
JOSEP ESCOBAR: LA IMAGINACIÓN DESBORDANTE DE UN PIONERO DE LA ANIMACIÓN

Maria Pagès

BAU, Centro Universitario de Diseño de Barcelona adscrito a la Universitat de Vic

Aunque es recordado como el padre de Zipi y Zape y Carpanta, Josep Escobar fue uno de los pioneros de la animación en España. A pesar de tener una fructífera carrera en el mundo de la animación, que duró más de quince años y abarcó la mayoría de productoras de la época dorada de la animación, su faceta como animador es poco conocida por el gran público. Para llenar este vacío, este artículo pretende hacer un recorrido por las diversas contribuciones de Josep Escobar al lenguaje animado, al que aportó su experiencia en campos aparentemente tan dispares como los tebeos, la mecánica del gag, la divulgación de la técnica de la animación, la creación de personajes, la animación de documentales y la realización.

Although Josep Escobar is well known as the creator of the comic strip characters of Zipi and Zape or Carpanta, he was one of the Spanish Animation pioneers. Even though he had a fruitful career in the Animation field, that lasted more than fifteen years, his animated works are unknown by public at large. To fill that gap, this article aims to make a journey through the several contributions he made to the Animation language, which inherited his experience in apparently such uneven fields like the comic strip, the mechanics of the gag, the dissemination of Animation technique, the creation of characters, the animated documentaries and the film direction.

Palabras clave: Industria cinematográfica, posguerra, cultura de masas, Cataluña.

DOI: <https://doi.org/10.4995/caa.2019.11342>

Introducción

Aunque se le recuerde tan solo como el padre de Zipi y Zape, Josep Escobar (1908-1994) fue uno de los pioneros de la animación española más prolíficos. Durante los quince años en los que se dedicó plenamente a la animación, participó en prácticamente todos los proyectos animados de la época dorada de la animación en España. En este artículo repasaremos su intensa labor profesional vinculada al lenguaje de la animación y la compararemos con la obra gráfica que estaba desarrollando en la misma época y de forma paralela en el mundo del tebeo. Josep Escobar mantuvo estas dos facetas a lo largo de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado hasta decantarse, finalmente, por la historieta, debido al cambio político que supuso el fin de la Segunda Guerra Mundial, que conllevó el cierre de la industria de la animación catalana a principios de los años cincuenta.

Para ahondar en la poco conocida trayectoria de Josep Escobar como animador, hemos seguido una línea metodológica a partir de las aportaciones de los estudios culturales y de la historia del arte, que nos permiten un análisis formal y de contenido de los films de animación en los que participó este creador. Desde la sociología del arte nos hemos acercado al fenómeno de la creación de dibujos animados, cuya edad dorada fue promovida y delimitada al mismo tiempo por el régimen franquista y su aparato legal y administrativo mediante el Ministerio de Industria. Es por ello que periodizamos la producción de Escobar omitiendo los parámetros cronológicos de la historiografía cinematográfica española de esta época para subdividir el periodo llamado de la autarquía (1939-1950) (Monterde, 2017:183) en dos subperiodos delimitados por la obligatoriedad

del NO-DO, que dejó sin mercado a los cortos animados de ficción, y la redefinición política franquista tras la caída de Hitler en el año 1945.

Para aproximarnos a la producción artística animada de Josep Escobar, tenemos que entender el desconocimiento de su figura como pionero de la animación por parte del gran público como producto de un doble desprestigio característico de la animación española. En una sociedad tradicionalista y católica como la que impuso el Régimen franquista de la posguerra, que es la que vio nacer la edad dorada de la animación, la cultura popular de masas heredada de los Estados Unidos fue desacreditada por ideólogos del Régimen (Cirici, 1977: 157-178), y por ello cuesta hallar análisis fundamentados de aquellos productos creativos generados por la industria de la comunicación de masas anteriores a los años setenta (Cirici, 1977; Gubern, Font, 1975). Esta aprensión a analizar los productos de la comunicación de masas, ya superada tanto en los países anglosajones como en la vecina Francia gracias a los estudios culturales,¹ se ve subrayada por un prejuicio ampliamente instaurado que establece la ecuación entre dibujos animados y público infantil, y la vincula a una simplicidad formal y de contenido que se ha normalizado tanto desde el punto de vista de la producción como del público. A través de la trayectoria profesional de Josep Escobar, intentaremos demostrar la precariedad de estas premisas que se dan por supuestas al hablar de animación y de productos de comunicación de masas.

Hemos abordado la figura de Josep Escobar como animador mediante su curso de animación por correspondencia, que empezó a promover al dejar la animación profesional para

dedicarse enteramente a la historieta, y una historieta de una página en la revista TBO del año 1947,² en la que cuenta a los más pequeños los diferentes estadios técnicos del lenguaje de la animación. Otra fuente de información ha sido su expediente policial, en el que nos consta su estancia en la cárcel Modelo de Barcelona y sus diferentes domicilios particulares y profesionales. Asimismo, el expediente de censura del film *Érase una vez...* (Alexandre Cirici Pellicer, 1950), depositado en el Archivo de la Administración, también nos aporta información sobre su último proyecto animado. Sin embargo, hay que mencionar los numerosos materiales en celuloide de la obra animada de Escobar que no han llegado hasta nosotros. Esto es debido a las propias características de los films de animación, que eran autoinflamables, y a la poca sensibilización del cine en general como patrimonio a preservar, lo que lleva a un balance de una pérdida patrimonial que, según los expertos, llega al 90% de la producción cinematográfica española entre los años 1896 y 1951 (Cardona, 2016: 72).

01

Josep Escobar como director y animador amateur

Cuando Escobar contemple la posibilidad de hacer su propio corto de animación, que empezará en 1932 y terminará en 1934, la animación española ya había superado una etapa rudimentaria y experimental. Tal y como nos muestra en su ya mencionada historieta del TBO, en una primera época el decorado se dibujaba en papel o en acetato, y los personajes, que tenían que ser dibujados muchas veces, se confeccionaban sobre cartulinas, debido a que el acetato era mucho más caro. Los personajes recortados se situaban sobre el fondo en los diferentes fotogramas, y se iban moviendo de forma intuitiva. Ello comportaba cierta irregularidad en el mo-

vimiento, un problema que se solucionará más tarde con la incorporación de la barra de pivotes y de las pruebas de línea. Si Escobar utilizó esta técnica rudimentaria en su primer corto fue porque era el sistema de animar más barato.

Los dibujantes Joaquim Xaudaró (1872-1933), con su film *La fórmula del doctor Nap* (1920), y K-hito (Ricardo García, 1890-1984) son los referentes del joven Josep Escobar, de quienes habla en su curso de animación por correspondencia etiquetándolos de pioneros de la animación española. En el año 1932 ambos crearon la Sociedad Española de Dibujos Animados (SEDA), y al año siguiente Escobar empezó a animar unos 200 metros de película. Confeccionado de manera amateur por Escobar y un fotógrafo de Granollers, Josep Bosch, este corto animado titulado *La rateta que escombava l'escaleta* (1934) se presentó al concurso del Centro Excursionista de Barcelona, donde se le otorgó una mención especial y fue proyectado en su sede el 24 de octubre de aquel año (Medalla, Botey, 2003: 21).

Fue el premio del Centro Excursionista lo que convenció al joven Escobar, que decidió ir a buscar trabajo en el estudio de los hermanos Baguñà: Hispano Gráfico Films. Algunos de los integrantes de este estudio, como Salvador Mestres o su fundador, Jaume Baguñà, ya habían empezado a hacer pruebas antes de la Guerra Civil para expandir el próspero negocio editorial —que conoció una época de gran esplendor a principios del siglo XX— hacia el campo de la animación (Baguñà, 2016: 39).

02

Josep Escobar como animador para la Hispano Gráfico Films

Tras una Guerra Civil que dejó el país devastado, aparecieron de manera paradójica dos nuevos estudios de animación en la capital catalana. Ambos fueron creados por editores que,

teniendo un plantel de dibujantes a su cargo, decidieron arriesgarse en el naciente mundo de la animación. Jaume Baguñà (1907-1994), editor de la revista *En Patufèt*, y Alejandro Fernández de la Reguera, editor de *El hogar y la moda* o *Lecturas*, crearon casi de manera simultánea sus estudios de animación tras el fin de la conflagración: Hispano Gráfico Films y Dibson Films, respectivamente.

A pesar de hallarse en un momento históricamente adverso, el lenguaje de la animación se encontraba en un punto que permitía la producción en serie característica de la economía de la comunicación masas al haber implementado los adelantos del cine americano de los años veinte. Tal y como nos cuenta Josep Escobar en su historietta para el TBO, se adoptó definitivamente un sistema de perforaciones que permitía vincular el personaje y el fondo de manera indisoluble, la barra de pivotes, y se estableció el papel como soporte para los fondos y el acetato para los personajes, que al ser transparente permitía ver lo que había debajo. Cuando se terminaba de dibujar todo el recorrido del personaje en papel, un proceso denominado pruebas de línea,³ se calcaba el perfil con tinta china negra, o se fotocopiaba directamente, por la parte de encima del acetato. En función del formato final del film, se añadían por la parte de abajo los colores o la gama de grises escogida.

Como resultado de la autarquía promovida por el Régimen, en este primer periodo de posguerra varios cortometrajes fueron premiados por el Ministerio de Industria,⁴ y ello añadió un estímulo económico al engranaje tecnológico que se hallaba en plena madurez. Para el debut de Hispano Gráfico Films, Jaume Baguñà decidió serializar un personaje que había tenido mucho éxito en el medio impreso y que había sido dibujado por Salvador Mestres (1910-1975): un niño llamado Juanito que no le temía a nada, y por eso llevaba el apelativo de Milhombres. El equipo que creó esta serie,

que constó de siete capítulos, tenía a Salvador Mestres como realizador y contaba con la animación de los dibujantes Joaquim Muntañola (1914-2012), Antoni Batllori (1915-1999) y Josep Escobar (Medalla, Botey, 2003: 22).

Mestres realizaría un total de once películas para Hispano Gráfico Films antes de separarse, en 1942, de Jaume Baguñà por desavenencias personales (Baguñà, 2016: 39) mientras que Josep Escobar continuó avanzando en su carrera de animador en la órbita de Baguñà, ya que se vinculó durante toda su vida profesional de animador a las sucesivas productoras de los Baguñà hasta el año 1948, cuando pasó a formar parte de Estela Films.

03

Josep Escobar como animador para la CEIDA

Igual de poco conocida que la trayectoria profesional animada de Escobar lo son los inicios en el campo de la animación del productor Francesc Rovira Beleta (1912-1999). Este productor y director, que con el tiempo sería nominado a los Oscars por su film de imagen real *Los Tarantos* (1963), tanteó el mercado de la producción cinematográfica creando una pequeña productora de animación que confeccionó algunas piezas animadas publicitarias y otras de ficción para CIFESA. La espontaneidad del proyecto nos la demuestra el nombre de la productora, que en sus pequeños primeros encargos publicitarios llevaba el nombre de su productor, Francisco A. Rovira Beleta, y unos meses más tarde pasó a llamarse CEIDA (Cinematografía Española Internacional Dibujos Animados). En esta incipiente productora también trabajó Josep Escobar, que tuvo como compañero de animación a Joaquim Muntañola. Ambos animaron una versión canina de la obra de Dumas *La dama de las Camelias*, que titularon *Una perrita para dos* (1941) y que no ha



Fig. 1. Fotograma de la escena final de *El fakir González en la selva* (1941).

llegado hasta nosotros. Sí que han sobrevivido tres cortos protagonizados por el faquir González, como son *El Fakir González en la selva* (1941), *El Fakir González en el circo* (1942) y *El Fakir González buscador de oro* (1942). Los dos últimos capítulos ya no contaron con Josep Escobar, quien confesó en una entrevista su desacuerdo al verse ensombrecido por Muntañola en los títulos de crédito (Candel, 1992: 26).

La copaternidad de Escobar en lo referente al faquir está justificada si tenemos en cuenta su producción tebeística de la misma época, en la que ya era considerado un dibujante de primera línea desde el periodo republicano (Martín, 2011: 95). Recuperando el argumento del primer corto del faquir, *El fakir González en la selva* (1941), hallamos su traslación coetánea al medio impreso, protagonizada por un personaje netamente escobariano que en esos momentos hacía furor en las revistas ilustradas infantiles: Carpanta. De la misma manera que el

faquir González escapa de las garras del jefe de los caníbales gracias a la hija de éste, que reclama al faquir en matrimonio (Fig. 1), Carpanta escapa de los indígenas gracias a la intervención de la hija del monarca de la tribu en la historieta *Carpanta y los salvajes* (Fig. 2).⁵ Como sostienen algunos especialistas en cómic, la censura en el medio impreso fue menos estricta que en el cinematográfico al no sentar sus bases legales hasta el año 1952 (Soldevilla y Guiral, 2008: 22).

De esta laxitud en la censura se beneficiaron las publicaciones que antecedieron a la explicitación de su código censor, por lo que Escobar se permitió eludir el final feliz del faquir animado, que acaba siendo rey al casarse con la hija del monarca. Por el contrario, el infeliz Carpanta es secuestrado por la misma hija del rey, quien querrá devorarlo antes que su padre llegando así al paroxismo del hambriento, que no sólo no comerá sino que a su vez será comido.

04

Josep Escobar como caricaturista, animador y director en Dibujos Animados Chamartín

Dibujos Animados Chamartín surgió en el año 1942 de la fusión de los dos estudios de posguerra de Jaume Baguñà y de Alejandro Fernández De la Reguera con la distribuidora madrileña Chamartín Producciones y Distribuciones Cinematográficas. La gran capacidad de Escobar para concentrar en pocos rasgos la personalidad de personajes conocidos hizo que, durante su estancia en esta productora, se le encargaran las caricaturas que abrían los diferentes capítulos de la serie *Garabatos*, que se inicia en el año 1942 con *Garabatos Tururut* y se interrumpe en el capítulo número 14 al cierre de la productora en el año 1945.

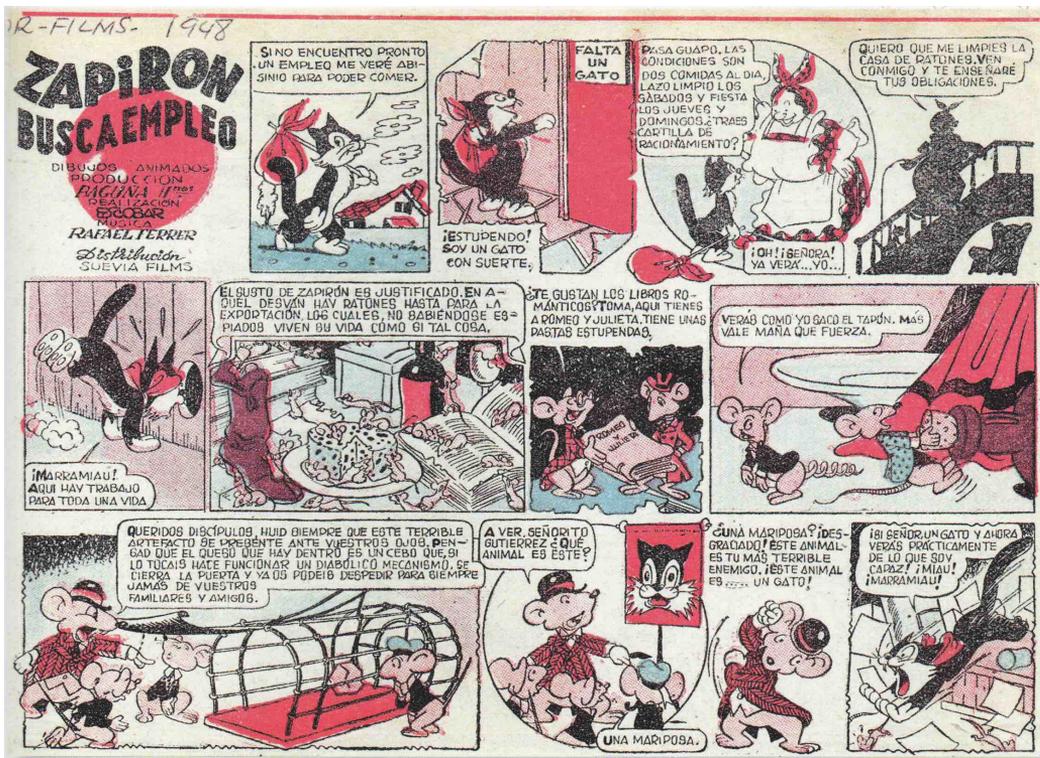
Además de hacer las caricaturas, Josep Escobar ejerció de director artístico y animador en varios episodios de la serie, que fue un producto atípico dentro de la producción Chamartín, cuya tendencia era la de explotar un personaje de ficción concreto promoviendo la fidelización de la audiencia mediante la serialidad. *Garabatos* parece más un espacio de experimentación animada que una serie con interés comercial, y eso le aporta frescura y flexibilidad a nivel de contenido, pues algunos de sus “sketches” lindan con lo políticamente correcto de la época.

El hecho de no tener personajes fijos y que sea una *revista animada* en la que se insufla movimiento a diferentes situaciones cómicas que a veces tenían origen en el mundo del cómic, como las de Tono —Antonio Lara—, Miguel Mihura o Melcior Niubó, nos hace pensar en los vasos comunicantes entre ambos medios (Pagès, 2016: 99). También nos sugiere una tímida aproximación a lo que hoy llamaríamos un producto transmedia, que aprovecha los mismos personajes en distintos medios. La posibilidad de que un dibujante se convirtiera en animador ya se daba en los primeros tiempos de la animación americana de la época, como en el caso del pionero Winsor McCay. Sin embargo el hecho de que un dibujante fuera también animador y pudiera ejercer de forma simultánea y profesional ambas tareas, como fue el caso de Josep Escobar, ya es menos corriente y difícilmente se da en la actualidad: aunque Paco Roca o Francisco Ibáñez ceden sus personajes para que sean animados, ellos no animan ninguno de los planos de los films basados en éstos.

La participación de Escobar en las producciones de los Dibujos Animados Chamartín fue fundamental en cuanto a que fue el director que más series dirigió, realizando un total de cuatro. Junto a su papel de caricaturista y director, al que cabe añadir el de animador, no hay que subestimar el de creador de personajes, ya que sus creaciones protagonizaron tres de las cinco series de Dibujos Animados Chamartín.

Fig. 2. Tira final de la historieta *Carpanta y los salvajes* (1947).





La primera serie, *Civilón*, recibe el nombre de un toro poco beligerante que sería un antecesor de *Ferdinand* (*Ferdinand*, Carlos Saldanha, 2017), que a su vez se inspira en un personaje disneyano anterior que protagonizó el corto *Ferdinando el toro* (*Ferdinand the Bull*, 1938, Dick Rickard). No sabemos si Escobar conocía el referente americano, pero lo que es seguro es que el personaje que él creó trascendió la mera anécdota del toro pacífico, un oxímoron que dificulta la acción de la trama, y se convirtió en un héroe que ejerció no pocas veces de antihéroe debido a la coyuntura paródica del género cómico en el que se inscribe.

Josep Escobar dirigió a un equipo fijo de animadores dentro de Dibujos Animados Chamartín para dar vida a los seis episodios de la serie *Civilón*, e incluso creó un compañero de aventuras para *Civilón*; un gato llamado Zapirón cuyo ingenio superó al de su amo consiguiendo protagonizar una serie propia a

partir del año 1943. Este gato travieso debutó en solitario dirigido por Josep Escobar con *El cascabel de Zapirón* (1943) y *Zapirón busca empleo* (1947) en lo que hoy llamaríamos una “spin-off”; es decir, una serie creada a partir de el personaje secundario de otra. Para amortizar a Zapirón, Escobar dibujó para Jaume Baguñà en 1948 la serie *Zapirón* en la revista *Junior Films*, adaptando los argumentos animados al lenguaje del tebeo y su milimétrica mecánica del gag (Fig. 3). La atracción ejercida por el malo de la serie, Aguarrás, quedó en evidencia cuando Baguñà publicó *Aguarrás Conquistador* en 1946 dentro de la misma revista (Fig. 4). En este caso, Josep Escobar recicló algunos gags de *Civilón* en *Sierra Morena*, que él mismo había dirigido en 1942.

Otro personaje netamente escobariano fue Pituco, un niño maleducado que recibía numerosas reprimendas en los capítulos que protagonizaba, adelantándose a los castigos a los que



Fig. 3. Historieta de Zipirón busca empleo en la revista Junior Films (1948).

Fig. 4. Historieta de Aguarrás Conquistador en la revista Junior Films (1946).

Escobar sometería a sus famosos gemelos, Zipi y Zape. Pituco protagonizó dos cortometrajes: *Pituco fumador* (1943) y *Los reyes magos de Pituco* (1944), pero no fue trasladado al medio impreso, tal vez por su semejanza con los traviesos gemelos.

05

Josep Escobar como director de animación para Hermanos Baguñà S.L.

A partir de 1945 los Dibujos Animados Chamartín se disuelven, y Jaume Baguñà, que se había unido a la distribuidora madrileña creando Baguñà Hermanos S.L. en 1942, se separa de Chamartín para centrarse en su propia productora. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, la animación ya no recibe la atención que la administración franquista le dispensó durante la autarquía. Este cambio de política marcó un

desinterés por la animación que ya había empezado con la declaración de la obligatoriedad del NO-DO, que a partir del 1943 aparta el cortometraje animado de su nicho de mercado. A partir de la disolución de Dibujos Animados Chamartín Josep Escobar dirige para Baguñà Hermanos S.L. *El conejito aventurero* (1947) y *El gallo presumido* (1948), al mismo tiempo que prepara la preproducción de un largometraje basado en el cuento de la Cenicienta.

De manera paralela, entre marzo y julio de 1948, un incansable Josep Escobar animó una parte del documental didáctico *Torpedos y minas* del director Luis Suárez de Lezo. Tras este primer contacto, participó en una película enteramente animada de unos 500 metros con el título de *Lucha inmediata contra los carros de combate* bajo la supervisión de el Ministerio de Marina, cuyo objetivo era dar a conocer las partes y usos de un tanque a los soldados españoles (Candel, 1993: 75). Hay que mencionar tam-

bién la producción animada de Josep Escobar en el campo publicitario, que desarrolló por encargo de Hermanos Baguñà S.L. Al amparo de esta productora dirigió los cortos animados publicitarios *El visón y la dama* y *El castor en la elegancia* (1947) para la Peletería Rocafort, *Lo de hoy y lo de siempre* (1945) para el licor Anís del Mono y *El diablo está de servicio* (1947) para Okal, un comprimido de ácido acetilsalicílico.

La faceta animada publicitaria de Escobar, aunque no ha llegado hasta nuestros días, no deja de ser importante, ya que fue la que le instigó a volcarse en la animación. Años después recordaba el día en que vio la animación de Josep Serra Massana (1896-1980) publicitando el analgésico Cerebrino Mandri en un cine como el momento fundacional en el que decidió dedicarse a la animación. De esa época iniciática son también sus dibujos publicitarios para la revista *La Gralla* de Granollers (Guiral y Soldevilla, 1994: 42), donde desarrolló un estilo gráfico muy en consonancia con el grafismo de la época para crear para dicha revista los anuncios de comercios de su cuna artística.

06

Josep Escobar como director de animación para Estela Films

Para entender la figura de Escobar como director de animación del último largometraje de la época dorada de la animación, reproducimos el texto que lo introduce en la memoria de producción de *Érase una vez...*

Gracias al entusiasmo y a la pericia del Director de Animación, el notable dibujante don José Escobar, y a sus colaboradores los animadores Ferrándiz, Fresquet, Tur, Sevillano, Dibán, etc... creemos haber demostrado que, en España, el problema del “movimiento” en las películas de dibujos animados, puede ser considerado resuelto definitivamente,

proporcionando con ello a la cinematografía nacional un nuevo avance, que en el campo del dibujo animado le coloca a un nivel muy superior a la de sus hermanas hispano-americanas, y en primer lugar, quizá, de Europa. (Expediente de Censura, p. 19)

Según este texto, el movimiento intrínseco del lenguaje animado español se consideraba un problema por resolver, aunque ya hemos visto que no era así. Josep Escobar se hizo merecedor de numerosos elogios en la prensa por su trabajo como director de animación en este film, ya que Alexandre Cirici, que consta en los créditos como director, no sabía animar. De hecho, hoy en día calificaríamos la labor ejercida por Pellicer como característica del director artístico mientras que a Escobar se le otorgaría el cargo de director del film. Hay que tener en cuenta que Escobar no sólo dirigió al equipo de animadores con dinámicas de trabajo que había heredado de Dibujos Animados Chamartín, sino que de los 557 planos totales del film él se encargó de la animación de 173, convirtiéndose en el animador más prolífico seguido por Francesc Tur, que animó 93 (Soldevilla, 2004: 60).

En el dossier de prensa del film se hace referencia solo de pasada a la dilatada experiencia de Escobar como animador al haber realizado “numerosas películas de corto metraje para varias productoras” y sin embargo se resalta su amplio bagaje “como director de escena teatral” (1950: 06), que hoy en día sabemos que ejerció como dramaturgo y actor aficionado en la Unión Liberal o el Casino de Granollers (Soldevilla, 2005: 34). La trayectoria animada de Escobar ocupa tan solo una línea en el dossier de prensa y no se menciona su labor en el campo del tebeo: sus gemelos acababan de nacer hacía solamente un par de años y aún no habían adquirido la popularidad que alcanzarán posteriormente. En cambio, se enfatiza su labor como caricaturista —“uno de los predilectos de los chiquillos”— y se hace especial hincapié en sus conocimientos de gestualidad teatral, que le han



Fig. 5. Fotografía promocional del film *Érase una vez...* aparecida en la revista *Cámara* (1949).

permitido experimentar en los estudios de Estela Films para conseguir perfeccionar el movimiento de *Érase una vez...* Para ello, según el dossier de prensa, Josep Escobar:

[...] ha montado un verdadero laboratorio cinemático-cronométrico en el que, por medio de tomas de vistas auxiliares, se estudian y miden los ritmos de todas las formas de exposición del cuerpo humano.

En este sentido, vemos una fotografía de Escobar en la revista *Cámara* del primero de mayo de 1950 (Fig. 5), cuyo pie de foto ahonda en la visión del director de animación como investigador del movimiento:

Al estilo de Hollywood, los dibujantes de Estela Films dan vida a sus héroes dibujados copiándolos del natural. “¡Detente! - exclama José Escobar, director de animación - ¡Esa es la postura!” La modelo es un vivo reflejo de la Cenicienta.

Si como animador ya hemos visto que la tarea ejercida por Escobar en el film fue ingente, no lo fue menos su aportación en el campo del grafismo y la personalidad de los personajes. Aunque los dos personajes principales, la Cenicienta y el príncipe, fueron creados por Joan Ferrándiz (1917-1997), ya que requerían una aproximación más realista, el resto de secundarios fueron obra de Josep Escobar, que no pudo disimular su experiencia en el campo de la historieta y trasladó con facilidad algunas innovaciones gráficas de la prensa ilustrada al lenguaje animado, y viceversa. Varios historiadores (Candel, 1993; Heitz, 2007) han remarcado la semejanza entre el personaje del Mago Murgo y el Carpanta de Escobar, a la que hay que añadir los rasgos desagradables de la madrastra de Cenicienta que se repetirán en las historietas protagonizadas por *Doña Tula, suegra*, un personaje de tebeo que nacerá al año siguiente del estreno del film y llegará a ser censurado por el régimen por atentar contra la sagrada institución del matrimonio (Guiral y Soldevilla, 2007: 83).



Fig. 6. Viñeta del cuaderno apaisado *La condesita cautiva* que Josep Escobar confeccionó para la editorial Bruguera (1951).

Fig. 7. Anuncio publicitario del dossier de prensa de *Érase una vez...* (1950) protagonizado por el paje Raúl.



La libre circulación de los personajes de Escobar de esta época entre la animación y la prensa ilustrada no termina aquí. Un año después de terminar la película, Josep Escobar dibuja para la Editorial Bruguera un cuaderno apaisado que formará parte de la Colección Caperucita y que llevará por título *La condesita cautiva* (Fig. 6). La protagonista de la historia ilustrada por Escobar lleva el mismo atuendo, característico del renacimiento italiano, con el que Alexandre Cirici vistió a la Cenicienta del film. Sin embargo el animador, al pasar al papel, prefirió sustituir el príncipe con el que se casará la condesita por un personaje de su creación que también aparecía en *Érase una vez...*; el paje Raúl, fiel ayudante de Cenicienta en el film de Cirici (Fig. 7). De este secundario Escobar recupera sus mangas anchas, su pluma en el sombrero y las ajustadas calzas bicolor, de tal manera que la reutilización del grafismo característico del personaje cinematográfico es evidente.

Después de *Érase una vez...* la industria de la animación con sede en Barcelona tuvo que cerrar sus puertas. Los testimonios de los productores Josep Benet y Jaume Baguñà apuntan posibles causas que promovieron el cierre. Por una parte, aunque el régimen no puso excesivos obstáculos a la realización del último largometraje de

la época dorada, tampoco allanó el camino, ya que solamente se accedió a otorgar el Interés Nacional al film después del premio que ganó en la Bienal de Venecia de 1950, un interés que con anterioridad al certamen se había denegado (Expediente de censura, p. 2). Estela Films no recibió los permisos de importación que conllevaba producir un film español, y tanto Benet como Baguñà recibieron recomendaciones acerca del traspaso de la industria de la animación a Madrid si querían continuar. Según Baguñà, los animadores no accedieron al traslado y personas destacadas del Régimen, como el Presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo entre 1944 y 1951 David Jato, según Benet, aconsejaron el cierre de la sede catalana de Estela Films.⁶

Debido al contexto adverso que acabamos de esbozar, a partir del año 1950 los animadores tuvieron que reciclarse para sobrevivir y volvieron a sus antiguos útiles de trabajo: el lápiz y la tinta. La mayoría de los creadores del cortometraje *Los Reyes Magos de Pituco* (Jaime Baguñà Gili, 1944), como por ejemplo Escobar, Peñarroya, Niubó, Urda, Cifré, Ferrándiz, Tur, Iranzo o Díaz, pasaron a engrosar las filas de la Editorial Bruguera, promoviendo una nueva edad de oro: la del tebeo. Josep Escobar nunca había abandonado el medio impreso, y a partir del cierre de Estela

Fig. 8. Josep Escobar gesticula ante un espejo buscando la expresión de un personaje animado en una fotografía promocional de la revista *Cámara* (1949).



Films empezó a dedicarse a él en exclusiva. A pesar de ello, no dejó completamente la animación, a la que siguió dedicándose mediante su curso de animación por correspondencia y gracias al Cine Skob, un sistema propio de proyección doméstica de películas de animación que ya había patentado en el año 1942.

Conclusiones

La trayectoria profesional en el mundo de la animación de Josep Escobar, y su dedicación en paralelo al mundo del tebeo, fue relevante en el marco de producción española, ya que marcó la naciente industria de la producción en masa de dibujos animados y le permitió participar en todos sus ámbitos creativos. Como hemos visto, fue el director que más cortometrajes dirigió en las diferentes productoras de los años cuarenta del pasado siglo, fue el animador que más planos animó en el largometraje que cierra la edad dorada de la animación, y el que en mayor número de productoras de la época participó como animador a lo largo de quince años de carrera profesional en el ámbito de la ficción, la publicidad y el documental.

Tal vez figuras como Francesc Tur, Enric Ferran o Artur Moreno⁷ también se dedicaron

profesionalmente tanto a la animación como a la historieta durante la época dorada de la animación española, pero su producción no alcanza la diversidad temática y técnica de Josep Escobar. El desconocimiento de la trayectoria animada de Josep Escobar no se debe a que su vida profesional animada fuera poco significativa para la historia de la animación española. La popularidad de la etapa posterior, en la que se dedicó plenamente a la historieta, ensombreció sus aportaciones en el campo de la animación, que no fueron pocas y que se nutrieron constantemente de sus hallazgos en la prensa infantil.

La ausencia de una memoria histórica de la animación española al mismo nivel que la del cine de imagen real y los prejuicios que infravaloran este lenguaje —al orientarse comercialmente a un público infantil y por ser un producto de la cultura de masas— no han ayudado a entender la dimensión de una figura fundamental de la animación española como la de Josep Escobar, cuya trascendencia hemos demostrado al recorrer su dedicación profesional al mundo de la animación durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado.

© Del texto: Maria Pagès.

© De las imágenes: dominio público.

Referencias bibliográficas

- ARTIGAS, Jordi, 2001. "Josep Serra i Massana (1896-1980), pioner del cinema d'animació publicitari, i l'entorn de l'animació catalana a l'època de la República", en *Cinematògraf*, n. 3, 2^a època, pp. 173-208.
- BAGUÑA, Jaume, 2016. "L'oblidat paper dels productors de dibuixos animats a les fosques dècades 1940s-1960s. El cas de Jaume Baguñà i Gili, Chamartín i Baguñà Hnos. S.L.", en *Fòrum d'Animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya. Publicacions Gredits 03*, pp. 35-54.
- BECK, Jerry, 2004. *From Pencil to Pixel, the History of Cartoon, Anime and CGI*, Londres: Flame Tree Publishing.
- CANDEL, José María, 1992. *Historia del dibujo animado español*, Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.
- CANDEL, José María, 2017. "El dibujo animado: Arte y técnica. José Escobar", en *José María Candel – Dibujos Animados* (<https://josemariacandel.wordpress.com/2015/11/15/el-dibujo-animado-arte-y-tecnica-jose-escobar/> [acceso: julio, 2018])
- CARDONA, Rosa, 2016. "Notes sobre la recuperació, conservació i restauració del cinema d'animació a la Filmoteca de Catalunya" en *Fòrum d'Animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya. Publicacions Gredits 03*, pp. 69-78.
- DURAN, Jaume, 2008. *El cinema d'animació nord-americà*, Barcelona: UOC.
- CIRICI, Alexandre, 1977. *La estética del franquismo*, Barcelona: Gustavo Gili.
- DE LA ROSA, Emilio, VIVAR, Hipólito, 1993. *Breve historia del cine de animación en España*, Teruel: Animateruel.
- DE LA ROSA, Emilio, "Cine de animación en España", en BENDAZZI, Giannalberto, 2003. *Cartoons: 110 años de cine de animación*, Madrid: Ocho y Medio, pp. 469 a 508.
- GUBERN, Román, FONT, Domènec, 1975. *Un cine para el cadalso*, Barcelona: Euros.
- BENDAZZI, Giannalberto, 2003. *Cartoons: 110 años de cine de animación*, Madrid: Ocho y Medio.
- GUIRAL, Antoni, SOLDEVILLA, Joan Manuel, 2008. *El mundo de Escobar*, Barcelona: Ediciones B.
- HEITZ, Françoise, 2007. *Le cinéma d'animation en Espagne (1942-1950)*, Arràs: Artoise Presses Université.
- MANZANARES, Jordi, 2016. *100 anys. El tebeo que va donar nom als altres*, Barcelona: Diminuta.
- MANZANERA, María, 1993. *Cine de animación en España. Largometrajes 1945-1985*, Murcia: Universidad de Murcia.
- MANZANERA, María, "Érase una vez... de la versión oral a la cinematografía animada", en *Cuadernos cinematográficos*, n.7, 1991, pp. 49-57.
- MARTÍN, Antonio, 2000. *Apuntes para una Historia de los Tebeos*, Barcelona: Glénat.
- MARTÍN, Antonio, 2011. "La historieta española de 1900 a 1951", en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVII 2Extra, pp. 63-128.
- MARTÍNEZ, Teresa, 2010. *Alexandre Cirici Pellicer. Pionero en la dirección de arte*, Barcelona: Campgràfic.
- MARTÍNEZ, Teresa, PAGÈS, Maria, 2014. "Pioneros del cine de animación en España. Érase una vez...", en *Actas de las Jornadas Científicas Animation Days. Publicacions Gredits 01*, pp. 23-44.

MARTÍNEZ, Teresa, PAGÈS, Maria, CUBELLES, Xavier, 2016. “Pioners de l'animació audiovisual en la postguerra a Catalunya”, en *Revista Comunicació. IEC*, vol. 33, pp. 53-74.

MOIX, Terenci, 2007. *Historia social del cómic*, Barcelona: Bruguera.

MONTERDE, José Enrique, 2017. “El cine de la autarquía”, en GUBERN, Roman et al, *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra.

MEDALLA, Jordina, BOTHEY, Lambert, 2003. “Inici d'una història. El cinema al Vallès”, en *Lauro*, vol. 24, pp. 39-66.

PAGÈS, Maria, 2016. “Premsa il·lustrada i animació de la postguerra: el salt dels personatges de paper a la pantalla”, en *Fòrum d'Animació. Recuperació del patrimoni històric del cinema d'animació a Catalunya. Publicacions Gredits 03*, pp. 99-124.

PAGÈS, Maria, 2017. “L'imaginari femení en el cinema d'animació: dels pioners a l'actualitat”, en *Fòrum d'Animació. Dones i cinema d'animació: la indústria des dels marges. Publicacions Gredits 06*, pp. 25-54.

PONS, Álvaro, 2010. “Más Escobar animado”, en *La cárcel de papel*, 2 de mayo de 2010 (<https://www.lacarceldepapel.com/2010/05/02/mas-escobar-animado/> [acceso: julio, 2018]).

PORTER, Miquel, 1992. *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

PORTER, Miquel, “Érase una vez... (1950)”, en PÉREZ-PERUCHA, Julio [ed.] 1995, *Antología crítica del cine español*, Madrid: Cátedra, pp. 267-269.

ROMAGUERA, Joaquim (dir.), 1995. *Diccionari del Cinema a Catalunya*, Barcelona: Diccionari de l'Enciclopèdia Catalana, Filmoteca de Catalunya.

SOLDEVILLA, Joan Manuel, 2005. *El pare de Carpanta i Zipi i Zape. Josep Escobar o la lluita contra el silenci*, Lleida: Pagès.

SOLDEVILLA, Joan Manuel, 2004. “Josep Escobar: la pervivència d'un clàssic”, en *Lauro*, vol. 26-27, pp.51-72.

TEBEOSFERA.COM, s/f. “Tabla de seguimiento del TBO no numerado de 1943-1952 (antes de 1941-1952)”, en *Tebeosfera. Cultura Gráfica* (http://tebeosfera.com/anexos/TBO_DE_1943_LISTADO_ESTABLECIDO_POR_TEBEOSFERA.pdf [acceso: julio, 2018]).

THOMAS, Frank, JOHNSTON, Ollie, 1981. *The illusion of life*. New York: Abbeville Press Publishers.

Documentos de Archivos:

“Expediente de censura de la película «Érase una vez...»”, referencia 36/3385, 1944/1960, Archivo General de la Administración.

Dossier de premsa de *Érase una vez...*, 1950, Fons Alexandre Cirici, Filmoteca de Catalunya.

Fons Josep Escobar, Hemeroteca Municipal Josep Móra, Ajuntament de Granollers.

Fons Josep Benet, Arxiu Nacional de Catalunya.

“Expediente del procesado José Escobar y Saliente”, Archivo del Tribunal Militar Territorial Tercero de Barcelona, núm. 3121, consulta 18-07-2011.

Notas

¹ Los *Cultural Studies* son un campo de investigación interdisciplinario que surgió en el Reino Unido después de la Segunda Guerra Mundial, que perseguían revelar el papel del poder en la regulación de las actividades cotidianas de las sociedades analizando la producción, circulación y consumo de bienes culturales (Rodrigo, Estrada, 2009: 156).

² Se trata de una página interior del almanaque “El Destino Manda” del 1947, como muestra la tabla de seguimiento elaborada por coleccionistas del TBO de la web Tebeosfera.com. La página en concreto puede consultarse en el blog *La cárcel de papel* de Álvaro Pons (<https://www.lacarceldepapel.com/2010/05/02/mas-escobar-animado/> [acceso: julio, 2018]).

³ Antes de dibujar la animación en el acetato, había que comprobar que estuviera correctamente dibujada sobre papel. El movimiento se podía comprobar pasando rápidamente las hojas de papel dibujadas, pero como apuntaban los animadores de Disney, Frank Thomas y Ollie Johnston (1981: 82): “la única manera de saber como se vería [la animación] era filmando los dibujos. Esto se llamaba “pencil test” (prueba de línea) y daba al animador y a Walt una oportunidad de hacer correcciones antes de que la escena se pasara a tinta y se filmara” (trad. a).

⁴ Durante el periodo autárquico posterior a la Guerra Civil se impulsaron una serie de medidas para auto-abastecer el país. Entre ellas, varias órdenes ministeriales (11 noviembre 1941, 18 marzo 1943) promocionaron la industria cinematográfica y propiciaron cortometrajes de animación (*Don Cleque de los monos*, 1942, y *Don Cleque y los Indios*, 1945, de Francesc Tur) y largometrajes (*Garbancito de la Mancha*, Artur Moreno, José María Blay, 1945), aunque el verdadero negocio era la importación de films extranjeros que comportaba la producción nacional.

⁵ En “L’imaginari femení en el cinema d’animació: dels pioners a l’actualitat” (Pagès, 2017: 38) hay un análisis más pormenorizado de las implicaciones genéricas de estos personajes y su relación con la censura.

⁶ Para más información, consultar la entrevista de Esteve Rimbau a Josep Benet en la tesis del primero, pp. 18-20. (<https://www.tesisenred.net/handle/10803/4133> [acceso: julio, 2018]).

⁷ Así consta en el *Diccionari del Cinema a Catalunya*, dirigido por Joaquim Romaguera y publicado por la Filmoteca de Catalunya y Enciclopèdia Catalana.



Biografía

Maria Pagès (Tarragona, 1977) combina su tarea profesional en el campo de la ilustración y la animación con la docencia y la investigación. Ha publicado libros ilustrados infantiles con Sd·Edicions y ha trabajado para Fílmox en animación. Ha colaborado con la Filmoteca de Barcelona en un proyecto de investigación para la restauración del film de animación *Érase una vez...* (1950). Su trabajo de investigación sobre los pioneros del cine de animación la ha llevado a publicar en diferentes libros y revistas científicas y a participar en foros de animación española. Organiza el Fórum anual de Animación en Bau, Centro Universitario de Diseño de Barcelona, junto a la Dra. Teresa Martínez.

E-mail

maria.pages@baued.cat