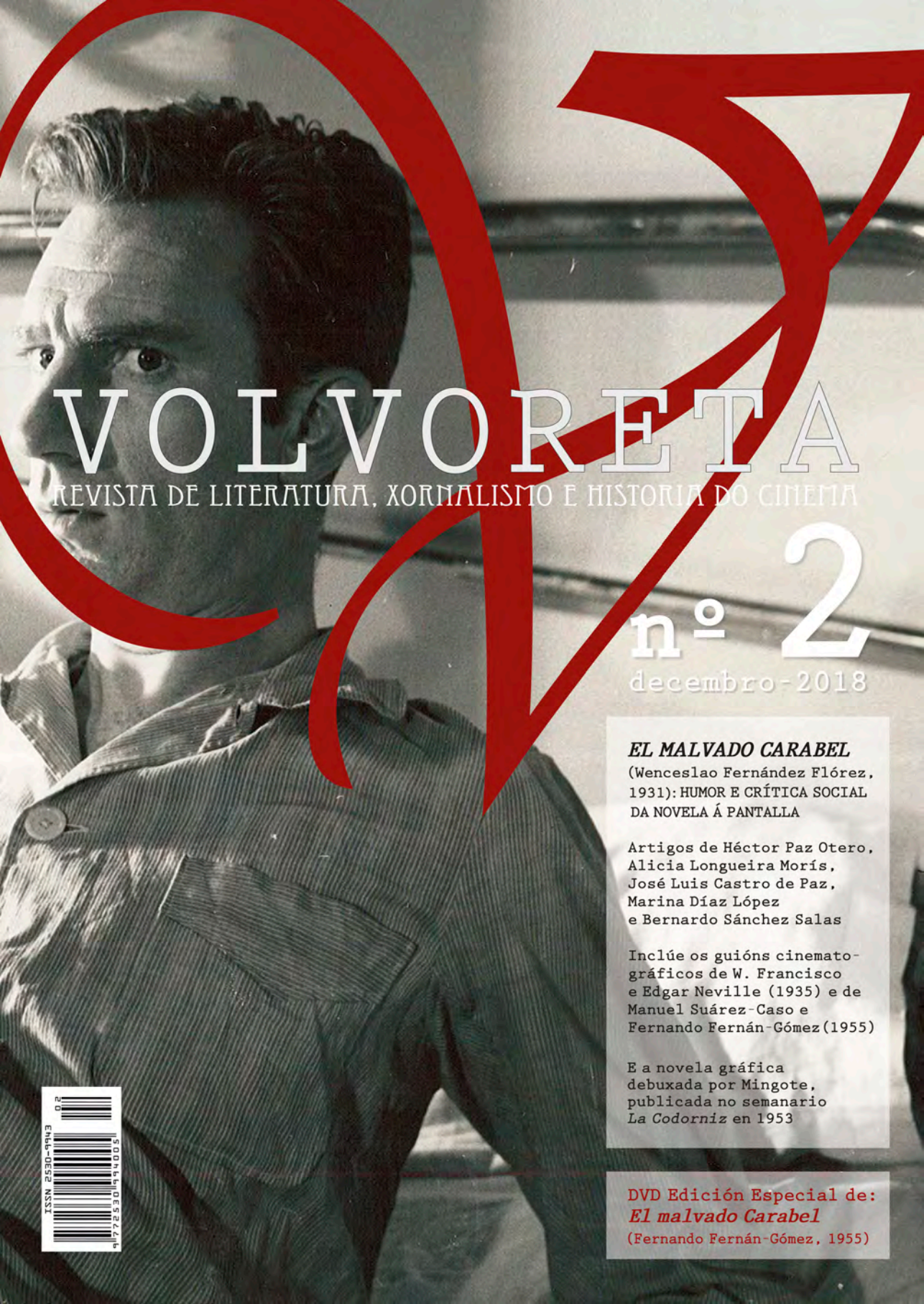

VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

nº 2
decembro-2018

EL MALVADO CARABEL
(Wenceslao Fernández Flórez, 1931): HUMOR E CRÍTICA SOCIAL DA NOVELA Á PANTALLA

Artigos de Héctor Paz Otero, Alicia Longueira Morís, José Luis Castro de Paz, Marina Díaz López e Bernardo Sánchez Salas

Inclúe os guións cinematográficos de W. Francisco e Edgar Neville (1935) e de Manuel Suárez-Caso e Fernando Fernán-Gómez (1955)

E a novela gráfica debuxada por Mingote, publicada no semanario *La Codorniz* en 1953

DVD Edición Especial de:
El malvado Carabel
(Fernando Fernán-Gómez, 1955)

ISSN 2530-6464

Fotografía da cuberta: Fragmento de fotograma de *El malvado Carabel* (Fernando Fernán-Gómez, 1955)

VOLVORETA
REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

SUMARIO nº 2 decembro-2018

Editorial presentación 5

EL MALVADO CARABEL (1931) HUMOR E CRÍTICA SOCIAL DA NOVELA Á PANTALLA

Héctor Paz Otero: *El malvado Carabel* (1931): la cólera, el lamento y la burla 7

Alicia Longueira Morís: *El malvado Carabel*: aproximación a una interpretación gráfica 27

José Luis Castro de Paz: El decisivo eslabón Fernández Flórez en la evolución estilística y semántica del cine español: las dos versiones de *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935-Fernando Fernán-Gómez, 1955) 37

Marina Díaz López: *El malvado Carabel* en México. Pretexto y contexto de su adaptación 53

Bernardo Sánchez Salas: El dibujado Carabel 67

El malvado Carabel. Guion cinematográfico de W. Francisco e Edgar Neville (1935) 77

El malvado Carabel. Guion cinematográfico de Manuel Suárez-Caso e Fernando Fernán-Gómez (1955) 217

El malvado Carabel. Versión gráfica de Mingote, publicada no semanario *La Codorniz* entre o 3 de maio e o 8 de novembro de 1953 429

Call for papers nº 3: Wenceslao Fernández Flórez y los escritores gallegos en lengua española 491

DVD: El malvado Carabel (**Fernando Fernán-Gómez**, 1955)

Revista da Fundación Wenceslao Fernández Flórez, editada por Vía Láctea Editorial en Perillo-Oleiros (A Coruña), co apoio da Deputación da Coruña e do Concello de Cambre.
Dirección: Xosé María Dobarro Paz. **Redactora Xefa**: Natalia Alonso Ramos. **Secretario de Redacción**: Fernando Gómez Beceiro. **Documentación e Índices de Calidade**: Mercedes López-Mayán. **Deseño**: Juan de la Fuente. **ISSN**.- 2530-9943. **Depósito legal**: C 838-2017. **Impresión**: Lugami Artes Gráficas.
https://www.fundacionwenceslaoff/publicaciones
© 2018 Volvoreta. Reservados todos os dereitos. O contido desta revista está protexido pola Ley, que prohibe a reproducción, plaxio, distribución ou comunicación pública en todo ou en parte, dunha obra literaria, artística ou científica, ou a súa transformación, interpretación ou execución artística fixada en calquera tipo de soporte ou comunicada a través de calquera medio, sen a preceptiva autorización.

VOLVORETA
REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

Director
Xosé María Dobarro Paz (Catedrático de Literatura na Universidade da Coruña)

Redactora Xefa
Natalia Alonso Ramos (Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

Secretario de Redacción
Fernando Gómez Beceiro (Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

Documentación e Índices de Calidade
Mercedes López-Mayán

COMITÉ DE REDACCIÓN
Carmen Arocena Badillos (Universidad del País Vasco)
José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela,
Presidente da Fundación Wenceslao Fernández Flórez)
Carmen Ciller Tenreiro (Universidad Carlos III de Madrid)
Juan Miguel Company (Universitat de València)
José María Folgar de la Calle (Universidade de Santiago de Compostela)
Alicia Longueira Moris (Directora da Casa-Museo Wenceslao Fernández Flórez)
Fidel López Criado (Universidade da Coruña)
Alejandro Montiel Mues (Universidad Politécnica de Valencia)
Héctor Paz Otero (Secretario da Fundación Wenceslao Fernández Flórez)
Antonio Suárez Calvo (Vía Láctea Editorial)

COMITÉ CIENTÍFICO
Carmen Becerra (Universidade de Vigo)
Juan Cantavella (Universidad San Pablo CEU)
Francisco Caudet (Universidad Autónoma de Madrid)
Malcom Compitello (University of Arizona)
Santiago Daydi-Tolson (University of Texas)
Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)
Ángeles Encinar (Saint Louis University)
Antonio Luis Fernández-Flórez Muñoz de Morales †
Wenceslao Fernández-Flórez Muñoz de Morales †
Manuel Fernández Sande (Universidad Complutense de Madrid)
Fermín Galindo (Universidade de Santiago de Compostela)
Alexis Grohmann (University of Edimburgh)
Francisco Javier Gutiérrez (Universidade de Santiago de Compostela)
Sylvie Hanicot-Bourdier (Université de Lorraine)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Margarita Ledo Andión (Universidade de Santiago de Compostela)
Teodoro León Gross (Universidad de Málaga)
Santiago López Ríos (Universidad Complutense de Madrid)
José- Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Alfredo Martínez Expósito (University of Melbourn)
Eftimia Pandis Pavlakis (Universidad Kapodistríaca de Atenas)
Pedro Paniagua Santamaría (Universidad Complutense de Madrid)
Julio Pérez Perucha (Presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine)
Domingo de Ródenas Moya (Universitat Pompeu Fabra)
Fernando Rodríguez Lafuente (*ABC*)
Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense de Madrid)
Michael Scott Doyle (University of North Carolina at Charlotte)
Jean-Claude Seguin (Université Luis Lumière Lyon II e presidente de honra do Grimh)
William Sherzer (Brooklyn College)
Santos Zunzunegui Díez (Universidad del País Vasco)

El malvado Carabel: aproximación a una interpretación gráfica

El malvado Carabel: approach to a graphic interpretation

ALICIA LONGUEIRA MORÍS
FUNDACIÓN WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

aligueris@gmail.com

Resumen
Aun cuando se considera que lo esencial de un libro es el texto que lleva dentro, lo cierto es que hay una parte esencial del conjunto que no puede ni debe quedar relegada a un segundo plano: se trata del trabajo de ilustración que, con mayor o menor acierto, presenta o acompaña a dicho texto. Ya sea el fin de la publicación el entretenimiento, la didáctica o la divulgación, la primera imagen que llega al cerebro es elemental. La evolución de las técnicas de impresión y las transformaciones en el campo del arte durante las primeras décadas del siglo XX se sometieron a un proceso lento a la hora de diseñar e ilustrar las cubiertas de los libros en España. Sin embargo, la historia del dibujo está marcada por la presencia de grandes artistas como Ribas, Penagos, Bartolozzi y un largo etcétera.
Palabras clave: Diseño, ilustración, dibujante, novela, cubierta.

Abstract
Even when it is considered that the essence of a book is the text it contains, the truth is that there is an essential part of the whole that can not and should not be relegated to the background: it is the work of illustration that, with greater or less success, presents or accompanies that text. Whether the purpose of the publication is the entertainment, the didactic or the dissemination, the first image that reaches the brain is elementary. The evolution of printing

1. A modo de introducción

El cambio de siglo en España no marcó un cambio brusco en la situación social, cultural o educativa, al contrario de lo que ocurrió en muchos otros países europeos. Sin embargo, el primer cuarto del siglo XX se caracterizó por dar inicio a una serie de paulatinas transformaciones en muchos ámbitos sociales, educativos, técnicos, tecnológicos y artísticos. El mundo editorial fue uno de ellos y sobre él vamos a hablar brevemente a continuación a fin de ver la influencia que tuvo en la sociedad a través de sus productos.

El tema que va a centrar este artículo es la relación entre ilustración y literatura a partir de la novela *El malvado Carabel*, de Wenceslao Fernández Flórez. Esta obra fue publicada en el año 1931, aunque se reeditó en numerosas ocasiones a partir de ahí y en todas las ocasiones con diseños de cubierta bien diferentes. El arte de conceptualizar con unos trazos el conjunto de una novela de 300 páginas merece nuestra atención, pues no resulta fácil llevar a cabo esta labor de connotaciones casi filosóficas.

La observación atenta de este fenómeno es la que nos ha impulsado a tratar la relación existente entre literatura e ilustración de una manera especial sabiendo que pocos trabajos hay, hasta la fecha. Queremos destacar, antes de nada, un pormenorizado trabajo de tesis presentado por Alicia García Medina en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid titulado «Las cubiertas de los libros de las editoriales españolas 1923-1936. Modelo de renovación del lenguaje plástico».

Partimos de *El malvado Carabel* como podríamos hacerlo de *El secreto de Barba Azul*, *El bosque animado* o de colecciones como «La Novela

techniques and transformations in the field of art during the first decades of the twentieth century underwent a slow process when designing and illustrating the covers of books in Spain. However, the history of the drawing is marked by the presence of great artists such as Ribas, Penagos or Bartolozzi, among many others.
Keywords: Design, illustration, draftsman, novel, cover.

de Hoy», «La Novela Semanal» o «La Novela del Sábado».

Vamos a dividir este breve análisis, esencialmente, en dos partes principales: la primera, la referida al contexto en el que tiene lugar este fenómeno en auge; la segunda, relacionada directamente con el caso de Fernández Flórez y su novela comentando algunas visiones gráficas de Carabel.

Al mismo tiempo, en relación con la primera parte, nos acercaremos a tres campos fundamentales del diseño gráfico a principios del siglo XX: la publicidad (carteles y otros soportes), el libro ilustrado (novelas, clásicos ilustrados, cómics, tebeos) y las revistas gráficas y de humor gráfico.

2. Contexto: renovación social, renovación editorial

A finales del siglo XIX y comienzos del XX la sociedad se vio sacudida por una serie de cambios considerables. Uno de ellos fue la revolución industrial, que trajo consigo un gran número de transformaciones en la vida cotidiana de hombres y mujeres, unas relacionadas con el desarrollo económico y también con un lento y progresivo aumento del nivel cultural.

Estos dos factores, motivados por el aumento de la fabricación ya mecanizada de un gran número de productos y un mayor poder adquisitivo impulsaron, a su vez, una nueva relación de oferta y demanda a la que se unió de forma indeleble la publicidad.

Durante los *felices años 20*, ya después de la Gran Guerra, dio la impresión de que aparecían nuevas formas y colores en el mundo, nuevos ritmos, una manera nueva, descarada y alegre, de pensar. Esta revolución se hizo derrochadora y exigente, se volvió elegante y estilosa y algunas empresas y fábricas con grandes dotes de observación se dieron cuenta de ello y comenzaron a marcar las pautas sobre las que caminarían los gustos y las modas del momento. Así surgieron, en España, las primeras empresas anunciantes que supieron combinar de manera inteligente arte y publicidad aunando así a productores, empresas anunciantes, público y, sobre todo, a muchos pintores, dibujantes y artistas que encontraron, en este nuevo mundo, un nuevo reto.

Artísticamente, el siglo XX se vio sacudido por nuevos estilos y tendencias rompedores, tales como

el *art nouveau* y el *art déco*, entre otros movimientos vanguardistas. El modernismo, con la fuerza de sus formas y colores comenzó a llenar carteles y revistas. En sus temas, destaca la figura de la mujer moderna como *la nueva Eva* o *la mujer Penagos*, que lo mismo disfruta del baile en lugares elitistas que fuma o conduce a toda velocidad o exhibe sin rubor su cuerpo en bañador en las playas.

Los responsables de esta nueva imagen fueron los anunciantes que incorporaron nuevos medios técnicos de impresión y, por supuesto, también los excelentes dibujantes con los que contaron para llevar a cabo sus campañas publicitarias con trazo exquisito.

El sector editorial unido a la innovación técnica, se convirtió en un pilar fundamental del desarrollo cultural del país. A principios del siglo XX se vivió un auge de publicaciones periódicas y libros unido a una considerable demanda por parte de los lectores. Uno de los principales objetivos educativos en España, en palabras del historiador del arte y la literatura Andrés Ovejero en 1926, debería ser extirpar el gran nivel de analfabetismo del país a través de la creación de escuelas; el otro, una vez adquiridos los conocimientos elementales adecuados, estimular el interés por la lectura y por los libros. Finalmente, también en palabras de Ovejero, promover la socialización de la cultura. En este proceso, el libro fue un arma de considerable valor. Muchos intelectuales, como Unamuno, sentían la responsabilidad de modernizar el ámbito educativo favoreciendo la publicación de obras de diversa índole. El libro debía servir para formar al estudiante pero también debía contribuir a su desarrollo posterior. Y para eso era necesario ofrecer en los escaparates de las librerías novelas y otras obras atractivas a ojos de los compradores. La editorial de Saturnino Calleja, creada en 1876, marcó un antes y un después en la publicación de cuentos y obras para niños y niñas. Con Calleja trabajó el gran dibujante, que fue director artístico de la editorial, Salvador Bartolozzi.

Entre las publicaciones periódicas de los primeros años debemos destacar *El cuento semanal* (1907-1912), fundado por Eduardo Zamacois, publicación en la que llegaron a aparecer obras de Valle-Inclán o de Gómez de la Serna. Con estas publicaciones trataban de buscar un sustento para editores, impresores y escritores. El producto debía ser presentado con un formato realmente atractivo y cuidado. Las historias contadas en estas colecciones solían ser breves, de temas diversos, y con ellas se acercaban a los lectores de menor capacidad económica. Unamuno destacaba en su *La Ilustración Obrera* que «si el público no nos hace caso [a escritores y publicistas] es porque no nos interesamos por las cosas que al público interesan, sino que tenemos un recio empeño en que sea él quien se interese en nuestras mezquindades y ñoñeces.» (Unamuno, 1914)

Además de tratar de satisfacer los intereses de los lectores, también los escritores y editores procuraron dar a conocer obras traducidas de autores extranjeros y nuevos valores literarios. Los primeros años del siglo XX supusieron, como ya dijimos, una revolución en muchos ámbitos de la vida cotidiana pero también educativa, artística y cultural.

De esta manera, aumenta el nivel de ofertas de libros y las librerías adquieren una importancia especial. Poco a poco aparecen quioscos, se organizan ferias del libro en las que los autores se acercan a las casetas a firmar sus obras. Todo está preparado ya para la promoción y la venta de la obra literaria.

Para todo ello, se hace esencial el uso de mecanismos publicitarios y, viendo los ejemplos que ya calan en el extranjero, los editores deciden incorporar medios semejantes en sus campañas. Es entonces cuando cobra mayor importancia la obra de dibujantes y pintores y una nueva técnica descubierta poco tiempo atrás: la fotografía. Las revistas gráficas, que ya habían visto la relevancia y la respuesta de los lectores ante la presencia de imágenes fotográficas e ilustraciones son las que marcan las pautas para definir esta nueva etapa de renovación en la historia del libro. Tomando como base el formato de los populares carteles publicitarios aparecen las primeras cubiertas de libros con imágenes audaces.

Las reglas que gobiernan el uso de la imagen son semejantes en el diseño del cartel y el de la cubierta del libro. El cartel ya había adquirido en gran parte de Europa (el franés Jules Cheret o el checo Alfons M. Mucha son buenos ejemplos) y en Rusia, con pintores como Malevich y otros constructivistas rusos, el rango de obra artística. Así, pues, las reglas del cartel son aplicadas al diseño de las cubiertas de los libros atendiendo a los principios básicos

de expresión, perspectiva, proporción, composición, dimensiones, colorido, texto y, sobre todo, el concepto principal.

Los ilustradores han de saber establecer, pues, un sólido y equilibrado vínculo entre el dibujo y el texto. En este sentido conviene destacar la importancia del título de la novela o del relato, pues de su idoneidad dependerá la atracción, la indiferencia o, incluso, la repulsión del posible lector. Es por ello que el título ha de ser conciso y sintético pero también seductor.

En relación con esto no podemos pasar por alto, en estos primeros años de renovación estética, la importancia de la tipografía como elemento creativo por sí mismo, como una letra dibujada más que como una letra escrita. Como ejemplo mencionamos la escuela de la Bauhaus o el futurismo italiano de Marinetti. Veremos que en el caso de *El malvado Carabel*, y aún en otras novelas de Fernández Flórez, también este recurso es empleado en solitario o acompañado de la correspondiente ilustración.

La recepción del público ante esta novedosa presentación no fue, en un primer momento, satisfactoria. Los lectores estaban habituados a la literatura sin embalajes extraños y sospechaban que, detrás de tanto aparato gráfico, se ocultaba una baja o nula calidad literaria. El proceso de adaptación a esta nueva fórmula fue lento, pero seguro. Poco a poco, las ilustraciones de las cubiertas (que en un principio no aparecían necesariamente firmadas por el autor) comenzaron a llevar la firma del dibujante con la intención de darle prestigio a la obra añadiendo al valor puramente literario de la novela el valor aportado por la imagen. Se hacían así accesibles al público, a través de librerías o quioscos y en las estaciones del ferrocarril, dos disciplinas artísticas distintas. Y también esto suscitó un recelo en entre la gente para quien, en su mente, el arte tan sólo se podía degustar en las salas o galerías de exposiciones y en los museos y no así, a pie de calle, en cualquier esquina.

Con todo esto, al final el libro acabará teniendo la consideración de un «producto industrial» y no sólo cultural, lúdico o didáctico.

En todo caso, como ya hablamos de la intención publicitaria de la cubierta del libro, veamos en que principales sectores comenzó a destacar la publicidad en España. Entre los anunciantes de los primeros años del siglo XX debemos destacar tres nombres dedicados fundamentalmente a la cósmetica: *Perfumes Gal*, *Floralia* y *Myrurgia*, cada uno de ellos representado por Federico Ribas, Rafael Penagos y Eduardo Jèner, respectivamente. *Gal* fue, entre todas ellas, la primera empresa que creó su propia agencia de publicidad interna, conducida desde el punto de vista artístico por Federico Ribas (Vigo, 1890-Madrid, 1952).

En el mundo editorial, la innovación llegó de la mano de Bartolozzi, quien se ocupó de la dirección artística de la editorial Calleja. Saénz de Tejada, por su parte, destacó como diseñador de moda y sus creaciones aparecieron, sobre todo, en las páginas de la revista *Blanco y Negro*.

La imagen proyectada por estos artistas en los anuncios creó una tendencia clara que siguieron, sobre todo, muchas mujeres, principales destinatarias de la publicidad cosmética. El estilo de estos artistas estaba marcado por nuevas formas: una gran geometrización, la estilización de las figuras, el uso de colores planos fácilmente adaptables al medio litográfico empleado técnicamente en la cartelería, nuevos planos y perspectivas.

Los dibujantes que prestaron su pluma a esta nueva forma de expresión se entregaron a la creación de carteles, a la ilustración de revistas gráficas, a las ediciones ilustradas de grandes clásicos de la literatura y, por supuesto, al diseño de cubiertas para libros pues la demanda de lectura y la proliferación de publicaciones y pequeñas colecciones de relatos exigía una imagen atractiva para lucir en el escaparate.

3. Los ilustradores de las novelas de Wenceslao Fernández Flórez

La importancia de la cubierta es evidente: una buena portada puede crear rechazo o suscitar interés al primer golpe de vista. Es a través de este sentido como se inicia la relación entre el lector y el libro y aunque las apariencias, más tarde, engañen, el paso inicial que es el de conducir al posible comprador a la estantería y conseguir que coja el libro en sus manos para ojear la cubierta, leer los comentarios, echar un vistazo al interior del libro, está dado. Una cubierta ofrece muchas señales, puede convertirse incluso en una marca de identidad de la editorial o representar una determinada

colección. Tal es el caso de la Colección Austral, de Espasa-Calpa, que publicó gran número de novelas de Fernández Flórez.

Los ilustradores que trabajaron con las novelas o los relatos de Wenceslao conocían perfectamente los secretos de su labor. Ellos sabían que tan importante como la palabra bien escrita es la imagen bien dibujada y bien elegida: es el nuevo lenguaje.

Entre los muchos ilustradores y dibujantes que colaboraron ocasionalmente con Fernández Flórez debemos citar, dentro de Galicia, al ferrolano Máximo Ramos, a quien conoció en el Pazo de Anzobre propiedad de Manuel María Puga *Picadillo*; a Castelao, con quien compartió más de un viaje en tren de Galicia a Madrid y que llevó a cabo la ilustración de dos cubiertas de la novela *Volvoreta*; el vigués Federico Ribas, que ilustró la primera edición de *El malvado Carabel* (1931), *Las siete columnas* (Atlántida, 1927), *El secreto de Barba Azul* (Atlántida, 1925 y Pueyo, 1934), *Las gafas del diablo* (Sucesores de Hernando, 1921), *La conquista del horizonte* y *Las aventuras del caballero Rogelio de Amaral* (1933); o el lugués Castro Gil, responsable del diseño de la cubierta de *El bosque animado*, en su primera edición en 1943 y con quien colaboró en el catálogo de la exposición «Estampas de guerra».

Fuera de nuestras fronteras apreciamos los nombres de Baldrich, que realizó ilustraciones para novelas y relatos como *Por qué te engaña tu marido, La seducida, Unos pasos de mujer, La nube enjaulada, El hombre que compró un automóvil, El país de papel*, etc., obras todas ellas publicadas en su mayoría por la Librería General de Zaragoza y, en el caso de *La seducida*, en el n.º 188 de la colección «La Novela de Hoy»; Bartolozzi, que ilustró *El secreto de Barba Azul* (Atlántida, 1923), *Fantasmas,* (CIAP, 1930 y la traducción al inglés *Laugh and the Ghosts Laugh with you*, publicada por British Technical and General Press en 1951), *El hombre que compró un automóvil* (Pueyo, 1932), *Unos pasos de mujer* («La Novela de Hoy», 1924), etc., para las editoriales Pueyo, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Sucesores de Ribadeneyra (colección «La Novela de Hoy»); Penagos, autor de las ilustraciones de *Mi mujer* y *La caza de la mariposa*, de la colección «La Novela de Hoy»; o José Longoria, quien llevó a cabo las ilustraciones de *El malvado Carabel* que apareció en la revista *Lecturas* en 1928 y *La casa de la lluvia* en la Editorial Juventud en 1930; Alejandro Sirio (*Acotaciones de un oyente*, 1931), Sáenz de Tejada ilustró *Una isla en el mar rojo (*Ediciones Españolas, 1942) y, con Juan Pérez de Vigo, *El bosque animado* en 1947 (Ediciones Españolas), Enrique Echea firma las ilustraciones de *Huella de luz* («La Novela de Hoy», 1924) , Ismael Cuesta (*De portería a portería*, 1942), Mihura (*La calma turbada*, en «La Novela de Hoy», 1925) o Fresno, por citar tan solo algunos ejemplos. Y, por supuesto, Antonio Mingote, que en 1953 publicó en la revista de humor *La Codorniz* la versión gráfica de *El malvado Carabel.*

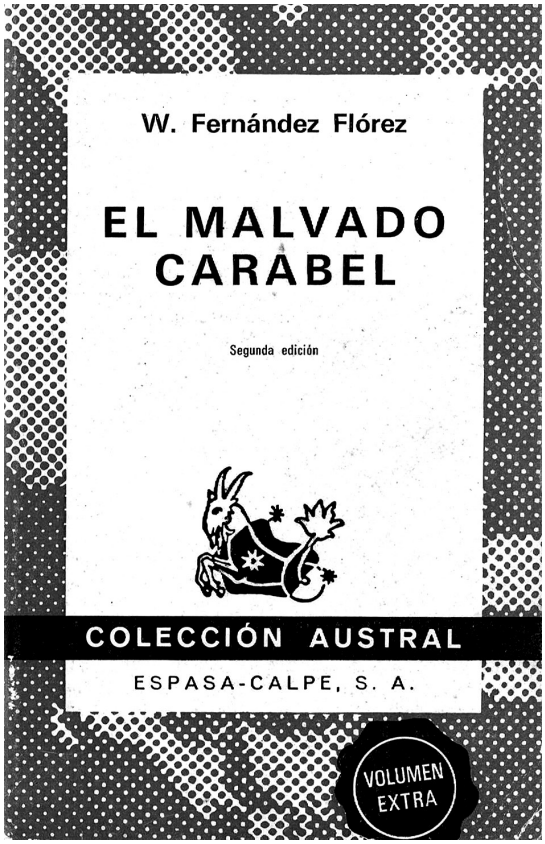

Fig. 1.- ***El malvado Carabel*** **(Colección Austral, Espasa-Calpe. Madrid, 1965).**

3.1. Las ediciones de *El malvado Carabel*

La primera edición de la novela apareció en el año 1931. En esta novela se ponen en tela de jui-

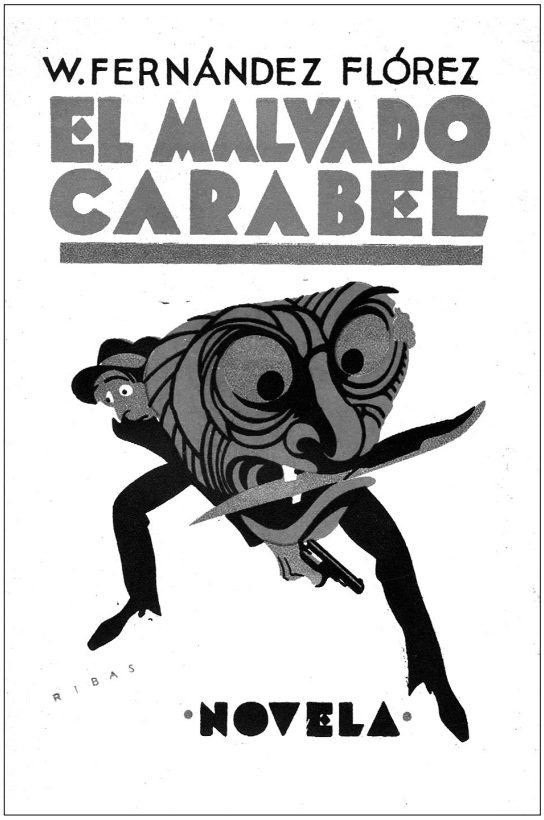

Fig. 2.- ***El malvado Carabel.*** **Ilustración de Federico Ribas para la primera edición de Renacimiento (Madrid, 1931).**

Fig. 3.- Ilustración de José Longoria para un capítulo de ***El malvado Carabel*** **publicado en la revista Lecturas en 1928.**

cio los inconvenientes que ofrecen la bondad y la generosidad humanas frente a las ventajas de la ruindad. Amaro Carabel, el protagonista de esta historia, trabaja en un banco. Cierto día se le presenta la ocasión de aconsejar favorablemente a un cliente pero lo que él creía una buena acción resulta ser motivo más que sobrado (en opinión de sus jefes) para despedirlo. Comprendiendo que haciendo el bien jamás va a triunfar en este país de pillos decide convertirse en malo transformando así por completo su vida. Lamentablemente, toda acción emprendida por el camino del mal acaba fracasando porque, en realidad, Carabel no puede ser malo porque *no le sale*.

Esta dualidad entre el bien y el mal ofrece, *a priori*, muchas posibilidades creativas, si bien es cierto que también el tema es bastante recurrente en el arte, en la literatura y en otras disciplinas artísticas. En las diferentes ilustraciones creadas por algunos de los dibujantes que tuvieron la ocasión de enfrentarse a esta novela puede verse como, cada uno a su manera, interpretó el motivo central de la trama.

Federico Ribas realizó un diseño que representa una máscara feroz detrás de la que se oculta un hombre de carácter aparentemente timorato, a modo de Dr. Jeckyll y Mr. Hyde o, siguiendo un poco la pauta marcada por el propio Wenceslao en su novela *Visiones de neurastenia*, una imagen de la máscara neurasténica que todos llevamos dentro. Para realzar la violencia que representa la máscara, ésta lleva una navaja entre los dientes, mientras que el hombre oculto, vestido de negro, lleva una pistola. La tipografía empleada es estilísticamente próxima al *art déco*, con trazo ancho en color rojo, el mismo color de la máscara. El nombre del autor aparece con el mismo estilo, pero con un trazo más fino. Un tercer color es aplicado en esta cubierta:

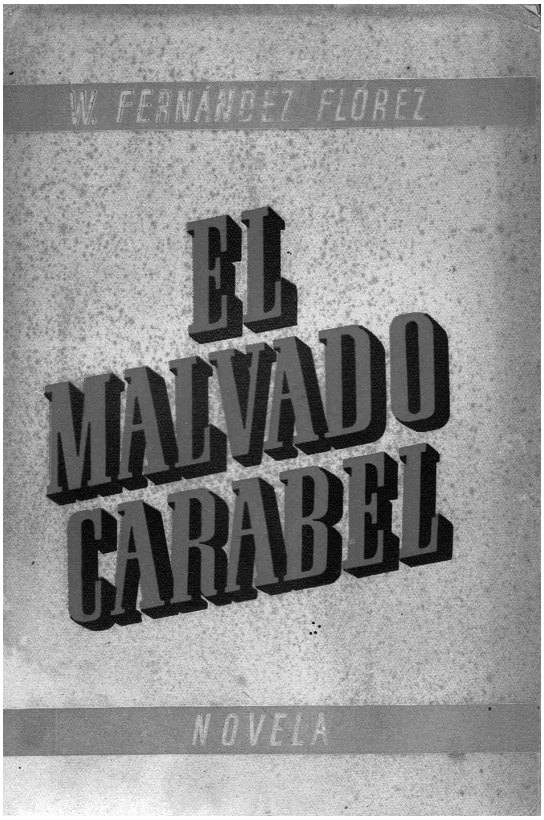

Fig. 4.- *El malvado Carabel* (Librería General. Zaragoza, 1943).

Fig. 5.- *El malvado Carabel* (Librería General. Zaragoza, 1938).

en la línea dorada que pasa debajo del título y también en la cara del hombre semioculto.

Anteriormente, ya había sido publicado algún capítulo en la revista *Lecturas* con ilustraciones de José Longoria. Este dibujante estaba a la altura de Penagos, Bartolozzi o Ribas, por citar algunos ejemplos y, como ellos, vivió en los años veinte el momento de esplendor de la ilustración española. Aunque, ya lo dijimos más arriba y lo repetimos con las palabras de Jesús Marchamalo que, en un artículo escrito en ABC en el año 2001, afirmaba que, a pesar de todo, en las primeras décadas del siglo «el trabajo de los ilustradores se valora entonces como una actividad artística menor, perteneciente al mundo de las artes gráficas y decorativas.» (Marchamalo, 2001, 125)

Debemos destacar, además, que José Longoria contribuyó a modernizar las publicaciones periódicas y, de alguna manera, fomentó la creación del cómic español. Para la revista *Lecturas* trabajó de manera continuada junto con Freixas, otro de los grandes dibujantes de esa época.

Esta versión de *El malvado Carabel*, como ya adelantamos en las primeras páginas, destaca por el uso de la tipografía como elemento de creación artística ligada, fundamentalmente, a las facilidades ofrecidas, desde un punto de vista técnico, por las prensas mecánicas. Como vemos, el color rojo es también en esta cubierta el pigmento dominante. De alguna manera, estas cubiertas vienen a representar el triunfo de la técnica en el proceso de impresión.

Otras cubiertas, como las que pueden verse en las figuras 5 y 7, destacan por el uso del color y de un dibujo más o menos figurativo. Se alejan, en cierta medida, de la representación conceptual y se aproxima a elementos más concretos aunque, como se puede ver en la edición de la figura 5, no están exentas de elementos fantásticos tales como

Fig. 6.- ***El malvado Carabel*** **(Librería General. Zaragoza, 1940).**

Fig. 7.- ***El malvado Carabel*** **Ilustración de Ismael Cuesta para la Librería General (Zaragoza, 1954).**

ese demonio que aparece sobre el hombre que lee atentamente, en pie sobre su cabeza y su espalda, demostrando así su superioridad dominante.

Es curioso ver, sin embargo, la visión que el dibujante de la edición de 1940 (figura 6) reflejó en su ilustración. Interesante uso del color, de la atmósfera urbana y nocturna que nos presenta y de ese hombre que mientras mira codicioso a lo alto del edificio, armado con una pistola en una mano, agarra con la otra el bolsillo de su americana temeroso de que otro pueda venir y substraerle la cartera. Tipografía en azul, que sube hacia la derecha, como las estrellas que pueblan el cielo nocturno.

Ismael Cuesta, por su parte, retoma la tipografía en rojo, color crispante, y nos ofrece la imagen de un hombre pensativo, con un ejemplar de la revista *Raffles* el bajo el brazo en cuya mano porta un juego de llaves. Pero, si nos fijamos en su sombra, veremos que nada tiene que ver la intención que ésta proyecta con lo que el hombre meditativo parece querer hacer. Dicha sombra, ubicada en la penumbra, nos perfila la silueta malvada de una idea, tal vez de un pensamiento, y, en la mano, no lleva un juego de llaves sinó una marioneta.

Resulta simbólico este juego de luces y sombras. Bajo la luz todo es diáfano, claro, transparente mientras que entre las sombras (asociadas a lo siniestro, a lo perverso, a lo maquiavélico) se encierra esa metáfora de la marioneta hábilmente manipulada por la silueta oscura el fondo.

Tenemos constancia de, cuando menos, dos traducciones de la novela. Una al portugués, llevada a cabo en 1943 por la Livaria Civilização, y otra al holandés con el título de *De Booswicht Carabel*, publicada por la editorial Wereldbibliotheek (Amsterdam, 1950) con ilustraciones del holandés Sacha. Interesante representación la de este dibujante que mezcla los colores terrosos, ocres y amarillos para

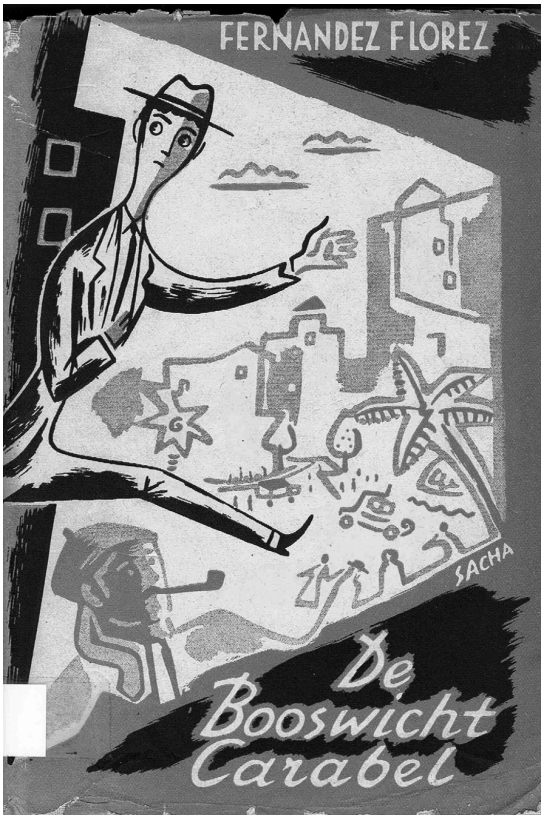

Fig. 8.- ***De Booswicht Carabel*** **(Editorial Wereldbibliotheek. Amsterdam, 1950).**

representar una estampa a caballo entre lo urbano y lo rural, con el hombre de la boina en la parte inferior izquierda de la ilustración. Por su parte, el hombre que huye mirando hacia atrás y llevándose la mano al bolsillo interior de la chaqueta, es, a su vez, visto por un grupo de gente ubicada a la derecha del hombre de la boina. De uno de ellos parece salir una mano que, con el dedo índice, señala al hombre que fuma en pipa.

Simultáneamente, toda esta audaz composición, aparece enmarcada en una especie de ventana por la que se adentra el espectador como un testigo más de la acción. No es fácil saber si el propio hombre que escapa salta por la ventana hacia fuera o si quiere salirse del encuadre y huir hacia nosotros.

Las manchas negras sobre el ocre, que enmarcan el título y también el nombre del autor, contribuyen a incrementar esa sensación de prisa que se ve en el resto de la imagen.

3.2 *El malvado Carabel* de Mingote

Antonio Mingote fue uno de los grandes dibujantes que pasaron por la revista de humor gráfico *La Codorniz* junto a Mihura o Tono por citar algunos ejemplos. Con Wenceslao Fernández Flórez colaboró, entre otras cosas, para realizar la versión gráfica de la novela *El malvado Carabel*, que se publicó en dicha revista, en el año 1953, por entregas. Esta versión gráfica sigue en gran medida la línea argumental de la novela y puede verse íntegra en la sede de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez, pues el escritor, con gran seguridad a través de la mano de su hermano Félix, quiso conservar este trabajo con una encuadernación que recoge todas las tiras publicadas en la revista.

La evolución de las viñetas, las tiras cómicas y las novelas ilustradas de finales del siglo XIX y principios del XX en relación con lo que vemos en este siglo XXI, tal y como se presentan hoy, ha cambiado mucho. Hubo un tiempo en el que este tipo de trabajo combinado de dibujo y texto, de ilustración y literatura, fue considerado como un género menor, destinado tan solo a los más jóvenes como un simple modo de divertimento, de pasatiempos.

Sin embargo, revistas como *Buen Humor*, *Flirt*, *La Codorniz,* etc., consiguieron crear un corpus de ilustradores y humoristas de gran talla. Contra estos, algunos intelectuales como el escritor Pedro Salinas llegaron a afirmar impresiones tan rotundas como la siguiente, recogida por Santiago García en *La novela gráfica*:

> […] es curioso que en una época en que se exalta la instrucción en el arte de la lectura, y se compadece, como a un ser disminuido, al que no sabe leer, centenares de millones de gentes, que lograron ese privilegio del alfabetismo, apenas abierto el periódico, atraviesen precipitados las páginas impresas hasta llegar al deleitoso rincón de las tirillas, donde el leer es innecesario, el pensar, superfluo; y el lenguaje humano, pobre servidor de los dibujos, reducido a infantil elementalismo. (García, 2010, 25)

Y no es esta la parte más corrosiva del comentario, pues aun añade Salinas otras consideraciones acerca del escaso valor que los comics pueden tener para una persona con un mínimo interés por la literatura *como es debido*. Dejando al margen críticas tan poco acertadas como esta, lo cierto es que

Fig. 9.- ***El malvado Carabel*** **en versión gráfica de Antonio Mingote publicado en la revista de humor** ***La Codorniz*** **en el año 1953 y que reproducimos en este mismo volumen.**

hoy en día la novela gráfica invade las estanterías de librerías y bibliotecas y esto es porque los buenos autores gozan ya de un merecido y reconocido prestigio.

Esta versión gráfica de *El malvado Carabel* es, junto con las historietas de Lino González Rubido o el cómic de J. Navarro «Cousas de Ugenio», que se publicó en los años 60, en *El Correo Gallego*, un antecedente del cómic gallego actual, como apunta Rosario Crespo (Crespo, 2017).

4. A modo de conclusión

Si bien es cierto que las novelas de Fernández Flórez ofrecen un interés singular en sí mismas no debemos dejar de lado uno de los elementos fundamentales de sus obras.

En pleno auge de la fotografía y de las revistas ilustradas con imágenes fotográficas, Fernández Flórez vivió una época en la que la labor de los dibujantes tenía un peso específico en revistas, periódicos, novelas, relatos y otros tipos de publicaciones.

En la actualidad, en un momento en el que la creación digital ofrece tantas y tan diferentes posibilidades para la fantasía y la imaginación, nosotros queremos volver la vista atrás y recordar y realzar el papel que los ilustradores y dibujantes españoles tuvieron en las publicaciones de principios del siglo XX.

La evolución del libro físico al libro digital está determinando de una manera muy evidente el camino de la ilustración. El libro en papel se renueva y se reinventa buscando nuevos formatos, nuevos «envases», innovadoras formas de presentación y, por esto, el libro como objeto de culto y, en ocasiones, casi de lujo, ofrece atractivas ilustraciones con tanta responsabilidad como el propio texto.

El arte de contar historias desde los tiempos en que la oralidad dejaba toda libertad al contador, que *re-creaba* la historia enriqueciéndola con su impronta particular, está cambiando y el oyente que antes dejaba volar su imaginación a través de las palabras escuchadas está ahora, como el propio libro, en una fase de metamorfosis plena.

BIBLIOGRAFÍA

CRESPO, R. (18-09-2017). www.tebeosfera.com. Sevilla: Asociación Cultural Tebeosfera. [Consulta: 3-09-2018].

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1931). *El malvado Carabel*. Zaragoza: Ed. Librería General.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1938). *El malvado Carabel*. Zaragoza: Ed. Librería General.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1940). *El malvado Carabel*. Zaragoza: Ed. Librería General.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1943). *El malvado Carabel*. Zaragoza: Ed. Librería General.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1954). *El malvado Carabel*. Zaragoza: Ed. Librería General.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1950). *De Booswicht Carabel* Amsterdam: Editorial Wereldbibliotheek.

GARCÍA, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri, Bilbao.

LABAJO GONZÁLEZ, M.ª T. (2003). *Lecturas*. Col. Literatura Breve – 11. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MARCHAMALO, J. (2001). Tras las huellas de José Longoria, *ABC Cultural*, núm. 500, pp. 125-127.

PULIDO NOVOA, A. (dir.) (1999). *Artistas gallegos. Pintores. Rexionalismo II*. Vigo: Nova Galicia Edicións.

JIMÉNEZ BURILLO, P. (dir.) (2006): *Rafael de Penagos 1889-1954. En las colecciones de Maphre.* Madrid: Fundación Maphre.