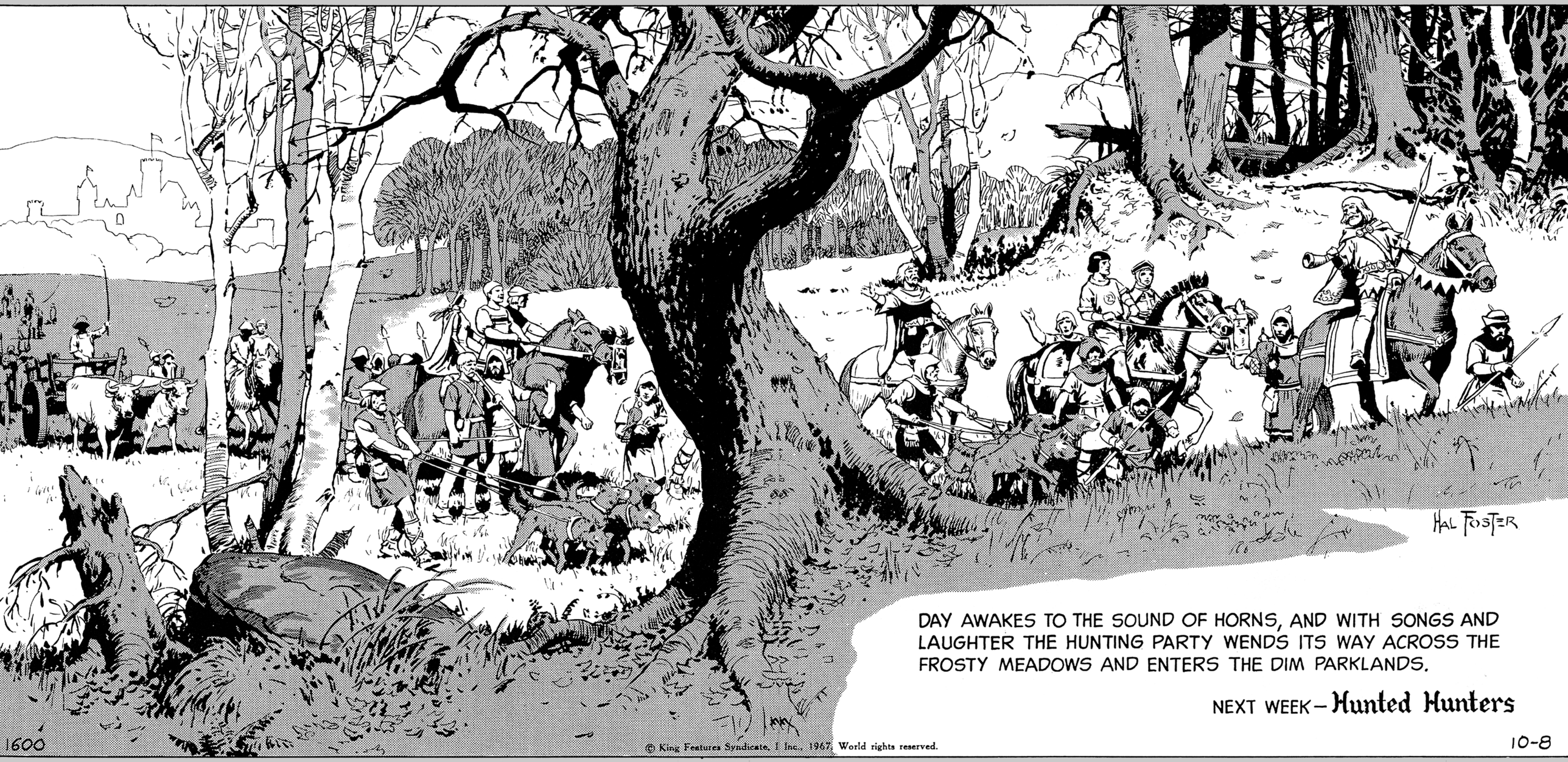
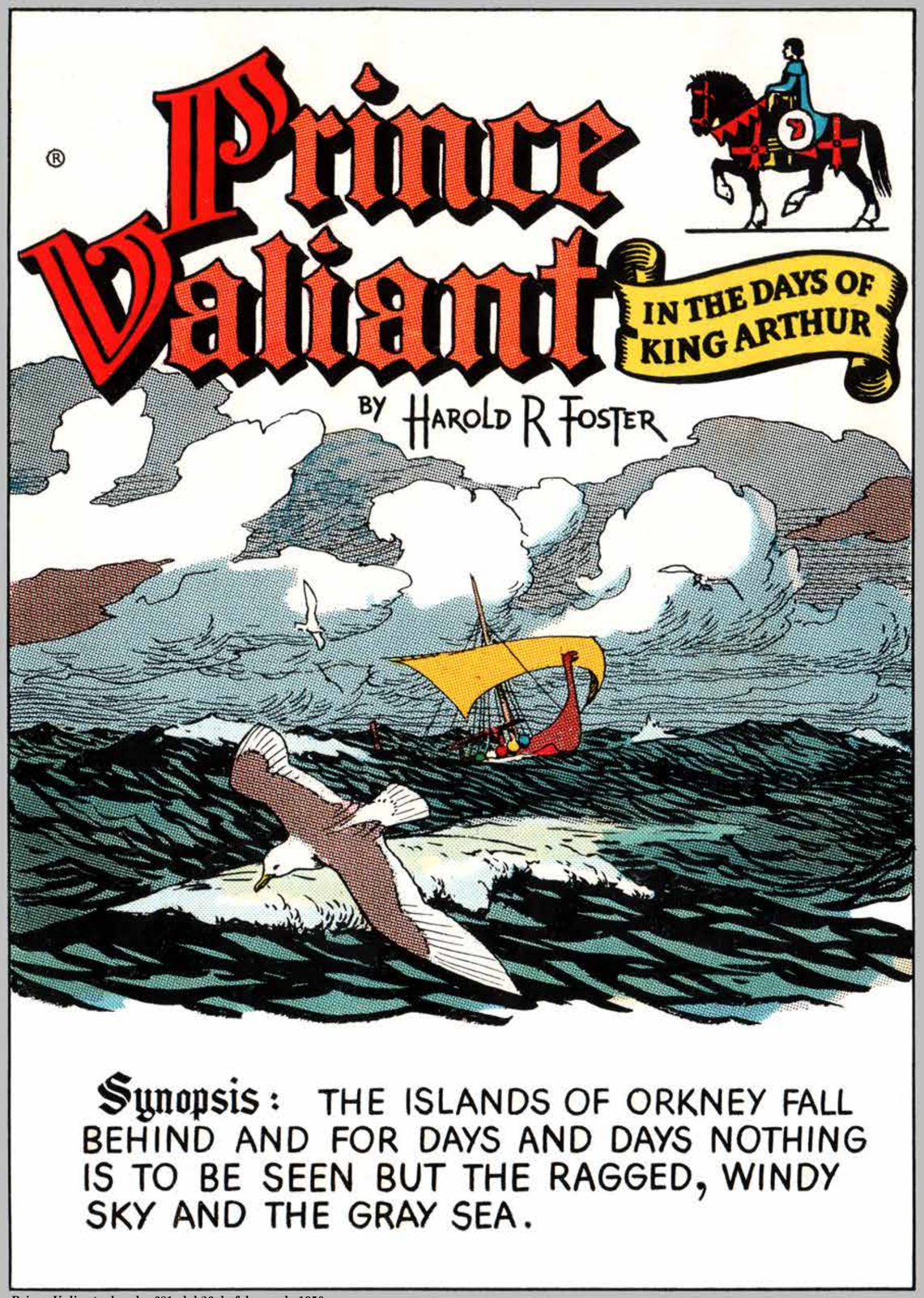
***Prince Valiant*, viñeta de la plancha 11, del 11 de diciembre de 1937, reproducida del original pintado a la acuarela**



Prince Valiant, plancha 1600, del 8 de octubre de 1967



Prince Valiant, plancha 681, del 26 de febrero de 1950

FOSTER Y VAL

Autorretrato del creador con su criatura (1950)

Foster y Val
Los trabajos y los días
del creador de *Prince Valiant*

Autor: **Manuel Caldas**
Traducción: **Diego García** (revisada por el autor)
Corrección ortotipográfica y de estilo: **José López Falcón**
Diseños de interiores: **Manuel Caldas**
Diseño de cubierta: **Jesús Yugo**
Editor: **Vicente García**
Dirección: **Darío Arca**

El material iconográfico reproducido tiene el único propósito de ilustrar debidamente el texto, como se exige en una obra de estudio y análisis; no ha pretendido el autor hacer uso indebido de tal material ni perjudicar a los propietarios de sus copyrights.

Prince Valiant © King Features Syndicate, Inc.; Hearst Holdings, Inc.
Texto © Manuel Caldas
Texto "Harold Foster en España" © Álvaro Pons y Jesús Yugo

ISBN: 978-84-18510-80-9
Depósito legal: B-20834-2007

Ninguna parte de este libro podrá ser reproducida ni distribuida por sistema electrónico o mecánico alguno sin previa autorización escrita de su propietario o del editor, salvo para uso informativo.

Tarjeta de Navidad personal y autobiográfica de 1958

**DESDE que, hace treinta y pico años, Foster y Val se convirtieen mi saludable obsesión, no ha parado de aumentar el número de personas que la alimentaron y la siguen alimentando. De forma más o menos directa, y en mayor o menor medida, todas contribuyeron a que yo acabara por hacer este libro. No puedo escribir una lista con todas porque sería enorme, pero sí tengo que hacer otras dos: una con los que más contribuyeron directamente y otra con los que lo hicieron de manera indirecta.

En la primera incluyo a **Geraldes Lino**, **João Artur Mamede**, **João Paiva Boléo**, **António Amaral**, **Jorge Magalhães**, **Domingos Isabelinho**, **Leonardo De Sá**, **João Ramalho Santos** y **Carolyn A. Davis**; en la segunda se cuentan Fátima (no solo los grandes hombres tienen grandes mujeres detrás), todos mis hermanos (por favor, no me recordéis las veces que mi pasión me hacia caer en el ridículo) y mi padre (quien, cuando yo tenía once años y coleccionaba el suplemento dominical de *O Primeiro de Janeiro* por las páginas de Walt Disney, me abrió los ojos al comentarme: "Pues los dibujos del *Príncipe Valiente* sí que están bien"; ¡fue fulminante!).

Este libro es para todos ellos, y también para Pedro, Rosário y João Paulo (de los tres, sobre todo para este último, los otros saben por qué) y para toda la gente que sea o se convierta en admiradora de Hal Foster.

Manuel Caldas (2006)

NOTA A LA 2ª EDICIÓN

La inmensa mayoría de las imágenes de esta nueva edición de *Foster y Val* son diferentes de las de la primera edición, pero, exceptuando sus leyendas, el texto de la obra sigue siendo la traducción del texto original de la edición portuguesa de 2006. No se hizo, por tanto, una actualización, a no ser por medio de unas muy pocas notas de pies de página y por la adenda al texto final. Lo que sí se llevó a cabo fue una revisión rigurosa de la traducción, a fin de corregir varias imprecisiones y erratas. Y otra cosa importante también se hizo: traducir de sus versiones originales todas las citas de obras que en la primera edición fueron traducidas del texto portugués y, en el caso de las citas de pasajes de *Prince Valiant*, recurrir a la traducción de Rafael Marín, que es tanto la de la edición de Manuel Caldas como la de Dolmen.

ESTE VIAJE SE INICIÓ CON UN PROPÓSITO

HUBO MOMENTOS DE PELIGRO EXTREMO

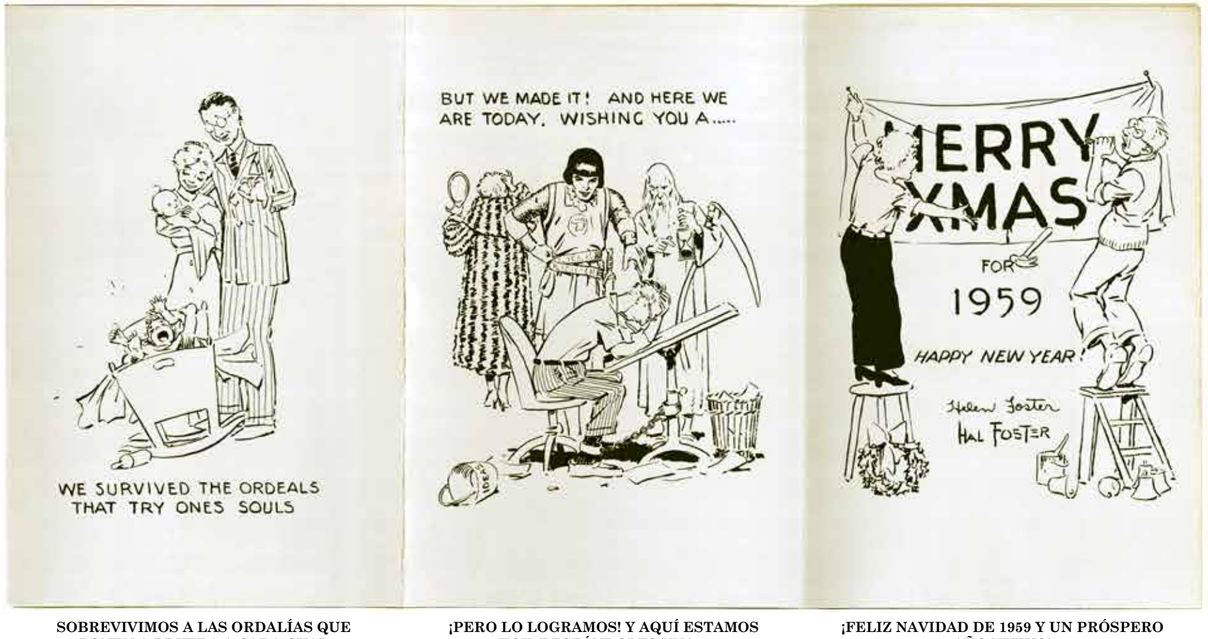
CRISIS EMOCIONALES QUE AFRONTAR Y RESOLVER

Manuel Caldas

FOSTER Y VAL

LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS DEL CREADOR DE *PRINCE VALIANT*

2ª edición



SOBREVIVIMOS A LAS ORDALÍAS QUE PONEN A PRUEBA A CADA CUAL

¡PERO LO LOGRAMOS! Y AQUÍ ESTAMOS HOY, DESEÁNDOLES UNA...

¡FELIZ NAVIDAD DE 1959 Y UN PRÓSPERO AÑO NUEVO!

Índice

Presentación *9*

1. Hal Foster: el hombre, el aventurero y el artista *11*

2. *Prince Valiant*, en los tiempos de Hal Foster *29*

3. De la plancha original a la página impresa *67*

4. El Ciclo Artúrico en *Prince Valiant* *89*

5. El *Tarzan* de Hal Foster *95*

6. Más allá de *Prince Valiant* y *Tarzan* *101*

7. La influencia de Hal Foster *105*

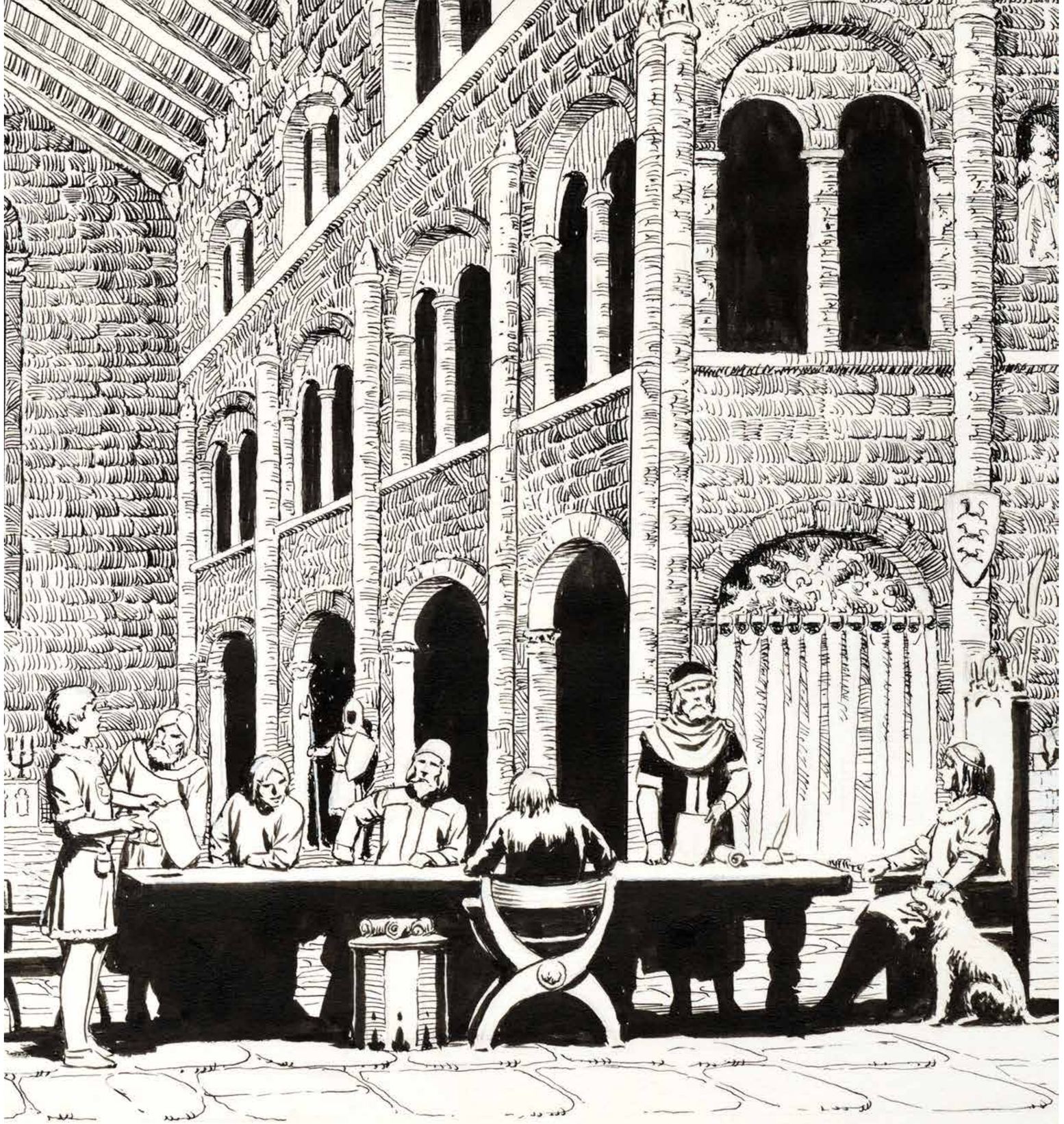
8. Las reediciones de *Prince Valiant* *111*

9. Los originales de Hal Foster *117*

10. *Prince Valiant* al margen de la plancha dominical *119*

Harold Foster en España *123*

Bibliografía utilizada *127*



***Prince Valiant*, plancha 1711, del 23 de noviembre de 1969 (reproducción del original)**

Presentación

Cumpliendo el 13 de febrero de 2007 exactamente setenta años de publicación semanal ininterrumpida en los suplementos de cómic de los periódicos norteamericanos, la serie *Prince Valiant – In the days of king Arthur* se ha reeditado constantemente, siempre fue y sigue siendo fuente de inspiración para muchos dibujantes y aspirantes a serlo, se la ha imitado y copiado; aunque muchas veces se desdeña su calidad, otras muchas más se la exalta; para algunos críticos no es, en realidad, historieta, mientras que, paradójicamente, para muchos otros forma parte del ramillete de los mejores tebeos de todos los tiempos. Este no es, evidentemente, el libro definitivo sobre esta obra y su creador, Harold Rudolf Foster, pero…

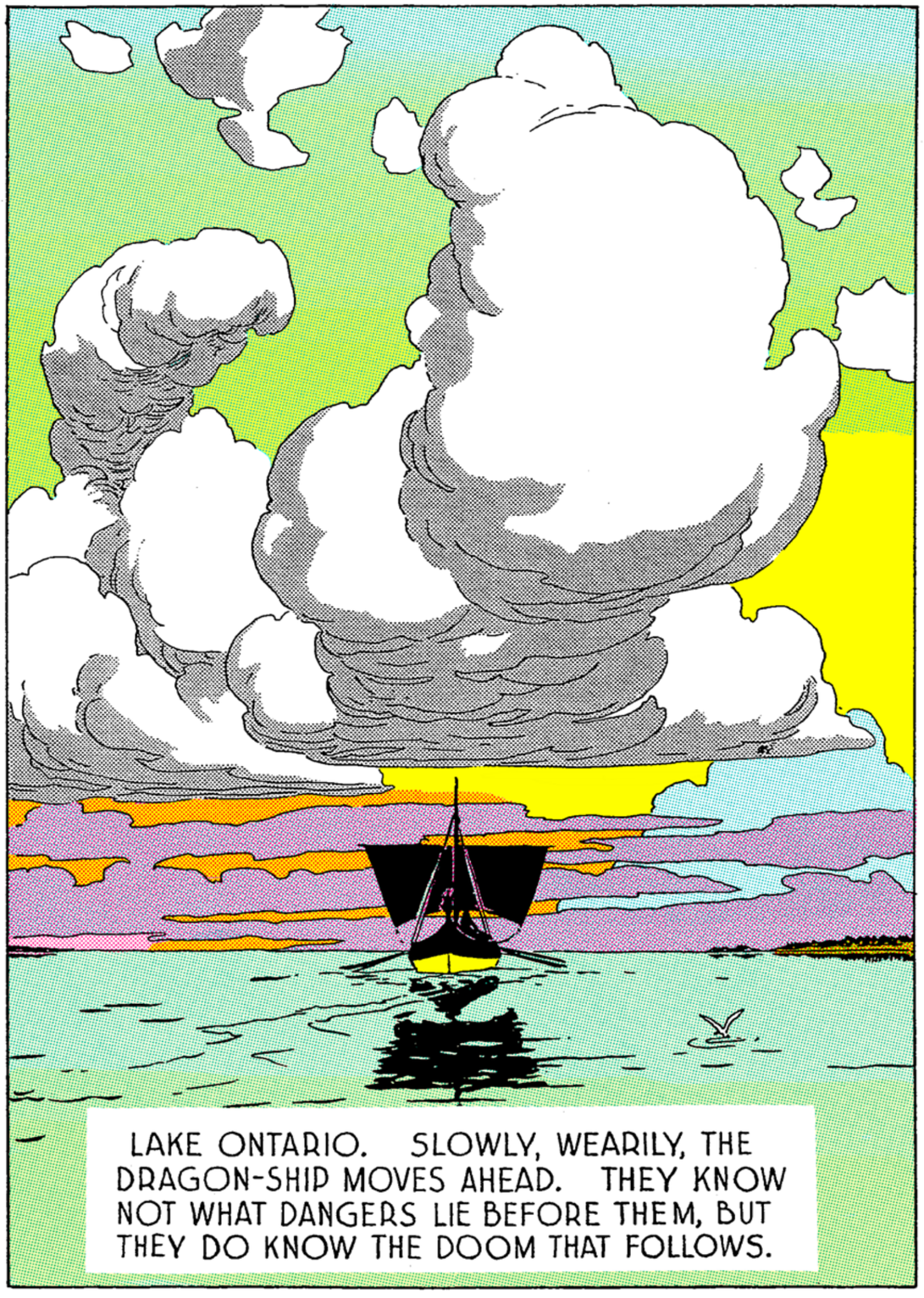
En 1989, tras dos años de trabajo, empecé, con un párrafo muy semejante al anterior la introducción de un libro que quería ser lo que yo echaba en falta y pensaba que nadie había hecho todavía: un estudio amplio, en profundidad y con abundantes ilustraciones sobre Foster y su obra. Le di forma definitiva con los únicos medios que tenía en aquel entonces a mi disposición: primero mecanografiaba el texto en mi máquina de escribir y luego componía las planchas con esos textos y con fotocopias de las ilustraciones pegadas en hojas. Luego lo llevé a imprimir con una de las pequeñas máquinas de *offset* que todavía tenían en aquel entonces las tiendas de fotocopias más grandes. A pesar de que, lógicamente, no recurrí a ninguna distribuidora, vendí en menos de un año la muy considerable cifra (para una edición de aficionado, claro) de ciento y pico ejemplares. Y eso me animó a hacer una nueva edición revisada en 1993, de la que acabé por vender otros tantos ejemplares.

Con el paso de los años, y una vez agotada la edición, empecé a considerar el libro como algo ya totalmente pasado, a pesar de que seguía sin salir uno semejante ni en los Estados Unidos ni en ninguna otra parte del mundo. Es cierto que, mientras tanto, había salido en 1992 *A Prince Valiant companion*, de Todd Goldberg y Carl Horak, publicado por Manuscript Press, que venía a colmar, por fin, una laguna; pero, a pesar de incluir un buen inventario de las obras del artista y de las ediciones que se habían hecho hasta entonces, era básicamente un resumen de la obra de Foster dividido en capítulos y con alguno que otro comentado. Nueve años después las cosas mejoraron muchísimo con la publicación, a cargo de Vanguard Productions, de *Hal Foster, prince of illustrators, father of the adventure strip*, de Brian M. Kane, pero este nuevo libro, de más de doscientas páginas, se centraba sobre todo en la vida de Hal Foster en tanto que hombre y artista, e ilustraba muy bien la primera faceta, pero no tanto la segunda. Mucha gente empezó a sugerirme, por mi papel en la reedición de *Prince Valiant* que se está llevando a cabo ahora, que volviese a publicar mi primer libro, que yo ya consideraba perdido en el tiempo, y lo cierto es que me sentí obligado a plantearmelo seriamente. Llegué así a la conclusión de que mi libro, en su globalidad, no estaba totalmente desfasado y que podía utilizarlo como base para algo nuevo.

Y así surge esta obra. Tiene el mismo título de aquella, pero el subtítulo indica un distanciamiento que considero necesario. *Foster y Val – Los trabajos y los días del creador de 'Prince Valiant'* tiene nuevo y más abundante texto, tamaño superior, mejor papel, más color e impresión de alto nivel. No incluye casi ninguna de las ilustraciones del libro original, porque las mejores de entre ellas han aparecido ya en la obra de Brian M. Kane, pero trata de mostrar el talento de Foster como nunca se había hecho: con reproducciones de la mejor calidad posible y a gran tamaño, e incluso se ha restaurado lo que se publicó en color en los periódicos.

No es la obra definitiva, pues los grandes temas son inagotables, pero sí pretende convencer definitivamente de la grandeza del artista y de su obra a aquellos que no estén muy convencidos. Si no lo consigue, quizás ningún otro pueda conseguirlo.

Manuel Caldas (2006)



1. Hal Foster: el hombre, el aventurero, el artista

DE una familia de marineros y armadores de origen inglés, irlandés y prusiano, Harold Rudolf Foster vino al mundo el 16 de agosto de 1892 en Halifax, capital de Nueva Escocia, provincia de Canadá. Allí, su infancia y juventud se revistieron con frecuencia de los tonos vibrantes y emocionantes que caracterizan más la vida de los personajes de historieta de aventuras que la de personas reales.

El océano Atlántico abraza Nueva Escocia casi en su totalidad. Halifax está situada justo en la costa y su puerto es uno de los principales de Canadá. En la infancia de Foster era, según sus propias palabras, "un lugar romántico, en verano cubierto por las velas blancas de las barcas, de los bellos barcos pesqueros, de los navíos de cabotaje y de todo tipo de embarcaciones, siempre entrando y saliendo".

Foster se pasaba allí todo el tiempo que podía, oyendo el viento, comprendiendo el funcionamiento de las mareas, aprendiendo a reconocer por el olor el origen de los navíos que arribaban. Con ocho años capitaneaba una balsa de tres metros y medio – para consternación de las embarcaciones más grandes – y a los doce navegaba solo en la corbeta de nueve metros de su padrastro. Más tarde reconoció que su incapacidad para resistirse a esta atracción por el mar fue la responsable de su poco brillo como estudiante; mientras sus compañeros tenían la nariz metida en los libros, él estaba en el puerto, donde, a fin de cuentas, acabaría por aprender muchas cosas.

***– Aprendí más a la orilla del mar que en el colegio. Creo que mi pelo aún huele a café, ron, brea, bacalao seco, fruta pasada, melaza y agua de bodega. Para alguna gente un buque de carga oxidado no es más que una máquina para transportar cosas de un sitio a otro, pero para mí es un aventurero extenuado que tuvo la suerte de ver más allá del horizonte que nos rodea a todos. La navegación siempre me ha confirmado que el mundo es redondo y los lugares lejanos existen: Penang, Mandalay, Zanzíbar y el remoto Catay. Quizás haya más verdad en las palabras de Simbad que en la* Encyclopedia Britannica.**

Foster jamás se hartaría del mar. Según él, "sería el mar el que se hartaría de Foster".

Un día, su madre y su abuela estaban en el balcón de casa, contemplando el puerto. La madre dijo:

– Mira a aquel chaval, allí lejos, en una piragua. Sus padres no deberían dejarle hacer eso.

La abuela, curiosa, fue a buscar los prismáticos y… vio a su nieto, completamente empapado, en una pequeña embarcación. Apartó los prismáticos y no le dijo nada a su hija.

Aunque la escuela no le llamaba la atención, la asignatura de Historia sí le gustaba, porque él "vivía donde se hace historia", el tipo de Historia que le gustaba, y ganaba premios en la asignatura de Dibujo.

– Ya de niño, respetaba las proporciones al dibujar. No me interesaba dibujar así un barco: un mástil y dos uves como velas (…). Para mí eso no era un barco.

A los cuatro años Foster se quedó huérfano de padre, lo que contribuyó a que disfrutase de mucha más libertad en sus aventuras lejos del hogar. Su madre volvió a casarse cuando él tenía unos doce años y su padrastro, J. P. Cox, le enseñó a cazar y a pescar. Cox sentía asimismo una gran pasión por los caballos y por las armas, pero no tenía maña para los negocios. Eso provocó la quiebra en 1906 de su negocio de importación de cebollas de las Bermudas.

– Estábamos seguros, cada vez que se lanzaba al trabajo, de que seríamos cincuenta o sesenta dólares más pobres cuando regresase.

Harold Rudolf Foster a los cuatro años

Cox decidió mudarse a la pequeña ciudad de Winnipeg, capital de Manitoba, en el interior de Canadá, cerca de la frontera con los Estados Unidos, a unos dos mil quinientos kilómetros de Nueva Escocia. Quería rehacer su fortuna en las tierras del Oeste, que se estaban desarrollando a toda velocidad, y hacia allí partió.

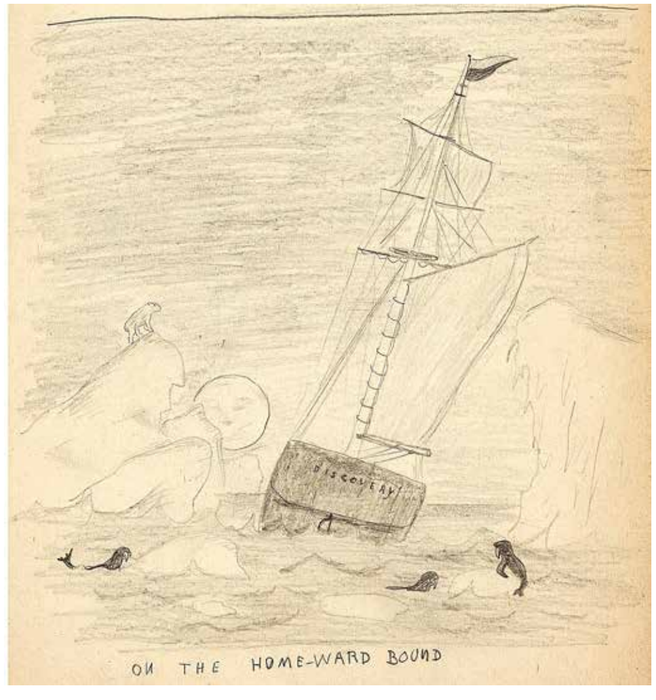
Foster y el resto de su familia se pasaron el invierno de 1906-1907 en un hotel de Elmsdale, Nueva Escocia, a la espera de la orden de reunirse con el cabeza de familia. Durante esa temporada, y dado que no tenían nada mejor que hacer, el adolescente de catorce años y su hermano mayor se entretuvieron cazando conejos y perdices con cepos. Más adelante, una vez hubo formado su credo de cazador y su filosofía vital, Foster no consideraba que esa imagen fuera de un gran romanticismo.

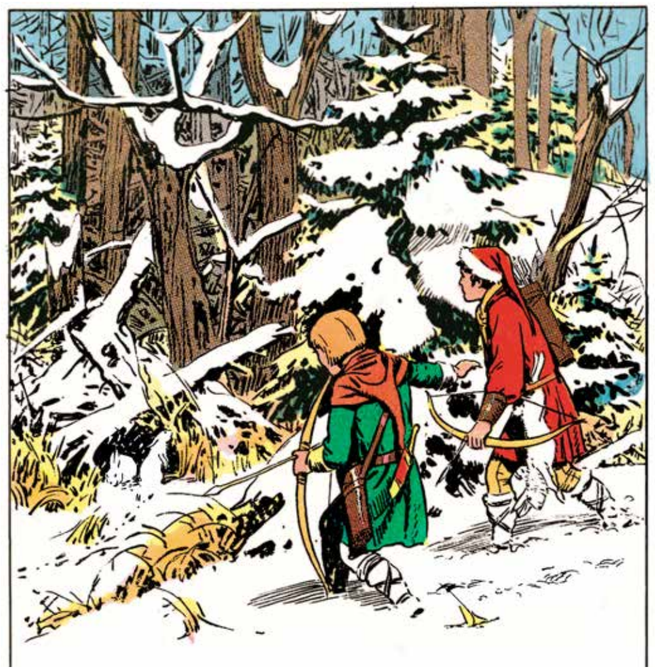
– Este es mi credo: nunca dispares a un pájaro que esté posado, nunca pesques más peces de los que caben en una sartén y nunca bebas más licor del que puedas aguantar como un caballero.

En Winnipeg, Foster se convirtió en objetivo de los matones de la escuela por culpa de sus facciones suaves, su apariencia distinguida y su acento diferente. Pero no era el individuo inofensivo que parecía, y casi siempre salía vencedor en las peleas que se organizaban. También destacó en el deporte escolar: en béisbol, hockey, rugby y lacrosse.

"Rumbo a la patria": dibujo de Foster a los once años

En la página de al lado:
El barco y el lago Ontario, dos presencias importantes en la vida de Foster (viñeta ampliada de la plancha 532, del 20 de abril de 1947, de *Prince Valiant*)





Foster recrearía en su obra muchas de las experiencias de su vida; ¿quiénes son estos chicos si no él y su hermano el invierno en que se entretuvieron cazando conejos y perdices? (*The mediæval castle*, tira 33, del 3 de diciembre de 1944)

Acudió poco tiempo a la escuela en Winnipeg, ya que tuvo que dejarla antes de cumplir catorce años para ayudar al mantenimiento de la familia, cosa que ya hacía en cierta forma al trabajar como repartidor de periódicos. En aquella época se esperaba que las personas adquiriesen instrucción de igual manera que adquirían experiencia.

Un día, una tía suya, a la que no aguantaba, le dijo a su madre:

– ¡Ay, qué pena que Harold no vaya a tener una buena educación!

A pesar de la pobreza en que vivían, él se encaró con la "vieja entrometida" y le dijo:

– Eso es lo que tú te crees.

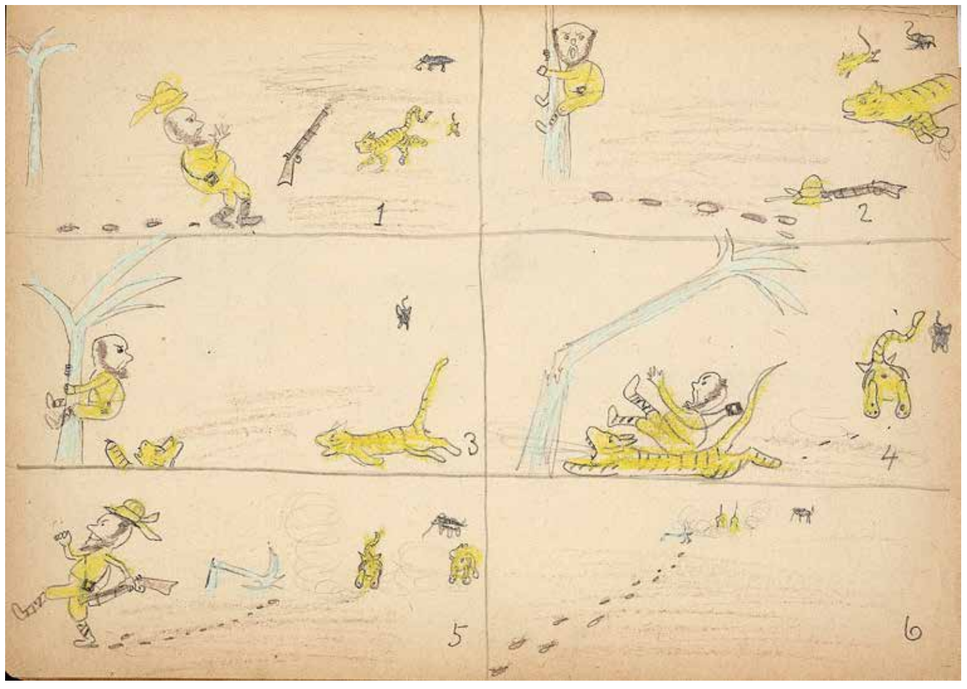
El comentario de su tía se convirtió en el principal acicate de su formación autodidacta, que consistió en gran medida en devorar los libros que sacaba de la biblioteca Carnegie. A los dieciséis años se decidió a desarrollar su habilidad para el dibujo, lo único en lo que había destacado en la escuela. Bajaba el caballete al sótano, se desvestía y, a la luz de una vela y ante un viejo espejo roto, se dibujaba desnudo. Debido a que la temperatura en Winnipeg llegaba a los cinco grados centígrados bajo cero, acababa morado por el frío. Así aprendió a dibujar rápido.

El padrastro de Foster no consiguió sacar a la familia de la pobreza. A los diecisiete, al mismo tiempo que aprendía suficientes nociones de boxeo como para entrar después en un combate profesional, el joven estudió estenografía y dactilografía y consiguió trabajo como pasante en un banco comercial. Al principio pensó que el trabajo estaría bien, pero rápidamente se sintió como un "esclavo de oficina".

– Me deprimía. Todo era muy frío y tedioso, nada más que número, y solo oías hablar de negocios, negocios, negocios, como si en el mundo no existiese nada más que ese tipo de negocios. Yo no había envidiado jamás a los que tenían ese tipo de trabajo, porque me parecía algo muy insignificante; no eran capaces de pensar en otra cosa, no sabían nada de las cosas de las que yo estaba acostumbrado a disfrutar.

Foster estaba ansioso por tener vacaciones, pero, pese a mencionarlas en un par de ocasiones, no le había servido de nada. Hasta que un amigo le dijo:

– Los pantanos están llenos de patos. Los hay a millones.



Cómic realizado por Foster en 1903, a sus once o doce años

"El espíritu de los pioneros continúa vivo"; óleo realizado en 1932 para publicidad de la Northwest Paper Company

Foster había cazado toda la vida y no estaba dispuesto a dejar de hacerlo. Emocionado con la noticia, metió todos los bártulos de caza en la canoa y remontó el Red River hasta los pantanos.

Fue una temporada de caza óptima. Cazó patos suficientes para alimentar a su familia todo un mes. Cuando volvió a la oficina, el jefe se dirigió a él, con las cejas arqueadas y gritándole:

– ¿Dónde te habías metido?

Le respondió. El jefe frunció aún más el ceño y rezongó:

– ¡Perder el tiempo con tonterías como la caza de patos! Parece que consideras más importante la caza de patos que los negocios.

Foster aún se sentía embargado por el placer de la caza y, con natural y absoluta sinceridad, le respondió:

– Así es. ¿Cree que le dedicaría tanto tiempo a la caza de patos si no fuese más importante que los negocios?

Así terminó su carrera como empleado en una oficina.

Aunque lo cierto es que no se había escapado de caza simplemente por el placer que le proporcionaba. Las gallinas silvestres y los lucios estaban al alcance de la mano de cualquiera en Winnipeg, y la caza y la pesca eran elementos clave en el equilibrio de las finanzas familiares. Además, con la salvedad de su infancia, Foster solo había cazado aves. Muchas veces, acampado junto a alguna ensenada, veía al anochecer cómo llegaban los alces; venían para alimentarse bajo el agua y él, en su canoa, conseguía acercarse lo suficiente para tocarles con el remo, pero nunca les disparaba, pues los consideraba parte del paisaje y de los paseos.

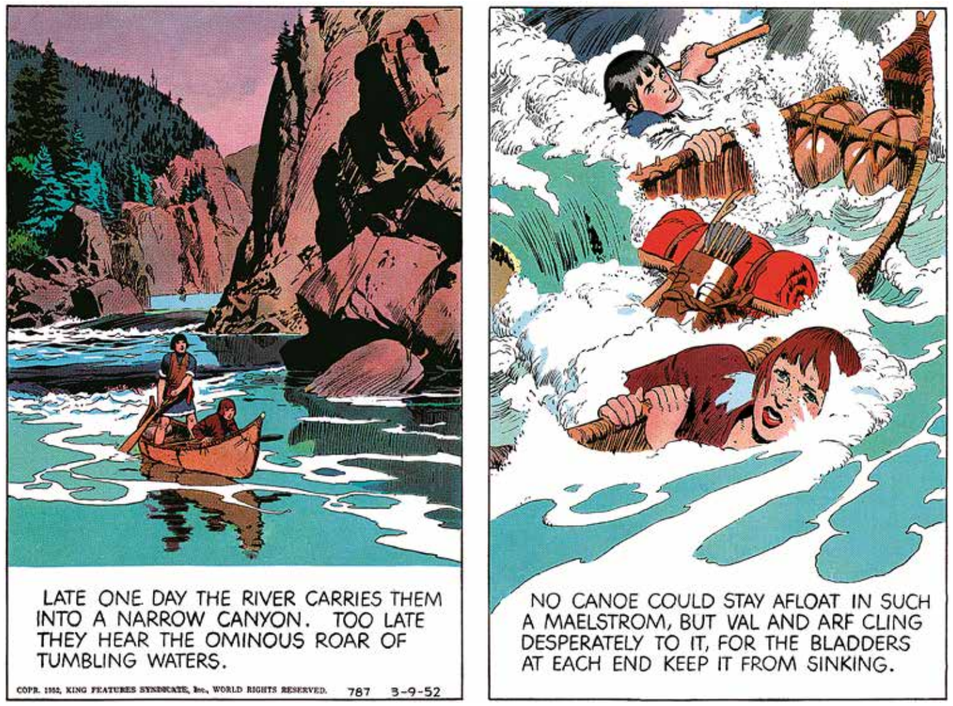
Foster a mediados de los años 1910

Foster no se limitaba a entregarse a la caza y la pesca cuando acampaba. Además de hacer bocetos de paisajes que después aprovechaba para su trabajo profesional (obviamente cuando ya era dibujante), escribía diarios que ilustraba con estilo caricaturesco. Años más tarde, al volver a ver y a releer esos diarios, no le parecían nada divertidos, sino más bien ridículos.

Foster no era un hombre religioso y la religión solo le interesaba en tanto en cuanto defensora de valores que también eran los suyos. Eso sí, tenía una superstición: antes de lanzar el anzuelo o de cargar su arma, se dirigía hacia el norte y brindaba por los dioses rojos que adoraban los indios. Había empezado a hacerlo como una gracia, pero comenzó a tomárselo en serio el día en que una terrible tempestad les sorprendió a él y a sus compañeros de caza y, tras llenar sus vasos y alzarlos en el brindis habitual, el cielo se despejó inmediatamente.

Sin empleo por culpa de los patos, Foster decidió embarcarse en una carrera artística. Recopiló todos sus dibujos y se presentó en una compañía de Winnipeg que ilustraba el catálogo de ventas por correo de la Hudson's Bay Company. Como en Canadá escaseaban los dibujantes, le contrataron casi de inmediato. Tenía dieciocho años.

Su trabajo consistía en dibujar prendas, ropa interior femenina, zapatos y cosas por el estilo. Sus colegas no eran dibujantes excepcionales, sino más bien apenas aptos para el oficio, así que él adquirió rápidamente una buena reputación.



Las experiencias de Foster recreadas de nuevo en su obra (*Prince Valiant*, plancha 787, del 9 de marzo de 1952)

– ¡Tenía trabajo y era por fin un dibujante profesional! Bajo mi ardiente pincel, el catálogo desabrochó en delicada ropa interior.

Pero, en lugar de quedarse satisfecho al ser consciente de su propia superioridad, el talentoso joven sintió la necesidad de una educación artística formal.

En 1913 la depresión económica canadiense que precedió a la Gran Guerra le privó de su puesto de trabajo, pero al año siguiente pudo hacer el mismo tipo de dibujo para otra compañía. De todas formas, lo que ganaba resultaba insuficiente, pues se trataba de encargos esporádicos y tenía que mantenerse a sí mismo, a dos hermanastros y a su madre. Eso le permitió librarse del servicio militar. Completaba sus ingresos con entregas ocasionales para periódicos y otras compañías.

Los novios Hal y Helen en la tarjeta de Navidad de 1959 (dibujada por el mismo Foster) y la noticia de su boda en la sección "Personal y social" del *Manitoba Free Press* del 30 de agosto de 1917

MANITOBA FREE PRESS, WINNIPEG.
MONDAY, AUGUST 30, 1915.

PERSONAL and SOCIAL

The marriage of Miss Helen Lucille Wells, formerly of Topeka, Kansas, to Mr. Harold R. Foster, of Winnipeg, took place Saturday. Miss Wells has resided in Winnipeg for the past two years and has made many Canadian friends. Mr. Foster is a prominent young Winnipeg artist. They will reside in Winnipeg.

"El matrimonio de la Srta. Helen Lucille Wells, de Topeka, Kansas, con el Sr. Harold R. Foster, tuvo lugar el sábado. La Srta. Helen residió en Winnipeg durante los dos últimos años y ha hecho muchos amigos canadienses. El Sr. Foster es un destacado artista de Winnipeg. Residirán en Winnipeg".

En febrero de 1915, en un baile del club de piragüismo, Hal Foster conoció a Helen Wells, una muchacha de Kansas, de diecinueve años, cabello rubio y ojos castaños. Le pareció irresistible y aquel mismo año, el 28 de agosto, se casó con ella. Helen sería su "secretaria, ama de casa, tesorera, gestora empresarial y compañera", y más adelante la inspiración para la creación de Aleta, la esposa del héroe de historieta que le daría la inmortalidad. Pasaron la luna de miel navegando en canoa por regiones salvajes de Winnipeg que ninguna mujer blanca había pisado jamás. La familia aumentó en breve con dos hijos, bautizados Edward el primero y Arthur el segundo.

Helen y Foster trataron, ya desde recién casados, de sobreponerse a sus dificultades económicas. Para ello decidieron dejar la ciudad y trabajar como guías profesionales en las zonas más remotas al oeste de Ontario y el norte de Manitoba. A esa empresa se sumaron el trabajo de curtido de pieles y el negocio maderero. Foster calcularía después haber recorrido en un año unas setecientos cincuenta millas en canoa y otras quinientas a caballo.

Con su amigo Eric Bergman, al que había conocido en la segunda compañía en la que trabajara y que alcanzaría cierta fama en Canadá como pintor, Foster empezaría en 1914 a buscar oro entre el lago Winnipeg y la bahía del Hudson; pero, cuando por fin lo encontraron, se dieron cuenta de que necesitarían dinamita para extraerlo. El problema es que ni la tenían ni de haberla tenido hubiesen sabido cómo utilizarla, así que volvieron con las manos vacías. En 1916 surgieron nuevos rumores de la presencia de oro al este del lago Winnipeg, en el río Manigatagan, y se despertó de nuevo la codicia de Foster, quien, a pesar del desagrado que le causaban las explosiones, había aprendido a usar la dinamita.

Escogió para acompañarle a dos compañeros con un gusto por la aventura semejante al suyo, aunque con menos experiencia. Y así partió el trío, camino de dos semanas de prospección.

Llevaron en canoa el equipo, atravesaron cataratas, rápidos y acantilados, se trasladaron por tierra, de un río a otro, patinaron a través de un lodazal infinito infestado de mosquitos, pasaron por zonas en las que crecían árboles minúsculos y abetos, con lluvia siempre a mediodía, hasta que llegaron por fin a la zona que buscaban. Pero allí solo encontraron piedras de cuarzo que, rotas, sumergidas en agua y tras un atento escrutinio, podían revelar pequeños fragmentos de oro.

Los tres volvieron con el mismo oro con el que habían salido, pero con una provechosa experiencia.

– Toda vivencia, por desagradable que sea, nos deja algo: exactamente el deseo de no repetirla.

Pero Foster aprendió más cosas con su fiebre del oro. Aprendió, por ejemplo, cómo vivir entre los mosquitos y cómo impedir que sus compañeros cayeran en un estado de locura. Aunque uno de ellos no salió indemne. La víspera de llegar a casa, Foster se despertó en mitad de la noche y descubierto; su manta estaba en manos de uno de sus compañeros que, junto a la estaca da la tienda, tiraba de él mientras gritaba atemorizado:

– ¡Estamos hundiéndonos en el lodazal!

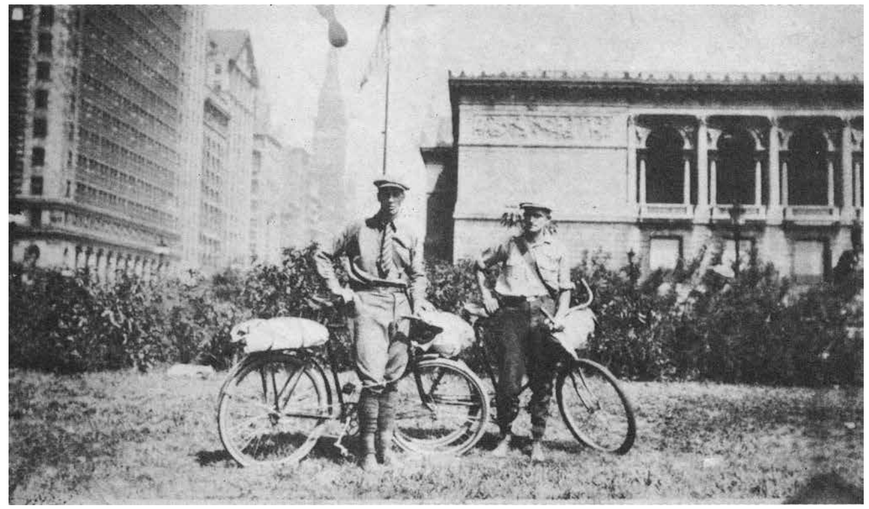
Era una de esas personas que atraen a los mosquitos y, tras dos semanas en un medio tan duro, empezaba a enloquecer. De todas formas, una vez alcanzaron tierra firme, se recuperó.

Los dos compañeros de Foster regresaron a sus hogares pobres, pero agradecidos porque los había traído de vuelta vivos.

Sin embargo, también el mismo Foster experimentaría los efectos alucinatorios de las nubes de mosquitos. Dos días después de terminada la aventura, se levantó de la cama por la noche, miró por la ventana, despertó a su mujer y trató de hacer que se levantase:

– Hay alguien ahí fuera, en el lodazal. ¡Tienes que salir y traerlos aquí!

Pero, al volver a mirar, lo único que pudo ver fue una luz en la casa de enfrente. Se metió de nuevo en la cama y perdió el orgullo que había sentido antes porque no le había sucedido lo mismo que a su compañero.



Foster y su amigo llegan a Chicago en bicicleta: mil quinientos kilómetros de viaje

De esa fase de buscador de oro quedó la leyenda de que había descubierto en el lago Rice un yacimiento de un millón de dólares que le usurparon tras tres años de explotación.

En 1921, como dibujante en Winnipeg, Hal Foster ya había alcanzado "la cumbre" y sintió la necesidad de "horizontes más amplios" para su desarrollo y en aras de una mejor situación profesional y, consecuentemente, económica. No había salido nunca de Canadá, pero creía que la gigantesca ciudad de Chicago, en el estado de Illinois, en los vecinos Estados Unidos, era lo que necesitaba, y decidió mudarse allí. Habló con Helen, que se había acostumbrado a sus andanzas, y descubrieron, tras contar todos sus ahorros, que no le llegaba para el billete de tren y el hotel. Así que Foster decidió recorrer en bicicleta los mil quinientos quilómetros que le separaban de Chicago y convenció a un amigo con más dinero de que le acompañase.

El viaje duró catorce difíciles días, en bicicletas de una sola marcha y carreteras llenas de cascotes y sin alquitrán. Dormir en pajares y graneros no suponía ningún problema para quien estaba acostumbrado a las acampadas, lo peor eran los traicioneros perros que les perseguían, y de hecho a uno tuvieron que partirle la boca de una patada. Al llegar a Grand Folks, les pilló una gran tempestad, pero se ahorraron dos días de viaje subiendo en un tren que transportaba leche.

Al llegar a Chicago se hospedaron en el hotel de la Young Men's Christian Association (Asociación Cristiana de Muchachos) y antes de que pasase una hora ya les habían robado. Mientras se aseaban en el baño común, alguien fue a su cuarto, les robó todo el dinero que tenían y se fue tras tirarles las llaves a través del montante de la puerta.

Afortunadamente, Foster había dejado algunos ahorros en casa y le envió un telegrama a su mujer. Era el 28 de agosto, su aniversario de boda, y Helen se quedó encantada al recibirlo… hasta que lo abrió y lo que leyó fue simplemente: "Socorro manda fondos emergencia".

En Chicago, Foster hizo una ronda por los estudios para ver qué tipo de trabajo tenía más demanda. Era el apogeo de la ilustración publicitaria y pudo comparar su obra con la de otros dibujantes. Consiguió un puesto en la firma Jahn & Ollier Engraving y empezó a frecuentar el famoso Art Institute en el turno de noche (aunque de forma irregular) y luego otras escuelas de arte. Hasta entonces había desarrollado su innato talento artístico co-

Ilustración comercial de 1931 (representando a Christopher Gadsden, importante general de la Revolución Americana)

2. *Prince Valiant*: en tiempos de Hal Foster

EL día 13 de febrero de 1937, un sábado, apareció en el suplemento a todo color de cómic de varios periódicos de los Estados Unidos (unas fuentes dicen que en cuatro o cinco, otras que en veintitrés y otras que solo en uno) la primera plancha de *Prince Valiant – In the days of king Arthur,* firmada por Harold R. Foster. Se iniciaba así la más monumental historia en viñetas jamás realizada. La mayor catedral del cómic, como también se la ha descrito.

Desde 1929, obligado por motivos económicos a realizar *Tarzan*, cuyos argumentos no le gustaban nada, el autor veía por fin cumplido el sueño de realizar una obra totalmente suya, publicada solo en página semanal, sin la tira diaria que no le dejaría tiempo para elaborar los dibujos con la minuciosidad que requerían.

Pero, al contrario de lo que es casi regla general en el cómic norteamericano en las planchas destinadas a la prensa, *Prince Valiant* no nació como serie dominical, sino de sábado, pues se publicaba únicamente en los suplementos de formato tabloide de las ediciones del último día de la semana. Estos suplementos tenían un tamaño de cerca de veintiocho por cuarenta centímetros, la mitad del tamaño de los del domingo, el formato llamado estándar, mucho más común y que continuaba una tradición del siglo anterior. Incluso después de que pasase a publicarse también en suplementos dominicales (cosa que ocurriría a partir de la decimosexta semana), la serie no tuvo fecha de domingo hasta la entrega número 66. Vamos, que solo entonces pasó oficialmente a ser plancha dominical.

La popularidad de *Prince Valiant* se vio muy limitada por ser una serie semanal que no se desdoblaba, al contrario de casi todas las historietas norteamericanas, en tiras diarias (que se publican siempre en bastantes más periódicos que la plancha dominical), y porque los diálogos de los personajes no se incluían en bocadillos, el elemento más característico del código expresivo del cómic; pero ninguna de estas características le restaron valor alguno, ni impidieron que menos de tres meses después de su inicio empezase a publicarse en el extranjero y que una docena de años más tarde, en catorce lenguas distintas y en treinta países, apareciese ya en centenares de periódicos y revistas. (¿Cuántos exacta o aproximadamente?; según el prólogo del primer volumen de *Prince Valiant* de Éditions SERG, de Francia, en 1962 *Prince Valiant* se publicaba en ciento ochenta y nueve periódicos estadounidenses, y para los más legos esta parecerá una cifra astronómica; ahora bien, si la comparamos con la de cualquier otra serie de gran éxito de la historieta norteamericana, ¡es baja!; hay indudablemente un error en esa cantidad, porque en la actualidad, firmada por otros autores y en decadencia consumada, la serie, según los datos proporcionados por la propia King Features, propietaria de sus derechos, aún ocupa espacio en las páginas de cerca de tres centenares y medio de publicaciones; nos encontramos por tanto ante números muy diferentes en lo que a la cantidad de publicaciones en las que aparecía *Prince Valiant* en su época dorada se refiere; y si seguimos investigando, confirmamos la disparidad, pues, con una diferencia de seis años entre sí, la revista *Mundo de Aventuras* recogía en su número 78, de 1951, que la serie de Foster "se publica en 763 periódicos repartidos por todo el mundo" y en el número 390, de 1957, que "las aventuras del príncipe Valiente se publican en más de 800 periódicos desperdigados por todo el mundo"; que esas cifras se refieran a todo el planeta no significa que reduzcan considerablemente el número de periódicos norteamericanos; en realidad el número de periódicos y revistas no estadounidenses que publicaban una serie oriunda de los Estados Unidos no era más que un pequeño porcentaje del total.*) Como es lógico, y quizás más tarde de lo que merecía, la Nacional Cartoonists Society le concedió el premio Reuben, probablemente la distinción más importante de las que recibió a lo largo de los años.

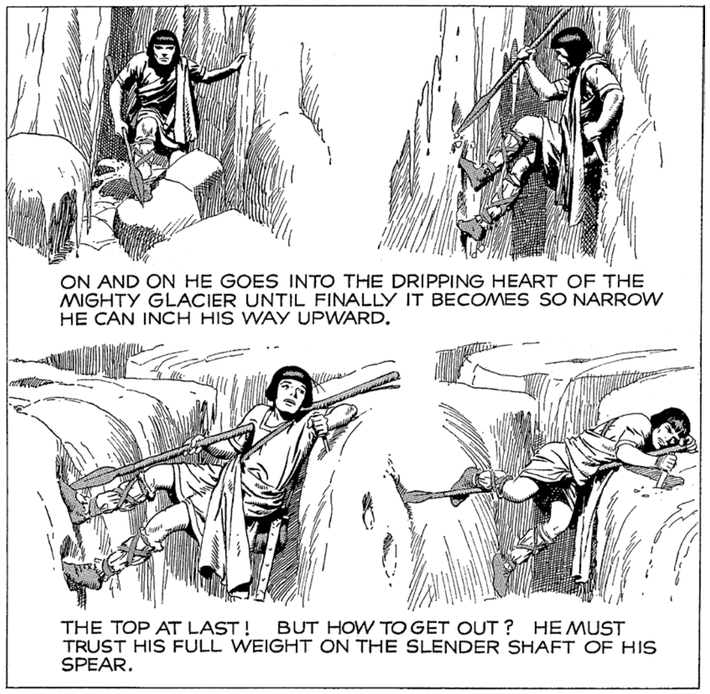
El éxito de *Prince Valiant* no sería tan grande ni tan rápido si Hal Foster no se hubiese dado prisa en liberarse de la influencia de *Tarzan* y en mostrar la creatividad que parecía haber tenido atada durante los años de sumisión a los argumentos escritos por otros. La plancha de *Tarzan* constaba siempre básicamente de doce viñetas; con frecuencia una se ampliaba y ocupaba el espacio de dos, pero las variaciones casi nunca pasaban de ahí; cada plancha tenía en toda la parte superior una viñeta con el título de la serie en grandes letras, un título propio, como de capítulo, y uno o dos pequeños dibujos decorativos alusivos a la plancha.

Las primeras planchas de *Prince Valiant* tomaban como modelo las de *Tarzan*, pues casi siempre constaban de cuatro tiras de tres viñetas, pero también tenían diferencias: como en aquella serie, se desvelaba al final de la plancha el título del siguiente capítulo, pero ese título ya no aparecía en la siguiente entrega; la cabecera se extendía también de un extremo a otro de la plancha, pero solo la primera contó con un dibujo decorativo exclusivo (que, lamentablemente, acabó por no publicarse en el estreno de la serie); igual que en *Tarzan*, el dibujo no era tan trabajado como sería más adelante (porque las seis, ocho o nueve primeras planchas – el número varía

*** Actualización:** un folleto publicitario de 1968 de King Features, mientras tanto descubierto, afirma que "*Prince Valiant* es actualmente publicado en 218 periódicos de todo el mundo".

Así comenzó *Prince Valiant*, el 13 de febrero de 1937 (en la página 31 se reproduce la plancha tal como Foster la había realizado)

En la página de al lado: **Hal Foster en 1943, en el estudio de su casa; en la época vivía en Evanston, Illinois.**



Viñeta con cuatro imágenes en su interior, por la necesidad de acelerar la narrativa (plancha 1096, del 9 de febrero de 1958)

según la época en que el hecho fue invocado – se realizaron cuando el artista aún estaba dibujando las de *Tarzan*, y eso restringió su meticulosidad), pero no revelaba los defectos en que había incurrido Foster en los últimos años: que los personajes tuviesen la cabeza demasiado grande y una cierta rigidez en los movimientos. El artista, ahora que podía dibujar sus propios personajes en la historia que él mismo había imaginado y en los grandes escenarios en los que le encantaba integrarlos, y ahora que podía hacerlo en mayor formato que en *Tarzan*, recuperaba toda la elegancia y la espontaneidad de composición artística que parecía haber perdido en gran medida. Y quiso diferenciarse también de su anterior obra en un detalle aparentemente insignificante: todas las planchas de *Tarzan* están firmadas H. Foster, pero en las seis primeras de *Prince Valiant* aparece orgullosa la firma Harold R. Foster, que luego quizás le pareció demasiado solemne, volviendo a usar la de H. Foster a partir de la séptima plancha y creando la definitiva a partir de la trigésima entrega: Hal Foster, sencillamente.

En aquel momento ya no existía en *Prince Valiant* la mencionada influencia formal de *Tarzan*. El dibujante buscaba la estructura de plancha ideal y a partir de la undécima rompió con el patrón que habían seguido. Empezó por hacer algunas viñetas un poco más grandes de lo normal. En la plancha 15 hizo una del tamaño de dos, y desde entonces y hasta la 58 pocas planchas se estructuraron de igual forma. Podían tener solo cuatro viñetas, o una que ocupase media plancha, o una muy pequeña encajada entre otras dos de mayor tamaño, una que ocupase la plancha de arriba abajo, viñetas muy estrechas, o muy altas e incluso una viñeta con seis lados, o triangular. Foster no buscaba solo la estructura de plancha ideal, sino que se deleitaba con la libertad artística que le permitía su éxito. A partir de la 59 opta definitivamente por la composición básica de tres tiras de tres viñetas, aunque de vez en cuando volvía, por necesidades narrativas, a una composición basada en esquemas anteriores, ocupando el espacio de seis viñetas con una nada más. ¿El artista escogía esta composición porque entendía que la viñeta que mejor se ajustaba a su estilo de narración era una un poco más alta que ancha o porque ese formato es realmente el más adecuado para un dibujante con sus características artísticas? Pues seguramente por lo segundo. No porque el dibujo parezca peor en planchas de doce viñetas que en planchas de nueve (igual que tampoco es superior en las de cuatro), sino porque el resto de los autores de series de aventuras de publicación exclusiva en plancha semanal con dibujo realista y sin bocadillos que habían empezado por dibujar sus planchas con una estructura similar a la de *Tarzan* acabaron, tarde o temprano, por recurrir también a viñetas más altas que anchas: Alex Raymond en *Flash Gordon* y *Jungle Jim*, Burne Hogarth en *Tarzan* y, hasta cierto punto, Clarence Gray en *Brick Bradford*, aunque su dibujo era menos detallista y casi siempre usaba bocadillos.

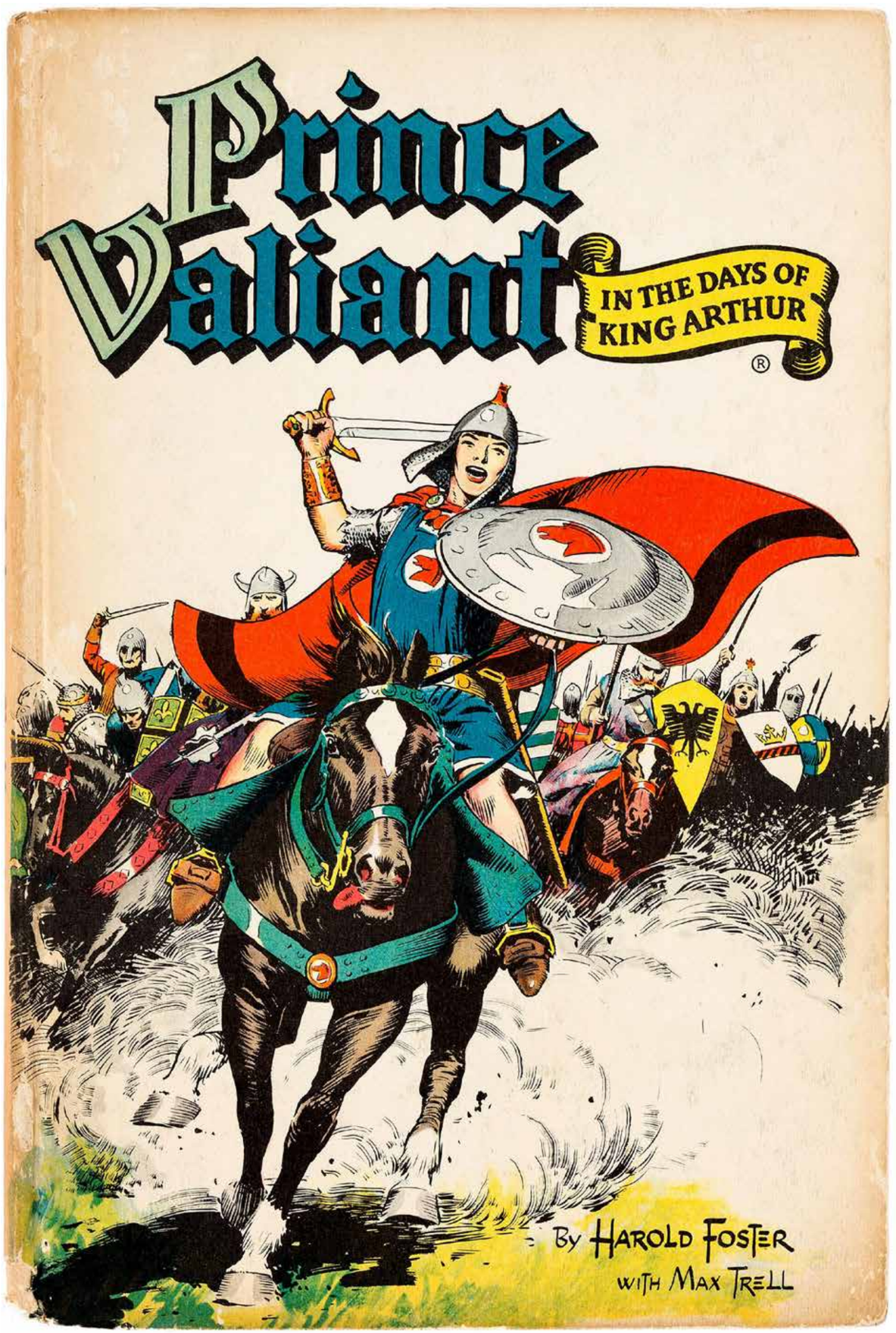
Hacia 1940 las viñetas más grandes de *Prince Valiant* pasaron a ocupar dos tercios de la plancha, no solo media, pero a partir de la 760, en 1951, King Features obligó a Foster a que la segunda de las tres tiras de cada plancha constase siempre de dos viñetas de igual tamaño para que aquellos periódicos que quisieran pudieran publicar la plancha en formato horizontal, apaisado, con las viñetas distribuidas en dos tiras. Foster se vio forzado a reducir el número de viñetas de la serie y, en ocasiones, tuvo que utilizar las dos viñetas de la tira del medio para acelerar la narrativa, incluyendo en el interior secuencias de dos, tres o cuatro imágenes, cuando la plancha sería mucho más elegante si pudiese seguir usando la estructura de los primeros tiempos. En aquella época, 1951, el título de la serie aparecía ya en la primera viñeta de cada plancha, algo que ocurría desde la 338, pero hasta entonces se había situado siempre en la parte superior, ocupando todo el ancho, decorada siempre igual: de la 63 a la 168 con una estampa en forma de sello a cada lado (aunque duplicó el número de la 99 a la 169, con viñetas también en los extremos inferiores), de la 169 a la 197 con el retrato de Val a la izquierda y del rey Arturo a la derecha, y de la 198 a las 337 con el retrato de Arturo sustituido por otros retratos o pequeños dibujos que se repetían según a ellos se refiriese la plancha.

De la plancha 376 a la 459, *Prince Valiant* se presentó aún con un aspecto distinto: en lugar de las habituales tiras de tres viñetas, solo habría dos, pues Foster realizó otra serie en tira dominical titulada *The mediaeval castle*.

Hijo del destronado rey de Thule, el príncipe Valiente, al principio de la historia, vive sus primeras aventuras con ocho años en Fens, la región pantanosa de Bretaña, en la que se había refugiado su padre; una bruja le informa del infeliz futuro al que está destina-

Val comienza su vida en Fens (plancha 3, del 27 de febrero de 1937)

En la página de al lado:
La primera plancha de *Prince Valiant* tal como Foster la había realizado



3. De la plancha original a la página impresa

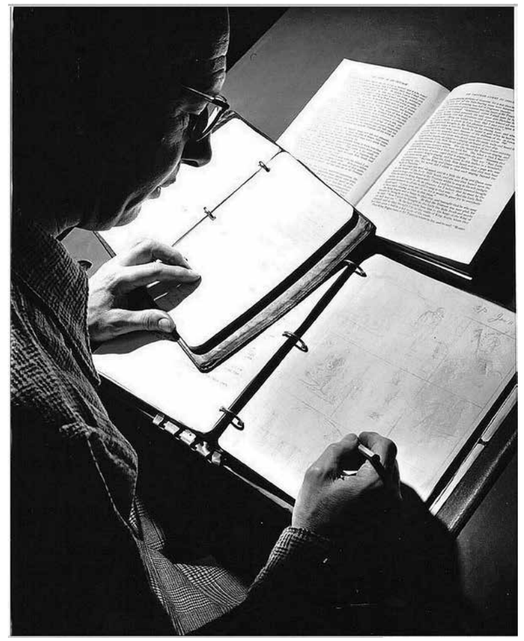
EXCEPTUANDO quizás 1937 y parte de 1938, prácticamente toda la actividad artística de Hal Foster se concentró, desde su creación, en *Prince Valiant*. El éxito de la serie y el placer que le producía hicieron que le dedicara más trabajo del que debía haber previsto en sus planes originales. A pesar de *solo* entregar una plancha por semana, esta era resultado de más horas de trabajo de lo que se consideraba un horario normal.

A la hora de realizar *Prince Valiant*, el autor empezaba, como es lógico, por el guion. Entendía que un relato compuesto exclusivamente de dramas y violencia aburriría al lector y que para evitarlo era preciso intercalar escenas familiares, pero la necesidad de variedad no siempre garantizaba la inspiración. En esos momentos buscaba inspiración en las obras del Ciclo Artúrico o sobre la época medieval. A veces una simple palabra o frase era el punto de partida.

Inspirado, pasaba entonces a escribir el relato como si de una novela se tratase. En principio escribía dos o tres páginas de un tirón, pero, si las secuencias le surgían con gran fluidez, escribía seis o siete. Una vez listo el argumento, lo transformaba en el guion, compuesto de textos cortos, pues, en su opinión, "se puede escribir prácticamente de todo utilizando expresiones enrevesadas y elocuentes, pero eso no se puede hacer en historieta porque, si no, no lo leería nadie".

Tras escribir el guion, empezaba el proceso artístico. En un bloc de notas hacía los primeros bocetos, a muy pequeño tamaño, y debajo de cada uno escribía los textos respectivos. Después se ponía ya ante sus hojas, la dividía con la regla en el número de viñetas necesarias y empezaba el dibujo a lápiz. Considerando las dimensiones de la plancha, por una cuestión de comodidad la hacía en partes separadas, cada una de las tres tiras de viñetas en una hoja o dos tiras en una y la tercera en otra.

Debido a que, cuando asistía a clase de Bellas Artes, estudiara con aplicación la anatomía y la estructura ósea del ser humano, la proporción de cada hueso en relación con los demás y a su campo de acción, Foster no utilizaba modelos, aunque admitía el uso de la fotografía. Pero lo consideraba un recurso muy raro. Llegó a declarar: "Algo de lo que no sé nada es de esas horribles máquinas que alguna gente usa para copiarlo todo a partir de una fotografía. Sea como fuere, ese tipo de trabajo me parece demasiado perfecto". De la figura humana empezaba por las líneas más generales, para respetar las proporciones, y seguía con el



Foster concibiendo el boceto la plancha 570 (del 11 de enero de 1948) de *Prince Valiant*

La tira inferior de la plancha 1561 (del 8 de enero de 1967) en una fotografía del original; pueden verse los textos pegados y varias líneas rojas, como indicaciones para el grabador

En la página de al lado:
La portada, ampliada (altura original: 26 centímetros), del libro con la adaptación en novela publicado en 1952 por Hastings House

Una secuencia de cuatro planchas (602 a 605, de agosto y septiembre de 1948) cuyo argumento Foster escribió ciertamente de una tirada: toda la acción se desarrolla en el mismo lugar exiguo y en un espacio de tiempo relativamente breve; es un caso único, y sin otro siquiera semejante, en toda la serie

desarrollo de las formas definitivas hasta cubrirlas con los ropajes.

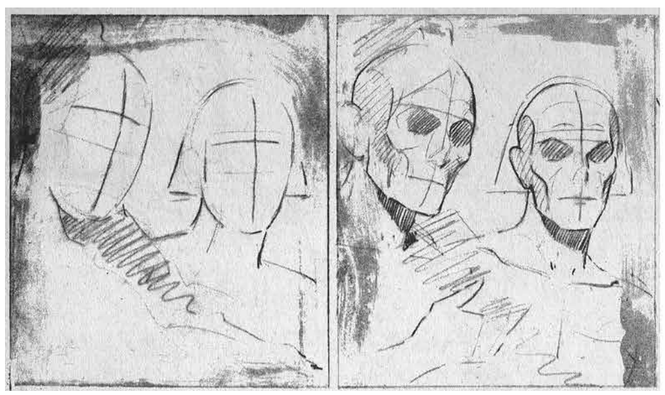
El paso a tinta china se hacía empezando por la última viñeta, y no sólo porque, si empezase por la primera, la mano al apoyarse sobre el dibujo a lápiz podía borrarlo, sino también porque, en sentido contrario, le resultaba más fácil detectar los errores. Aun así, una vez acabada la plancha y cuando ya era demasiado tarde para correcciones, siempre encontraba algo que no le gustaba y que consideraba que podía haber hecho mejor.

En lo relativo a los materiales con los que realizaba su trabajo, Foster declaró en 1974 que usaba papel 3-ply Strathmore, lápiz Venus HB, tinta china Higgins, pincel Winsor & Newton número 2 y, para los detalles, pluma Gillott número 170.

El rotulado – es decir, el dibujo de las letras en las viñetas – no era obra suya, sino de un especialista en el arte de la caligrafía, no siempre el mismo a lo largo de los años (y el rotulista que empezó en 1947 dejó de hacer en 1950 el trabajo directamente sobre la plancha para pasar a hacerlo en trozos de papel pegados después en sus sitios respectivos, cosa que llevaría, de vez en cuando, a que alguna de la parte inferior del dibujo acabase tapada, por haber calculado mal el espacio necesario para los textos).

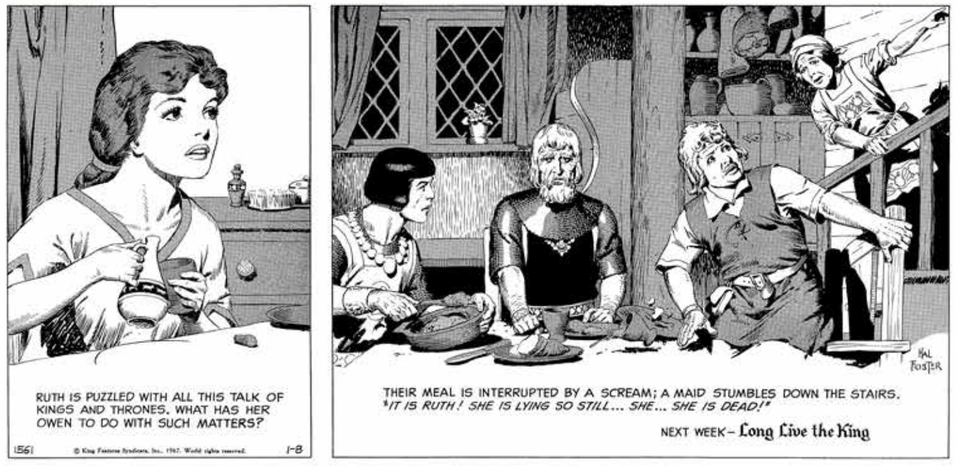
Tras acabar el dibujo, el entintado y el rotulado, se hacía una fotocopia reducida de la plancha que, coloreada – con acuarelas Winsor & Newton cuando lo hacía Foster – constituiría la guía de colores (*color guide)* de un proceso posterior. Después se enviaba a King Features el original y la fotocopia coloreada. Se pasaba a una fase completamente diferente de la producción de *Prince Valiant*, en la que Foster no intervenía en absoluto.

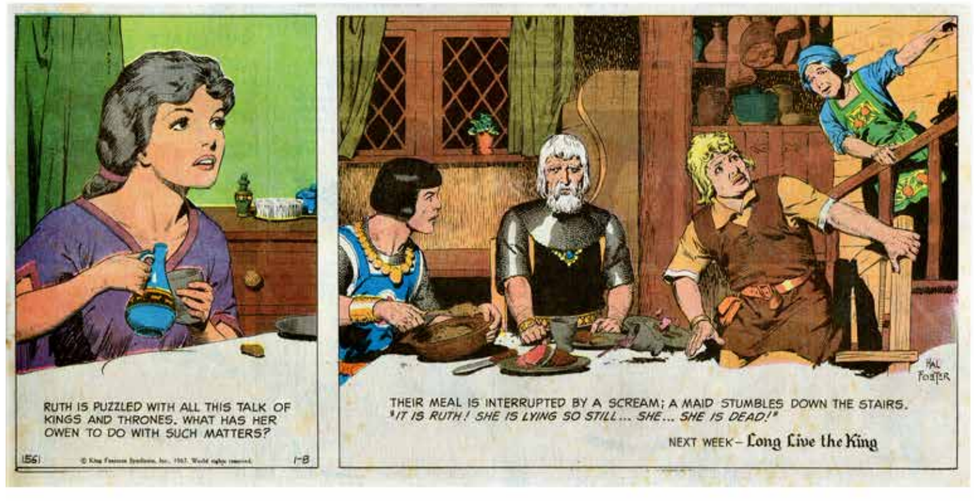
En las oficinas de King Features se hacían fotografías en dos tamaños diferentes de las enormes planchas de *Prince Valiant*, con un contraste muy acentuado para que el negro de la tinta china fuese absolutamente negro y el blanco del papel totalmente blanco: la más grande se destinaba a los periódicos de formato estándar y la más pequeña a los tabloides. En esas copias, en los lugares indicados por la guía de color, un habilidoso grabador empezaba a aplicar los grises, compuestos por minúsculos puntos negros, que reciben el nombre de tramas. Y después se aplicaban muchas más tramas en toda la plancha, probablemente con dos fines a la vez: crear más volumen en los dibujos para los periódicos que lo publicasen en blanco y negro, y entrar en la fase inicial de elaboración de las placas de



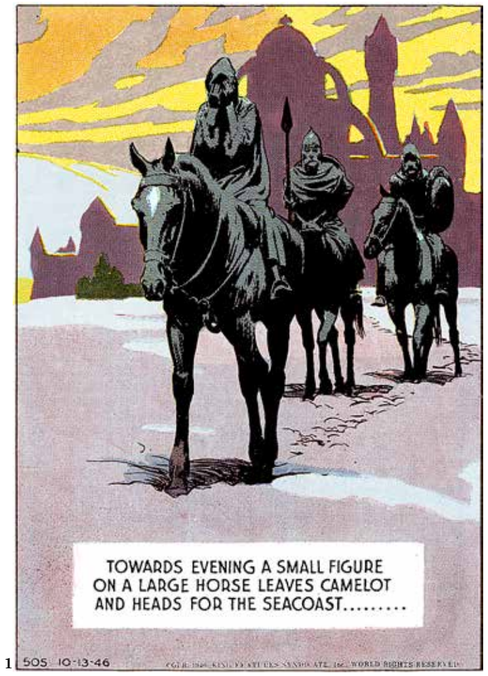
impresión en cuatricromía, en la que la obtención de toda la gama de colores compuestos finales juega no solo con los tres primarios (amarillo, azul y morado/magenta), sino también los grises de las tramas (los castaños, por ejemplo, eran casi siempre sencillamente naranja sobre trama). Como del estudio de Foster salía una guía de color, pero no una guía de grises, la aplicación por parte del grabador de más tramas en la reproducción del original de las que correspondían a los grises de la guía de color obliga obviamente a llegar a esta conclusión: ¡toda la riqueza de grises que exhibe una plancha de *Prince Valiant* sin color no es obra de su dibujante! Solo que King Features nunca puso a disposición de los periódicos las páginas sin estas tramas. Es cierto que varios autores de historieta hacían de las tramas parte de los originales (de hojas con trama impresa recortaban las formas deseadas y las pegaban en los lugares indicados y dibujaban luego por encima de ellas lo necesario; o utilizando papel especial en cuyo interior ya existía y que se sacaba a la luz en los lugares indicados mediante el uso de un líquido especial) o las indicaban ellos mismos a tinta o con lápiz azul, pero eso no se ve en los de Foster que, aparte de el negro de la tinta china, no incluyen más que algunas líneas rojas para marcar los límites de colores o de formas, como nubes

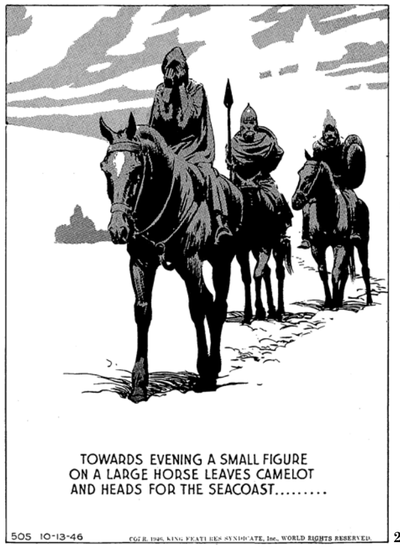
Foster dibujó la secuencia de las primeras cuatro de estas imágenes para ejemplificar la génesis de sus dibujos, en este caso uno de la plancha 569, del 4 de enero de 1948

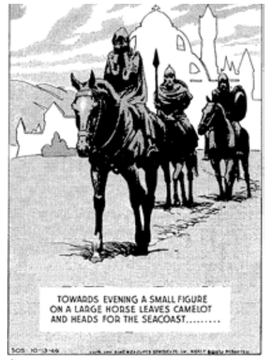




La tira inferior de la plancha 1561, del 8 de enero de 1967 (se reproduce una fotografía del dibujo original en la página 67), desde la guía de color (con el negro palidecido por el tiempo) a la plancha tal como se imprimió en los periódicos, pasando por la reproducción del original con tramas añadidas; en la tira del medio se ven, como tramas, no solo los grises de la guía de color (principalmente en las cotas de malla), sino también otros que, en la tira de abajo, se mezclan con los colores, planos y fuertes, y forman parte de ellos





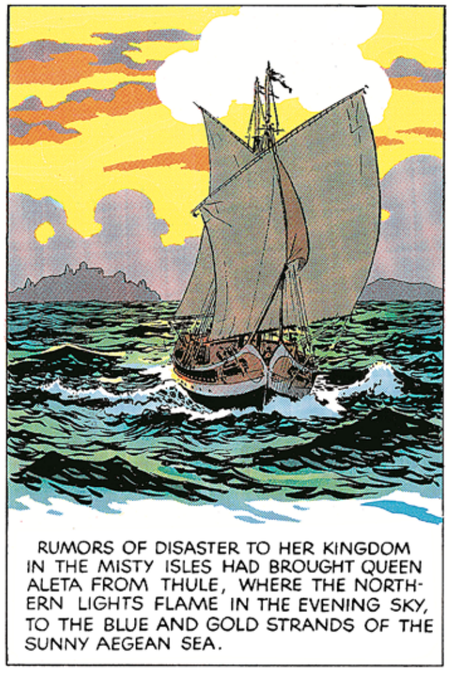


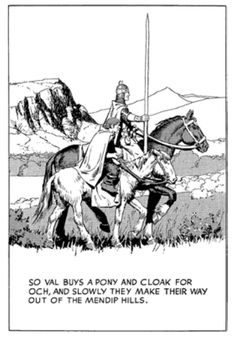
y montañas. Estas líneas, que, mientras tanto y naturalmente, se habían vuelto negras, tenían que ser eliminadas por el grabador de las copias de las versiones finales para publicación, para que lo que formaban apareciese recortado sobre el fondo a todo color. Eso significaba que, en el periódico o revista que no usaba el material para la impresión a color, no se veía nada de lo que Foster había dibujado a rojo. O, mejor dicho, casi nada, pues a veces el grabador no eliminaba esas líneas en la reproducción para tabloide.

Además de las dos versiones de cada plancha ligeramente distintas entre sí (o considerablemente, pues, además de lo que ocurría con las líneas rojas, la versión para formato estándar, al ser más grande que la de tabloide, permitía una mayor elaboración en la aplicación de las tramas y por otra parte había zonas que el grabador optaba por rellenar en una y no en la otra), a partir de determinado momento empezó a salir de las oficinas de King Features una

Viñeta de la plancha 505 (del 15 de octubre de 1946)
1- en la versión para el formato estándar, con los respectivos colores y
2- sin estos;
3- y en la versión para tabloide, pero sin sus colores

Viñetas de las planchas 884 (del 17 de enero de 1954) e 1195 (del 3 de enero de 1959) con sus colores y sin ellos





4. El Ciclo Artúrico en *Prince Valiant*

EN 1936, al proponer a los periódicos la adquisición para sus páginas de la serie *Prince Valiant*, King Features la anunciaba así: "¡Una brillante página semanal a color de excitantes aventuras! Harold R. Foster, uno de los más destacados artistas americanos, ha creado este aguerrido héroe de los legendarios tiempos de la primitiva caballería inglesa. El príncipe Valiente, hijo de un rey europeo exiliado, se convierte en devoto seguidor del rey Arturo. (…) Su historia tiene un atractivo universal… su arte despertará el interés de todo seguidor de la leyenda artúrica. (…) Emocionante tributo en imágenes a los caballeros de la Tabla Redonda, un período que nunca deja de atraer y cautivar la imaginación de los lectores".

Los dos ases que, para vender su serie, exhibía la agencia que había contratado a Foster eran, pues, la fama del autor y el encanto de las leyendas artúricas. La grandeza del autor ya quedó irrefutable y claramente demostrada; de las leyendas artúricas se hablará ahora...

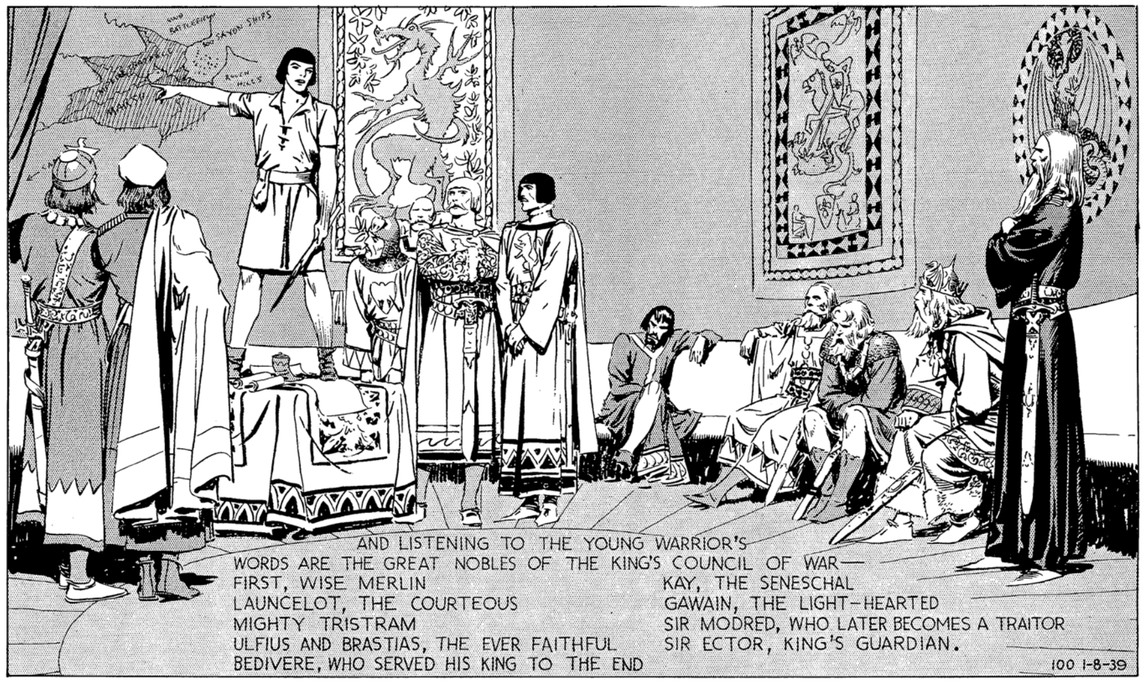
Según la *Microsoft Encarta 97 encyclopedia*, las leyendas sobre Arturo, que forman el llamado Ciclo Artúrico, o Bretón, o de la Tabla Redonda, son "un conjunto de narrativas (en varios idiomas) desarrolladas en la Edad de las Tinieblas y referentes a Arturo, rey semihistórico de los bretones, y a sus caballeros"; "una compleja maraña de la antigua mitología celta y de tradiciones posteriores que tiene en su base una posible autenticidad histórica".

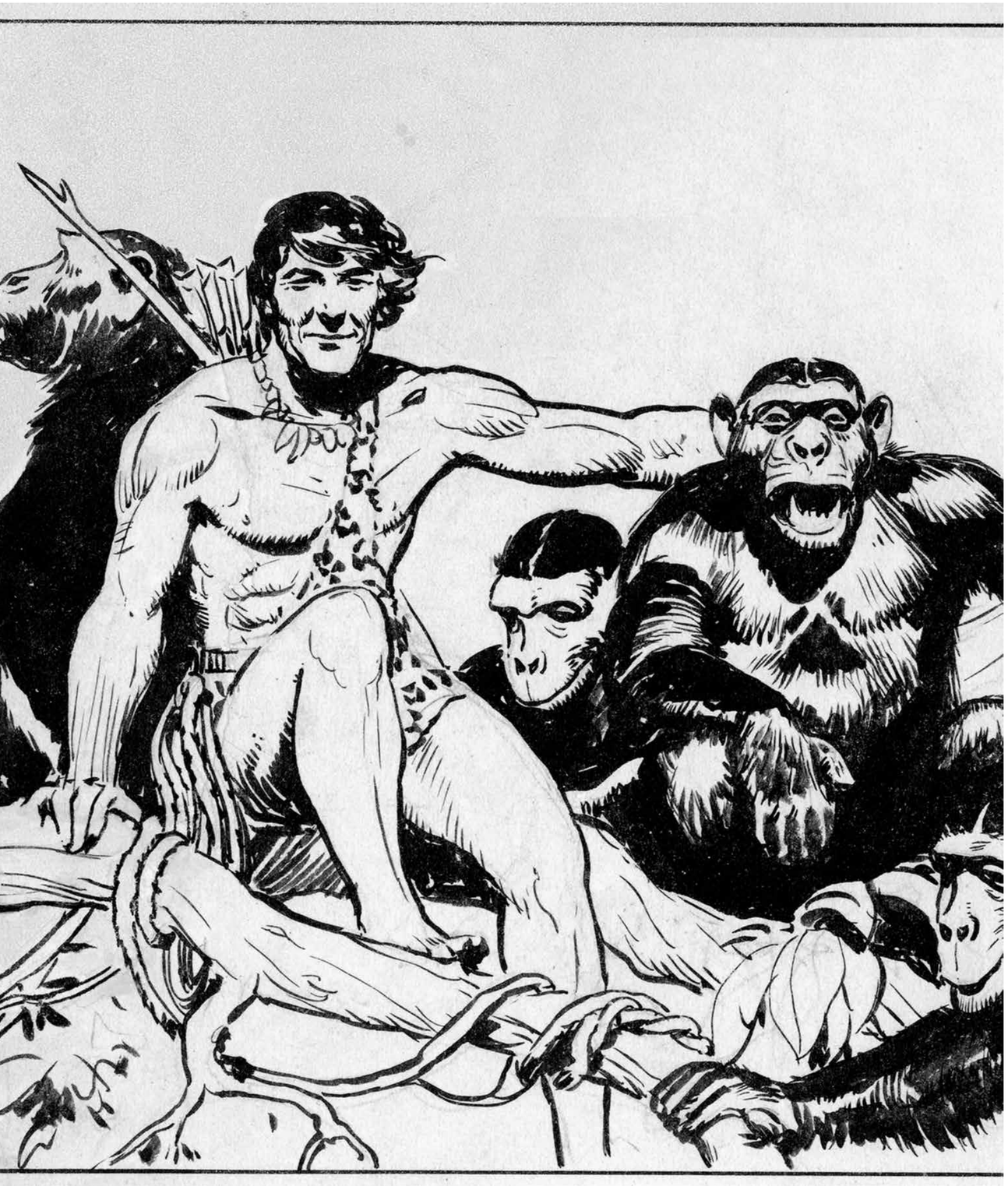
La referencia más antigua al rey Arturo se encuentra quizás en el poema anónimo *Gododdin*, de en torno al año 600, en el que se habla de un héroe que, a pesar de ser valiente, no lo era "tanto como Arturo". Por otra parte, la primera referencia indiscutible a Arturo es bastante posterior, aproximadamente del año 800, y surge en la *Historia Brittonum*, una recopilación bastante mal organizada de, como el propio autor (un tal Nennius) confiesa en ella, "datos que tenía a mano". No se trataba, pues de una obra resultante de ningún tipo de investigación histórica.

Con el tiempo muchas otras obras hicieron referencia a Arturo e incorporaron otros personajes y elementos a la leyenda, pero fue la *Historia regum Brittaniae* (Historia de los reyes de Bretaña), de mediados del siglo XII, la que le daría la fama definitiva, al dedicarle tres de sus doce libros. El autor fue Geoffrey de Monmouth, un monje historiador que afirmó haber obtenido su información de un libro de Walter, el Archidiácono; pero, de ser verdad, la adaptó con considerable fantasía, y no cabe duda, además, de que recurrió también a varias tradiciones.

Arturo Pendragon (plancha 1730, del 5 de abril de 1970)

Los nobles caballeros de Arturo reunidos en consejo de guerra (plancha 100, del 8 de enero de 1939)





5. El *Tarzan* de Hal Foster

Dos de las cinco viñetas de la tira 47 de *Tarzan of the apes* (del 1 de marzo de 1929), cuyo texto, compuesto tipográficamente, aparecía fuera y por debajo de las viñetas

Tarzan en acción (plancha 211, del 24 de marzo de 1935)

En la página de al lado: **"El héroe romántico más popular de los tiempos modernos". Detalle de la plancha reproducida completa en la página 98**

EN 1928, en el auge de su carrera como dibujante comercial al servicio del estudio Palenske-Young, donde realizaba sobre todo acuarelas y óleos para anuncios y portadas de revistas, Hal Foster realizó la célebre ilustración del resumen de la novela *Tarzan of the apes*, para que fuese publicada diariamente en los periódicos en sesenta tiras de cinco imágenes cada una. Hizo el trabajo sin que este le supusiese ninguna diversión, no solo porque no creía en el cómic, sino también porque no le reconocía demasiada calidad al libro de Edgar Rice Burroughs.

Una obra así, hecha por encargo y sin ganas, puede encontrarse al principio imposibilitada de acceder al estatus de obra de arte, pero lo cierto es que durante más de cuarenta años se consideró la mejor adaptación ilustrada de *Tarzan of the apes*, solo superada por la versión de Joe Kubert en 1972, con varios dibujos copiados de los de Foster como reconocimiento de su maestría.

Foster realizó los trescientos dibujos de la adaptación, publicada entre el 7 de enero y el 16 de marzo de 1929 (curiosamente, y a pesar de aquella ser una fecha histórica por marcar el nacimiento de la tira de prensa de aventuras norteamericana, el estreno mundial de las primeras tiras del *Tarzan* de Foster tuvo lugar en Inglaterra y el año anterior, el 20 de octubre, en el semanario *Tit-Bits*), usando pincel y tinta china en composiciones que, con un estilo al tiempo realista e impresionista, parecían obtenidas con carboncillo. No fue un trabajo minucioso, pero revelaba la magistral seguridad y elegancia de su autor, y se diferenció de inmediato de todo lo que se hacía entonces en historieta. Además de eso, como defiende

The Christmas Story

Illustrated by Hal Foster

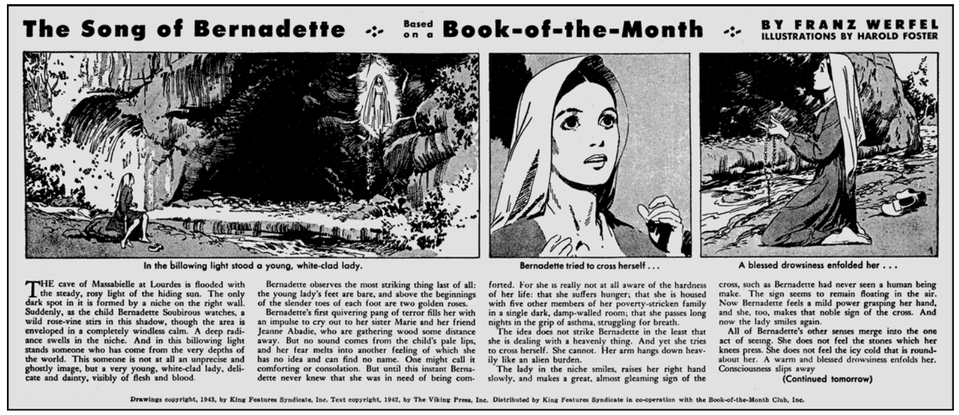
THE GREAT THRONG that had come to Bethlehem to register filled every shelter. But Joseph found a place for Mary in the manger of the cattle shed, for the number of her days had passed, her time was at hand.

And now *THE STAR* blazed forth in such splendor that the shepherds drew together in wonder. Faintly at first but growing in volume they heard angels' voices chanting:

"Peace on earth, good will toward men. The Savior is born today."

Copyright, 1948, King Features Syndicate, Inc.

6. Más allá de *Prince Valiant* y *Tarzan*


The Song of Bernadette — Based on a Book-of-the-Month — BY FRANZ WERFEL ILLUSTRATIONS BY HAROLD FOSTER

In the billowing light stood a young, white-clad lady.

Bernadette tried to cross herself . . .

A blessed drowsiness enfolded her . . .

THE cave of Massabielle at Lourdes is flooded with the steady, rosy light of the hiding sun. The only dark spot in it is formed by a niche on the right wall. Suddenly, as the child Bernadette Soubirous watches, a wild rose-vine stirs in this shadow, though the area is enveloped in a completely windless calm. A deep radiance swells in the niche. And in this billowing light stands someone who has come from the very depths of the world. This someone is not at all an unprecise and ghostly image, but a very young, white-clad lady, delicate and dainty, visibly of flesh and blood.

Bernadette observes the most striking thing last of all: the young lady's feet are bare, and above the beginnings of the slender toes of each foot are two golden roses.

Bernadette's first quivering pang of terror fills her with an impulse to cry out to her sister Marie and her friend Jeanne Abadie, who are gathering wood some distance away. But no sound comes from the child's pale lips, and her fear melts into another feeling of which she has no idea and can find no name. One might call it comforting or consolation. But until this instant Bernadette never knew that she was in need of being comforted. For she is really not at all aware of the hardness of her life: that she suffers hunger; that she is housed with five other members of her poverty-stricken family in a single dark, damp-walled room; that she passes long nights in the grip of asthma, struggling for breath.

The idea does not strike Bernadette in the least that she is dealing with a heavenly thing. And yet she tries to cross herself. She cannot. Her arm hangs down heavily like an alien burden.

The lady in the niche smiles, raises her right hand slowly, and makes a great, almost gleaming sign of the cross, such as Bernadette had never seen a human being make. The sign seems to remain floating in the air. Now Bernadette feels a mild power grasping her hand, and she, too, makes that noble sign of the cross. And now the lady smiles again.

All of Bernadette's other senses merge into the one act of seeing. She does not feel the stones which her knees press. She does not feel the icy cold that is roundabout her. A warm and blessed drowsiness enfolds her. Consciousness slips away

(Continued tomorrow)

Drawings copyright, 1943, by King Features Syndicate, Inc. Text copyright, 1942, by The Viking Press, Inc. Distributed by King Features Syndicate in co-operation with the Book-of-the-Month Club, Inc.

Primera tira de *The song of Bernadette*, del 19 de abril de 1943

Dos de los cuatro dibujos de la tercera tira, del 21 de abril de 1943, de *The song of Bernadette*

En la página de al lado: **La quinta de las seis ilustraciones de *The Christmas story* , del 24 de diciembre de 1948**

HAROLD R. Foster escribió y dibujó mil setecientas sesenta y nueve planchas de *Prince Valiant*, escribió y abocetó cuatrocientas setenta y cinco más (que dibujó John Cullen Murphy, con la salvedad de dos debidas a Gray Morrow y Wally Wood), y dibujó las sesenta primeras tiras de *Tarzan* y doscientas noventa y tres planchas dominicales (además de otra que servía de presentación de la serie cada vez que un periódico empezaba a publicarla). El grueso de su obra de historieta queda recogido en estos títulos y números.

Sin embargo, la prestigiosa firma del artista aparece también en otras tres obras: *The song of Bernadette*, *The mediaeval castle* y *The Christmas story*.

The song of Bernadette consta de treinta tiras (y todas rezaban junto al título que el dibujo era de Harold Foster, aunque, curiosamente, solo las dos últimas se publicaron con su firma, pese a originalmente haber firmado por lo menos la tercera también), aparecidas por primera vez en los periódicos entre el 19 de abril y el 22 de mayo de 1943. Cada una consta de tres o cuatro dibujos, que ilustran pasajes de un texto distribuido en cuatro columnas de composición tipográfica y situados fuera de las viñetas, los cuales, a su vez, tienen todos una brevísima leyenda. El texto es un resumen del *best-seller* homónimo del poeta y escritor expresionista alemán Franz Werfel y cuenta la vida de Bernadette Soubirous, la campesina de Lourdes a la que se le apareció la Virgen María.

Aparte de que en realidad no es un cómic, *The song of Bernadette* tampoco es un gran ejemplo del arte de Hal Foster: los dibujos son precisos y están bien trabajados, pero, realizados en un tamaño mucho más pequeño que aquel al que Foster estaba acostumbrado en *Prince Valiant* (menos de la mitad de altura), parecen de movimientos restringidos, y los primeros planos dan la sensación con frecuencia de ser simplemente partes de dibujos de mayor tamaño.

The mediaeval castle era una serie dominical que, con clara intención didáctica, describía el día a día de dos chavales del siglo XI (uno de ellos llamado Arn, nombre por el que Foster sentía especial aprecio, pues ya se lo había dado a un personaje en su serie princi-

Siete dibujantes avasallados por el talento de Hal Foster, o cómo una misma secuencia de *Prince Valiant* (de la plancha 130, del 6 de agosto de 1939) fue copiada, total o parcialmente, siete veces. *1- Robin des Bois*, de Bertrand Charlas, 1947; *2- Yak*, de Jean Cézard, 1949; *3- Bob et Bobette – Le fantôme espagnol*, de Willy Vandersteen, 1948; *4- The Silent Knight*, de Irv Novick, 1955; *5- The quest*, de Ramón Torrents, 1978, *6- Hercules*, de Sam Glanzman, 1967; *7- The Phantom*, de Sy Barry, 1979

7. La influencia de Hal Foster

ES innegable que el *Tarzan* de Foster, por el inmenso y polifacético talento que en él revelaba el artista y por lo que representaba de innovador, ejerció una influencia enorme sobre numerosos autores de historieta. Esta influencia, además, no se dio únicamente cuando su obra se publicó por primera vez, sino que perduró durante muchos años y, evidentemente, sobrepasó las fronteras de Estados Unidos; una influencia, en resumidas cuentas, que cambió, en sentido positivo, el rumbo de la historieta.

Todo esto se ha escrito y repetido ya, con mucha razón, en varias ocasiones. Pero se minimiza una cuestión relativa a la importancia de Foster: ejerció mucha más influencia a través de *Prince Valiant* que de *Tarzan*.

Hay que tener en cuenta que al hablar de influencia no nos referimos únicamente al dibujo. En ese sentido, a algunos autores fue la excelencia artística de Foster lo que les llevó a buscar asemejársele, imitando su estilo o poniendo mucho trabajo en sus composiciones; otros aprovecharon la misma temática que él había escogido y el mismo género de héroe; muchos se limitaron, lisa y llanamente, a calcar sus dibujos o a imitar las poses de sus personajes; otros más decidieron buscar el rigor histórico que parecía caracterizar la obra de Foster o realizaron sus planchas siguiendo el patrón formal de *Prince Valiant*: tres tiras de tres viñetas cada una, sin bocadillos y con el texto bajo los dibujos.

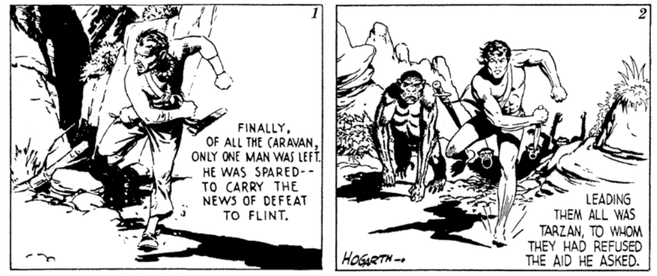
El saldo principal de esa admiración puede considerarse negativo por parte de los defensores del tebeo como medio de expresión autónomo independiente de la ilustración y la literatura. Esto porque de entre los autores sobre los que ejerció influencia Foster hubo muchos que no entendieron que la historieta no se limita a la definición de *texto con ilustraciones* y se preocuparon tanto por dar relevancia a los dibujos que sus planchas no son más que conjuntos de ilustraciones y no secuencias de imágenes imbuidas del dinamismo obligatorio de un verdadero tebeo. Aparte de eso, en la obra de esos autores muchas veces el texto decía lo mismo que la imagen, con una redundancia machacante y pretenciosa.

Como Foster se sirvió con moderación de las posibilidades del cómic, sobre todo a partir de 1943, fueron casi siempre sus aptitudes como dibujante – la cosa que de inmediato saltaba a la vista – lo que más efecto tuvo sobre quien le admiraba. Eso puede querer decir que, después de todo, es una exageración pensar que la enorme influencia de Foster cambió el rumbo de la historieta, pero no es así. Desde luego que, si él no hubiese aceptado ilustrar el resumen de *Tarzan of the apes*, el cómic habría tardado años en descubrir la calidad y el perfeccionismo clasicista que distinguen su dibujo.

Hal Foster había ignorado los tebeos hasta 1929 y solo había admirado a los ilustradores contemporáneos. Como los escasos dibujantes de cómic que ya no seguían, o que procuraban no seguir, la tradición de la caricatura y del grotesco (Hal Forrest con *Tailspin Tommy* y Dick Calkins con *Buck Rogers in the 25th century*) no conseguían pasar más allá de un realismo infantil y tosco, el estilo que introdujo Foster fue algo inédito. Es cierto que las tiras de *Tarzan* dibujadas por Foster pueden no considerarse historieta del todo, pero las planchas dominicales que firmó a partir de 1931 sí lo son, indiscutiblemente, a pesar de las limitaciones que se le puedan señalar.

Entre los primeros dibujantes que reciben influencias de Foster, el caso más curioso es el de Alex Raymond, pues, aunque experimentó en pocos años una evolución gigantesca, no consiguió, una vez alcanzada la madurez artística, tener la suficiente confianza en sí mismo como para no recurrir a la solución fácil de calcar dibujos de *Prince Valiant* y hacernos creer que sus copias anteriores de dibujos de *Tarzan* habían sido comprensibles errores de formación.

En fin, Raymond aparte, pasemos a otros artistas. El hoy famoso pintor Frank Frazzetta, en su producción historietística de los años 40 y primeros 50, revela una enorme influencia del estilo de Foster (hasta en la firma), tanto el de los primeros años de *Tarzan* como el de los inicios de *Prince Valiant*, llegando a copiar dibujos de esta serie y a utilizar de ella, en los episodios de *Shining knight*, la imagen del rey Arturo; además de eso dio al protagonista de *White indian* el mismo aspecto físico que Foster había dado en un principio al hombre-mono. Y Carl Barks, el creador de muchos de los personajes de Disney y autor anónimo de centenares de episodios de *Donald Duck* y *Uncle Scrooge*, declaró en más de una ocasión que *Prince Valiant* le había influido mucho, sobre todo las imágenes marítimas. También Warren Tufts incluiría a Foster entre sus maestros, y lo demostró en las planchas de *Lance*, su ópera prima, creada en 1955, en la que imita totalmente la forma de las de *Prince Valiant* de la época. Mucho menos talento que Barks o Tufts tenía John Lehti, autor de *Tommy of the big top* y uno de los sucesores de Foster en el dibujo de *Tarzan*; si bien se mostró considerablemente habilidoso en esas dos series, no puede decirse



1- *Tarzan* de Foster, plancha 300, del 6 de diciembre de 1936
2- *Tarzan* de Hogarth, plancha 327, del 13 de junio de 1937
3- *Prince Valiant*, plancha 22, del 10 de julio de 1937
4- *Shining knight*, de Frank Frazetta, 1950
5- *Prince Valiant*, plancha 29, del 28 de agosto de 1937
6- *Flash Gordon*, de Alex Raymond, plancha del 14 de agosto de 1938

8. Las reediciones de *Prince Valiant*

COMO todas las historietas norteamericanas con la marca de las agencias que las producían (*syndicates* en inglés) y distribuían, *Prince Valiant* se realizaba pensando únicamente en su publicación en periódicos, y sobre todo periódicos de su país. Es cierto que desde mediados de la década de los años 30 aparecían revistas – *comic books* – que recogían el material que había visto la luz con anterioridad en la prensa diaria, pero los dibujantes solo en esta pensaban a la hora de hacer su trabajo. Por ejemplo: como las planchas de *Prince Valiant* se publicaban a razón de una por semana, el autor de la serie no dejó nunca de incluir en cada una el resumen de las anteriores, a pesar de que eso sería superfluo cuando se reuniesen varias en un *comic book*. Ni él ni ningún otro autor pasaron a hacer sus dibujos a menor tamaño por saber que en los *comic books* se reproducirán en un tamaño muy inferior al de los periódicos.

Las agencias despreciaron también la posibilidad de que años más tarde se reeditasen sus historietas en formato libro y por eso nunca se preocuparon por guardarlas sistemáticamente. Y, si guardaron algo de material, no se preocuparon por que quedase debidamente protegido para su uso años después.

El sistema imperante no solo contribuía a imponer la idea de que los tebeos eran un producto de consumo inmediato, sino que era también consecuencia de ella. Porque las decenas o centenares de copias – llamadas pruebas – que hacían las agencias de cada original se enviaban a los periódicos con los que había contrato para que las publicasen en la fecha indicada en esta; o sea, que la misma plancha aparecía simultáneamente en todos, y siempre que un periódico firmaba un contrato con King Features Syndicate para publicar *Prince Valiant*, la publicación no empezaba por el principio de la serie, sino en el punto en que estuvieran el resto de los diarios.

Si las agencias no se preocupaban por conservar de cara al futuro el material que habían producido, menos aún se preocupaban por guardar las placas para la impresión de los colores de las planchas dominicales. Resultado: décadas más tarde todas las reediciones en color del material antiguo empezarían a hacerse con un nuevo color. Y las excepciones, las reediciones con los colores originales, no se hicieron utilizando las placas originales, sino fotografías de las páginas de los periódicos, por lo general amarilleadas por el paso del tiempo y con las imperfecciones con que se habían imprimido.

Si hubiesen los *syndicates* hecho lo mismo que las editoriales belgas y francesas, que se preocuparon muy temprano por reunir en álbumes las planchas publicadas en revistas, hoy tendríamos los grandes clásicos norteamericanos debidamente impresos y con los colores originales, o en blanco y negro en el caso de las tiras diarias. Pero, como no fue ese el caso, hoy, además de haber poquísimas reediciones integrales de clásicos norteamericanos, las reediciones parciales rara vez son excelentes o siquiera buenas, y desde luego sin los colores originales.

Eso mismo le sucedió y le sucede a *Prince Valiant*.

Publicadas en los periódicos norteamericanos según se iban realizando, las planchas de *Prince Valiant* allí se fueron quedando. En los años 40, si alguien quería leer el principio de la serie, solo podía hacerlo en una biblioteca con archivo de periódicos.

De todos modos, hubo en los primeros tiempos en Estados Unidos dos reimpresiones del comienzo de la serie de Foster. Es decir, las planchas iniciales se publicaron dos veces fuera de los periódicos: la primera fue en el *comic book Ace Comics*, que entre 1939 y 1948, del número 26 al 134, reprodujo, junto con otros títulos de King Features Syndicate, las primeras cuatrocientas treinta y seis planchas de la serie. Pero la presencia de *Prince Valiant* en *Ace Comics* debe considerarse, más que una reimpresión o una reedición, simplemente una publicación llevada a cabo con un retraso de dos o tres años con respecto a los periódicos. Reimpresión sí que se hizo con el número 26 de *Feature Book*, de 1941, que recopilaba las primeras sesenta y tres planchas de la serie (con la excepción de la vigésima novena), con colores que, como en el caso de *Ace Comics*, no eran los originales, pero con una portada inédita de Foster.

Pasarían diez años hasta que una editorial, la Hastings House, se plantease reunir de nuevo en un libro las planchas de *Prince Valiant*. Sin embargo, debieron asustarse, tras contactar con King Features, al ver la cantidad y el tamaño de estas mismas, y decidieron condensarlas. El resultado, publicado entre 1951 y 57, fue lamentable: siete libros, de cerca de cien páginas cada uno y de dimensiones de diecisiete por veintitrés centímetros recogiendo las seiscientas ochenta y tres primeras planchas transformadas – por Max Trell – en novela ilustrada con muchos de los dibujos originales. Esta adaptación no sería totalmente condenable si no se hubiesen realizado cortes y retoques a los dibujos (se molestaron incluso en borrar la firma del autor) o si no las hubiesen reproducido en tamaños totalmente irregulares. Pero, además de eso, el relato se saltaba muchas partes e incluso episodios enteros. En una entrevista de 1971 con James Van Hise, Foster expresó de la siguiente forma su desagrado por esa edición: "Tuvieron que cortar mucha cosa y por eso cortaron lo que les parecía que no hacía falta: las partes humorísticas. El resultado se compuso prácticamente nada más que de estadísticas y luchas. No puedes presentar todo el rato aventuras valerosas – acaba por ser aburrido". La edición tiene, sin

ROCHESTER DEMOCRAT AND CHRONICLE, THURSDAY, JULY 29, 1937

The Democrat and Chronicle
announces
PRINCE VALIANT
IN THE DAYS OF King Arthur

HAROLD·R. FOSTER'S new full page picture story of the days of chivalry

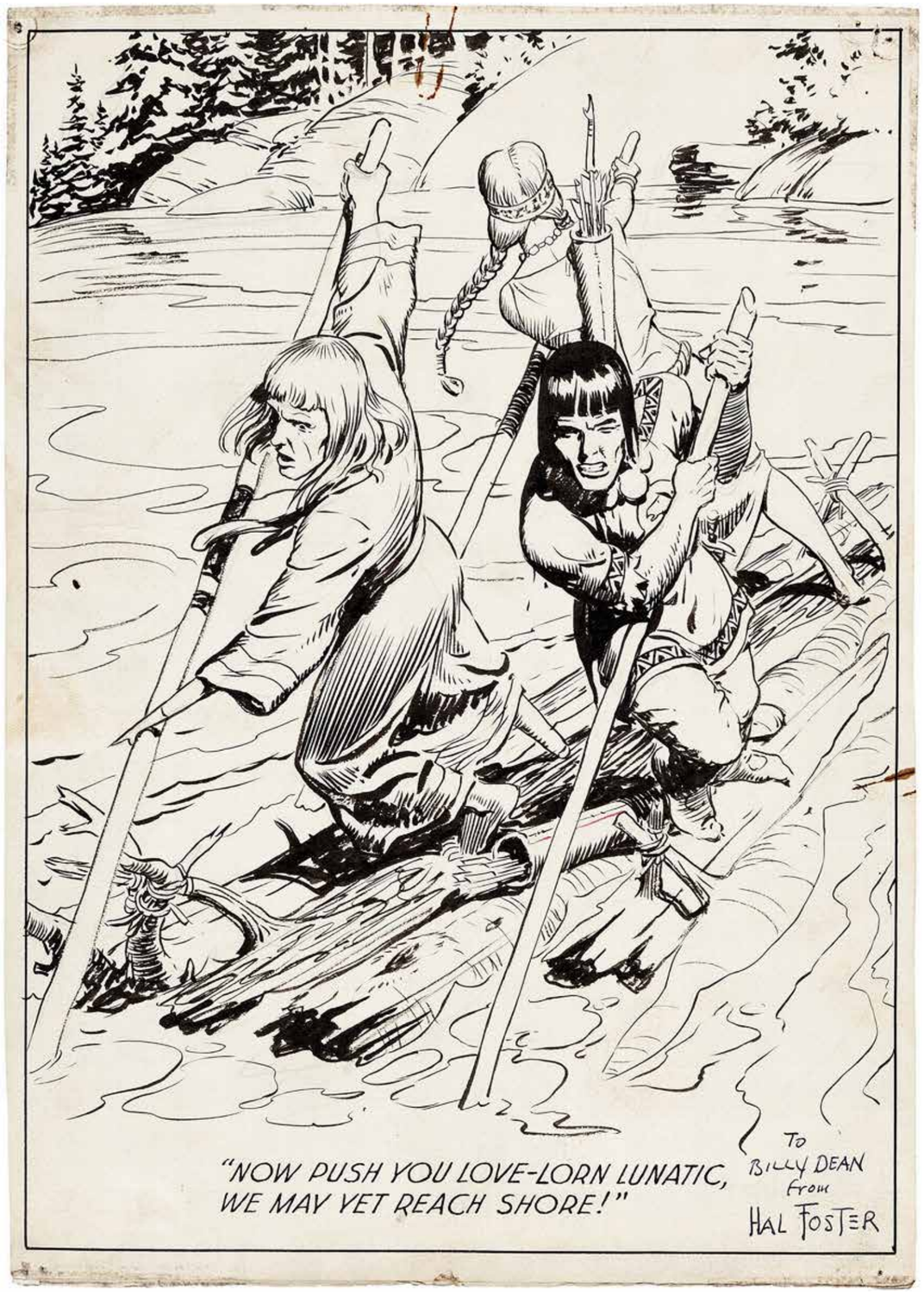
Brave knights of the Round Table and their beautiful ladies live again in this brilliant tale of a young hero reared in the traditions of King Arthur's court.

Romance, adventure, thrills, authentic details of the colorful trappings of chivalry . . . beautifully portrayed in this new stirring pageant of knights in armor in early England.

Join PRINCE VALIANT in his exciting exploits
beginning Sunday, August 1

"La nueva historia de Harold R. Foster a página entera sobre los tiempos de la caballería. Valientes caballeros de la Tabla Redonda y sus hermosas damas reviven en esta brillante historia de un joven criado en las tradiciones de la corte. Romance, aventura, emoción". **Anuncio del comienzo el domingo siguiente de la publicación de la serie de Foster en el periódico *Rochester Democrat and Chronicle* del 29 de julio de 1937, iba entonces *Prince Valiant* por su plancha 25**

En la página de al lado: **A mediados de los años 70, King Features proporcionaba reproducciones (en papel fotográfico y a un tamaño apenas un siete por ciento mayor de lo que aquí se muestra) de pruebas que habían desaparecido de su archivo: esta, enviada entonces para su publicación en la revista *Mundo de Aventuras Especial*, es una de ellas**



9. Los originales de Foster

Los grandes admiradores de *Prince Valiant*, que han sufrido continuas frustraciones en busca de una edición perfecta, tienen que haberse hecho, seguro, esta pregunta: si las reproducciones que posee King Features no tienen calidad suficiente, ¿por qué no recurrir a los originales y hacer nuevas reproducciones? Además, con las nuevas tecnologías se obtendría un resultado aún mejor que el de la época en que Foster dibujaba *Prince Valiant*; sería una solución óptima, sin duda. Lamentablemente, la mayoría de los originales ya no existe o está en paradero desconocido, y los que existen están dispersos por bibliotecas de universidades norteamericanas (cerca de cuatrocientos están en la Biblioteca de Investigación George Arents de la Universidad de Siracusa), museos del cómic y colecciones particulares.

A lo largo de su carrera, Foster, igual que sus colegas de profesión, no se preocupó nunca de conservar lo que hacía. La filosofía que imperó durante décadas fue la de que los originales de cualquier obra para periódicos o revistas no tenían un valor intrínseco, como si la obra solo existiese cuando y si se publicaba. Era bastante común que los dibujantes, después de enviar los originales a las agencias para las que trabajaban, no insistiesen en que se los devolviesen una vez hechas las copias necesarias. Así pues, muchos acababan allí amontonados y, o se los llevaba un empleado o, lo que es peor, como ocupaban mucho espacio, los quemaban. Y los dibujantes que insistían en que se los devolviesen no lo hacían tanto por conservarlos cuanto por poder hacer regalos a amigos y admiradores. Foster, por ejemplo, tenía la costumbre de cortar originales para regalar viñetas.

En su libro *Great cartoonists and their art*, Art Wood cuenta que, en 1940, con cerca de trece años, fue a visitar al dibujante y le pidió un original, pero Foster no se lo dio porque los guardaba para cuando *Prince Valiant* se publicase en libro. Quizás en aquella época creyese realmente en la hipotética publicación de la serie en tomos, pero es extraño que le pareciese necesario hacer nuevas reproducciones de los originales en lugar de utilizar las que ya se habían hecho, correctamente, para los periódicos. Quizás la explicación del autor fuese la forma amable de negarse a la petición del pequeño, porque le dijo también que, si, como pretendía, acababa convirtiéndose en autor profesional, le enviaría uno. Y así lo hizo.

Obviamente, si había alguien que quería tener un original de Foster o de cualquier otro autor, tarde o temprano tendría que aparecer gente interesada en ganar dinero con eso. La búsqueda acabó por crecer, la oferta por especializarse e, inevitablemente, la compraventa de originales se convirtió en un negocio que mueve mucho dinero. Y entonces, cuando empezó a hacerse sobre todo en subastas, hablar de valores con tres ceros pasó a ser algo absolutamente banal.

Fue a principios de los 70 cuando el negocio empezó a evolucionar a marchas forzadas, y quizás el mayor responsable fuese Russ Cochran. En 1972 empezó la publicación de una serie de catálogos con el título de *Graphic Gallery* en los que reproducía decenas de planchas, tiras o dibujos originales para su venta. Cada un tenía su precio y el propietario sería el primero en pedirla y pagarla.

En el número 2 de *Graphic Gallery* aparecen dos planchas de *Prince Valiant* de los años 50, con el precio de 350 dólares una y 400 la otra. Se trataba de importantes cantidades de dinero, pero no tanto como para ahuyentar a ningún gran admirador de Foster. Cinco años después, aun teniendo en cuenta los efectos de la inflación, el número 11 de *Graphic Gallery* ya ponía las cosas más difíciles: una plancha entera de los años 50 costaba 550 dólares y la tira superior de otra plancha, diez años más antigua, costaba 500. Curiosamente, en aquella época (o por lo menos en 1975) el propio Foster vendía planchas de los años 60 por 350 dólares (que entraban directamente como donativo en la Nacional Cartoonists Society).

Como es lógico, cuanto más antigua es una plancha, más vale. Entre los dos números ya mencionados de *Graphic Gallery* se vendía, en el 7, una plancha de 1946 por 700 dólares. Y esa misma plancha, la 500, alcanzó 17 años después en una subasta de Sotheby's un precio catorce veces superior. En los años noventa los precios ya no estaban al alcance de cualquiera. Y en la siguiente década subieron aún más.

Naturalmente, teniendo en cuenta que hay otros aspectos, aparte de la antigüedad, que influyen enormemente en el precio de las planchas de *Prince Valiant* (por ejemplo, su importancia en la serie o tener una viñeta de un tamaño superior al habitual), cualquier cálculo que se haga del precio medio de cada una es engañoso. Es mucho más útil y claro presentar algunos de los valores más recientes. Una consulta al archivo de la casa de subastas Heritage Auctions, disponible en Internet, nos da los siguientes números: en 2002 la plancha 410, de 1944, se vendió por 20 700 dólares; en 2003, la 828, de 1952, por 32 200; en 2004, la 1306, de 1962, por 7180; en 2005, la 143, de 1939 por 18 400; y en 2006, la 496, de 1946, por 15 520.

Las viñetas sueltas aparecen también en subasta. En relación con la cantidad de ellas por plancha, son, proporcionalmente, mucho más baratas. Y menos valor aún alcanzan los bocetos a lápiz de las planchas que Foster hizo entre 1970 y 1980 para que acompañasen al guion que escribía para John Cullen Murphy. Heritage ha vendido varios por cerca de 1000 dólares.

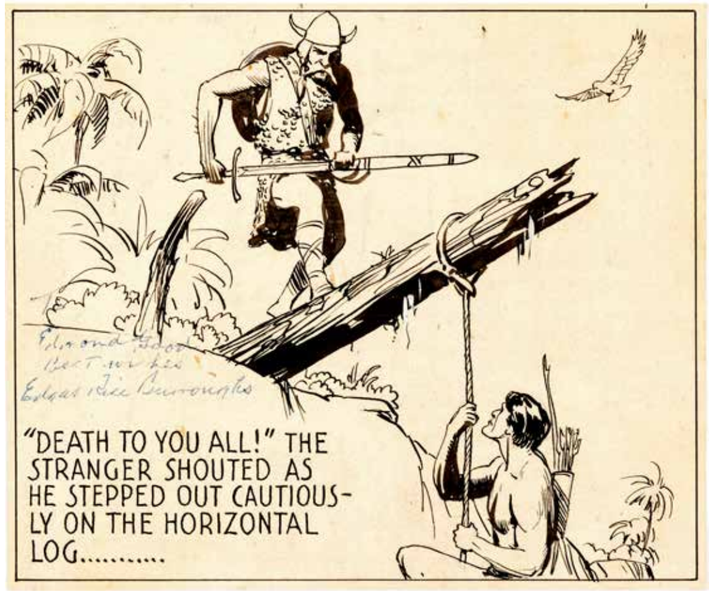
Los originales de *Prince Valiant* empezaron siendo, por regla general, más baratos de los de *Tarzan*, pero en la actualidad los precios son inferiores únicamente si se trata de planchas de los años 60 o 70. En los primeros números de *Graphic Gallery*, los precios varían entre los 450 dólares (uno de los últimos dibujados por Foster) y los 1500. El archivo de Heritage registra, entre las ventas más recientes, lo siguiente: en 2006, un original de 1933 y otro de 1935 por 8600 cada uno; en 2004 uno de 1933 por nada más y nada menos que 23 000; y en 2003, uno también de 1933 por 10 350.*

Sin lugar a duda, esas cifras se elevarán con el paso de los años. La única duda es en qué medida. ¿Igual que la inflación o conforme a la creciente rareza de una obra con las características de la de Foster?

*** Actualización:** en 2012, Heritage obtuvo 65 725 dólares con la plancha 112 de *Prince Valiant* y, en 2015, 35 850 con una de *Tarzan*; en 2017, la casa de subastas Nate D. Sanders, vendió la plancha 120 de *Prince Valiant* por 70 461 dólares.

En la página de al lado:
Viñeta de la plancha 262, del 16 de enero de 1944, de *Prince Valiant* (aqui reproducida con el tamaño exacto con que se dibujó), vendida el 12 de agosto de 2017 en una subasta de Heritage Auctions por 3 824 dólares (el autógrafo significa que se trató de un regalo de Foster a un admirador suyo)

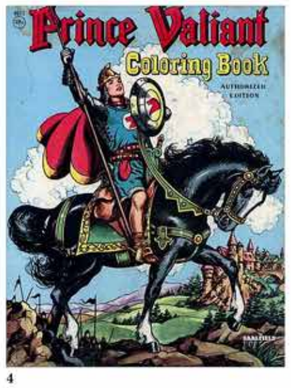
Viñeta (autografiada) de la plancha 223, del 16 de junio de 1935, de *Tarzan* vendida en una subasta de Heritage Auctions el 17 de mayo de 2014 por 1 314,50 dólares



1

2

3



4

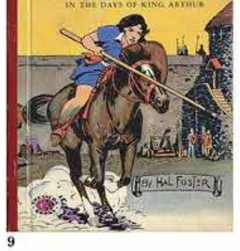
5

6

7

10

8



9

1- Muñeco de pasta de madera, de Multi Products, E. U. A., 1944
2- Muñecos de resina, de Janetzki Arts, Alemania, 2004
3- Puzle, de Warren Paper Products Co., E. U. A., 1954
4- Libro para colorear, de Saalfield Publishing Company, E. U. A., 1957
5- Muñecos recortables, de Saalfield Publishing Company, E. U. A., 1954
6- Videojuego, de Nintendo, E. U. A., 1992
7- Libro de postales, de Stewart, Tabori & Chang, E. U. A., 1997
8- Pistola-ballesta, de Parva Products, E. U. A., 1948
9- Libro infantil, de Treasure Books, Inc., E. U. A., 1954
10- Estatuilla de plomo de noble vikingo, de Andrea Miniatures, España, 2000
11- Juego de mesa, de Transogram, E. U. A., 1954
12- Espada, vaina e escudo de plástico, de Mattel, E. U. A., 1949
13- Portada (de M. W. Kaluta) de la versión de la Marvel Comics, E. U. A., 1995

11

12

13

10. *Prince Valiant* al margen de la plancha dominical

SIEMPRE estuvo claro, desde el nacimiento de los cómics de prensa norteamericanos a finales del siglo XIX, con *The Yellow Kid*, que el éxito de una serie o de sus personajes acaba por aprovecharse más tarde o más temprano para ayudar a vender otras cosas, los más variados productos industriales. Muchas veces estos productos solo evocan vagamente la creación original, y eso si no la corrompen por completo, pero pueden hacer que el creador de una tira gane más dinero, mucho más, con la simple concesión de licencias que con su trabajo diario.

Naturalmente, también el éxito de *Prince Valiant* fue aprovechado y, como una bola de nieve, eso sucedió principal y precisamente después de que Hollywood lo usase en los años 50. Así, además de en el cine y en los dibujos animados, se aprovechó la creación de Foster, con poca o ninguna inspiración, para vender una amplia gama de productos: muñecos de pasta de madera, de plástico, de metal o de otros materiales, libros para colorear y con figuras recortables, golosinas, huchas, castillos de juguete, puzles, espadas y otras armas de metal o de plástico, cartas, diapositivas, videojuegos, juegos de mesa, postales… y otras cosas por todo el mundo, algunas de las cuales pudiendo escapar hasta al coleccionista más atento.

Todo eso tuvo muy poco o nada que ver con la historieta y no contó en absoluto con la participación directa de Foster. Algunas cosas se hicieron con muy buena intención y mucho entusiasmo, pero casi ninguna es digna del artista. Es ese el caso de una colección de miniaturas de sus personajes producida en Alemania, con mucho respeto por los detalles pero total falta de respeto por las proporciones físicas, y de una espada de metal cuyos colores ni siquiera coinciden con los de la Espada que Canta. Si buscamos bien, el objeto que más fiel se muestra a su obvia fuente de inspiración es tal vez una estatuilla de la famosa marca Andrea Miniatures: en teoría representa solo a un noble vikingo, pero nadie puede tomarlo sino por cierto príncipe.

No se sabe hasta qué punto dependía más de la autorización de Foster o de la de King Features el comercio en torno a *Prince Valiant*, pero sí se sabe que la agencia no tenía poder absoluto para decidir cómo se podía utilizar a *Prince Valiant*, salvo en lo relativo a la publicación de las planchas realizadas por el autor. Es, pues, una pena que, teniendo como tenía voz en aquel comercio, Foster no solo no hiciese nunca ni un dibujo para esos productos, sino que, lo que es peor, autorizase que los hiciesen otros, fuera con la calidad que fuese (y en algunos casos, como el de uno de los libros para colorear, era pésima), cuando podía imponer por lo menos que se usasen, sin destrozarlos, dibujos de sus planchas.

La Espada que Canta, en bronce, de Marto, España

Charles Schulz, autor de *Peanuts*, concedió autorizaciones para el uso de sus personajes en un montón de cosas, pero, excepto en el caso de los dibujos animados, nunca permitió que nadie más los dibujase; Walt Kelly, el creador de *Pogo*, casi no concedió ninguna autorización, porque consideraba que su obra acabaría desvirtuada; y Bill Watterson, el creador de *Calvin & Hobbes*, nunca concedió ni la más mínima autorización. Hal Foster, por su parte, mostró un desinterés mayor e incomprensible por la forma en que pudiesen apropiarse de su creación; nunca pareció plantearse que su mal uso por parte de terceros pudiese desvirtuarla. Pero ¿cuántos adultos no se habrán mantenido alejados de *Prince Valiant* simplemente por la imagen negativa que guardan de la obra después de haber visto la película y nada más? ¿Y cuántos niños no dejarán de acercarse a ella de adultos por la mala imagen que les causaron los dibujos animados?

Foster parecía pensar que nada de lo que hiciesen a partir de su creación perjudicaría al prestigio de la misma, siempre y cuando él siguiese siendo el autor de la plancha dominical de *Prince Valiant*. Y tanto debía confiar en que el público supiese distinguir siempre lo que era su obra que ni siquiera le preocupó que otros creasen en cómic episodios falsos de la saga del príncipe Valiente.

Eso sucedió entre 1954 y 1958: siete números del *comic book Four Color*, toscamente dibujados por Bob Fuje. En ellos se ignoraban hasta tal punto las reglas fosterianas que los personajes hablaban en bocadillos y los golpes producían onomatopeyas.

A la hora de aprovechar el éxito de *Prince Valiant*, también se hicieron algunas cosas menos vulgares y desagradables, y usando los dibujos de Foster: dos discos, uno en 1947 y otro en 1968, y dos libros. En el caso de los discos – dos vinilos, por tanto, con espacio en la funda para los dibujos –, el primero era una narración de la historia de Hugh el Zorro (de las planchas de 1946) en la voz de Douglas Fairbanks Jr., y el segundo una dramatización a varias voces de las aventuras iniciales del príncipe Valiente. Los libros, uno de 1945 y otro de 1954,

Cartel de la película *Prince Valiant*, de Henry Hathaway, 1954

HAL FOSTER
Copr. 1950,
King Features Syndicate, Inc.