen in CABOCHE, E. & LORENZ, D. (dir.). *La bande dessinée à la croisée des médias*, Tours, Presses Universitaire François-Rabelais, 2019, p. 174.

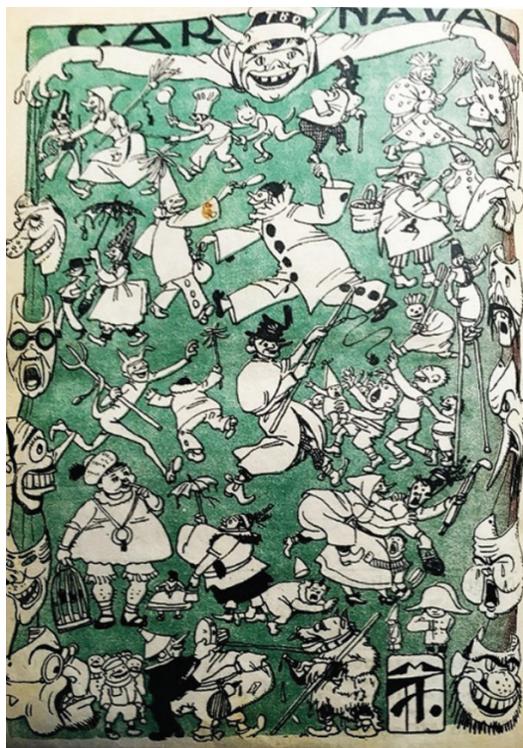


FIG. 6. *TBO*, n.º 247 (1922), p. 8.

[which] seem to resurface automatically when free rein is given to the production of graphic attractions» mentioned by Smolderen stand out in Méndez Álvarez: «[not] the cute, [but] the strange, and the atrocious.»¹²

The illustrator exaggerates sweatiness, general lack of decorum, obesity or thinness. His characters and their *carnivalesque* bodies deviate from the norm to disgust and intrigue the reader. The left bottom of the carnival spread in FIG. 6 shows an oversized baby¹³ wearing a bird cage and a woman with enormous breasts. The masks are wicked and bizarre. Adults are portrayed as beings who do not restrain themselves and personify the vices of «reckless excess, prodigality, indulgence, lack of restraint, violation of order and space, transgression of boundary.»¹⁴ These portrayals create a sense of transgression, otherwise lacking from *TBO*'s pages, typical of carnival tradition which in turn offers both child characters and readers the opportunity to enjoy this transgression and indulge in adult mockery.

¹² SMOLDEREN, T. *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*. Mississippi, University Press of Mississippi, 2014, p. 111.

¹³ This representation could be inspired by the adult disguised as a gigantic babe during the medieval «fêtes des Fous» mentioned by FEUERHAHN, N. *Le comique et l'enfance*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 21–23.

¹⁴ EDWARDS, J. D. & GRAULUND, R. *Grotesque*. London, Routledge, 2013, p. 81.

The theme of the *weather gags*, therefore, was another variation on the transgressive in Méndez, who drew grotesque images whose «artistic logic [...] ignores the closed, smooth, and impenetrable surface of the body and retains only its excrescences (sprouts, buds) and orifices, only that which leads beyond the body's limited space or into the body's depths.»¹⁵ Sweating, being one of the archetypical situations in Román Gubern and Luis Gasca's seminal *El discurso del comic* (1988), was brought to a climax in *TBO*. Méndez' characters perspire heavily because of the terrible heat and suffer unstoppable thirst and digestive problems. In the left bottom corner of the spread in FIG. 5, we see an agonizing queue of adults holding their bellies in pain facing an occupied toilet, while others pray for rain and water on the lower right hand of the page. Readers today would abhor this kind of vulgar humour, but in the midst of social uprising and poverty this humour must have had a cathartic effect.

In Méndez' plagued universe the weather is accordingly hyperbolic: it is either extremely hot, terribly freezing or raining cats and dogs. From the «misuses of water» in summer in FIG. 7, to the «Rainy April» example in FIG. 8, Méndez plays on the typical and topical *L'arroseur arosé* gag but also presents the reader with a mistreated child, sandwiched between two umbrellas and one that is nearly drowning.

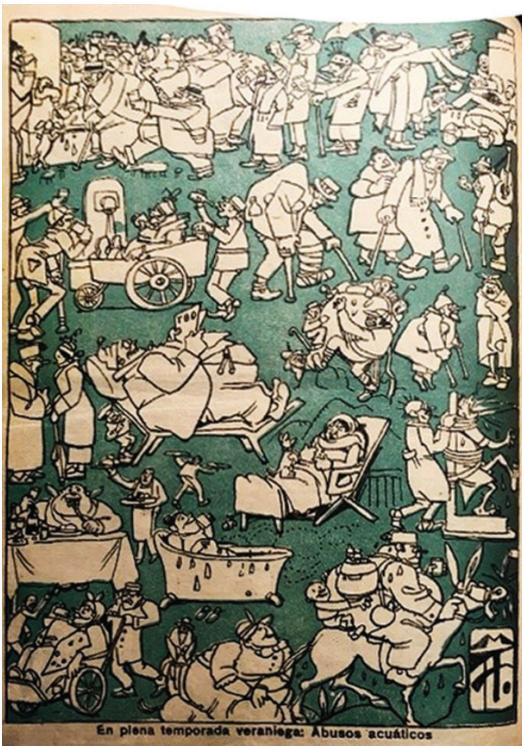


FIG. 7. *TBO*, n.º 322 (1923), p. 8.

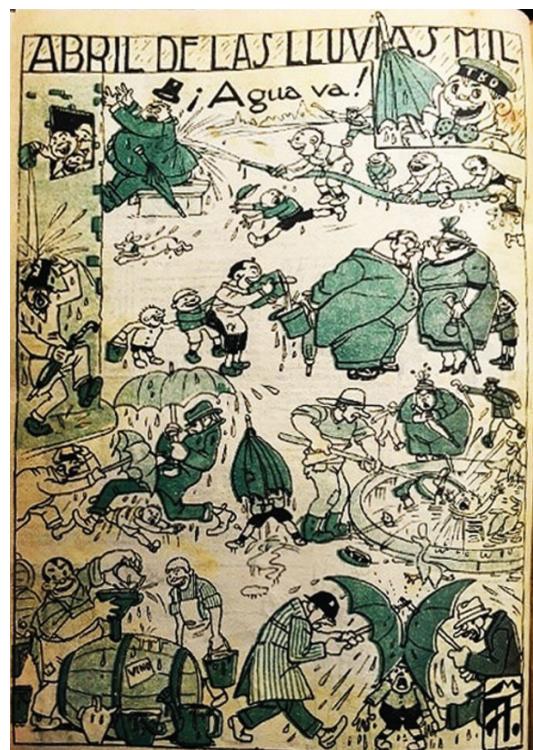


FIG. 8. *TBO*, n.º 257 (1922), p. 8.

¹⁵ BAKHTIN, M. M. *Rabelais and His World*. Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 317–318.

Méndez Álvarez clearly intensifies popular gags profiting from the swarming effect of the spread. While addressing child and adult readers, both indulging in agentic violence - children are tricking adults, adults grab the children by the ear or spank them - he invigorates the visual slapstick of the gag with his grotesque drawing. Moreover, the impact of a splash page full of gags is more exuberant than it would be in a panelled sequence. The lack of centre enlarges the comic effect on the reader who is propelled not towards the hilarious outburst of the story,¹⁶ but towards loosing oneself in a non-sequential chaos with no beginning or end. Interestingly, recent research on picture books has shown how children are much better at noticing details than adults.¹⁷ It is therefore the synchronic nature of these spread pages that constitutes the success of this kind of graphic attraction. Nevertheless, employing spreads Méndez echoes a tradition in (satirical) adult press, but one that would gradually disappear from comics' magazines, and in this case *TBO*'s back cover. Spreads were relegated to the annuals to then disappear altogether in favour of sequenced panel comics.

In 1903 Méndez moves to Tarragona to start working as a civil servant in the Ministry of Public Works which allows him to live in the elegant *Rambla de San Juan* in Tarragona. In 1904 he starts working for *Monos* (1904-1908),¹⁸ where he collaborates (from 13-Jan 1906)¹⁹ with, among others, Vicente Tur, Mariano Arveras and Santana Bonilla. The magazine was not yet a *tebeo*, it contained mainly illustrations and gags with a lot of text, but did introduce its own versions of *Buster Brown* and *Foxy Grandpa* and *Las travesuras de Bebé*²⁰ from 1905, and copied Gustave Verbeek's *Upside Downs*²¹ which probably introduced Méndez to these American graphic attractions and the trope of the mischievous child protagonist. As a consequence, Méndez' header for *Monos*²² [FIG. 9], exemplifies his' *carnivalesque* style and the trope of the mischievous child. He depicts schoolchildren who do not obey their teacher who, angrily, wield his elements of discipline, a bell and a scourge, because, because they

¹⁶ SMOLDEREN, T. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁷ Joe Sutliff Sanders refers to Arizpe and Styles, but also references Nikolajeva in SUTLIFF SANDERS, J. *Op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁸ My translation of «En 1904 se publica *Monos*, con dibujos, caricaturas, pasatiempos, concursos, jeroglíficos, chistes, curiosidades y novelas, entre ellas *Las travesuras de Bebé*, primera novela gráfica que se publica en España, la *Vida y aventuras de Robinsón Crusoe*, ilustrada por Méndez Álvarez, y *Un viaje al infierno*, aventuras de Fomecillo y Películez, de Karikato.» in SAÍZ, M. D. & SEONE, M. C. *Historia del periodismo en España*. Madrid, Alianza Universidad, 1983, p. 196.

¹⁹ <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003826418&search=&lang=es>

²⁰ *Las travesuras de Bebé* were first Frank H. Ladendorf's originals of Mischievous Willie Frank H. Ladendorf taken from the New York World (<http://strippersguide.blogspot.com/2010/01/obscenity-of-day-mischievous-willie.html> and <https://www.lambiek.net/artists/I/lads.htm>). Later, Felipe Márquez copied and invented other versions to continue publishing those adventures.

²¹ <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003826234&search=&lang=es>

²² *Monos* in Spanish means caricatural drawing, *monigotero* was a synonym for comic illustrator.

are laughing out loud reading the magazine *Monos*. The child on the right is wearing donkey ears on his head, the usual punishment to point out and ridicule the most stupid in the classroom. In depicting the boys caught up in their comic reading Méndez might have been predicting future negative reactions to comics such as Graciano Martínez' warning, some twenty years later, that:

The damage done by children's publications (such as *KDT, Ki-Ki-Ri-Kí, TBO*) to children is simply enormous [...] extravagant, fantastic tales turn children into absurd Quijotes [...] the legends about rogues and burglars smother every honest or moral inclinations. Their striking engravings, graphically explaining misdeeds and bad behaviour, occupy their brains, for hours and hours...²³



FIG. 9. *Monos*, n.º 80 (19 June 1906), p. 1.



FIG.10. *TBO*, n.º 246 (1922), p. 8.

The single cartoon on the cover of *Monos*, quite typical for 1906, does reflect Méndez' carnivalesque. The portrayed family scene of «a home-made bath» displays a disproportionate boy with an enormous head on an elongated neck who is drooling at the sight of his father's unusual shower. The grotesque, ugly mother, lacking femininity altogether, highlights the exaggerated style. The misogyny and commentary on poverty and ingenuity might have made the probably male and middle-class reader laugh. Still, all family members are more carefully, finely drawn than the header in

²³ FERNÁNDEZ SARASOLA, I. *El pueblo contra los cómics: historia de las campañas anticómics (de Norteamérica a Europa)*. Sevilla, ACyT Ediciones, 2019, p. 458.

this example which is bolder, less refined and foreshadows the style Méndez would develop in *TBO*, for example in a similar representation [FIG. 10] of whip-carrying teachers wearing specific hats²⁴ (originally from Turkey but common at that time) in *Chirigotas de TBO*, published in 1922. This back cover still lacks sequential narration since it is rather a spread with gags on the school theme.

Méndez in TBO: writing for children?

When Méndez started working for *TBO* on 18 August 1917,²⁵ at age 42, he had moved on in his career and was publishing in many magazines but for the first time works for a magazine primarily targeting children. *TBO*'s director Buigas asked him to collaborate on the children's comics magazine after working for Buigas' other, adult, publication, *KDT* (1912-1922, the publication claimed to be «for boys from 16 to 60»). Apart from his work as a comics artist, Méndez was earning a living as a civil servant. This job and the consequent income security can explain the freedom with which he expressed himself in his graphic work for *TBO*. A freedom of expression, which on the one hand reflects *TBO*'s plenitude, saturating the pages, «definitely stimulated by Buigas and his horror vacui»,²⁶ but on the other hand placed him literally outside of what *TBO* offered. By 1919, Méndez was put in charge of the back cover.

This location is meaningful since graphic attractions were «systematically parked in the liminal zones»²⁷ being the end of the magazine or in the *almanaque*s, for their visual appeal.²⁸ This is exactly what happened to Méndez' spreads and comics, of which 140 appeared on the back cover from issues 24 to 613 of *TBO*. His *carnivalesque* work stood out from the rest of the magazine given the peculiar rough and expressive style. The freedom of style he was given, is linked to *TBO*'s *phase foraine* by Jordi Manzanares: «aggressive and even bloody humour demonstrate how *TBO* before the war was not as innocent and harmful as after the war, and might surprise those unaware of this first stage of *TBO*'s publication.»²⁹ Manzanares' evaluation of

²⁴ These hats were called *bonetes* and *fez*.

²⁵ Platel in BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 25.

²⁶ My translation of «seguramente estimulado por Buigas y su horror vacui» in BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 64.

²⁷ My translation of «étaient systématiquement “parquées” dans une zone liminaire [...] l'institution reconnaissait du bout des lèvres l'attraction que ce genre de contenu exerçait sur le lecteur de ces revues, mais leur assignait une place typiquement marginale.» Smolderen in CABOCHE, E. & LORENZ, D. *Op. cit.*, pp. 173-174.

²⁸ My translation of «n'apparaissent que dans les suppléments de Noël.» Smolderen in CABOCHE, E. & LORENZ, D. *Op. cit.*, p. 173.

²⁹ MANZANARES, J. *100 años: 1917-2017: El tebeo que dio nombre a los demás*. Barcelona, Diminuta Editorial, 2016, p. 21.

Méndez Álvarez actually ties in nicely with Smolderen's idea of graphic freedom automatically resulting in «the cute, the strange, and the atrocious».³⁰ In Méndez' case, the cute (elegant) was present in his comics and cartoons for adults while he reserved the strange and atrocious for children's publications. Eventually what Méndez did was honour tropes of «violence, humiliation, retribution, role reversal, incongruity, deceit, surprise»³¹ for a grotesque, *carnivalesque* effect. In the following I will show how this effect reached its climax in *TBO*.

The absolute apotheosis of his specific *carnivalesque* stands out in *TBO*'s annuals for which Méndez Álvarez drew the *profecías* (prophecies) and *apotheosis* (apotheoses). In these spreads, the *topos* of the ages of man³² represents the old year as an old man or *Chronos*, while the new year is a recently born baby. Méndez' baby, intriguingly, is not as cute, amiable or soft as we would imagine him to be, but rather a hellish baby as the one found in a spread from 1928 [FIG. 11]. We see a far from angelic, winged baby, tremendously greedy and not in the least frightened by the corpses he is standing on. The text confirms: the avid, open-mouthed baby takes possession of the joys that the old year wanted to deprive readers off (i.e. *TBO* marketing) but with a clear *memento mori* in the left corner. The excessively big baby of 1928 [FIG. 12] is abandoned by the old year and cries disproportionately but maybe falsely for having to face the calamities that await him. These catastrophes are symbolised by the four seasons at the bottom of the spread [FIG. 12]. They incarnate the eternal nemeses of mankind from whom there is no escape and were already a theme in Méndez' *weather gags*.

Méndez' spreads evoke Outcault's *Yellow Kid* splash pages «porous when it came to continuity of storyline and to character development»³³ which allowed a more nuanced humour than the one found in comics with restrictive characters and neatly-sequenced storylines. The aforementioned lack of sequential narration reveals Méndez Álvarez' preference for synchronic descriptions which ensured that the reader got lost in the multitude of small narratives since «[t]he single image does not demand any particular “order” to its apprehension».³⁴ Hence, Méndez drew «little utopias of disorder» which had implications on the intensity of action and maximised the potential to be more transgressive. The disorder in the complex grotesque spread is overlooked

³⁰ SMOLDEREN, T. *Op. cit.*, p. 111.

³¹ KARASIK, P. et al. *How to Read Nancy: The Elements of Comics in Three Easy Panels*. Seattle, WA, Fantagraphics Books, 2017, p. 76.

³² Also present in *Little Nemo in Slumberland*.

³³ SOPER, K. «From Swarthy Ape to Sympathetic Everyman and Subversive Trickster: The Development of Irish Caricature in American Comic Strips between 1890 and 1920», in *Journal of American Studies*, n. 2 (2005), p. 274.

³⁴ BUKATMAN, S. *The Poetics of Slumberland: Animated Spirits and the Animating Spirit*. Berkeley, University of California Press, 2012, p. 9.



El año viejo ha soltado sobre el planeta todas las desdichas y se lleva, encapuchadas en un saco, todas las alegrías. Pero el año nuevo que es un píllar y sube la lucha que el viejo trataba de hacerle, le rompe el saco y ¡oh fortuna! La alegría asoma y cae en manos de nuestros lectores, con gran regocijo de su parte. Gracias a la jugada del año nuevo, va no habrá horas tristes para nosotros, y la dicha y la alegría nos inundarán hasta alucinarnos de júbilo. Hasta el año próximo y a reir tocan, amados lectores.

FIG. 11. TBO, Annual 1927.

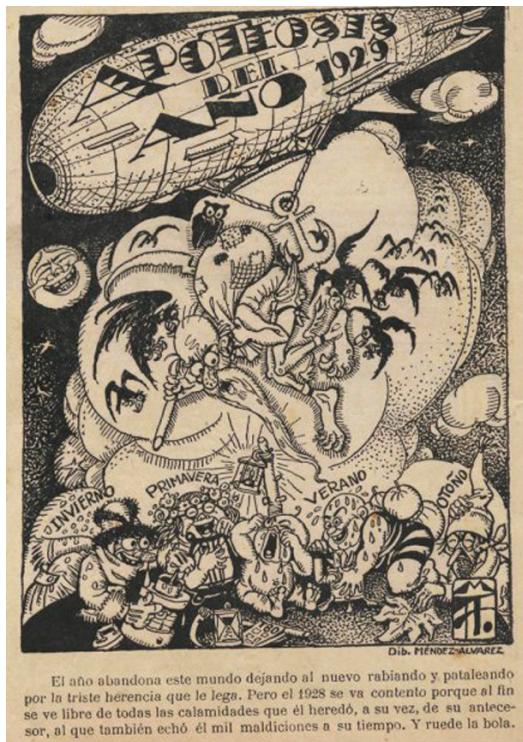


FIG. 12. TBO, Annual 1928.

El año abandona este mundo dejando al nuevo rabiendo y pataleando por la triste herencia que le lega. Pero el 1928 se va contento porque al fin se libra de todas las calamidades que él heredó, a su vez, de su antecesor, al que también echó él mil maldiciones a su tiempo. Y rueda la bola.

by one or more main character(s) who are separated from the scene formally, in a circular panel, as if reporting and laughing about the plethora below. The child and the old man become reference figures that introduce comics readers into their complex grotesque worlds. The complexity and chaos are highlighted by the simple lack of a true, visual centre³⁵ and the way this page is packed with material, which adds to his grotesqueness. A grotesqueness that was completely missing from the rest of *TBO*'s pages. It suffices to compare Méndez' wizard boy in FIG. 13 with Tinez' *Profecía* of the *almanaque* of 1922 [FIG. 14], to reveal the utter uniqueness of Méndez' drawings. Méndez is closer to the ageless *Yellow Kid* than to the children drawn by his Spanish colleagues. Tinez' style brings a sanitized version of the wizard boy present in Méndez.

This peculiar effect of Méndez' work makes one wonder about the intended readership. Méndez seemed to be catering to both adults (using slapstick and socio-political comments) and children (giving the characters a lot of agency). «Prophecy» for the year 1922 [FIG. 13] is one example of this cross-writing in Méndez.³⁶ This spread

³⁵ *Idem*.

³⁶ The same kind of social and political spreads could be found, for example, in C. Kessler's comics for *The New York Herald* in the twenties: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030313/1920-01-02/ed-1/seq-3/>

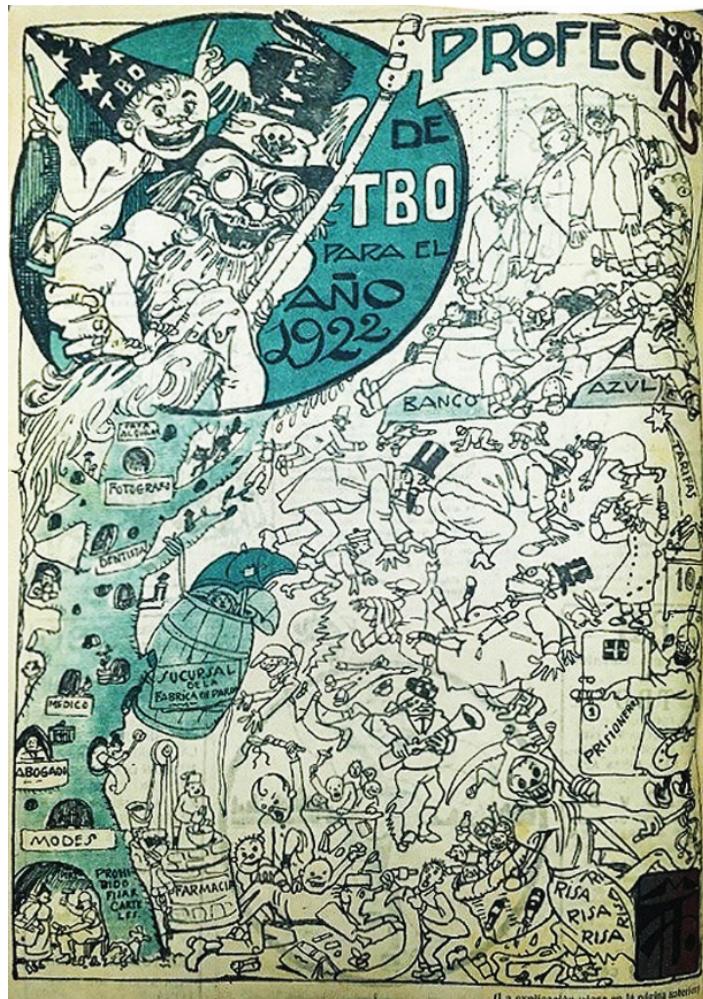


FIG 13. *TBO*, n.º 240 (1921), p. 8.



FIG. 14. *TBO*, Tinez, Annual 1921.

shows adults who hung themselves, a personification of death, a man who holds his cut-open-belly and children attacking an adult. Marvelling at this prophecy for 1922, the child would probably not have understood all the written and drawn allusions in the spread. On the one hand, children could have identified with the child characters in the agentic scenes attacked adults, or otherwise might have looked in awe at the horror present in the spread or finally might have been tempted to colour in the page, revelling in the parade of weird characters.³⁷ By contrast, the parents would have understood the allusions to accusation of the government, the failures of banks and the suicides. Thus, Lisa Yaszek's remarks on Outcault seem very applicable to Méndez Álvarez: «Audiences coming from various discursive formations may all laugh at the *Yellow Kid*, but the joke may be different for these various readers, depending on their sociohistorical positions.»³⁸

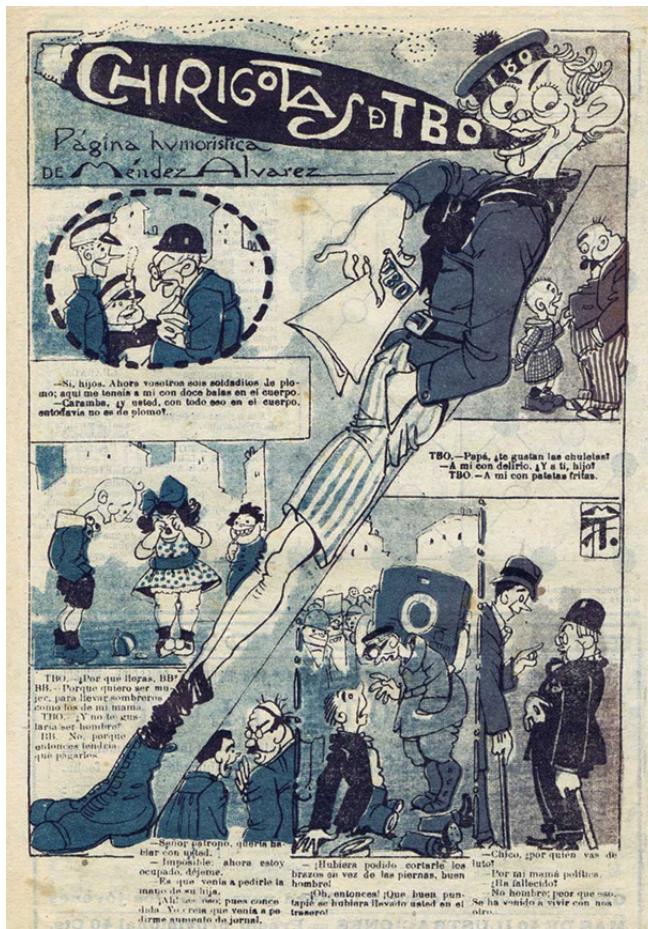


FIG. 15. TBO, n.º 202 (1921), p. 8.

³⁷ BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 25.

³⁸ MEYER, C. «Serial Entertainment / Serial Pleasure: The Yellow Kid», in KELLETER, F. (ed.). *Media of Serial Narrative*, Columbus, The Ohio State University Press, 2017, p. 78.

Méndez' extreme style: resisting the cute³⁹

During the twenties, Méndez' spreads disappeared from *TBO*'s back cover and would only be used in the annuals. His covers thus moved from spreads or amalgamated jokes like the early *Chirigotas*⁴⁰ series towards more traditionally panelled comics. This meant he could no longer play the page as he had done before, e.g. in letting his grotesque *TBO* take over the entire page. FIG. 15 shows an arrogant bourgeois boy holding an extremely large cigar in his drooling mouth. His diagonal posture heightens the energy and defiance he emanates. Méndez was experimenting with ways to create panels without panels to separate the page in meaningful pieces.

The *mise-en-scène* in FIG. 15 is, furthermore, an important formal aspect that has an implication for the reader. As Lefèvre commented on some of the mischievous gags in *L'Illustration Européenne*:

the mischievous children turn toward the reader to look him or her squarely in the face in the extradiegetic space. This is even more relevant, because none of the other characters in the scene ever turn toward the reader. Mentally, they remain completely in the diegetic space; unlike the child, they seem not to be aware of the extradiegetic space occupied by the reader. At such a point, the gag comic becomes quite self-conscious, as it were. Unlike drama, the genre of comedy can more easily allow and incorporate such self-reflexivity, because the illusion of reality is of lesser importance in comedy than in a dramatic context. [...] The self-reflexivity enhances the artificial, contrived nature of a gag, enabling the reader/spectator to laugh without any qualms.⁴¹

Méndez' later works for *TBO* were no longer amalgamated jokes but evolved towards panelled sequences. The structural chaos thus had to be drawn in a different way. Still, the extreme ugliness and expressive vigour of his style prevailed.

It is as if the limitations of the gridded pattern demanded Méndez to seek out the same chaotic fullness within the panels. Our first example of this evolution towards «filling the panels» is the aforementioned gag of the children torturing their father playing musical instruments they got for *Reyes* (Epiphany) which first appeared in *Madrid Cómico* n. 65 in December 1900. Méndez recycled the gag and added panels to the sequence in the 19th issue of *Hay que ver* some 23 years later [FIG. 16]. Already,

³⁹ This remark is the result of a fruitful discussion with my PhD colleague Dona Pursall.

⁴⁰ *Chirigota* means according to the *Real Academia Española*: «Conjunto que en carnaval canta canciones humorísticas.» A group of people who sing humorous songs during Carnival, it was a humorous section in *Monos*, and Méndez used the name also in *TBO* but to introduce his *carnivalesque* version of *TBO*'s mascot.

⁴¹ LEFÈVRE, P. «Of Savages and Wild Children: Contrasting Representations of Foreign Cultures and Disobedient White Children During the *Belle Epoque*», in WESSELING, E. (ed.). *The Child Savage, 1890–2010: From Comics to Games*. Burlington, Ashgate, 2016, p. 63.



FIG. 16. *Hay que ver*, n.º 19 (1924), p. 1.



FIG. 17. *TBO*, n.º 553 (1928), p. 8.

we grasp a lot more energy: motion and noise lines abound. The novelty of Méndez' dynamism is stressed by Martín:

Méndez Álvarez introduced important novelties to the comic. He creates new grotesque gestures, contorted bodies due to the character's agitation, the action is shown in a series of dynamic moments of jumping, falling, pursuing while the final panels normally focus on ridiculed and frustrated protagonists at the end.⁴²

Almost exactly the same panels and narrative sequence are recycled again, in 1928, four years later. The version in *TBO* [FIG. 17] depicts more grotesque, *carnivalesque* bodies, gaping mouths, etc. The contrast with the cleaner, thinner-lined contours of the characters in *Hay que ver* stands out.

The comparison of «A visit to a ringmaster»⁴³ of 1924 in *Hay que ver* and in 1928 in *TBO* shows a similar contrast. The child portrayed is a *malabarista*, a juggler. Yet again, the lines of the drawings for *TBO* are thicker and more pronounced and the characters seem considerably larger. The panels are fuller and have less negative space.

⁴² MARTÍN, A. *Historia del comic español*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 41–42.

⁴³ My translation of the Spanish title «Una visita a un empresario de circo».

FIG. 18. *Hay que ver*, n.º 18 (1924).FIG. 19. *TBO*, n.º 556 (1928), p. 8

There are additional motion lines but also extra objects: such as the chain watch in the penultimate panel which seems to be floating in the air, or the exotic element of the elephant who pops in in the ultimate panel. Méndez wants to catch the action in the moment that provokes the most grotesque visual effect. Panel 8 [FIG. 19] is completely different from the 1924 original and the sense of fullness is notably stronger: the man's hand is up in the air and the boy's contorted body fills the panel more than in the version from 1924. Apart from those stylistic differences, the captions tell an altered story. In the 1928 version of *TBO* the text runs under the panels without being related to the panels individually, this creates greater chaos. Furthermore, the ending is a lot more spelled out in *TBO*'s version, which I argue to have a ridiculing effect.

In addition to chaos and fullness within and without the panels, Méndez sought to play with form in the following mischief comics. FIG. 20 with its panels and heavy captions, seems to be a traditional comic: an adult chastises the child in the last panel because he has bitten his nose. The moral of the story is revealed in the last panel: the boy is spanked for his mischief, completely in line with traditional comics. Still, the transgressive power of the strip lies in the heading. When we look at the «portraits» around the title, we see how «the terrible child *TBO*» uses his infantile innocence (or better, feigned repentance) eyeballing the adult who returns his smirk with evident fear and a

bloody nose. The terrible one seems to have conquered after all, and thus carnival role reversal solicits the reader's laughter. More importantly, Méndez turned the sequential narration upside down so that the reader can look back to the header and find a contradictory element, closing the reading circle. To a certain degree this is reminiscent of how Méndez instigated the reader to non-sequential reading in his splash pages.



FIG. 20. *TBO*, n.º 152 (1920), p. 8.



FIG. 21. *TBO*, n.º 560 (1928), p. 8.

In FIG. 21, Méndez Álvarez mocks bourgeois values through the story of a father and a son. The father brags about his antecedents, lecturing about their historic victories and prizes, telling his son it is impossible for him not to have won an award at school, exclaiming «Prizes can only be the result of hard work». The son reveals the idleness of this remark, demonstrating how this general assumption fails in some cases, since apparently they also «give prizes to piglets» indicating a pig with a price tag in a butcher shop. Once again, we are dealing with an agentic, subversive child that overrules adult thinking and ridicules his father. Furthermore, this boy transgresses not only mentally but also physically: he can hardly be called a child for he is bald and has the inclined posture of an old man. The child physically resembles the 'old' child we saw in the above spreads on *Chirigotas de TBO* [FIG. 15]. More importantly though, Méndez aspires to create the same chaotic fullness by adding word balloons to fill the negative space in the panels. He has moved one step further in his exploration of the comic as a medium.

TBO's preliminary phase

In the previous paragraphs, I have traced the evolution of the comics by Méndez Álvarez in *TBO* (1917-1930). In the following I want to argue Méndez Álvarez, with his *carnivalesque* style and unique peculiar humour reflects the «vague zone between humoristic magazine and children's periodical» *TBO* found itself in, in its preliminary phase.⁴⁴ *TBO* was a commercial, non-ideological, light entertainment product launched by a profit-seeking publisher. During the twenties, the festive magazine sought illustrators to draw humorous comics for children. These illustrators (Donaz, Urda, Tinez, Opisso, Méndez Álvarez) all had their recognizable style, but worked indiscriminately «accepting any and every possibility to collaborate»⁴⁵ in adult, humorous and erotic press, as in children's publications. Notwithstanding their versatility, their graphic attractions lacked the «expressive effectiveness»⁴⁶ of Gaspar Méndez Álvarez'.⁴⁷ I have, in the above, shown how his full page spreads⁴⁸ and mischief comics relied heavily on the origins of the comic, namely satirical press and caricature. By the end of the twenties, however, the back cover was no longer filled with his grotesque scenery. Buigas replaced Méndez, around 1928, by Méndez by the French popular illustrators Louis Forton, Maurice Cuvillier and Aristide Perré.

Hypotheses of Méndez' disappearance

During the last ten years of his life, from March 1929 until 1939, Méndez no longer drew for *TBO*.⁴⁹ Unfortunately, there is no correspondence between Méndez and director Buigas to document his leaving. We can only postulate educated guesses on the matter. The end of his collaboration was probably more of a publisher's choice since he published very similar comics, which he had not managed to publish in *TBO* from 1928 until 1933 in the Valencian publications *KKO*⁵⁰ or in *El Chiquitín*.⁵¹ Apparently, some things were no longer accepted in *TBO*. The peculiar style that the above cited close readings reveal might have been a reason for the disappearance of

⁴⁴ MARTÍN, A. *Op. cit.*, p. 58.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 66-67.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁷ And not *Modesto* as stated in CONDE MARTÍN, L. *Historia del humor gráfico en España*. Lleida, Editorial Milenio, 2002, pp. 184-197. and CUADRADO, J. *De la historieta y su uso, 1873-2000*. Madrid, Ediciones Sinsentido, 2000.

⁴⁸ Dionisio Platel found the first *amalgama* or full-page spread of his collection in n. 377 of *TBO*.

⁴⁹ BARRERO, M. *Op.cit.*, p. 26.

⁵⁰ Its appearance was anecdotal, only two comics by Méndez appeared in the magazine. https://www.tebeosfera.com/colecciones/kko_1932_guerri_-perragorda-.html

⁵¹ I am referring, not to the earlier magazine by Baguña but to the Barcelonese *El Chiquitín* by Marco (1925) in which over sixty comics by Méndez were published.

Méndez. This might reflect a progressive unacceptability of ironic styles in children's publications. Unsurprisingly, censorship had risen from the first pedagogic magazine *AED Infantil* (1916) y 1928. The infantilisation⁵² of the medium would urge Buigas «to free itself from the burden of those who [like Méndez] could bog down that clear-cut editorial philosophy», as Barrero suggests.⁵³ Buigas stuck to the traditional formula, resisting renovation of the medium.⁵⁴ Still, in 1928, he introduced a novelty by replacing Méndez with successful French illustrators. This was probably due to their established popularity in children's publication. Buigas knew the illustrated French press and reached an agreement with the brothers Offenstadt about using the French comics because they had no fixed characters and used captions below the panels,⁵⁵ and in came: Louis Forton, Aristide Perré, Th. Barn and Maurice Cuvillier.⁵⁶ Another plausible reason for discarding Méndez might be a lack of the «cute» or «neotenic»⁵⁷ graphic trait described by Smolderen as the graphic trait of the 20th century.

These hypotheses do not exclude a lack of interest on the part of the illustrator: Méndez might have just preferred to stop working for *TBO*, to turn to other (adult) magazines like *La Traca* and *La Chala* where his sharpened anticlerical and political critique was appreciated and considered to be more in place.⁵⁸

Conclusion

I have argued for the link between Méndez and the exploratory phase in *TBO*'s evolution. A phase in which great flexibility was given to interpret the medium and reshape and model it at will.⁵⁹ Although Méndez' work for *TBO* constituted a subversive element within the otherwise conventional children's magazine, this article has revealed that it was in line with the preliminary phase that the children's magazine was in. The free rein given to Méndez' graphic style resulted naturally from his work for satirical magazines which was the fertile ground the medium was born from.

⁵² MARTÍN, A. *Op. cit.*, p. 105.

⁵³ My translation of «supo liberarse pronto del lastre de quienes podían enfangar aquella filosofía editorial diáfana» in BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁴ MARTÍN, A. *Op. cit.*, p. 113.

⁵⁵ MANZANARES, J. *Op. cit.*, p. 18.

⁵⁶ MARTÍN, A. *Op. cit.*, pp. 93–95.

⁵⁷ My translation of «solutions graphiques les plus caractéristiques des comics du xx siècle le mignon» Smolderen in CABOCHE, E. & LORENZ, D. *Op. cit.*, p. 176.

⁵⁸ BARRERO, M. *Op. cit.*, pp. 31–32.

⁵⁹ My translation of «Les phases d'attraction sont typiquement des phases où la flexibilité interprétative du médium est poussée à son comble, parce qu'on y incite un nouveau groupe social (dont on ne sait encore rien) à réinterpréter le médium et à le remodeler à sa guise.» Smolderen in CABOCHE, E. & LORENZ, D. *Op. cit.*, p. 182.

TBO was still looking for a public and used different graphic traits, among which the *carnivalesque* to address this public.⁶⁰

Nevertheless, by 1928, the separation between the caricature cartoons and the comics in the children's magazine was evident. The humorous illustrator had very different goals and definitions of the medium from his editor, who was only preoccupied with immediate rentability.⁶¹ The medium was furthermore increasingly industrialised and consequently infantilised. Humour in *TBO* would evolve progressively to the «bland and familiar» type⁶² and was traditionally «based on ingenuity and inventiveness and on ridiculing everyday-life situations».⁶³ The fact Méndez disappeared by the end of the twenties from *TBO* showed that the children's magazine indeed had to be «superficial, easy, funny without being vulgar».⁶⁴

Acknowledgements

My sincere thanks to Dionisio Platel and Dona Pursall for their invaluable feedback on earlier drafts of this essay. Special thanks Dionisio Platel for allowing me generous access to his personal collection, and for his time collating the corpus for this article with me.

This article is part of the COMICS project funded by the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (Grant agreement No. [758502]).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁶¹ My translation of «les dessinateurs humoristiques de la tradition sternienne, les éditeurs uniquement préoccupés de rentabilité immédiate et qui cherchent à identifier de nouveaux marchés [...] Chaque groupe définira la forme à sa manière, lui imprimera ses propres objectifs (jusque dans le contenu) et déterminera des trajectoires évolutives sensiblement différents.» *Ibid.*, pp. 180–181.

⁶² BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 63.

⁶³ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁴ These were the opening intentions of the publisher as reported in MERINO, A. *Diez ensayos para pensar el cómic*. León, Eolas Ediciones, 2017, pp. 36–37.

BIBLIOGRAPHY

- BAKHTIN, M. M. *Rabelais and His World*. Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- BARRERO, M. (coord.). *Yo quiero un tebeo: homenaje a una publicación centenaria: 1917-2017*. Barcelona, ACT Ediciones & Diminuta Editorial, 2017
- BUKATMAN, S. *The Poetics of Slumberland: Animated Spirits and the Animating Spirit*. Berkeley, University of California Press, 2012.
- CABOCHE, E. & LORENZ, D. (dir.). *La bande dessinée à la croisée des médias*, Tours, Presses Universitaire François-Rabelais, 2019.
- CONDE MARTÍN, L. *Historia del humor gráfico en España*. Lleida, Editorial Milenio, 2002.
- CUADRADO, J. *De la historieta y su uso, 1873-2000*. Madrid, Ediciones Sinsentido, 2000.
- EDWARDS, J. D. & GRAULUND, R. *Grotesque*. London, Routledge, 2013.
- FERNÁNDEZ SARASOLA, I. *El pueblo contra los cómics: historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa)*. Sevilla, ACyT Ediciones, 2019.
- FEUERHAHN, N. *Le comique et l'enfance*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- KARASIK, P. et al. *How to Read Nancy: The Elements of Comics in Three Easy Panels*. Seattle, WA, Fantagraphics Books, 2017.
- LEFÈVRE, P. «Of Savages and Wild Children: Contrasting Representations of Foreign Cultures and Disobedient White Children During the *Belle Epoque*», in WESSELING, E. (ed.). *The Child Savage, 1890-2010: From Comics to Games*. Burlington, Ashgate, 2016, pp. 55-70.
- MANZANARES, J. *100 años: 1917-2017: El tebeo que dio nombre a los demás*. Barcelona, Diminuta Editorial, 2016.
- MARTÍN, A. *Historia del comic español*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- MERINO, A. *Diez ensayos para pensar el cómic*. León, Eolas Ediciones, 2017.

MEYER, C. «Serial Entertainment / Serial Pleasure: The Yellow Kid», in KELLETTER, F. (ed.). *Media of Serial Narrative*, Columbus, The Ohio State University Press, 2017.

SAÍZ, M. D. & SEONE, M. C. *Historia del periodismo en España*. Madrid, Alianza Universidad, 1983.

SMOLDEREN, T. *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*. Mississippi, University Press of Mississippi, 2014.

—*Naissances de la bande dessinée de William Hogarth à Winsor McCay*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009.

SOPER, K. «From Swarthy Ape to Sympathetic Everyman and Subversive Trickster: The Development of Irish Caricature in American Comic Strips between 1890 and 1920», in *Journal of American Studies*, n. 2 (2005), pp. 257-296.

SUTLIFF SANDERS, J. «Chaperoning Words: Meaning-Making in Comics and Picture Books», in *Children's Literature*, n. 1 (2013), pp. 57-90.

VERSIÓN EN CASTELLANO

Introducción

Le propongo un pequeño juego. Aquí tiene tres versiones del mismo gag del historietista Gaspar Méndez Álvarez. He eliminado los pies de foto que revelan la publicación y las fechas, para ver si sabe adivinar¹ cuándo se publicaron y cuáles estaban dirigidos a niños y cuáles a adultos.



FIG. 1.



FIG. 2.



FIG. 3.

Sin duda se preguntará qué versión fue la primera y por qué habría un público diferente si lo que cuentan las tres historietas es la misma situación cómica. La FIG.1 es una tira muda de tres pequeñas viñetas verticales, que claramente no cubre toda la plana porque si le mostrara la página completa, podría observar que las viñetas están rodeadas de

¹ El tono lúdico de esta introducción está inspirado por la maravillosa introducción de Joe Sutliff Sanders en SUTLIFF SANDERS, J. «Chaperoning Words: Meaning-Making in Comics and Picture Books», en *Children's Literature*, n.º 1 (2013), pp. 57-90.

texto sin ninguna relación con las mismas. En la primera viñeta, vemos a un padre de familia leyendo tranquilamente un periódico y a sus tres hijos jugando a hacer música. Los dos niños tocan el tambor mientras que la niña fricciona una zambomba. En la segunda viñeta, los niños siguen a su padre por la casa, el fondo cambia y una quinta figura, la madre, entra llevando las viandas en una bandeja cubierta por un cloche para mantenerla caliente. Lo que podría haber sido una agradable comida familiar se convierte, en la tercera viñeta, en un caos cuando el padre, harto del ruido, da una patada al trasero del niño mayor, produciéndose así una pequeña hecatombe doméstica. Mire ahora las otras dos versiones, en la segunda y la tercera figura, en las que la historia cubre toda una página de la publicación y viene con cartuchos de texto. La historia está algo alterada con respecto a la versión anterior: el padre patea a su hijo con mucha más saña y como consecuencia salen todos catapultados por la ventana. No se ve a la madre, pero sí vemos a un hombre de clase obrera. Los instrumentos de los niños han cambiado: los dos tambores y la zambomba se convierten en un tambor, una pandereta y una trompeta. El trío también tiene la constitución alterada, niño – niña – niño, y el rango de tamaño y edad es más acentuado. La tercera figura, con respecto a la segunda, añade una viñeta más y las enmarca, y, en general, es la que contiene más detalles, está densamente ilustrada, el estilo es mucho más suelto y las líneas cinéticas están más marcadas.

Acierta si ha relacionado la primera figura con *Madrid Cómico*, una revista de principios del siglo xx (1880-1923) destinada a un público adulto, mientras que las otras dos provienen de revistas de cómic infantil de los años veinte: *Hay que ver* n.º 19 de 1924 y *TBO* n.º 553 de 1928. Curiosamente, *Hay que ver* colocó la historieta de Méndez en la portada, mientras que *TBO* la puso en la contraportada de la revista. Sin duda, usted se estará preguntando sobre las diferencias estilísticas y la posterior evolución de la carrera del ilustrador. Como señalan estas tres «autocopias», el historietista desarrolló y cambió su estilo decantándose por el feísmo y una caótica y compleja plenitud que se hizo más notoria en *TBO*.

Este artículo pretende seguir esta evolución en la carrera de Méndez Álvarez, entendiendo sus orígenes, vinculándola a las diferentes revistas para las que trabajó, caracterizando la especificidad de su trabajo para *TBO* y, finalmente, apuntando las hipotéticas causas de su desaparición de esta fundamental revista barcelonesa.

Méndez Álvarez: el salto de la prensa adulta a la infantil

Gaspar Anselmo Méndez Álvarez nació en Granada y fue bautizado el 25 de mayo de 1875. Cuando su familia se trasladó a Soria en 1894, Gaspar, de 19 años (que ya había trabajado como caricaturista para *Fígaro Ilustrado* y *Oro y Azul*),²

² BARRERO, M. (coord.). *Yo quiero un tebeo: homenaje a una publicación centenaria: 1917-2017*. Barcelona, ACT Ediciones Diminuta, 2017, p. 18.

ilustró un cuento escrito por su hermano Miguel, en la conocida revista madrileña *Blanco y Negro*, titulado «Un cólico de faroles». Como muchos artistas gráficos, Méndez comenzó a repartir «sus trabajos en frentes variados: revistas satíricas, culturales, políticas, sicalípticas, infantiles y juveniles».³ En 1898, cuando Gaspar se trasladó a Madrid, dibujaba con un estilo elegante y modernista para *Madrid Cómico*, dirigida a un público adulto.⁴ En este período surgió la primera versión del análisis del encabezamiento de este artículo. La tira de travesuras para el n.º 65 de *Madrid Cómico* (29 de diciembre de 1900), titulada «Delicias de la semana» [FIG. 1], muestra la típica lucha de un tranquilo padre que intenta leer el periódico, frente a los decibelios creados por sus hijos en una deliberada tabarra musical. En especial, la tercera viñeta, en la que el padre se enfurece inevitablemente, anuncia el caos y la violencia característicos de Méndez. Este tipo de atracción gráfica, una historieta de travesuras desordenadas, conforma las raíces de las que evolucionará el humor sarcástico y atrevido de Méndez para publicaciones infantiles como *TBO*.

La colaboración de Méndez con *Madrid Cómico* fue también terreno fértil para otra atracción gráfica que trasladaría de la prensa de adultos a la de niños: me refiero a los *spreads*, que en castellano voy a denominar «amalgama cómica».⁵ Eran atracciones gráficas muy apreciadas por los ilustradores de cómics humorísticos,⁶ que me interesan tanto como a Smolderen, en quien me he basado para estudiar formalmente estas *compositions grouillantes*. Más interesante aún es que su apariencia evolucionó en *TBO*. Hacia el final de los años veinte, estas amalgamas desaparecían de la revista de historietas para ser relegadas a los almanaques. La historia de las composiciones gráficas⁷ se remonta a finales del siglo XIX. Aparecieron por primera vez en la prensa gráfica satírica para adultos, de la cual Barcelona y Valencia tenían, en particular, una vibrante tradición.⁸ Pero este tipo de chistes arremolinados también surgieron en revistas de Madrid, como por ejemplo en el cuadragésimo número de *Madrid Cómico*. El 7 de julio de 1900, Méndez dibujó el siguiente chiste amalgamado.⁹ Aunque Méndez todavía no usaba su típica firma orientalista, se observa una preferencia general por

³ *Ibid.*, p. 122.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ O sea, una página completa rellenada de gags de un tema único.

⁶ Mi traducción de «L'un des traits qui m'a toujours intrigué est celui des compositions grouillantes chères aux dessinateurs de cette veine [festive]». Smolderen en CABOCHE, E. y LORENZ, D. (dir.). *La bande dessinée à la croisée des médias*. Tours, Presses Universitaire François-Rabelais, 2019, p. 174.

⁷ Dionisio Platel halló ejemplos tan antiguos como uno en 1892, en la revista *Barcelona Cómica*, realizado por Melitón González (seudónimo de Pablo Parellada).

⁸ BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 122.

⁹ La FIG. 4 es la primera de estas amalgamas humorísticas por Méndez que Dionisio Platel encontró en su colección particular.

los cuerpos exageradamente desproporcionados y el caos. Son las figuras esquemáticas las que destacan, no solo por su tamaño, sino también por la absoluta falta de fondo y la carencia de sombra. La plancha está densamente ilustrada y juega con el fuerte contraste entre el blanco y el negro de las figuras que literalmente pululan por toda la página.

Hacia un estilo grotesco

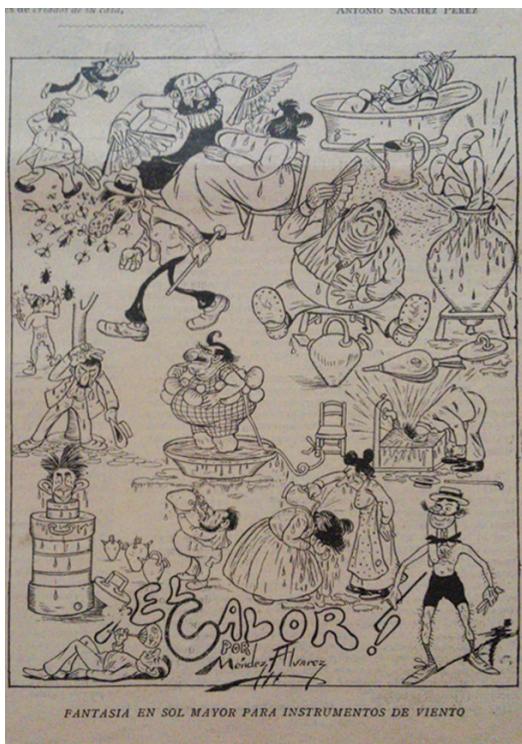


FIG. 4. *Madrid Cómico*, n.º 40
(7 de julio de 1900).

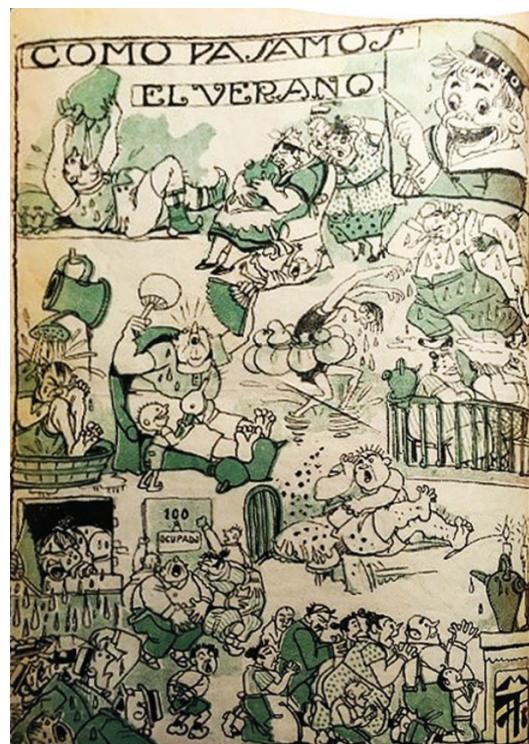


FIG. 5. *TBO*, n.º 269 (1922), p. 8.

La amalgama a la que hago referencia se burla de la gente sudorosa tratando de refrescarse o mitigar el calor del verano. Al igual que el gag del inicio del artículo, Méndez recicló el «chiste del calor» de *Madrid Cómico* muchas veces, de la misma forma que el «chiste sobre el tiempo» en revistas de historietas infantiles y almanaque. Lo que me interesa mostrar, utilizando algunos ejemplos concretos de *TBO* en las FIG. 5 y 6, es la evolución gradual hacia páginas más repletas, con personajes más grandes y más toscamente bosquejados. Sostengo que la obra de Méndez evoluciona hacia lo carnavalesco, y más específicamente representa la interpretación de Bakhtin de lo corporal y la bajeza. Hecho que no debería de sorprender en un momento en que el medio historietístico aún se está desarrollando, ya que Smolderen identifica con precisión los rasgos carnavalescos para relacionarlos con esa etapa de la evolución

del medio, manipulando una nueva identidad.¹⁰ Al reelaborar los gags de la prensa para adultos, Méndez estaba entregando su idea de lo que podrían ser las historietas infantiles.



FIG. 6. TBO, n.º 247 (1922), p. 8.

Dentro de las extensiones carnavalescas de Méndez (a veces literalmente, véase FIG. 6.) domina el estilo grotesco y feo. Podría decirse que esto es un reflejo de la libertad que se le dio a Méndez para crear sus atracciones gráficas. Porque dos de los «tres rasgos gráficos fundamentales [que] parecen resurgir automáticamente cuando se da rienda suelta a la producción de atracciones gráficas» mencionados por Smolderen se destacan en Méndez Álvarez: «[no] lo lindo, [sino] lo extraño y lo atroz».¹¹

El historietista exagera el sudor, la falta de decoro en general, la obesidad o la delgadez. Sus personajes y sus cuerpos carnavalescos se desvían de la norma para disgustar

¹⁰ Mi traducción de «certains traits typiquement carnavalesques (et généralement rejetés par l'institution) pour se bricoler une identité culturelle». Smolderen en CABOCHE, E. y LORENZ, D. *Op. cit.*, p. 174.

¹¹ Mi traducción de «three fundamental graphic traits seem to resurface automatically when free rein is given to the production of graphic attractions: the cute, the strange, and the atrocious». SMOLDEREN, T. *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*. Mississippi, University Press of Mississippi, 2014, p. 111.

e intrigar al lector. La parte inferior izquierda de la amalgama dedicada al carnaval en la FIG. 6 muestra un bebé enorme que lleva una jaula de pájaro¹² y una mujer con un pecho sumamente exagerado. Las máscaras son malvadas y extrañas. Los adultos son retratados como seres irrefrenables y personifican los vicios de «exceso imprudente, prodigalidad, indulgencia, falta de moderación, violación del orden y el espacio, transgresión de los límites».¹³ Estas representaciones crean un sentido de transgresión, que de otro modo está ausente en las páginas de *TBO*, típico de la tradición carnavalesca que a su vez ofrece tanto a los personajes infantiles como a los lectores la oportunidad de disfrutar de esta transgresión y ser indulgente con la burla de los adultos.

La temática de las bromas meteorológicas es, por tanto, otra variación de lo transgresor en Méndez, quien dibujó imágenes grotescas cuya «lógica artística [...] ignora la superficie cerrada, lisa e impenetrable del cuerpo y solo conserva sus excrecencias (brotes, capullos) y orificios, solo lo que lleva más allá del espacio limitado del cuerpo o a las profundidades del mismo».¹⁴ El sudor, siendo una situación arquetípica en la influyente obra *El discurso del cómic* de Román Gubern y Luis Gasca (1988), alcanzó su clímax en *TBO*. Los personajes de Méndez transpiran mucho debido al terrible calor y sufren una sed imparable, como también problemas digestivos. En la esquina inferior izquierda de la amalgama de la FIG. 5, vemos una cola agónica de adultos que sostienen sus estómagos con dolor ante un inodoro ocupado (n.º 100), mientras que otros rezan para que llueva o no haya escasez en la parte inferior derecha de la página. Los lectores de hoy aborrecerían este tipo de humor vulgar, pero en medio de la sublevación social y la pobreza este humor debió haber tenido un efecto catártico.

En el universo de plagas de Méndez el clima es, por consiguiente, hiperbólico: o bien hace mucho calor, o bien hace mucho frío, o bien llueve a cántaros. Desde los <<abusos acuáticos>> en verano en la FIG. 7, hasta el ejemplo en «Abril de las lluvias mil» de la FIG. 8, Méndez juega con el típico y tópico gag de «*l'arroseur arosé*», pero también presenta al lector un niño maltratado, metido entre dos paraguas y otro que casi se ahoga.

Méndez Álvarez intensifica claramente los chistes populares aprovechando el efecto de enjambre en las amalgamas. Mientras se dirige a los lectores infantiles y a los adultos porque ambos se entregan a la violencia agónica —los niños engañan a los adultos, los adultos agarran a los niños por la oreja o les dan nalgadas—, él vigoriza la bofetada visual del gag con su grotesco dibujo. Además, el impacto de una página

¹² Esta representación se podría inspirar en el adulto disfrazado de bebé gigante de las medievales «fêtes des Fous» mencionado por FEUERHAHN, N. *Le comique et l'enfance*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 21–23.

¹³ Mi traducción de «of reckless excess, prodigality, indulgence, lack of restraint, violation of order and space, transgression of boundary». EDWARDS, J. D. y GRAULUND, R. *Grotesque*. London, Routledge, 2013, p. 81.

¹⁴ BAKHTIN, M. M. *Rabelais and His World*. Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 317–318.

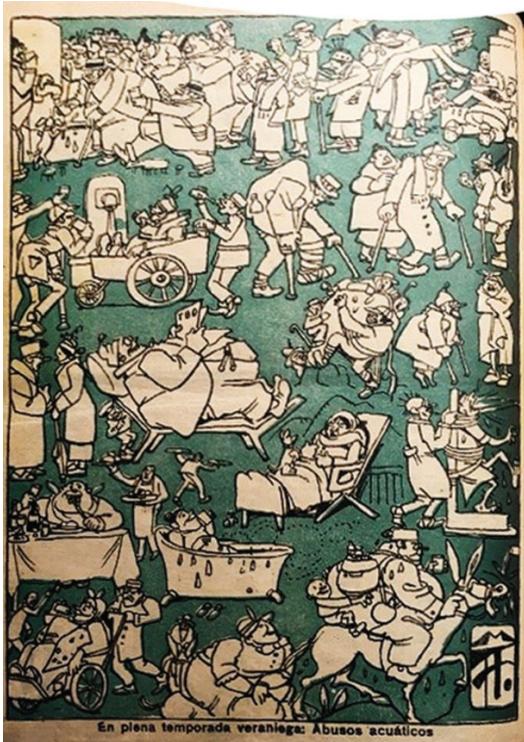


FIG. 7. TBO, n.º 322 (1923), p. 8.

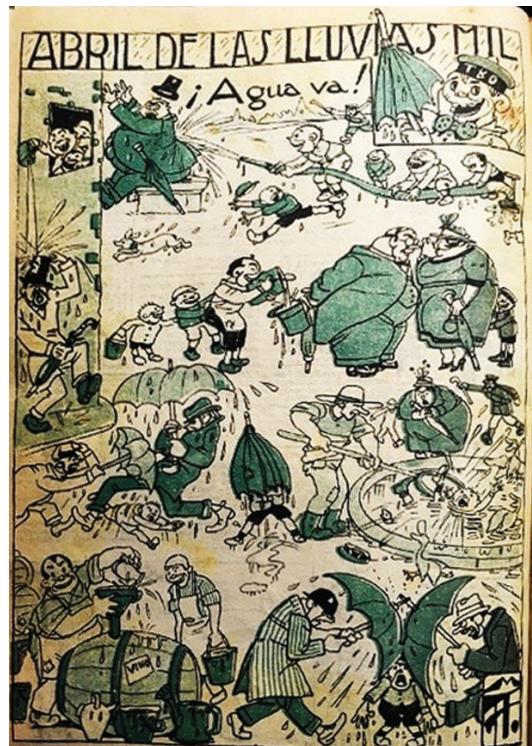


FIG. 8. TBO, n.º 257 (1922), p. 8.

llena de chistes es más exuberante de lo que sería en una secuencia de viñetas. La falta de centro amplía el efecto cómico en el lector, que se ve impulsado no hacia el hilarante estallido de la historia,¹⁵ sino que le hace perderse en un caos no secuencial sin principio ni fin. Curiosamente, recientes investigaciones sobre libros ilustrados han demostrado que los niños son mucho mejores que los adultos para percibir los detalles.¹⁶ Por lo tanto, es la naturaleza sincrónica de estas páginas lo que constituye el éxito de este tipo de atracción gráfica. Sin embargo, con el empleo de las amalgamas Méndez se hizo eco de una tradición en la prensa (satírica) para adultos, pero que desaparecería gradualmente de las revistas de historietas, y en este caso de las contraportadas de *TBO*. Las amalgamas fueron relegadas a los almanaques para luego desaparecer por completo a favor de las historietas de viñetas secuenciales.

En 1903 Méndez se trasladó a Tarragona comenzando a trabajar como funcionario del Ministerio de Obras Públicas, lo que le permitió vivir en la elegante Rambla de San Juan de Tarragona. En 1904 empezó a trabajar para *Monos* (1904-1908)¹⁷

¹⁵ SMOLDEREN, T. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁶ Joe Sutliff Sanders se refiere a Arizpe y Styles, pero también a Nikolajeva en SUTLIFF SANDERS, J. *Op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁷ «En 1904 se publica *Monos*, con dibujos, caricaturas, pasatiempos, concursos, jeroglíficos, chistes, curiosidades y novelas, entre ellas *Las travesuras de Bebé*, primera novela gráfica que se publica en

donde colaboró (desde el 13 de enero de 1906)¹⁸ con Vicente Tur, Mariano Arveras y Santana Bonilla entre otros. La revista no era todavía un tebeo, contenía sobre todo ilustraciones y gags dibujados, junto con muchos textos cómicos, pero introdujo sus propias versiones de *Buster Brown*, *Foxy Grandpa* y *Las travesuras de Bebé*¹⁹ de 1905, y copió los *Upside Downs*²⁰ de Gustave Verbeek, que probablemente introdujo a Méndez en estas atracciones gráficas americanas y en el tropo del niño travieso protagonista. Por lo tanto, su cabecera para *Monos*²¹ [FIG. 9] ejemplifica el estilo carnavalesco de Méndez y el tropo del niño travieso, como se ha mencionado anteriormente. Plasma a unos pequeños escolares que no obedecen a su maestro; este, iracundo, blande una campana y un flagelo, elemento disciplinar, porque están riendo a carcajadas leyendo la revista *Monos*: el niño de la derecha lleva puestas en la cabeza unas orejas de asno, castigo habitual para señalar y ridiculizar dentro del aula al más estúpido. Todos los chicos están atrapados en su lectura de historietas, lo que podría predecir las reacciones negativas hacia estas, como la advertencia de Graciano Martínez del 1924: «Es sencillamente enorme el daño que hacen a los niños [...] revistuchas infantiles como K.D.T., Ki-Ki [sic], T.B.O... [...] Sus llamativos grabados, explicando gráficamente picardihuelas y fechorías, les tienen, por horas y horas, sorbidos los sesos...».²²

El dibujo de la portada del n.º 80 de *Monos*, bastante típico para 1906, refleja el carnaval de Méndez. La escena familiar representada en «baños caseros» retrata a un chico desproporcionado con una enorme cabeza y cuello alargado, que babea al ver la inusual ducha que ha pergeñado su padre. La madre grotesca y fea, carente de femineidad, resalta su estilo exagerado. La misoginia, el tratamiento de la pobreza y el ingenio podrían haber hecho reír al lector probablemente masculino y de clase media. Sin embargo, en este ejemplo, todos los miembros de la familia están dibujados con más cuidado y delicadeza que en la cabecera, que es más audaz, menos refinada y presagia el estilo que Méndez desarrollará más tarde en *TBO*, como podemos ver en

España, la *Vida y aventuras de Robinsón Crusoe*, ilustrada por Méndez Álvarez, y *Un viaje al infierno, aventuras de Fomecillo y Películez, de Karikato*. En SAÍZ, M. D. y SEONE, M. C. *Historia del periodismo en España*. Madrid, Alianza Universidad, 1983, p. 196.

¹⁸ *Monos*, 13 de enero de 1906. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003826418&search=&lang=es>

¹⁹ *Las travesuras de Bebé* eran, al principio, las originales de *Mischievous Willie* de Frank H. Laden-dorf del *New York World* (<http://strippersguide.blogspot.com/2010/01/obscenity-of-day-mischievous-willie.html> y <https://www.lambiek.net/artists/l/lads.htm>). Más tarde, Felipe Márquez calcó e inventó otras versiones para continuar a publicar estas aventuras.

²⁰ *Monos*, 6 de enero de 1906. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003826234&search=&lang=es>

²¹ *Monos* significa dibujo caricaturesco; *monigotero* era un sinónimo para ilustrador cómico.

²² Martínez se refiere probablemente a la revista *Ki-Ki-Ri-Ki*. FERNÁNDEZ SARASOLA, I. *El pueblo contra los cómics: historia de las campañas anticómics (de Norteamérica a Europa)*. Sevilla, ACyT Ediciones, 2019, p. 458.



FIG. 9. *Monos*, n.º 80 (19 de junio de 1906), p. 1.



FIG. 10. *TBO*, n.º 246 (1922), p. 8.

esta representación similar [FIG. 10] de maestros portadores de látigos y con bonetes o fez (originarios de Turquía, pero habituales en la época) en «Chirigotas de TBO», publicado en 1922. Esta contraportada aún carece de narración secuencial, ya que es un conjunto de chistes sobre el tema escolar.

Méndez en *TBO*: ¿para niños?

Cuando Méndez comenzó a trabajar para *TBO* el 18 de agosto de 1917,²³ a la edad de 42 años, había evolucionado en su carrera y estaba publicando en otras revistas, pero por primera vez trabajó para una publicación dirigida principalmente a los niños. El director, Joaquín Buigas, editaba también una revista para adultos: *KDT* (1912-1922), que decía ser «para chicos de 16 a 60 años», y en la que ya colaboraba Méndez —lógico es que el editor utilizara los mismos dibujantes en ambos periódicos—. Además de como dibujante de cómics, Méndez se ganaba la vida como funcionario. Este trabajo y la consiguiente seguridad de ingresos pueden explicar la libertad con la que se expresó en su obra gráfica para *TBO*. Una libertad de expresión que, por un lado, reflejaba la plenitud de la revista, saturando las páginas, «seguramente estimulado por

²³ Dionisio Platel en BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 25.

Buigas y su *horror vacui*»,²⁴ pero que, por otro lado, lo situaba literalmente fuera de lo que la revista ofrecía. Para 1919, Méndez se hizo cargo de la contraportada.

Esta ubicación es significativa, ya que las atracciones gráficas fueron «sistemáticamente estacionadas en las zonas liminares»,²⁵ siendo el final de la revista o en los almanaques²⁶ las más atrayentes por su atractivo visual. Esto es exactamente lo que ocurrió con las amalgamas e historietas de Méndez, de las cuales 140 aparecieron en la contraportada desde el número 24 al 613 de *TBO*. Su trabajo carnavalesco destacó del resto de la revista por su peculiar estilo áspero y expresivo. La libertad de estilo que se le dio está ligada a la *phase foraine* de la revista, como escribe Jordi Manzanares: «un humor agresivo y hasta sangriento demuestra que *TBO* antes de la guerra no era tan inocente y dañino como después de la guerra, y podría sorprender a los que desconocen esta primera etapa de la publicación de *TBO*».²⁷ La evaluación que hace Manzanares de Méndez Álvarez en realidad encaja muy bien con la idea de Smolderen de la libertad gráfica que automáticamente resulta de «lo lindo, lo extraño, y lo atroz».²⁸ En el caso de Méndez, lo lindo (elegante) estaba presente en sus cómics y dibujos para adultos, mientras que reservaba lo extraño y atroz para las publicaciones infantiles. Finalmente, lo que Méndez hizo fue honrar los tropos de «violencia, humillación, retribución, inversión de roles, incongruencia, engaño, sorpresa»²⁹ por un efecto grotesco y carnavalesco. A continuación, demuestro cómo este efecto alcanzó su punto culminante en *TBO*.

La apoteosis absoluta de su carnaval específico destaca en los almanaques de *TBO* para los que Méndez Álvarez dibujó las «Profecías» y las «Apoteosis». En estas amalgamas, el *topos* de las edades del hombre³⁰ representa al año viejo como un anciano, un Cronos, mientras que el año nuevo es un bebé recién nacido. El bebé de Méndez, curiosamente, no es tan lindo, amigable o blando como lo imaginamos, sino un bebé infernal como el que se encuentra en una amalgama en el almanaque para 1928 [FIG. 11]. Vemos un bebé que, aunque alado, dista mucho de ser angelical, se le ve

²⁴ *Ibid.*, p. 64.

²⁵ Mi traducción de «étaient systématiquement “parquées” dans une zone liminaire [...] l’institution reconnaissait du bout des lèvres l’attraction que ce genre de contenu exerçait sur le lecteur de ces revues, mais leur assignait une place typiquement marginale». Smolderen en CABOCHE, E. y LORENZ, D. *Op. cit.*, pp. 173-174.

²⁶ Mi traducción de «n’apparaissent que dans les suppléments de Noël». Smolderen en CABOCHE, E. y LORENZ, D. *Op. cit.*, p. 173.

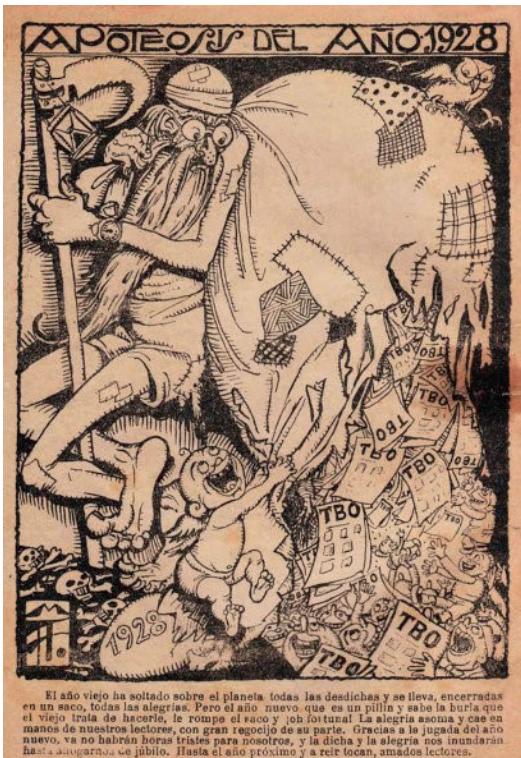
²⁷ MANZANARES, J. *100 años: 1917-2017. El tebeo que dio nombre a los demás*. Barcelona, Diminuta Editorial, 2016, p. 21.

²⁸ SMOLDEREN, T. *Op. cit.*, p. 111.

²⁹ KARASIK, P. et al. *How to Read Nancy: The Elements of Comics in Three Easy Panels*. Seattle, WA, Fantagraphics Books, 2017, p. 76.

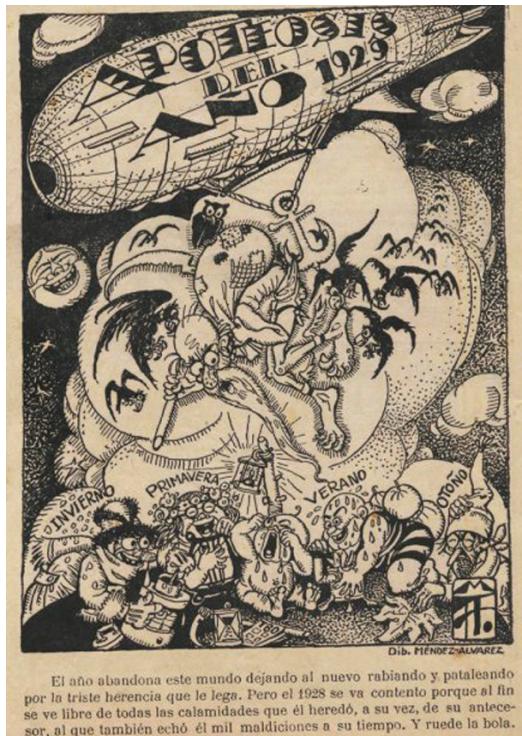
³⁰ También presente en *Little Nemo in Slumberland*.

tremendamente codicioso y sin asustarse en lo más mínimo por los cadáveres que 1927 deja atrás. El texto confirma: «el bebé ávido y de boca abierta se apodera de las alegrías que el año pasado quería privar a los lectores» (es publicidad de *TBO*), pero con un claro *memento mori* en la esquina izquierda. El bebé excesivamente grande de 1928 [FIG.12] es abandonado por el Año Viejo y llora desproporcionadamente, pero tal vez falsamente, por tener que enfrentarse a las calamidades que le esperan. Estas catástrofes están simbolizadas icónicamente por las cuatro estaciones en la parte inferior de la página [FIG. 12]. Encarnan las eternas némesis de la humanidad de las que no hay escapatoria y ya eran un tema en los gags sobre el tiempo de Méndez.



El año viejo ha soltado sobre el planeta todas las desdichas y se lleva, encerradas en un saco, todas las alegrías. Pero el año nuevo, que es un píllar y sabe la burla que el viejo trae de hacerle, le rompe el saco y ¡oh fortuna! La alegría asoma y cae en manos de nuestros lectores, con gran regocijo de su parte. Gracias a la jugada del año nuevo, va a haber horas triunales para nosotros, y la dicha y la alegría nos inundarán hasta augardos de júbilo. Hasta el año próximo y a reír locan, amados lectores.

FIG. 11. *TBO*, Almanaque para el 1927.



El año abandona este mundo dejando al nuevo rabiendo y pataleando por la triste herencia que lo lega. Pero el 1928 se va contento porque al fin se ve libre de todas las calamidades que él heredó, a su vez, de su antecesor, al que también echó el mil maldiciones a su tiempo. Y rueda la bola.

FIG. 12. *TBO*, Almanaque para el 1928.

Las amalgamas de Méndez evocan las páginas «porosas en cuanto a la continuidad del argumento y el desarrollo de los personajes»³¹ de *Yellow Kid* de Outcault, que permiten un humor más matizado que el que se encuentra en los cómics con personajes restrictivos e historias bien secuenciadas. La mencionada falta de narración secuencial revela la preferencia de Méndez Álvarez por las descripciones sincrónicas, lo que hizo que el lector se perdiera en la multitud de pequeñas narraciones, ya que «la imagen

³¹ Mi traducción de «porous when it came to continuity of storyline and to character development». SOPER, K. «From Swarthy Ape to Sympathetic Everyman and Subversive Trickster: The Development of Irish Caricature in American Comic Strips between 1890 and 1920», en *Journal of American Studies*, n.º 2 (2005), p. 274.

única no exige ningún “orden” particular para su aprehensión».³² Así, Méndez dibujó «pequeñas utopías del desorden» que tenían implicaciones en la intensidad de la acción y maximizaban el potencial de ser más transgresor. El desorden en la compleja y grotesca difusión es pasado por alto por uno o más protagonistas que son separados de la escena formalmente, en una viñeta circular, como si informaran y se rieran de la plétora de abajo. El niño y el anciano se convierten en figuras de referencia que introducen a los lectores en sus complejos mundos grotescos. La complejidad y el caos se ponen de relieve por la simple falta de un verdadero centro visual³³ y la forma en la que esta página está llena de contenido, lo que se suma a su descomodamiento. Una cualidad grotesca que faltaba por completo en el resto de las páginas de *TBO*. Basta comparar el niño mago de Méndez en la FIG. 13 con la «Profecía» de Tinez del almanaque para el 1922 [FIG. 14], para revelar la absoluta singularidad de los dibujos de Méndez: está más cerca del eterno *Yellow Kid* que de los niños dibujados por sus colegas españoles. El estilo de Tinez es como una versión «desinfectada», pulida del niño mago presente en Méndez.

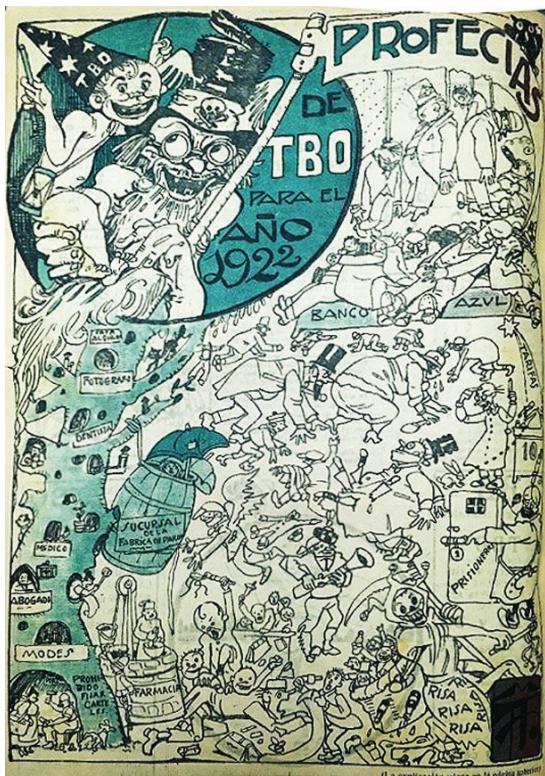


FIG 13. *TBO*, n.^o 240 (1921), p. 8.

³² Mi traducción de «[t]he single image does not demand any particular “order” to its apprehension». BUKATMAN, S. *The Poetics of Slumberland: Animated Spirits and the Animating Spirit*. Berkeley, University of California Press, 2012, p. 9.

³³ *Idem.*



FIG. 14. TBO, Tinez, Almanaque 1921.

Este efecto peculiar de la obra de Méndez hace reflexionar sobre el público al que va dirigida. Méndez parecía atender tanto a adultos, usando bromas y comentarios sociopolíticos, como a niños, dando a los personajes mucha cuerda. La «Profecía» para el año 1922 [FIG. 13] es un ejemplo de estos dos niveles de lectura de Méndez.³⁴ La amalgama nos revela a unos adultos que se ahorcaron, una personificación de la muerte, un hombre que sostiene su barriga acuchillada y a unos niños azotando a un adulto. Maravillado por esta profecía para 1922, el niño probablemente no habría entendido todas las alusiones escritas y dibujadas en la página. Por un lado, los niños podrían identificarse con esos personajes infantiles gamberros dibujados en las escenas con violencia hacia los adultos, o podrían haber mirado con asombro el horror presente en la ilustración, o se sentirían tentados a colorear la página, deleitándose en el desfile de personajes extraños.³⁵ En cambio, los padres habrían entendido las alusiones a la acusación del gobierno, los fracasos de los bancos y los suicidios. Así, las observaciones de Lisa Yaszek sobre Outcault parecen muy aplicables a Méndez Álvarez: «El público de diversas formaciones discursivas puede reírse de *Yellow Kid*, pero el chiste puede ser diferente para estos diversos lectores, dependiendo de sus posiciones sociohistóricas».³⁶

³⁴ Es interesante comparar Méndez con la caricatura social y política estadounidense de, por ejemplo, C. Kessler para *The New York Herald* al inicio de los años veinte: <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030313/1920-01-02/ed-1/seq-3/>

³⁵ BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 25.

³⁶ Mi traducción de «Audiences coming from various discursive formations may all laugh at the *Yellow Kid*, but the joke may be different for these various readers, depending on their sociohistorical

El estilo extremo Méndez: resistiéndose a lo lindo³⁷

Durante los años veinte, las amalgamas de Méndez desaparecieron de la contraportada de *TBO* y solo se usaban en los almanaques. Sus contraportadas pasaron así de tener chistes amalgamados, como la primera serie de «Chirigotas»,³⁸ a las historietas más tradicionales. Esto significaba que ya no podía disponer de la página como lo había hecho antes, por ejemplo, dejando que su grotesco *TBO* se apoderara de toda ella. La FIG. 15 nos enseña a un arrogante muchacho burgués sosteniendo un cigarrillo extremadamente grande en su boca babeante. Su postura en diagonal, con el gran puro, forma una Z gigante, aumentando así la actitud desafiante y cargada de petulancia del niño *TBO*. Méndez estaba experimentando con formas y diseños no convencionales para separar la página creando viñetas sin uniformidad, y por lo tanto, páginas sumamente visuales.

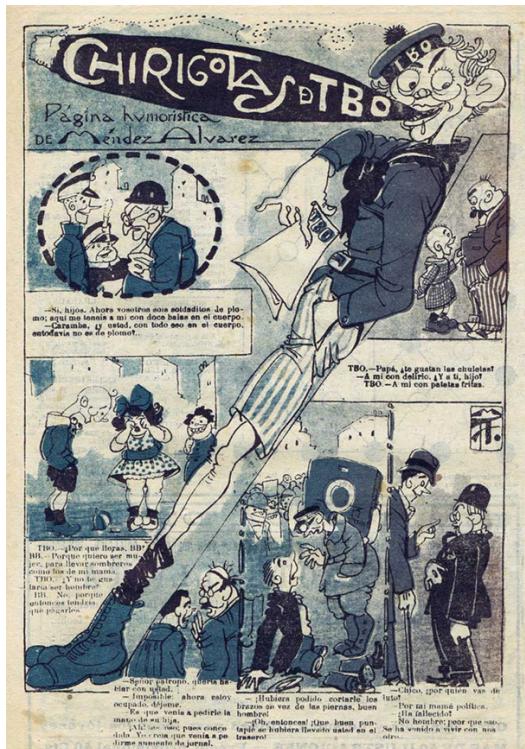


FIG. 15. *TBO*, n.º 202 (1921), p. 8.

positions». MEYER, C. «Serial Entertainment / Serial Pleasure: The Yellow Kid», en KELLETER, F. (ed.). *Media of Serial Narrative*, Columbus, The Ohio State University Press, 2017, p. 78.

³⁷ Esta observación es el resultado de una apasionante conversación con mi compañera de doctorado, Dona Pursall.

³⁸ *Chirigota* significa (según la Real Academia Española): «Conjunto que en carnaval canta canciones humorísticas». *Chirigota* era la sección humorística de *Monos*, y Méndez usó el nombre también en *TBO* para introducir su versión carnavalesca del niño *TBO*.

La *mise-en-scène* de la FIG. 15 es, además, un importante aspecto formal que tiene una implicación para el lector. Como Lefèvre comentó sobre algunos de los *mischief gags* de *L'Illustration Européenne*:

los niños traviesos se vuelven hacia el lector para mirarlo directamente a la cara en el espacio extradiegético. Esto es aún más relevante, porque ninguno de los otros personajes de la escena se vuelve hacia el lector. Mentalmente, permanecen completamente en el espacio diegético; a diferencia del niño, parecen no darse cuenta del espacio extradiegético ocupado por el lector. En este punto, el cómic de humor se vuelve bastante consciente de sí mismo, por así decirlo. A diferencia del drama, el género de la comedia puede permitir incorporar más fácilmente tal autorreflexividad, porque la ilusión de la realidad es de menor importancia en la comedia que en un contexto dramático. [...] La autorreflexividad mejora la naturaleza artificial y artificiosa de un gag, permitiendo al lector/espectador reír sin ningún tipo de reparo.³⁹



FIG. 16. *Hay que ver*, n.º 19 (1924), p. 1.



FIG. 17. *TBO*, n.º 553 (1928), p. 8.

³⁹ Mi traducción de «the mischievous children turn toward the reader to look him or her squarely in the face in the extradiegetic space. This is even more relevant, because none of the other characters in the scene ever turn toward the reader. Mentally, they remain completely in the diegetic space; unlike the child, they seem not to be aware of the extradiegetic space occupied by the reader. At such a point, the gag comic becomes quite self-conscious, as it were. Unlike drama, the genre of comedy can more easily allow and incorporate such self-reflexivity, because the illusion of reality is of lesser importance in comedy than in a dramatic context. [...] The self-reflexivity enhances the artificial, contrived nature of a gag, enabling the reader/spectator to laugh without any qualms». EN LEFÈVRE, P. «Of Savages and Wild Children: Contrasting Representations of Foreign Cultures and Disobedient White Children During the *Belle Epoque*», en WESSELING, E. (ed.). *The Child Savage, 1890-2010: From Comics to Games*. Burlington, Ashgate, 2016, p. 63.

Las obras posteriores de Méndez para *TBO* ya no fueron chistes amalgamados, sino que evolucionaron hacia narraciones secuenciales con viñetas. Así, el caos estructural tuvo que ser dibujado de una manera diferente, y, sin embargo, el extremo feísmo y el vigor expresivo de su estilo prevalecieron.

Parece que las limitaciones del patrón de viñetas cuadriculadas exigían que Méndez buscara la misma plenitud caótica dentro de las mismas. El primer ejemplo de su evolución hacia esta abundancia es el ya mencionado gag de los niños torturando a su padre tocando los instrumentos musicales que les trajeron los Reyes Magos, que apareció por primera vez en *Madrid Cómico* n.º 65 en diciembre de 1900. Méndez recicló el argumento y añadió viñetas a la secuencia aparecida en el n.º 19 de *Hay que ver* unos veintitrés años después [FIG. 16]. Ya captamos mucha más energía: abundan las líneas de movimiento y las onomatopeyas musicales. La novedad del dinamismo de Méndez es subrayada por Antonio Martín:

Aporta importantes novedades a la historieta. Crea un nuevo gestuario más grotesco, los cuerpos se contorsionan a compás con la agitación que posee a los personajes, la acción se descompone en una serie de momentos dinámicos que se concretan en saltos, caídas y persecuciones, mientras que los desenlaces suelen centrarse en el ridículo y la frustración de los protagonistas.⁴⁰

Casi exactamente las mismas viñetas y la secuencia narrativa se reciclan de nuevo, en 1928, cuatro años después. La versión en *TBO* [FIG. 17] se muestra más grotesca: cuerpos obesos, bocas abiertas, etc. Destaca el contraste con los contornos más limpios y delgados de los personajes de *Hay que ver*.

Al comparar «Una visita a un empresario de circo» de 1924 en *Hay que ver* con la versión de 1928 en *TBO*, observamos un contraste similar. El niño protagonista es un malabarista. De nuevo, las líneas de los dibujos para *TBO* son más gruesas y pronunciadas, y los personajes parecen considerablemente más grandes. Las viñetas están más llenas y tienen menos espacio vacío. Hay líneas de movimiento adicionales, pero también objetos extra, como el reloj de cadena en la penúltima viñeta, que sale despedido por el susto, o el elemento exótico del elefante que aparece en la última. Méndez quiere atrapar la acción en el momento que provoque el efecto visual más grotesco. La octava viñeta [FIG. 19] es completamente diferente del original de 1924 y la sensación de plenitud es notablemente más amplia: la mano del hombre está en el aire y el cuerpo contorsionado del niño llena mucho más el cuadro que en la versión de 1924. Aparte de esas diferencias estilísticas, los textos al pie cuentan la historia alterada. En la versión de 1928 de *TBO* el texto corre bajo las viñetas sin estar relacionado con las viñetas individualmente, lo que crea un caos mayor. Asimismo, el final es mucho más explícito al obtener un efecto ridículo más significativo.

⁴⁰ MARTÍN, A. *Historia del comic español*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 41–42.



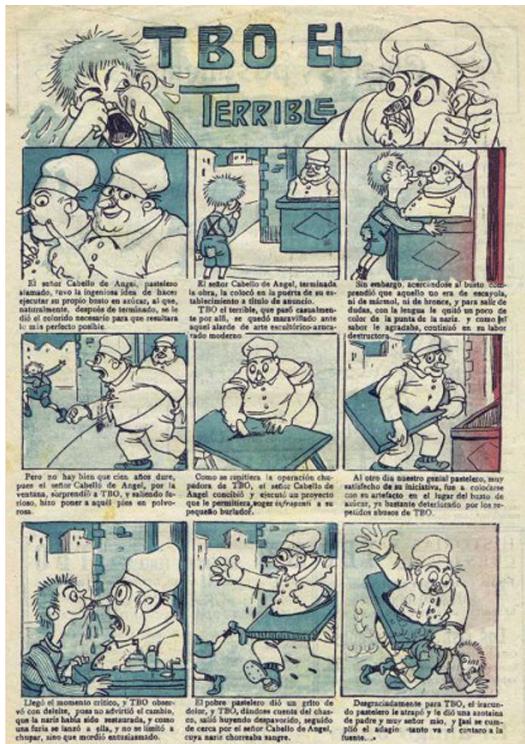
FIG. 18. *Hay que ver*, n.º 18 (1924).



FIG. 19. *TBO*, n.º 556 (1928), p. 8

Además del caos y la plenitud dentro y fuera, Méndez buscó jugar con la forma en las siguientes viñetas de travesuras. La FIG. 20, con sus pesados cartuchos de texto, parece ser una historieta tradicional: en la última viñeta un adulto castiga a un niño porque este le ha mordido la nariz. Así se revela la moraleja de la historia: el niño es azotado por sus travesuras, en completa consonancia con las historietas tradicionales. Sin embargo, el poder transgresor de la historia se encuentra en la cabecera. Cuando miramos los «retratos» alrededor del título, vemos cómo «TBO el terrible» utiliza su inocencia infantil —o, mejor dicho, su arrepentimiento fingido— mirando al adulto que le devuelve la sonrisa con un miedo evidente y la nariz sangrante. El terrible niño parece haber triunfado después de todo, y por lo tanto la inversión de los papeles en este carnaval suscita la risa del lector. Lo más importante es que Méndez jugó con la narración secuencial para que el lector mirara hacia atrás al encabezamiento y encontrara un elemento contradictorio, cerrando así el círculo de lectura. Hasta cierto punto esto recuerda cómo Méndez invitó al lector a una lectura no secuencial en sus *splash pages*.

En la FIG. 21, Méndez Álvarez se burla de los valores burgueses a través de la historia de un padre y un hijo. El padre presume de sus antecedentes jactándose de sus premios y victorias históricas, diciendo a su hijo que es imposible que no haya ganado un premio en la escuela y exclamando: «Los premios solo pueden ser el resultado del trabajo duro». El hijo revela la estupidez de esta observación al demostrar cómo esta

FIG. 20. *TBO*, n.º 152 (1920), p. 8.FIG. 21. *TBO*, n.º 560 (1928), p. 8.

suposición general fracasa en algunos casos, ya que aparentemente también «dan premios en el concurso agrícola», indicando un cerdo con una etiqueta de precio en el escaparate de una carnicería. Una vez más, estamos ante un niño subversivo y agresivo que supera el pensamiento adulto y ridiculiza a su padre. Además, este niño transgrede no solo mentalmente, sino también en la apariencia física: difícilmente se le puede llamar niño porque es calvo y tiene la postura inclinada de un anciano. El niño se parece así al niño «viejo» que vimos en los anteriores reportajes de «Chirigotas de *TBO*» [FIG. 15]. Pero lo más importante es que Méndez aspira a crear la misma plenitud caótica agregando globos de palabras para llenar el espacio vacío en las viñetas. Ha dado un paso más en su exploración del cómic como medio.

La fase inicial de *TBO*

En los párrafos anteriores he trazado la evolución de las historietas de Méndez Álvarez en *TBO* (1917-1930). A continuación, quiero argumentar que Méndez Álvarez, con su estilo carnavalesco y su peculiar humor único, refleja «una zona vaga entre la revista humorística y la revista infantil»⁴¹ en la que se encontraba *TBO* en su primera

⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

etapa. *TBO* era un producto comercial, no ideológico, de entretenimiento ligero, lanzado por un editor con ánimo de lucro. Durante los años veinte, las revistas festivas buscaban ilustradores para dibujar historietas humorísticas para niños. Estos ilustradores —Donaz, Urda, Tinez, Opisso, Méndez Álvarez— tenían todos un estilo reconocible, pero trabajaban de forma indiscriminada «aceptando todas y cada una de las posibilidades de colaboración»⁴² en la prensa adulta, humorística y erótica, así como en las publicaciones infantiles. A pesar de su versatilidad, sus atractivos gráficos carecían de la «eficacia expresiva»⁴³ de Gaspar Méndez Álvarez. Anteriormente he argüido cómo sus amalgamas⁴⁴ y sus historietas de travesuras se apoyaron mucho en los orígenes del cómic, es decir, la prensa satírica y la caricatura. A finales de los años veinte, no obstante, las contraportadas dejaron de albergar los grotescos paisajes de Méndez Álvarez: Buigas lo sustituyó, alrededor de 1928, por los populares ilustradores franceses Louis Forton, Maurice Cuvillier y Aristide Perré.

Algunas hipótesis sobre la desaparición de Méndez

Durante los últimos diez años de su vida, desde marzo de 1929 hasta 1939, Méndez ya no dibujó para *TBO*.⁴⁵ Desgraciadamente, no hay correspondencia entre Méndez y el editor, Buigas, para documentar su partida; solo podemos postular elaboradas conjetas sobre el asunto. El fin de su colaboración fue probablemente una elección del editor, ya que Méndez publicó en las revistas valencianas *KKO*,⁴⁶ o en *El Chiquitín*⁴⁷ cómics muy similares que no había logrado publicar en *TBO* desde 1928 hasta 1933. Aparentemente, ya no se podía publicar cualquier cosa en *TBO*. El peculiar estilo que revelan las citadas contraportadas podría haber sido una razón para la desaparición de Méndez, lo que reflejaría un progresivo rechazo de los estilos irónicos en las publicaciones para niños. No es de extrañar que la censura aumentara desde la primera revista pedagógica *AED Infantil* (1916) hasta 1928. La infantilización⁴⁸ del medio incitaba a Buigas a «liberarse del peso de aquellos que [como Méndez] podían empantanar esa clara filosofía editorial»,⁴⁹ como sugiere Manuel Barrero. Buigas se

⁴² *Ibid.*, pp. 66–67.

⁴³ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴ Dionisio Platel halló la primera *amalgama* en su colección particular en el n.º 377 de *TBO*.

⁴⁵ BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ Fue anecdótico, solo aparecieron dos. (https://www.tebeosfera.com/colecciones/kko_1932_guerri_perragorda-.html)

⁴⁷ Me refiero a *El Chiquitín* de Marco (1925) y no al anterior *Chiquitín* de Baguña, en esta revista aparecieron más de setenta historietas de Méndez.

⁴⁸ MARTÍN, A. *Op. cit.*, p. 105.

⁴⁹ BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 8.

aferró a la fórmula tradicional, resistiendo a la renovación del medio;⁵⁰ sin embargo, en 1928 introdujo una novedad al sustituir a Méndez por exitosos ilustradores franceses. Esto se debió probablemente a la popularidad en aumento de su cabecera *TBO*. Buigas conocía la prensa ilustrada francesa y llegó a un acuerdo con los hermanos Offenstadt sobre el uso de cómics franceses de su editorial, ya que no tenían personajes fijos y utilizaban pies de texto debajo de las viñetas.⁵¹ Así entraron Louis Forton, Aristide Perré, Th. Barn y Maurice Cuvillier.⁵² Otra razón plausible para descartar a Méndez podría ser la falta del rasgo gráfico «lindo»⁵³ descrito por Smolderen como *el rasgo gráfico del siglo xx*.

Estas hipótesis no excluyen una falta de interés por parte del ilustrador: Méndez podría haber preferido simplemente dejar de trabajar para *TBO* y recurrir a otras revistas (para adultos) como *La Traca* y *La Chala*, donde su aguda crítica anticlerical y política fue considerada más apropiada y posiblemente más apreciada.⁵⁴

Conclusión

He defendido el vínculo entre Méndez y la fase exploratoria en la evolución de *TBO*. Una fase en la que se dio una gran flexibilidad para interpretar el medio y para (re) modelarlo a voluntad.⁵⁵ Aunque el trabajo de Méndez para *TBO* constituyó un elemento subversivo dentro de la revista infantil, donde todo lo demás era convencional, este artículo ha revelado que estuvo en línea con la fase inicial en la que se encontraba esta publicación. El libre albedrío, fundamental en el estilo gráfico de Méndez, resultó naturalmente de su trabajo para las revistas satíricas, que fueron el terreno fértil en el que nació el medio. *TBO* seguía buscando un público y utilizaba diferentes rasgos gráficos, entre ellos el carnavalesco, para dirigirse y conectar con ese público.⁵⁶

Sin embargo, para 1928 la diferenciación entre las publicaciones satíricas y los periódicos infantiles era evidente. Méndez, como ilustrador humorístico, tenía obje-

⁵⁰ MARTÍN, A. *Op. cit.*, p. 113.

⁵¹ MANZANARES, J. *Op. cit.*, p. 18.

⁵² MARTÍN, A. *Op. cit.*, pp. 93–95.

⁵³ Lindo, en el sentido de *mignon* o *neotenic*, es decir retener las características juveniles en edad adulta. Mi traducción de «solutions graphiques les plus caractéristiques des comics du xx siècle le mignon». Smolderen en CABOCHE, E. y LORENZ, D. *Op. cit.*, p. 176.

⁵⁴ BARRERO, M. *Op. cit.*, pp. 31–32.

⁵⁵ Mi traducción de «Les phases d'attraction sont typiquement des phases où la flexibilité interprétative du medium est poussée à son comble, parce qu'on y incite un nouveau groupe social (dont on ne sait encore rien) à réinterpréter le médium et à le remodeler à sa guise». Smolderen en CABOCHE, E. y LORENZ, D. *Op. cit.*, p. 182.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 174.

tivos y definiciones del medio muy diferentes a las de su editor, Buigas, que solo se preocupaba por la rentabilidad inmediata.⁵⁷ El medio estaba además cada vez más industrializado y, por consiguiente, infantilizado. El humor en *TBO* evolucionaría progresivamente hacia el tipo «soso y familiar»⁵⁸ y tradicionalmente «se basaba en el ingenio y la inventiva y en ridiculizar las situaciones de la vida cotidiana»⁵⁹ El hecho de que Méndez desapareciera a finales de los años veinte de *TBO* demostró que la revista para niños tenía que ser «superficial, fácil, divertida sin ser vulgar».⁶⁰

Agradecimientos

Mi sincero agradecimiento a Dionisio Platel por su ayuda documental, sus valiosos comentarios sobre los primeros borradores de este ensayo y la corrección lingüística en español, y a Ana Díaz-Pavón por su ayuda con las imágenes y la traducción.

This article is part of the COMICS project funded by the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (Grant agreement No. [758502]).

⁵⁷ Mi traducción de «les dessinateurs humoristiques de la tradition sternienne, les éditeurs uniquement préoccupés de rentabilité immédiate et qui cherchent à identifier de nouveaux marchés [...] Chaque groupe définira la forme à sa manière, lui imprimera ses propres objectifs (jusque dans le contenu) et déterminera des trajectoires évolutives sensiblement différents». *Ibid.*, pp. 180–181.

⁵⁸ BARRERO, M. *Op. cit.*, p. 63.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁰ Estas eran las intenciones del editor, citadas por MERINO, A. *Diez ensayos para pensar el cómic*. León, Eolas Ediciones, 2017, pp. 36–37.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTIN, M. M. *Rabelais and His World*. Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- BARRERO, M. (coord.). *Yo quiero un tebeo: homenaje a una publicación centenaria: 1917-2017*. Barcelona, ACT-Ediciones y Diminuta Editorial, 2017.
- BUKATMAN, S. *The Poetics of Slumberland: Animated Spirits and the Animating Spirit*. Berkeley, University of California Press, 2012.
- CABOCHE, E. y LORENZ, D. (dir.). *La bande dessinée à la croisée des médias*. Tours, Presses Universitaire François-Rabelais, 2019.
- CONDE MARTÍN, L. *Historia del humor gráfico en España*. Lleida, Editorial Milenio, 2002.
- CUADRADO, J. *De la historieta y su uso, 1873-2000*. Madrid, Ediciones Sinsentido, 2000.
- EDWARDS, J. D. y GRAULUND, R. *Grotesque*. London, Routledge, 2013.
- FERNÁNDEZ SARASOLA, I. *El pueblo contra los cómics: historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa)*. Sevilla, ACyT Ediciones, 2019.
- FEUERHAHN, N. *Le comique et l'enfance*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- KARASIK, P. et al. *How to Read Nancy: The Elements of Comics in Three Easy Panels*. Seattle, WA, Fantagraphics Books, 2017.
- LEFÈVRE, P. «Of Savages and Wild Children: Contrasting Representations of Foreign Cultures and Disobedient White Children During the *Belle Epoque*», en WESSELING, E. (ed.). *The Child Savage, 1890-2010: From Comics to Games*. Burlington, Ashgate, 2016, pp. 55-70.
- MANZANARES, J. *100 años: 1917-2017. El tebeo que dio nombre a los demás*. Barcelona, Diminuta Editorial, 2016.
- MARTÍN, A. *Historia del comic español*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- MERINO, A. *Diez ensayos para pensar el cómic*. León, Eolas Ediciones, 2017.

MEYER, C. «Serial Entertainment / Serial Pleasure: The Yellow Kid», en KELLETER, F. (ed.). *Media of Serial Narrative*, Columbus, The Ohio State University Press, 2017.

Saíz, M. D. y SEONE, M. C. *Historia del periodismo en España*. Madrid, Alianza Universidad, 1983.

SMOLDEREN, T. *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*. Mississippi, University Press of Mississippi, 2014.

—*Naissances de la bande dessinée de William Hogarth à Winsor McCay*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009.

SOPER, K. «From Swarthy Ape to Sympathetic Everyman and Subversive Trickster: The Development of Irish Caricature in American Comic Strips between 1890 and 1920», en *Journal of American Studies*, n.º 2 (2005), pp. 257-296.

SUTLIFF SANDERS, J. «Chaperoning Words: Meaning-Making in Comics and Picture Books», en *Children's Literature*, n.º 1 (2013), pp. 57-90.