

COLECCIONISMO Y CONSERVACIÓN DEL CÓMIC EN ESTADOS UNIDOS. DEL MERCADO PRIVADO A LAS BIBLIOTECAS

Angélica Regina Jiménez Calderón

Universidad de Extremadura, España

ajimeneziz@alumnos.unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-3647-2849>

RESUMEN

Los cómics, en su origen, fueron concebidos originalmente como una publicación efímera, destinada a ser leída y desechada. A pesar de ello, el actual interés por parte de los grupos de aficionados al tema los ha convertido en objetos coleccionables e, inclusive, en objeto de inversión. En la presente investigación hablaremos acerca de las colecciones de cómics¹ en Estados Unidos, los criterios de valor que se les aplican y la forma en que el mercado de coleccionistas privados ha influido en los métodos de conservación de estos.

PALABRAS CLAVE: coleccionismo, cómics, aficionados, cultura popular, conservación.

COMIC COLLECTION AND CONSERVATION IN THE U.S. FROM THE PRIVATE MARKET TO LIBRARIES

ABSTRACT

Comic books were initially created as a single use material used to be read and thrown away, nevertheless the current interest in this kind of media by fans has turned them into collectibles and even objects of speculation and investment. In the following research we will talk about comics collections, value criteria applied to them and how the private collector's market has shaped their preservation.

KEYWORDS: Collectionism, comics, fan culture, popular culture, comic conservation.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.06>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 119-140; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



ANTECEDENTES

Los cómics como objeto de estudio y lectura general han sido revalorados en los últimos años. A partir de 2010 podemos ver un creciente interés en la recuperación de estas narrativas desde una perspectiva multidisciplinar. Igualmente, es un tema que ha tomado fuerza en nuestro país en los últimos años, reflejado en la creciente producción de tesis relacionadas con el tema (Gracia Lana, 2016); el surgimiento de revistas científicas especializadas como *Tebeosfera* (2001-actualidad), *CuCo* de la Universidad de Alcalá (2013-actualidad) y más recientemente *Neuroptica. Estudios de Cómic*, editada en la Universidad de Zaragoza (2018-actualidad); así como congresos dedicados al tema como el Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre el cómic, organizado también por la Universidad de Zaragoza.

Esta aceptación del cómic como un objeto valioso, tanto en colecciones privadas como en bibliotecas, requiere el establecimiento de métodos de conservación y consulta adecuados, que permitan preservarlos para el futuro, como los que se utilizan para otras publicaciones periódicas y papeles con alta cantidad de lignina.

El objetivo de este trabajo es el de analizar el valor dado a los cómics no por su singularidad estética o su destreza narrativa, sino por las relaciones sociales en torno a la compra, colección y conservación de este. Partimos de la perspectiva de Benjamin Woo (2012) quien opina que el consumo y la colección de cómics obtienen su valor de las prácticas sociales pertinentes al medio. Finalmente observaremos algunas de las soluciones utilizadas para su conservación y almacenaje.

LA IMPRESIÓN DE CÓMICS

La devastación de la economía mundial que traería consigo la gran depresión en el año 1929 y que afectó principalmente a Estados Unidos, junto con la inminente situación de guerra que sucedería a la toma del poder alemán a manos de Adolf Hitler a mediados de la década de 1930, tuvo como consecuencia cultural, entre otras, a una población estadounidense hambrienta de entretenimiento que le permitiera olvidar los problemas a los que se enfrentaba diariamente (Grant, 2011).

Aun cuando en esos años el cine comenzaba a alcanzar una popularidad mayor debido a la introducción del sonido, y los periódicos contaban entre sus páginas con algunas tiras cómicas, el público buscaba formas de entretenimiento accesibles económicamente. Esto fue un campo fértil para la venta de cómics².

¹ En este contexto usamos la palabra *cómic* de manera general para referirnos a las publicaciones que contienen narraciones gráficas divididas en viñetas, ya sean estas publicadas en el formato estilo estadounidense, que en España es coloquialmente llamado grapa de 22, 32 o 48 páginas; el estilo *absolute*, que es una recopilación de varios cómics; y la novela gráfica, que normalmente contiene alrededor de 120 páginas. Aunque Romero Jodar (2013) nos habla de la necesidad de crear un concepto específico para referirse al lenguaje de cómic y separarlo en diferentes formatos, se sigue



La publicación de *comic-books* se inicia en la década de 1930 en Estados Unidos a partir de dos industrias editoriales previamente establecidas, el periódico y las *pulp magazines*. En un principio los cómics se componen de reimpressiones de tiras cómicas provenientes de periódicos. El formato del libro de historietas que conocemos en la actualidad proviene de este momento. La compañía de impresión Eastern color (1928-2002), imprime en 1933 cuadernillos promocionales para diferentes compañías de periódicos, estos estaban impresos en cuadernillos de 17 × 26 cm, con aproximadamente 64 páginas y grapados por el lomo (Hatfield, p. 27).

Entre los primeros editores que publican estos cómics, se encuentran Harry Wildenberg y Maxwell Gaines (1894-1947), con el ejemplar *Funnies on parade*. Este tomo único tuvo tanto éxito de ventas que propició la creación de una serie periódica titulada *Famous Funnies* (1934-1955), lo cual se considera como el primer cómic moderno.

A pesar de que en un principio solamente se publicaban reimpressiones de tiras cómicas, lentamente se fue encargando material original para continuar la producción de estas historietas, ya que los editores y administrativos se dan cuenta de que podían generar más ingresos comisionando arte original que pagando los correspondientes derechos de reimpresión a los sindicatos de periódicos (Gabilliet, 2010).

Fue precisamente esto, además del éxito de la publicación de *Action comics 1* (que incluye la primera historia de Superman) lo que permitió que el medio se expandiera. Hacia finales de la década de 1950 los cómics cubrían temas muy variados, similares a los de las *pulp magazines* y otras publicaciones de la época; entre ellos encontramos historias de aventuras, vaqueros, crímenes, terror, guerra, romance, religión y ciencia ficción.

Casi todo esto era producido de manera eufórica, con fechas de entrega ajustadas, con estilos llamativos y que piden atención, todo debido a diferentes factores, como el estilo proveniente de las revistas pulp y las tiras cómicas; las altas exigencias de los editores, el ardor juvenil de los practicantes, la resignación de trabajadores cansados y la sensación de que podría lanzarse cualquier cosa a ver que pegaba (Hatfield, p. 27)³.

usando la palabra *cómic* de manera general ya que a pesar de los diferentes formatos de impresión y venta se comparte el mismo tipo de lenguaje icónico.

² En 1933 un billete para el cine en horario nocturno tenía un precio de 15 céntimos de dólar para un niño y 25 céntimos para un adulto. Por otro lado, asistir a un juego de béisbol costaba alrededor de 35 céntimos por persona según datos históricos (Morry county library). Por otro lado, los cómics del momento tenían un precio de portada de 10 céntimos y eran prestados de mano en mano (Hadju, 2009). Esto ante un salario promedio de 43 céntimos la hora para un trabajador hombre de raza blanca (U.S department of labor, 1931).

³ «Almost all this work was produced in a febrile rush, under tight deadlines, in eye-grabbing, attention-begging styles and shaped by many forces: pulp and comic strip formulas, the demands of the market and of editors, the youthful ardor of the on-the-job training, the cynical resignation of hardened if not exhausted freelancers, and a sense that anything could be thrown at the wall to see what might stick».





Fig. 1. *Hi-school romance*, 1953, p. 22, viñeta 3, Digital Comic Museum.

UN MEDIO FRÁGIL

Al igual que otros bienes, los cómics en un principio eran diseñados para ser usados, por lo cual sus creadores asumían que su mayor valor económico debía responder a su venta inicial (Mukerji, 1978). Y, como no se pretendía que los cómics fueran conservados o duraderos, estos usualmente eran impresos en materiales baratos, se usaban por ejemplo papeles de baja calidad y tintas fugitivas (Cannon, 2007).

En ese entonces, el proceso de impresión de estas era el mismo que era usado en los periódicos de la época (Cannon, 2007). Para la creación de estos cuadernillos se utilizaba papel de periódico sobre el cual se hacía una impresión a cuatro colores. Cada color se hacía en una capa, por lo que se utilizaban 4 placas con registros sobre los cuales se esparcía la tinta, con un proceso conocido como *spot color*.

Debido a lo costoso de este proceso y con el objetivo de ahorrar tinta, con los años se desarrollaría la técnica de color *Ben-day* (Munson, 2020, p. 90). Esta técnica se basa en la impresión a través de una serie de puntos los cuales el ojo percibe como colores sólidos, el patrón resultante se ha vuelto icónico cuando se piensa en cómic, basta con ver las obras de Roy Lichtenstein (1923-1997) para darse cuenta de ello. Este proceso podía conllevar una serie de errores, debido a su producción en masa. Es común encontrar cómics antiguos con diferentes fallos de impresión, por ejemplo: colores fuera de los márgenes, páginas sin cortar (páginas siamesas), doblesces, entre otros (Beerbohm y Olson, 2009). Este tipo de defectos podían ser muy moderados, como en el caso de la figura 1, pero en otros casos interferían (si no es que impedían) la lectura de la obra.



Fig. 2. Dos variantes de *Spawn #1 1992*, recalledcomics.com.

Esta fue una de las razones por las que críticos de la época juzgaron los cómics como un material sin valor e, inclusive, perjudicial para la vista (Lopes, 2016). Debido a su fragilidad material el cómic se vuelve un objeto escaso, especialmente los números más antiguos. A pesar de ser publicados alrededor de 20 millones de copias al mes durante las décadas de 1940 y 1950, se tienen datos de que menos del 1% de ellos fueron almacenados (Gerber y Gerber, 1989), muchos de ellos en muy malas condiciones.

Y aunque en la actualidad el coleccionista promedio busca un ejemplar impecable, algunos defectos de fabricación pueden ser ignorados a la hora de su valuación, o inclusive ser la causa de un coste mayor, como es el caso del cuadernillo de 1992: *Spawn #1 error variant*, ya que durante la impresión de este cómic hubo problemas con la tinta negra, creando varios ejemplares con diferentes grados de negro⁴. En este caso el error de impresión aumenta el valor del cómic.

Aunque se trate de ejemplares que han sido tasados por expertos de la industria de compra y subasta de cómics y que por lo tanto se considera que tienen un alto valor coleccionable (ambos 9,8 en una escala de 10), es claro que su impresión ha sido «incorrecta» al verla desde estándares editoriales.

⁴ Según datos de la página *Recalled Comics* se conocen entre 11 y 100 tomos con este defecto de impresión.

La decisión de no tomar en cuenta algunos errores de impresión por parte de expertos evaluadores puede crear divisiones entre los compradores, ya que por un lado se encuentran aquellos que prefieren un cómic estéticamente atractivo y sin errores de impresión, y por otro los que consideran que estos defectos de impresión hacen único a un cómic⁵.

El cómic puede ser comparado con otros bienes artísticos, ya que su importancia no es definida a partir de su materialidad ni de su practicidad. A diferencia de la visión marxista, donde el objeto es reconocido a partir de su utilidad, tanto el arte como los cómics obtienen su valía de los factores extrínsecos definidos por las prácticas de sus consumidores. Es la práctica social en torno a ellos lo que les da un valor inmaterial y los hace un objeto digno de conservación y colección (Woo, 2012).

LA CREACIÓN DE UN MERCADO ESPECIALIZADO

En un principio los cómics eran leídos por un amplio sector de la población estadounidense; tanto hombres como mujeres de diversas edades consumían este medio, lo cual lo posicionó como parte de la cultura popular estadounidense durante la década de 1950. Después de la amplia controversia y posterior censura de los cómics en 1956 (Hadju, 2009) estos fueron relegados a una población restringida que tiene acceso a ellos a través de un mercado especializado (Woo, 2008).

La controversia en la que se vio sumergido el cómic estadounidense durante la década de 1950 se tornó en una posterior estigmatización del medio, ya sea gráfica, narrativa o materialmente. Por un lado, no se le consideraba arte al ser parte de la cultura popular y por otro no se le valoraba como literatura al ser infantil (Lopes, 2006). Como apunta Peña Méndez (2022), «El cómic, por sus orígenes populares, contenidos intrascendentes, fines de entretenimiento y —una vez afianzada su inserción en la prensa— su carácter industrial, no podía obtener reconocimiento como arte».

A pesar de que los artistas de cómics siempre han aspirado a ser tratados con la misma seriedad que a los pintores, escultores y los ilustradores (Beaty, 2012), existe conciencia de parte de los autores y dibujantes de que no siempre se les considera al mismo nivel que a otros artistas. Como comenta el *New York Times* en 1971: «los artistas de cómics se dividen en dos categorías principales, dibujantes y entintadores. Los dibujantes tienen una mejor reputación que los entintadores, pero excepto en algunas ocasiones, nadie en la industria tiene una gran reputación profesional y a la mayoría se les paga poco» (Beaty, 2012)⁶.

⁵ Esta discusión se hace presente en diferentes foros dedicados al coleccionismo de cómics, como es el caso del foro de CGC.

⁶ «[Comic] Artists fall into two categories, pencilers and inkers. Pencilers are slightly more reputed than inkers but, with few exceptions, nobody in the business has much of a professional reputation, and most are poorly compensated».



Ha sido largo el debate en torno a si el cómic puede o no ser considerado arte, pero lentamente el cómic ha reivindicado su valor y entrado a espacios que son considerados artísticos, como el museo (Peña Méndez, 2022).

Una de las formas de entender la valoración estética o temática de un cómic en la actualidad es a partir de la observación de las prácticas de consumo de los receptores a través de las redes de fanáticos. Como señalan Beatty (2012) y Woo (2012), existen dos niveles de consumo de cómics: el del fan y el del lector.

Por un lado, está el lector, este grupo incluye a cualquier individuo que consume cómics sin involucrarse profundamente en las instituciones y rituales en torno a este (Barti, 2012). Mientras que el fan tiene un sentido de participación en el medio, que incluso puede cambiar el modo en que funcionan los cómics mismos. El fan no solo compra, vende y lee cómics por satisfacción personal, sino que tiene un papel activo en el mundo de los cómics, su participación puede influir en las decisiones editoriales, en las adquisiciones y distribución de las tiendas especializadas, así como en el valor de mercado (Woo, 2012). Asimismo, mientras más se especializa el mercado también se especializa el consumidor, están por un lado aquellos que deciden coleccionar cómics guiados por su gusto propio y cuestiones como la nostalgia y la memoria; y por otro aquellos que buscan generar una ganancia a través de los cómics (Wyburn y Roach, 2012).

En el caso específico de los cómics, como lo menciona Lopes (2016), es importante señalar que, al ser un medio impreso estigmatizado, los aficionados también tienen un menor estatus social comparado con otros nichos de interés. Mientras que un coleccionista de pintura se considera inteligente y racional, a un coleccionista de cultura popular se le considera emocional e irracional.

VALUACIÓN DE LOS CÓMICS

El interés por coleccionar cómics comienza en la década de 1950 cuando algunos completistas⁷ pagan un poco más que el precio de portada para conseguir algunos números específicos, pero es en 1970 cuando el mercado de coleccionismo de cómics se solidifica (Wyburn y Alun Roach, 2012). Es en este momento cuando se desarrollan muchas de las instituciones importantes en torno al cómic, como las tiendas especializadas, las convenciones, las revistas de aficionados y casas productoras (Barti, 2012)⁸.

⁷ Este es un término que se usa para referirse a aquellos coleccionistas que tienden a adquirir y conservar todos los objetos relacionados a una categoría específica. En el caso de los cómics es común que los completistas busquen tener todos los números de un arco narrativo particular, todas las variantes de una edición especial, todos los tomos creados por un autor particular, entre otros (Woo, 2012).

⁸ Es importante mencionar que en ese momento no existían materiales especiales de conservación y almacenaje de cómics como los que existen en la actualidad. Por lo cual muchas de las publicaciones del momento son escasas o se encuentran en mal estado.



Es en esta misma época cuando el cómic empieza a verse como un potencial de inversión, ya que durante esta década se comienza a publicar anualmente la guía de precios *Overstreet*, que entre sus secciones incluye datos para los inversionistas (Wyburn y Alun Roach, 2012). La guía anual *Overstreet Comic Book Price Guide* es la guía más usada por los coleccionistas de cómics periódicos estadounidenses. Esta guía es una base de datos impresa que sirve como referencia tanto a coleccionistas privados como a historiadores (Hatfield, 25). Entre otras cosas esta guía analiza las tendencias del mercado de coleccionistas y el precio de reventa de determinados números.

Posteriormente, en la década de 1990 se asentó la idea de que el cómic era un negocio lucrativo. Con guías de precios como *Wizard* y *Overstreet* se comenzó a dar un alto valor monetario a determinados cómics, promoviendo la especulación (Beaty, 2012). Los cómics entonces se vuelven parte de un mercado que fluctúa por cuestiones de oferta y demanda (Gerber y Gerber, 1989).

Aunque existe una gran cantidad de material y unas eras que pueden resultar confusas para los ajenos al tema (edad de oro, edad de plata, etc.), una gran parte del coleccionismo privado se basa en dos editoriales significativas: DC (antes National comics, 1935-actualidad) y Marvel (antes Timely, 1939-actualidad), ambas concentradas principalmente en historias de superhéroes.

Debido a que los cómics son un objeto que puede tener diferentes valores en el mercado coleccionista existen empresas reconocidas que se encargan de valorar, proteger y certificar el valor de un cómic como objeto coleccionable. Una de las empresas más reconocidas es la Certified Guaranty Company, mejor conocida como CGC, fundada en 1999 (Dewally y Ederington, 2006). Esta empresa es considerada imparcial debido a que no se encarga de la compra-venta de cómics, solamente los tasa y protege (Perella Anadón y Muiños Neira, 2011, 174).

Esta compañía basada en Florida, Estados Unidos, es la primera y mayor encargada de certificar cómics coleccionables y cuenta con reconocimiento a nivel mundial. Su mayor competencia es la CBCS (Comic Book Certification Service), ambos manejan un sistema de calificación del estado del objeto coleccionable en una escala de 0,5 a 10, asignando el valor de prístino (Gem Mint) a los cómics con grado 10.

Entre las características que son consideradas para certificar el estado de conservación de un cómic se encuentran el color de las páginas, desgarros, marcas, color, brillo de las portadas y condición del lomo. Las empresas certificadoras, así como los coleccionistas, han generado un lenguaje específico para determinar los detalles de desgaste comunes en un cómic (Cannon, 2007).

Gerber y Gerber (1989) definen así a un ejemplar *mint*:

Sin importar su longevidad, este ejemplar tiene que estar en perfecto estado [...] si se observa a simple vista desde una distancia aproximada de medio metro. No debe tener arrugas o desgarros; aunque en los comics con más de 48 páginas una rasgadura de 0,15 centímetros en la parte superior o inferior es aceptable, como efecto de la impresión y doblaje. Las marcas que ocurren durante la distribución también son aceptables. El color de la portada debe ser definido, las páginas inte-



rriors deben ser de color claro, aunque no sea blanco, mientras mantengan una claridad uniforme cercana al blanco; en estas no puede notarse un cambio de color desde los bordes hasta el centro de la página. No debe tener aroma a químicos o restauraciones de ningún tipo⁹.

Lo estético juega un papel importante en el momento de certificar un ejemplar: que a simple vista el cómic luzca impecable es lo ideal, pero debido a las condiciones de distribución, producción, uso y almacenamiento son pocos los cómics en este estado. Los procesos de evaluación son llevados a cabo por dos expertos separadamente en el caso de CGC, en ellos se certifica que los ejemplares se encuentren completos, se hace una inspección ocular del cuadernillo, se anota cualquier alteración o restauración; tras todo esto se realiza un informe que es la base de la clasificación final (Perella Anadón y Muiños Neira, 2011, 175).

Muchos de los cómics que han alcanzado altos valores de venta en casas de subasta se encuentran en un estado entre 9,6 y 9,8 (Cannon, 2007). Es además importante señalar que los cómics que son certificados alcanzan un mayor de reventa en el mercado (Dewally y Ederington, 2006)¹⁰.

Un fenómeno que es importante mencionar al respecto de este sistema de valoración es que a pesar de que otorga un cierto estándar y valor de mercado a un cómic, lo despoja completamente de su utilidad original. Un cómic con signos normales de uso tiene posibilidades de alcanzar un menor grado al momento de ser certificado y, además, al momento de ser evaluado por CGC o CBCS el cómic es guardado en un compartimento especial para su conservación, por lo cual ya no puede ser leído.

CÓMICS COLECCIONABLES

Viendo el interés que existe por parte del público por conseguir cómics especiales o únicos que en un futuro generaran ganancias monetarias, las editoriales buscaron diferentes formas de producir objetos coleccionables con un margen de ganancias mayor.

Antes de saber el valor coleccionable de estos, los cómics eran producidos con peores estándares de calidad, por lo cual los tomos más antiguos son menos comunes.

⁹ Regardless of age, this comic book must be flawless [...] on close eyeball examination from two feet. There must be no wrinkles, no tears, though on 48 plus paged comics, a 1/16» split at a top or bottom of spine is an acceptable printing and folding effect. Distributor markings are also acceptable. The color of the cover must be crisp; interior pages must be noticeably light, not necessarily white, but rather a uniform near-whiteness where no changes of color can be detected from the edges of the pages to the centers. There should be no noticeable chemical odors, no restoration work of any kind [sic.]

¹⁰ Según los resultados del estudio de subastas de cómics realizado por Dewally y Ederington (2006), en la plataforma eBay los cómics certificados alcanzan un precio entre 58%-59% mayor que aquellos sin certificar.



Como lo afirma Mientras que el presidente de CBCS, Steve Borock (s/a).

La mejor condición posible para un cómic, una condición casi perfecta, es muy difícil de encontrar en aquellos más viejos, que fueron impresos antes de 1990. Y las historietas en estado mint o gem mint, son casi inexistentes en aquellos publicados antes de 1980¹¹.

El desarrollo del coleccionismo privado y la especulación ha hecho que entre otras cosas se mejoren los soportes físicos, pero también ha influido en las políticas editoriales. Lo que se traduce, entre otros, en la creación de números especiales, portadas rígidas, bolsas con material coleccionable, variantes y la introducción de CGC, entre otras (Woo, 2012).

Cabe mencionar lo que es conocido popularmente como la edad oscura de los cómics (*Dark age of comics*), que abarca principalmente la década de 1990. Época en la que surgen un gran número de editoriales y que se imprimen una multitud de títulos diferentes. Aunque los teóricos del cómic reconocen por un lado la gran evolución temática y narrativa que dotó a los personajes de personalidades e historias más complejas, este periodo es también reconocido por los excesos de parte de los editores de cómics (Beaty, 2012)¹².

Durante esta década se harían por primera vez subastas de cómics en destacadas casas como Sotheby's y Christie's, aumentando el valor e interés en torno a los cómics temporalmente. En la búsqueda de aumentar las ventas las editoriales se dedicaron a producir material coleccionable, imprimiendo numerosos tomos de portadas con diferentes efectos como cromo, holográfico, lenticular, brillo en la oscuridad, que, aunados a la publicación masiva de cómics de mala calidad y la ruptura de la burbuja especulativa en torno al cómic, casi acaban con el medio (Ginocchio, 2014).

En la actualidad la búsqueda de objetos coleccionables se puede observar a través de las portadas variantes o *variant covers*. Este fenómeno ocurre cuando un cómic ofrece el mismo contenido con portadas diferentes. Algunas de ellas son creadas por grandes dibujantes de la industria, reconocidos por el público, buscando así producir un ejemplar coleccionable (Van As, 2020).

Este tipo de portadas variantes puede ser una obra a color o solamente un boceto, lo que permite a los compradores observar el proceso de creación de la portada. Otro de los tipos de portadas disponibles y que ha aumentado debido al incremento de eventos especializados en cómics es la portada en blanco, permitiendo

¹¹ The best possible existing condition of a comic book. A near perfect book. It is very rare especially in older comic books pre-1990 to discover a comic in either Mint or Gem Mint condition. Books in this condition pre-1980 are virtually non-existent».

¹² En la búsqueda de aumentar sus ventas y sus ganancias se publica un gran número de ediciones especiales, entre las que se encuentran historias sobre la muerte de un personaje, bolsas con coleccionables y portadas con diferentes efectos como cromo, holográfico, lenticular, brillo en la oscuridad. Esta publicación masiva de historietas de mala calidad es una de las causantes de la ruptura de la burbuja especulativa en torno al cómic, casi acabando con el medio (Ginocchio, 2014) (Beaty, 2012).





Fig. 3. *Wolverine #1 2013*, Marvel, firmada y dibujada, recuperada de Reddit @reportersteven.

este que el aficionado cree sus propias versiones o lo que sucede regularmente, que el cómic sea llevado a convenciones y entregado a dibujantes reconocidos para que hagan una obra única en el momento.

Tal es el caso del siguiente ejemplo (figura 3), en ella vemos un ejemplar de *Wolverine #1* publicado por la editorial Marvel en 2013, el cual posteriormente fue autografiado por el escritor y editor Stan Lee en 2018, y autografiado y dibujado por el dibujante Frank Miller en la *Motor city comicon 2021*.

Este cómic cuya versión regular salió al mercado con un precio de 3,99¹³ dólares estadounidenses, al igual que la versión en blanco¹⁴, al tener firmas y un dibujo de dos autores tan reconocidos en el mundo del cómic aumentó su valor alrededor de 2500 dólares; 1500/2000 por la firma de Stan Lee (1922-2018) y alrededor de 1000 dólares por el dibujo y firma de Frank Miller (1957-actualidad), esto tomando en cuenta los precios alcanzados anteriormente por este tipo de obras en el sitio de subastas eBay y tiendas de colección.

Como apunta la plataforma de ventas de cómics coleccionables Reece's rare comics: «Frank Miller has long been one of comicdom's classic storytellers and his

¹³ Datos impresos en la portada original (Marvel, 2013).

¹⁴ El precio de las versiones en blanco a veces es igual al original y a veces varía según datos de Van As (2020).

autograph, let alone an original sketch, has been one of the toughest to procure for some time. A full figure sketch by Frank Miller himself is a highlight for any Miller collection».

UN MEDIO DE ESPECULACIÓN

Las discusiones que buscan distinguir al cómic como entretenimiento, arte, objeto de inversión, cultura popular, nostalgia, memoria histórica, entre otros (Woo, 2012) han provocado que sea complicado establecer un concepto único y estandarizado sobre qué les da valor a los cómics en la actualidad.

Como mencionamos anteriormente el valor comercial y coleccionable de los cómics se determina más allá de su materialidad. Al ser un campo tan amplio nos encontramos con varios tipos de coleccionistas que se especializan en diferentes áreas temáticas.

Por un lado, están aquellos que se interesan en un personaje específico, una editorial o un arco narrativo; otros coleccionistas siguen a artistas o escritores concretos y adquieren todo el material relacionado con ellos (Beaty, 2012). Este tipo de colecciones suelen incluir varios números con una temática común.

Dentro de los intereses más especializados podemos encontrar a aquellos coleccionistas que favorecen la compra de ejemplares individuales que marcan puntos importantes en la historia del cómic o en la historia de un personaje.

Un caso de cómics con relevancia histórica es el número 22 de *Crime Suspensories*, publicado en 1956 por la editorial Ec Comics. La portada de este cómic, dibujada por Johnny Craig (1926-2001), sería utilizada como evidencia durante las audiencias del senado de EE. UU. en contra de la delincuencia juvenil que establecerían el *Comics code*¹⁵ y marcarían el fin de la era dorada del cómic (Hadju, 2009). Se tienen datos de la existencia de cinco tomos certificados con un grado 8,5, el último de los cuales fue vendido el 17 de noviembre de 2022 por 52 800 usd (Heritage, 2022).

Y aunque existen aquellos especuladores de cómics que solo adquieren cómics en busca de ganancias a futuro, J.C. Vaughn en la guía *Overstreet* de 1999 menciona que el coleccionista ideal es aquel que mezcla sus gustos propios con los intereses monetarios;

Los cómics, como cualquier otro material coleccionable se vuelven algo muy personal para sus coleccionistas. Y son más apreciados cuando no se reúnen solo por su valor monetario o solo porque es entretenido. [...] Existen tantas razones para reunirlos como existen compradores, pero detrás de todo ello debe existir un sentido de diversión¹⁶.

¹⁵ Código para la regulación del contenido en cómics establecido en 1956.

¹⁶ Comics, like any other type of collectible, are deeply personal to the true collector. They are best enjoyed when collected neither purely for monetary value nor strictly for entertainment.



Wyburn y Roach (2012) comparan el mercado de coleccionistas de cómics con los coleccionistas de bellas artes debido a dos factores principales, al igual que en el mercado del arte el especulador y el coleccionista son uno mismo, es decir, el valor de colección no se da debido a aspectos utilitarios, sino intrínsecos.

El precio de colección de un cómic al igual que en el arte aumenta cuando se trata de artistas específicos, por lo cual algunos compradores adquieren cómics como valor de inversión (Wyburn y Roach, 2012)

Volvemos al caso de Frank Miller, dibujante y guionista especialmente reconocido por su obra *Batman: The Dark Knight Returns*, en la cual él se encarga del guion y dibujos a lápiz, mientras que Klaus Janson (1952-actualidad) hace el entintado y Lynn Varley (1958-actualidad) los colores. El boceto para la portada de dicha obra es actualmente el dibujo original para un cómic de superhéroes más caro de la historia.

Esta obra fue vendida por 2,6 millones de dólares en subasta (Heritage, 2022). En este caso, como apunta la casa de subastas Heritage, el valor de la obra reside en la fama del cómic y su importancia en la historia de los cómics, porque le dio a un personaje icónico una visión nueva, renovando al mundo de los cómics de superhéroes en la década de 1980.

Por otro lado, tenemos la portada de la revista *Eerie #23* publicada en 1969, la obra titulada *Egyptian Queen* fue vendida por 5,4 millones de dólares en una subasta organizada también por Heritage. Esta obra fue pintada al óleo por Frank Frazetta (1928-2010), en este caso el valor de la obra se debe al reconocimiento que tiene el autor como pintor e ilustrador (Entrecomics, 2006). Como mencionan Wyburn y Alun Roach (2012), a Frank Frazetta se le reconoce por definir la apariencia del género fantástico moderno, Tibbetts (2011) incluso compararía su obra con el estilo rococó de William Hogarth.

La valoración económica del cómic ya sea en su formato original, portadas, dibujos originales, bocetos o en las impresiones es algo que surge con el mercado coleccionista y la especulación de valor que se genera en torno a este. En un principio el arte original creado para las portadas o contenido no era valorado y existen numerosas historias de la falta de cuidado en el resguardo de estos originales (Munson, 2020).

CONSERVACIÓN

Debido a su fragilidad material ha sido necesario establecer métodos específicos de conservación para mantener los cómics, ya sea para procesos de compra-venta o de exhibición.

Desde 1930 hasta 1980 los cómics eran impresos en papel de prensa, que es reconocido por sus fibras pequeñas y débiles con un gran porcentaje de lignina (Ver-

[...] There are as many reasons to collect as there are collectors, but underneath all of it should be a sense of fun».



gara, 2002). La lignina en el papel es altamente reactiva a la descomposición de los ácidos presentes en el papel, lo que debilita y posteriormente destruye las fibras de celulosa. Esto hace que los papeles se tornen primero amarillentos y luego quebradizos (Gerber y Gerber, 1989), estos procesos de descomposición se aceleran cuando el material se encuentra expuesto a la luz de manera constante (Scott, 1990, 51).

Durante la década de 1980 la editorial Marvel comenzó a experimentar con papeles más gruesos a los que llamaron de formas diferentes. Por ejemplo, el papel *Mando, Baxter y Hudson* (Hayes, 2012), en la actualidad se utiliza un papel con un revestimiento brillante que aparentemente tiene menos acidez; pero las editoriales no divulgan exactamente cuál es el papel e inclusive hay registros de que hay cambios en el papel de una semana a otra (Burlingame, 2022).

Existen varios tipos de daños y desgastes a los que son susceptibles los cómics, desde la resequedad y posterior quiebre de las páginas, marcas de dedos en los colores de las cubiertas, dobleces en el lomo, desgarros producidos por las grapas, pérdida de grapas y de hojas dobles, manchas en las hojas de texto, oxidación de grapas, transferencia de tinta, páginas curvas, marcas de rotuladores y otras tintas; entre otros (Cannon, 2007).

Para evitar estos daños por desgaste y almacenaje, la conservación de cómics se hace generalmente a través del uso de contenedores especiales y papel libre de ácido que disminuyen las dos causas más grandes de deterioro del papel, la hidrólisis y la oxidación.

En el caso de aquellos cómics certificados por la CGC estos son protegidos por una cubierta rígida especial. Esta cubierta fue diseñada en 2016 (Pucilowski, 2021) con dos tipos de plástico inerte (también conocido como plástico de archivo), primero tereftalato de polietileno glicol (PETG) en la parte exterior y acrilonitrilo estireno (SAN) en la parte interior diseñados para proteger el cómic de golpes, dobleces, cambios de presión sobre las hojas, así como ofrecer cierta resistencia al agua, mientras que también es una combinación de plásticos claros resistentes a manchas y rayones.

La cubierta no se encuentra totalmente sellada al vacío ya que, como otros materiales hechos de celulosa, su mejor conservación se da en un ambiente con una humedad entre el treinta y cincuenta por ciento. Esto con el objetivo de mantener la flexibilidad del papel sin promover el crecimiento de hongos y otros organismos (Wilson, 1995). Por otro lado, los papeles con una alta acidez se degradan aun en ambientes sellados, produciendo químicos que necesitan salir del documento para una mejor conservación. En conclusión, el encapsulado al vacío no detendría la degradación de papeles con alto contenido de acidez (McCraith, 2003).

Aunque existen registros de restauraciones que se hacen a los cómics para mejorar su calidad estética, esto suele reducir el valor coleccionable a los ojos del comprador. En el sistema de calificación establecido por CGC se utilizan etiquetas moradas para distinguir a los ejemplares restaurados, en el mercado de especuladores y coleccionistas a estas se les conoce como «etiquetas moradas de la muerte» (Cannon, 2007).

La restauración es definida de la siguiente manera en la guía *The overstreet comic book price guide*:



Cualquier intento, ya sea hecho por un profesional o aficionado, para mejorar la apariencia de un cómic viejo o dañado usando procesos aditivos. Estos procesos pueden incluir cualquiera de o todos los siguientes: recoloración, agregar papel faltante, recorte de bordes, reaplicación de acabados brillantes, refuerzos, adhesivos, etc. La restauración hecha por aficionados puede bajar el valor de un tomo, e incluso la restauración hecha por profesionales tiene en el mercado actual una reputación negativa. En cualquier caso, una historieta restaurada no puede tener un valor de mercado mayor a un cuadernillo sin restaurar en el mismo estado. No existe un consenso en torno a otros métodos de restauración como el prensado, la limpieza no acuosa, la remoción de cinta y el remplazo de grapas. Hasta el momento en que exista un consenso, promovemos el continuo debate interacción entre las partes interesadas, así como reflexión en los estándares que se utilizan con respecto a otros pasatiempos y colecciones artísticas (Overstreet, 2014)¹⁷.

En general la restauración de cómics es una práctica no deseada para los coleccionistas, ya que muchas veces se hace de manera aficionada, utilizando materiales que pueden deteriorar aún más los tomos o reducir su valor de reventa (Canon, s/a)¹⁸. En estos procesos se busca restaurar el «aspecto original» de un cómic más que buscar una estabilización que respete los principios de la conservación científica (Perella Anadón y Muñíos Neira, 2011, 176).

Debido a que los coleccionistas de cómics y los valuadores no tienen un consenso específico sobre los tratamientos de conservación y de restauración que aplican, las empresas dedicadas a la restauración buscan diferentes modos de mejorar la apariencia de un cómic sin obtener una etiqueta morada, por ejemplo, la restauración subtractiva hecha por empresas como Immaculate comics (Morgan, s/a).

Entre las prácticas restaurativas que son más controversiales en este siglo se encuentran el prensado, que puede hacerse en seco a través de una prensa caliente o incluso con un tratamiento de humidificación. Igualmente se ven con desconfianza otros procesos que podrían alargar la vida útil de los cómics, entre ellos, el cambio de grapas, la limpieza en seco, humidificación, refuerzos, rellenos, limpiezas con

¹⁷ Any attempt, whether professional or amateur, to enhance the appearance of an aging or damaged comic book using additive procedures. These procedures may include any or all of the following techniques: recoloring, adding missing paper, trimming, re-glossing, reinforcement, glue, etc. Amateur work can lower the value of a book, and even professional restoration has now gained a negative aura in the modern marketplace from some quarters. In all cases a restored book can never be worth the same as an unrestored book in the same condition. There is no consensus on the inclusion of pressing, non-aqueous cleaning, tape removal and in some cases staple replacement in this definition. Until such time as there is consensus, we encourage continued debate and interaction among all interested parties and reflection upon the standards in other hobbies and art forms

¹⁸ Entre algunos de los tipos de restauración hecha por aficionados que se han encontrado existen traspasos de tintas hechas por rotuladores al querer cubrir las marcas de dobles o mejorar cualquier zona de color, el uso de papeles inadecuados para rellenar huecos, daño por el uso de pegamentos de contacto y el uso de lejía u otros blanqueadores para aclarar las páginas. Véase Cicconi, Susann y William Sarill (1989), Ethics and standards in the conservation of ephemera, 15th annual art conservation training program conference, Harvard University Art Museum.



solventes u otros. Ya que estos afectan el estado original de los tomos en búsqueda de una ganancia económica (Cannon, 2007).

El campo social de coleccionistas de cómics es, como señala Woo (2008), un campo con sus propias convenciones, normas e instituciones que se ha regido a sí mismo en busca de valorar los cómics. El problema de este acercamiento al objeto coleccionable es que no se tenga aún un estándar preciso de conservación y restauración como sucede en el caso del archivo o del restaurador de arte.

COLECCIÓN Y CONSERVACIÓN EN EL ÁMBITO ACADÉMICO

In the future most libraries... will represent the comic book and comic book in their collections. When that arrives, most of the current «special» collections of comics will seem like normal parts of a research library. (Scott, 1990, 17).

En la actualidad los cómics, tiras cómicas y novelas gráficas se han ganado un lugar en las bibliotecas universitarias, como legítimos recursos de investigación. El reconocimiento de su valor cultural ha propiciado que estas se alberguen en sus colecciones, principalmente en Estados Unidos. Dentro de las primeras colecciones presentes en estas podemos encontrar las pertenecientes a la Universidad Estatal de Michigan (1978), la Universidad de Missouri en Columbia (1989) y la de la Universidad de Tulsa. Y como se trata de un campo de estudio en desarrollo, en los últimos años es más frecuente encontrarlas también en España (Gallo León, 2017).

El material más favorecido en las bibliotecas universitarias son las novelas gráficas, con el argumento de que trata temas diversos y complejos, muchas veces dirigidos a un público adulto. Esto se ve reflejado en publicaciones dirigidas al personal de librerías, que tratan la adquisición de novelas gráficas. Tal es el caso del libreto *Developing and promoting graphic novel collections*, redactado en 2005 por Steven Miller; *Graphic novels for children and Tweens*, de 2008; *Graphic novels in your school library*, publicado por Ala editions en 2011; *The library's guide to graphic novels*, de la American Library association de 2020, entre otros.

Estas adquisiciones se reflejan en la realidad de las colecciones de bibliotecas, al menos en el caso de Estados Unidos, como se hace presente en la investigación de Cassie Wagner (2010), quien revisa la lista de cómics esenciales disponible en las ciento once bibliotecas pertenecientes a la ARL (Association of Research Libraries).

La entrada de secciones de narrativa gráfica a las estanterías conlleva a su vez una especialización de parte del librero, esto para asegurarse de que los cómics se almacenen y exhiben de manera adecuada, esto para asegurar su consulta en el futuro (Saez de Adana, 2018). Sobre todo en el caso de los cuadernillos que están impresos en un papel de menor calidad¹⁹.

¹⁹ Esta es otra de las razones por las que se favorece la novela gráfica, ya que esta suele estar disponible en formato pasta dura, lo cual reduce los costos de conservación y almacenaje (Cubbage, 2010).



Fig. 4. Fotos de Magafile, recuperada de worthpoint.com y Davenport, 2005 en boards.cgcomics.com.

Tal es el caso de la biblioteca estatal de Pensilvania, que posee una colección de cómics de *Doctor Strange* (1963-actualidad) y otros cuadernillos que forman parte de la historia cultural de la región. Al revisar cómo podían cuidar su colección se dieron cuenta de que las condiciones que ellos consideraban adecuadas para almacenar periódicos (45-50 grados fahrenheit con una humedad de entre 15 y 20 por ciento) no eran las mejores para los cómics. Ya que se expone a que estos se resequen y desquebrajen por la baja humedad.

Es por esto por lo que desde 1990 se han publicado libros y artículos dirigidos a libreros, en torno a la colección y conservación de los cómics. Estos conocimientos combinan la experiencia archivística con consejos de coleccionistas privados sobre cuál es la forma de almacenaje y consulta más adecuada (ver Scott, 1990).

En el caso de la biblioteca estatal de Pensilvania se utilizaron bolsas libres de ácido, así como bases rígidas, para prevenir los dobleces y el deterioro. Posteriormente estos fueron albergados en contenedores de plástico que podían almacenar hasta 200 ejemplares (Fee, 2010).

La mayor diferencia en la conservación hecha por coleccionistas privados y la de los ejemplares disponibles en bibliotecas es que la primera basa su conservación en la restricción de uso. Es decir, en limitar las veces que se usa para preservar su valor monetario (Scott, 1990, 73). En el caso de las bibliotecas el uso es parte de lo que da valor a la colección, por su utilidad. El uso continuo de ejemplares conlleva riesgos de deterioro importantes, por ejemplo, el uso constante de fotocopadoras provoca que las hojas cojan un color amarillento.

Las grapas en las historietas y los adhesivos en el caso de mangas pueden ceder con el uso, para lo cual se recomiendan utensilios de calidad de archivo que pueden usarse para reparar grietas, desgarros y desprendimientos. Es por ello que algunas bibliotecas importantes han digitalizado sus colecciones o prefieren trabajar con fotocopias para préstamos regulares.

Durante la década de 1970 a 1980 en Estados Unidos existió una compañía que producía soluciones de almacenaje para cómics. Los *magafiles* eran unos contenedores de cartón con unas solapas que permitían almacenar los cómics de manera





Fig. 5. Sección de almacenaje de la biblioteca de la MSU; foto por Sophia Salliby recuperada de WKAR. Public media from Michigan State University, 2022.

vertical sin provocar dobleces. Estas mismas fueron utilizadas posteriormente en la biblioteca de la Universidad de Michigan (Scott, 1990, 76), pero con el cierre de la empresa las bibliotecas y coleccionistas privados han recurrido a otras soluciones. Muchas veces con el uso de contenedores de plásticos inertes.

LA MSU Y SU COLECCIÓN DE CÓMICS

La biblioteca de la Universidad Estatal de Michigan (MSU) tiene una de las colecciones más grandes de cómics entre las universidades estadounidenses, almacenando alrededor de treientos cincuenta mil tomos provenientes de diferentes países y datados desde 1830. Esta colección fue fundada en 1978 y se encuentra dentro de sus colecciones especiales, la cual está disponible para consulta pública bajo cita (Detroit Bookfest, 2019).

La mayoría de su colección se encuentra almacenada fuera de la sala de lectura, y es posible acceder a ella pidiendo un préstamo anticipadamente. Esta sala se encuentra climatizada a una temperatura media de 18 grados centígrados, con una humedad relativa de entre el 20 y 60 por ciento para evitar el crecimiento de hongos al tiempo de mantener la flexibilidad del papel (MSU libraries, 2022).

Ellos saben que la fragilidad material de los cómics es un factor importante que tomar en cuenta en su colección, sobre todo en los materiales impresos en prensas, mimeógrafos o maquinas Ditto; por lo que dentro de sus políticas se encuentra el conservar duplicados de tomos recibidos a través de donaciones.

Durante la década de 1990 esta biblioteca utilizaba los *Magafiles* para almacenar la colección de manera vertical. Esto debido a que el almacenaje vertical permite una mejor consulta de tomos reduciendo el desgaste durante el manejo de la colección.



Como en la actualidad estos contenedores no pueden encontrarse en el mercado, la biblioteca ha cambiado su almacenaje a cajas hechas con un material libre de ácido, tanto en el espacio de almacenaje como en la sala de consulta. Además de esto, para cada ejemplar se utilizan fundas de *Mylar* individuales²⁰, ya que este material tiene uno de los mayores estándares actuales de conservación para cómics. Debido a la rigidez propia del *Mylar*, de grado archivo o grado museo, no es necesario el uso bases rígidas extras, como las que suelen agregarse en colecciones privadas cuando se utilizan bolsas suaves (Scott, 1990, p. 50).

Aunque cuentan con una oficina de conservación y restauración propia, en la actualidad están buscando la forma de digitalizar su material para reducir el desgaste durante la consulta.

CONCLUSIONES

Después de lo que observamos en este estudio podemos llegar a distintas conclusiones con respecto a la colección y conservación de cómics hecha por particulares y aquella que se realiza en instituciones públicas. Por un lado, observamos que el cómic adquiere valor debido a la recepción que tiene este por el público, es la interacción entre este medio y su contexto social lo que le da relevancia y valor histórico y comercial, haciéndolo pasar de ser un bien desechable a un objeto de conservación. Este valor es otorgado a partir de criterios muy variados que van desde la relevancia histórica, la técnica, el autor, la demanda, las tendencias de mercado hasta cuestiones personales como la nostalgia, los sentimientos o la memoria.

El coleccionismo de cómics en la actualidad corresponde principalmente a tendencias de los fans por generar una ganancia económica en el futuro, alimentando la especulación de mercado relacionada con autores o personajes específicos que alcanzan un alto grado de reconocimiento.

Al tornarse un objeto de colección, el cómic es despojado de su función original, la de ser leído, para convertirse en un bien comercial. El simple hecho de leer y usar un cómic puede bajar su valor en el mercado coleccionista.

En cuanto a la materialidad del archivo podemos entender que el precio o estado de un cómic se evalúa conforme al estado de conservación del soporte físico de la obra; prefiriéndose siempre los que tengan un bajo grado de desgaste por manipulación incluso si estos presentan errores notorios de producción.

Por otro lado, podemos ver que los cómics como un objeto de consulta y estudio son cada día más valorados. Por lo que su conservación y su preservación es un tema importante. Las bibliotecas utilizan materiales de archivo que han surgido tanto de la archivística como de las colecciones privadas. Esto para asegurar que el cómic es legible y que perdura para futuras generaciones.

²⁰ El *Mylar* es un envoltorio de poliéster con calidad de archivo, un material inerte que se usa tanto en archivos como en colecciones privadas debido a su claridad y capacidad de preservación.



REFERENCIAS

- BEATY, B. (2012). *Comics Versus Art*. University of Toronto Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3138/9781442696266>.
- BEERBOHM, R. y OLSON, R (2009), the american comic book: 1929-present, a concise history of the field as of 2009, Overstreet, R. (editor), *Comic book price guide*, Timonium.
- BOROCK, S. (S/a), *Comic book grading guide. A primer on grading and valuing your collection*, *Comics price guide*, <https://comicspriceguide.com/comic-book-grading> consultado 8 de enero de 2023.
- BURLINGAME, K. (2022), Marvel mails fans terrible quality merchandise, angers the internet. *Inside the magic*, <https://insidethemagic.net/2022/03/fans-are-upset-with-new-marvel-comic-issues-falling-apart-kb1/> consultado 5 de enero de 2023.
- CANNON, A. (2007) The conservation and display of comic books, AICCM Conference proceedings <https://aiccm.org.au/conference-proceedings/the-conservation-and-display-of-comic-books/> consultado 4 de enero 2023.
- CUBBAGE, Charlotte (2010), «Selection and popular culture in large academic libraries: taking the temperature of your research community» en Weiner, R. (ed.), *Graphic novels and comics in libraries and archives. Essays on readers, research, history and cataloguing*, McFarland & Co.
- DEWALLY, M. y EDERINGTON, L. (2004), What Attracts Bidders to Online Auctions and What is Their Incremental Price Impact?, DOI <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.589861>.
- DEWALLY, M. y EDERINGTON, L. (2006) Reputation, certification, warranties, and information as remedies for seller-buyer information asymmetries: lessons from the online comic book market, *The journal of business*, vol. 79, no. 2, pp. 693-729.
- ENTRECOMICS (2006), *Frank Frazetta (o la fantasía hecha carne)*, <https://web.archive.org/web/20080517050505/http://www.entrecomics.com/?p=68> consultado 1 enero de 2023.
- FEE, William T. (2010) The perils of doctor strange: preserving Pennsylvania-centered comics at the state library of Pennsylvania, *Graphic novels and comics in libraries and archives*, Wiener, Robert G. Ed., pp. 131-141.
- GABILLIET, J. (2010) *Of comics and men: A cultural history of American comic books*, traducido por Beaty, B. y Nguyen, N., University press of Mississippi.
- GRACIA LANA, Julio Andrés, «El cómic desde el ámbito académico en España», *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, ISSN-e 1579-2811, núm. 18, 2021.
- GERBER, E. y GERBER, M. (1986), *The photo-journal guide to comic books*, volume 1, Gerber Publishing company, 440 pp.
- GINOCCHIO, M. (2014) 10 great Gimmick Covers of the 1990s, *comicbook*, <https://comicbook.com/news/10-good-gimmick-covers-from-the-1990s/> consultado 4 de enero de 2023.
- HADJU, D. (2009) *The ten-cent plague: the great comic-book scare and how it changed America*, St. Martin's press, 458 pp.
- HAYES, B. (2012), Mando, Baxter, (blank), *The hayfamzone blog*, <http://hayfamzone.blogspot.com/2012/04/mando-baxter.html> consultado 3 de enero 2023.
- HERITAGE AUCTIONS, *Heritage auctions sells Frank Miller and Lynn Varley's «Batman: the dark knight returns» book one cover art for record-setting \$2.4 million*, <https://www.ha.com/heritage-auctions-press-releases-and-news/heritage-auctions-sells-frank-miller-and-lynn-varley-s-bat>



[man-the-dark-knight-returns-book-one-cover-art-for-record-setting-2.4-million.s?releaseId=4496&ic=ih-clickButton-batmanDarkKnightReturns-learnMore-7274-051822](https://doi.org/10.1344/BiD2017.38.7) consultado 2 de enero 2023.

- GALLO LEÓN, José Pablo, Presencia del Cómic en las bibliotecas universitarias españolas. *Bid. textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, núm. 38, junio 2017, DOI: <https://doi.org/10.1344/BiD2017.38.7>.
- LOPES, P. (2006), Culture and stigma: popular culture and the case of comic books, *Sociological forum*, 21, pp. 386-414, <https://doi.org/10.1007/s11206-006-9022-6>.
- MCCLOUD, S. (1993), *Understanding Comics: The Invisible Art*, William Morrow Paperbacks.
- MCCRAITH, I. (2003), Polyester Encapsulation, *Simcoe County archives*, <https://www.simcoe.ca/Archives/Documents/SCA-Polyester-Encapsulation.pdf>.
- MORGAN, R. (s/a), *Will grading companies consider the use of Immaculean to be restoration and give books cleaned with it a special label or note?*, <https://immaculatecomics.com/will-grading-companies-consider-the-use-of-immaculean-to-be-restoration-and-give-books-cleaned-with-it-a-special-label-or-note/> consultado 5 de enero 2023.
- MORRISON, Grant, «El dios sol y el caballero oscuro», en *Supergods. Lo que los vigilantes enmascarados, los mutantes milagrosos y un dios solar de Smallville tienen que enseñarnos sobre ser humanos*, 2011, Turner.
- MSU LIBRARIES, Enero 2022, Special collections. Preservation environment evaluation. <https://lib.msu.edu/sites/default/files/conservation-preservation/environmental-monitoring-conservation-preservation/spc2022.pdf>.
- MUKERJI, C. (1978), Artwork: collection and contemporary culture, *American journal of Sociology*, vol. 84, no. 2, pp. 348-365.
- MUNSON, K. (2020) *Comic art in museums*, university press of Mississippi, 400 p.
- PEÑA MÉNDEZ, M. (2022), Las exposiciones de cómics. Historia y contexto global, *Cuco: Cuadernos de cómic*, DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1686.
- PERELLA ANADÓN, B. y MUIÑOS NEIRA, M. «Conservació i Restauració De còmic: El mètode Nord-Americà» *UNICUM*, Núm. 10, 1, p. 49-61, <https://raco.cat/index.php/UNICUM/article/view/287908>.
- PUCIŁOWSKI, T. (2021) Getting to know your CGC comic book cases, *The collectors resource*, <https://thecollectorsresource.com/blog/getting-to-know-your-cgc-comic-book-cases/> consultado el 2 de enero de 2023.
- RECALLED Comics, Spawn #1 error variant: no black ink in cover, <https://recalledcomics.com/Spawn-1Error.php> consultado 6 de enero de 2023.
- REECE'S rare comics (s/a), Dark Knight III: the master race #1 CGC 9.8 white pages, https://reececomics.com/product/dark_knight_iii_1_cgc_9_8_white_pages_full_figure_sketch/ consultado 4 de enero de 2023.
- ROMERO JÓDAR, A. (2013), Comic books and graphic novels in their generic context. Towards a definition and classification of narrative iconical texts, *Atlantis. Journal of the Spanish association of anglo-american studies*, 35.1, pp. 117-135.
- SÁEZ DE ADANA, FRANCISCO (2018). «Preservació del patrimoni del còmic : la Billy Ireland Cartoon Library & Museum». BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació, núm. 40 (juny). <<http://bid.ub.edu/40/saez.htm>>. DOI: <http://dx.doi.org/10.1344/BiD2018.40.2>



- SELL my comic art, *Frank Miller comic art price guide*, <https://www.sellmycomicart.com/frank-miller-comic-art.html> consultado 1 de enero. 2023.
- TIBBETTS, J.C. (2011). *The Extravagant Gaze. In: The Gothic Imagination*. Palgrave Macmillan, New York. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230337961_6.
- U.S. department of labor, *Handbook of labor statistics*, 193, p. 745.
- VAN AS, T. (2020), So what's the deal with variant covers?, *How to love comics*, <https://www.howtolovecomics.com/2013/08/22/whats-the-deal-with-variant-covers/> consultado 30 diciembre 2022.
- VAUGHN, J.C. (1999) Avenues of collecting: A walk through the comic book neighborhood, *The Overstreet comic book price guide*, pp. 90-94.
- VERGARA, J. (2020) *Conservación y restauración de material cultural en archivos y bibliotecas*. Colección Biblioteca profesional, Biblioteca valenciana, 199 pp.
- WILSON, K. (1995), Environmental guidelines for the storage of paper records, *The national information standards organization*, 21 pp.
- WOO, B. (2008), Is there a comic book industry?, *Media industries*, vol 5, issue 1, pp. 27-46.
- WOO, B. (2012) Understanding understandings of comics: reading and collecting as media oriented practices, *Participations. Journal of audience & reception studies*, vol 9, issue 2, pp. 180-199.
- WYBURN, J. y ALUN ROACH, P. (2012), An hedonic analysis of American collectable comic-book prices, *Journal of cultural economics*, vol. 36, No. 4, pp. 309-326.
- @SILVERDREAM (2014) *cgccomics board* [foro] https://boards.cgccomics.com/topic/348740-did-i-get-ripped-off-spawn1-manufactor-error-cover?_gl=1*t6zqo1*_ga*MTExNzIxMjY3MjgzOC40LjEuMTY3MjgzNjg0My41NS4wLjA. Consultado 4 de enero 2023.

