



Los espacios imaginarios en la trilogía de *Lope de Aguirre*
(1989-1998) de Felipe Hernández Cava, Enrique Breccia,
Federico del Barrio y Ricard Castells

The Imaginary Spaces in the Trilogy of Lope de Aguirre
(1989-1998) by Felipe Hernández Cava, Enrique Breccia,
Federico del Barrio and Ricard Castells

MARTÍN JUARISTI GARAMENDI

Universidad de Hong Kong - HKU

Martín Juaristi Garamendi ha dedicado más de quince años a la docencia del español en China, trabajando sucesivamente en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Shenzhen (SFLS), la Universidad de Estudios Extranjeros de Tianjin (TJFSU) y la Universidad de Hong Kong (HKU), donde continúa desempeñando su labor como profesor del programa de español. Sus intereses principales incluyen la literatura y los cómics, así como su integración en la enseñanza del español como lengua extranjera. Por este motivo, ha participado como ponente en encuentros académicos sobre cómic y ha organizado charlas y eventos culturales relacionados con este medio. Cuenta con un máster en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona (UB) y otro en Traducción por la Universidad de Deusto (UD) y, actualmente, está realizando su doctorado en Literatura Comparada y Estudios Literarios en la Universidad del País Vasco (EHU), la misma institución en la que obtuvo su licenciatura en Filología Inglesa.

Fecha de recepción: 22 de agosto de 2023

Fecha de aceptación definitiva: 26 de enero de 2024

DOI: 10.37536/cuco.2024.22.2283

Resumen

Este artículo analiza la construcción de los espacios imaginarios en las tres novelas gráficas que el guionista Felipe Hernández Cava dedicó a la figura del conquistador rebelde Lope de Aguirre: *La aventura* (1989), *La conjura* (1993) y *La expiación* (1998). Esta trilogía constituye un objeto de estudio de interés indiscutible por sus notables ambiciones temáticas y formales, así como por el contraste visual entre los estilos de los dibujantes que firman cada entrega —Enrique Breccia, Federico del Barrio y Ricard Castells, respectivamente—, tres artistas gráficos que destacan en la historieta hispanoamericana por su originalidad y su virtuosismo expresivo. En consecuencia, supone una aproximación a un espacio histórico, el de la Amazonia de la conquista española, que aprovecha los recursos plásticos y narrativos de la historieta, distinguiéndose así de las presentes en otros medios como la literatura y el cine. Con el fin de fundamentar esta afirmación, en este trabajo se compara la obra estudiada con otros referentes historiográficos, literarios, cinematográficos e historietísticos relacionados con Lope de Aguirre.

Palabras clave: espacios imaginarios, cómic histórico, Lope de Aguirre, Amazonas, crónicas de Indias.

Abstract

This article analyzes the construction of imaginary spaces in the three graphic novels that Felipe Hernández Cava devoted to the figure of the rebellious conquistador Lope de Aguirre: *La Aventura* (1989), *La Conjura* (1993), and *La Expiación* (1998). Hernández Cava's trilogy is worthy of attention due to its notable thematic and formal aspirations, as well as the visual contrast between the styles of the artists that sign each installment (Enrique Breccia, Federico del Barrio, and Ricard Castells, respectively). These three creators stand out in Spanish and Latin American comics for their originality and expressive skill. Their work showcases an approach to the historical space of the Amazon of the Spanish conquest, while taking advantage of the numerous plastic and narrative resources of comics, which distinguishes it from those present in other forms of media such as literature and cinema. To substantiate this affirmation, this work compares Hernández Cava's work with other historiographical, literary, cinematographic and comic references related to Lope de Aguirre.

Keyword: imaginary spaces, historical comic, Lope de Aguirre, Amazon, chronicles of the Indies.

Cita bibliográfica

JUARISTI GARAMENDI, Martín. «Los espacios imaginarios en la trilogía de *Lope de Aguirre* (1989-1998) de Felipe Hernández Cava, Enrique Breccia, Federico del Barrio y Ricard Castells», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 22 (2024), pp. 118-138.

Introducción

Este trabajo examina la creación de espacios imaginarios en las tres novelas gráficas en las que Felipe Hernández Cava y los dibujantes Enrique Breccia, Federico del Barrio y Ricard Castells relataron el ascenso y la caída del conquistador insurrecto Lope de Aguirre: *La aventura* (1989)¹, *La conjura* (1993)² y *La expiación* (1998)³. Estas obras son merecedoras de análisis debido a sus apreciables innovaciones narrativas en la recreación de hechos históricos, que ya habían sido tratados con relativa amplitud por autores de vanguardia en el cine y la literatura. Por citar solo algunas de las numerosas versiones preexistentes, pueden destacarse las que escritores como Arturo Uslar Pietri⁴ o Miguel Otero Silva⁵ y cineastas como Werner Herzog⁶ o Carlos Saura⁷ consagraron a dar su visión personal del episodio histórico, inspirándose con mayor o menor fidelidad en las numerosas relaciones de testigos como Pedrarias de Alместo⁸ o Custodio Hernández⁹, en los cronistas de la época y los posteriores como Toribio de Ortiguera¹⁰ o Fray Pedro Simón¹¹ y en historiadores relativamente modernos como Emiliano Jos¹² o Julio Caro Baroja¹³.

Los cómics de Hernández Cava consiguen presentar una interpretación original de la historia al aprovechar recursos propios de la historieta, como es el empleo de estilos visuales radicalmente diferentes en cada entrega, a cargo de tres artistas gráficos de marcada personalidad, diferenciándose así de las procedentes de otros medios narrativos. Para respaldar esta afirmación, en

¹ HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y BRECCIA, Enrique. *Lope de Aguirre. La aventura*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones, 1989.

² HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y DEL BARRIO, Federico. *Lope de Aguirre. La conjura*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones, 1993.

³ HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y CASTELLS, Ricard. *Lope de Aguirre. La expiación*. Valencia, De Ponent, 2000.

⁴ USLAR PIETRI, Arturo. *El camino de El Dorado*. Buenos Aires, Losada, 1997 [1964].

⁵ OTERO SILVA, Miguel. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*. Barcelona, Seix Barral, 1979.

⁶ HERZOG, Werner (dir.). *Aguirre, der Zorn Gottes* [película]. Alemania, Filmverlag der Autoren, 1972.

⁷ SAURA, Carlos. *El Dorado* [película]. España, Dunlop, 1988.

⁸ VÁZQUEZ, Francisco y ALMESTO, Pedrarias. «Francisco Vázquez-Versión Pedrarias de Alместo», en MAMPEL GONZÁLEZ, Elena y ESCANDELL TUR, Neus (eds.). *Lope de Aguirre - Crónicas*. Barcelona, Editorial 7 ½, 1981, pp. 273-283.

⁹ HERNÁNDEZ, Custodio. «Custodio Hernández», en MAMPEL GONZÁLEZ, Elena y ESCANDELL TUR, Neus (eds.). *Lope de Aguirre - Crónicas*. Barcelona, Editorial 7 ½, 1981, pp. 189-201.

¹⁰ DE ORTIGUERA, Toribio. «Toribio de Ortiguera», en MAMPEL GONZÁLEZ, Elena y ESCANDELL TUR, Neus (eds.). *Lope de Aguirre - Crónicas*. Barcelona, Editorial 7 ½, 1981, pp. 31-175.

¹¹ SIMÓN, Pedro. *The Expedition of Pedro de Ursua and Lope de Aguirre in Search of El Dorado and Omagua in 1560-1*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011 [1861].

¹² JOS, Emiliano. *La expedición de Ursua al Dorado y la Rebelión de Lope de Aguirre*. Huesca, Talleres gráficos Editorial V. Campo, 1927; y JOS, Emiliano. *Ciencia y osadía sobre Lope de Aguirre, el Peregrino*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano Americanos, 1950.

¹³ CARO BAROJA, Julio. *Lope de Aguirre «Traidor» - Pedro de Ursúa o el caballero*. Madrid, Editor Caro Raggio, 2014 [1968].

este estudio se contrasta la obra analizada con otros referentes historiográficos, literarios, cinematográficos e historietísticos vinculados a Lope de Aguirre como los antes citados.

Aunque solo sea para sortear el equívoco al que puede dar lugar la palabra «imaginario», conviene aclarar que los espacios a los que se alude en el título del artículo no guardan relación con lo fantástico, sino que se refieren, fundamentalmente, a aquellos en los que suceden los acontecimientos históricos narrados en las obras estudiadas. El adjetivo que acompaña a estos espacios alude, por lo tanto, a la forma en la que se recrean sus cualidades físicas, estéticas y socioculturales por medio de la imaginación. Se trata de una noción próxima a la de «paisaje», tal y como lo define el profesor Enrique Fernández Domingo:

Definimos el paisaje tanto como una perspectiva intelectual situada en el espacio y en el tiempo que [sic] como una abstracción constituida por referentes y procesos culturales. El paisaje, en definitiva, es un sujeto que no existe sin que sea observado, es el encuentro entre un territorio y una mirada¹⁴.

El concepto no es nuevo y ha sido estudiado desde disciplinas tan diversas y aparentemente ajenas entre sí como la arquitectura, la geografía o la teoría literaria, ámbito en el que destaca la aportación de Fernando Aínsa Amigues, impulsor de la llamada «geopoética». Su trabajo proporciona un soporte teórico fundamental para este estudio, ya que atiende a la manera en que los textos o el *logos* dotan de significado al *topos*, los espacios descritos. Este *topos* «llega así a la única liberación posible para un texto: plasmarse en el libro que lo fija y lo difunde, en esa vida propia y tan aleatoria de su destino independiente, cuando alguien distinto a su autor lo lee»¹⁵. El acercamiento de Aínsa Amigues se ha aplicado fundamentalmente al texto literario novelesco, donde la «emergencia del espacio subjetivo se produce espontánea y —nos atreveríamos a decir— inevitablemente»¹⁶, pero esto no lo hace menos idóneo para el análisis de estos tres cómics de Hernández Cava. Estos cómics pueden ser designados como novelas gráficas por su carácter autoconclusivo, su trascendencia temática, su experimentación formal y narrativa, y las alusiones más o menos directas a diversos antecedentes históricos y literarios. Por otro lado, para Aínsa Amigues, toda descripción de un lugar, incluida su representación gráfica, como la de un mapa¹⁷ o, como se sobreentiende, la de un cómic, es susceptible de ser estudiada desde esta perspectiva, partiendo de que es la representación de una visión subjetiva del mundo y que es susceptible de ser interpretada de forma diferente por cada individuo.

¹⁴ FERNÁNDEZ DOMINGO, Enrique. «El paisaje como construcción cultural: La mirada de los viajeros europeos sobre el lago Titicaca (siglo XIX)», en *Tiempo histórico*, n.º 13 (2016), p.65.

¹⁵ AÍNSA AMIGUES, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 14.

¹⁶ AÍNSA AMIGUES, Fernando. «Aproximaciones al espacio literario desde la topofilia y la geopoética», en SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara y AGRAZ ORTIZ, Alba (eds.). *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2017. p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

Si hay un motivo por el que el enfoque de Aínsa Amigues resulta especialmente adecuado para el estudio de las obras que nos ocupan, es el haber sido expresamente concebido para sintetizar las claves de una poética del paisaje del relato de aventuras:

El recorrido exploratorio del aventurero, el camino sacralizado del peregrino, el deambular del simple transeúnte, son ámbito de vida y expresión del *homo viator* que «hace camino al andar». Pero es en la «descripción literaria» donde términos como camino, escenario, distancia, horizonte, lugar, universo y paisaje se convierten en las figuras privilegiadas de las descripciones del «estar-aquí», de esa manera de vivir el espacio¹⁸.

En geografía o en sus ramas consagradas al análisis de las connotaciones culturales y literarias de los paisajes, son cada vez más frecuentes los trabajos vinculados al cómic como el ensayo que el geógrafo Eduardo Martínez de Pisón ha dedicado a Tintín¹⁹ o el artículo en el que la especialista en geografía literaria Giada Peterle ha analizado la narrativa «cartocentrada» de *City of Glass* (1988)²⁰, adaptación historietística de la novela de Paul Auster a cargo de Paul Karasik y David Mazzucchelli. Ambos trabajos analizan recreaciones de espacios del mundo real, pero así como Martínez de Pisón adopta un enfoque descriptivo de los espacios donde tienen lugar las aventuras de Tintín (detallando sus características, comparándolas con las ubicaciones auténticas y estableciendo conexiones con otros referentes culturales)²¹, Peterle se concentra en el estudio del lenguaje gráfico del cómic de Karasik y Mazzucchelli, al que atribuye cualidades cartográficas en la disposición de las secuencias y el diseño de página. Este último planteamiento es parecido al que el arquitecto Enrique Bordes expone en su libro *Cómic, arquitectura narrativa*²², que examina las afinidades entre el cómic y la arquitectura, analizando especialmente las vinculaciones entre el lenguaje visual de la historieta con el de los planos arquitectónicos.

Peterle y Bordes coinciden en su atención a la forma en la que espacios fundamentalmente urbanos o domésticos influyen en el diseño gráfico y la secuenciación de la historia, por lo que sus trabajos resultan de especial utilidad para apreciar, por oposición, el impacto que un espacio tan antagónico a los anteriores, como lo es el de la selva inexplorada, ha podido tener en la narrativa de Hernández Cava y sus colaboradores.

Asimismo, las propuestas de Aínsa Amigues y Martínez de Pisón constituyen referentes esenciales en la articulación de un marco teórico ecléctico, que admita la comparación de expresiones procedentes de medios y géneros muy diferentes, con el fin de determinar las particularidades

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Geografías y paisajes de Tintín: Viajes, lugares y dibujos*. Madrid, Fórcola Ediciones, 2019.

²⁰ PETERLE, Giada. «Comic book cartographies: a cartocentred reading of *City of Glass*, the graphic novel», en *Cultural Geographies*, vol. 24, n.º 1 (2017), pp. 43-68.

²¹ CRESPO CASTELLANOS, José Manuel. «Reseña de: Martínez de Pisón, Eduardo (2019). *Geografías y paisajes de Tintín. Viajes, lugares y dibujos*», en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VI: Geografía, n.º 13 (2020), pp. 311-313.

²² BORDES, Enrique. *Cómic, arquitectura narrativa*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2017.

que diferencian a estos espacios imaginarios de los descritos en otros relatos literarios, cinematográficos e historietísticos de la rebelión de Lope de Aguirre.

Para evitar que el examen comparativo de expresiones provenientes de diversos medios (novelas, crónicas históricas, cómics y películas) pueda resultar en un trabajo impreciso o desorganizado, se ha intentado circunscribir el ámbito de estudio a los relatos y relaciones de la rebelión de Aguirre, a pesar de que la figura de este conquistador encarna, con mayor nitidez que casi cualquier otro referente histórico, un arquetipo que se prodiga en la literatura universal: el del aventurero o explorador que es transformado por la selva. Se trata de un modelo cuya manifestación literaria más trascendental podría ser el Kurtz de *Heart of Darkness* (1899)²³ y al que también pertenecen otros personajes más idealizados como Tarzán o Ka-zar, con mayor arraigo en el cómic clásico por la afinidad del medio con las publicaciones *pulp*. En estas historias la selva es un entorno inhóspito que ejerce un influjo emancipador y fortalecedor en un protagonista que, desembarazado de las limitaciones impuestas por la civilización, adquiere cualidades que lo distinguen y lo elevan por encima de sus congéneres. En su enumeración de los rasgos principales de la «novela de selva», Fernando Aínsa alude a este patrón cuando explica que en la jungla «la geografía es esquiva y cambiante, pero en ella se mueven con soltura sus habitantes nativos y quienes descubren su secreto sentido»²⁴, y cita el ejemplo de Horacio Quiroga, autor y protagonista de cuentos en los que «es agricultor, colono, constructor de su propia casa, pionero y cazador, partero de sus hijos y solitario explorador»²⁵. Lope de Aguirre no es tan autosuficiente e ingenioso como los protagonistas de Quiroga, pero su afinidad con el entorno amazónico parece imbuirle de las cualidades necesarias para adueñarse de la expedición y dominar a sus hombres. En la selva, Aguirre tampoco obtiene las habilidades acrobáticas de Tarzán, ni se convierte como Kurtz en objeto de veneración idólatra para los nativos, pero su logro no desmerece de estos, puesto que no resulta menos insólito que un baqueteado soldado, de extracción humilde y veterano de más de una desventurada campaña, se apodere de una expedición colonizadora para liderar una sublevación contra el monarca al que sirve. Aunque es verdad que ya se habían producido diversas insurrecciones en el Perú y en otras regiones colonizadas, como la de Gonzalo Pizarro en 1541 o la de Francisco Hernández de Girón en 1553, en las que al parecer Lope de Aguirre pudo haber combatido a favor de la corona de España²⁶, no es menos cierto que, como matiza Ingrid Galster, la de los «marañones» fue la primera en la que se redacta una «declaración explícita de la separación de España, y esto por primera vez en la historia de la América hispana, con lo cual se anticipaba, al menos en intención, lo que solo 250 años más tarde sería realidad»²⁷.

Prueba de lo extraordinario de esta coyuntura es su periódica reaparición en la ficción, ya sea en ambiciosos proyectos literarios y cinematográficos, como los citados al comienzo de esta introducción, o en obras posteriores como la tercera novela de la trilogía amazónica de William

²³ CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. Londres, Penguin Classics, 2007 [1899].

²⁴ AÍNSA AMIGUES, Fernando. «Del "topos" al "logos". Propuestas para una geopoética latinoamericana», en *Archipiélago*, vol. 13, n.º 50 (2005), p. 8.

²⁵ AÍNSA AMIGUES, Fernando (2005). *Op. cit.*, p. 10.

²⁶ GALSTER, Ingrid. *Aguirre o la posteridad arbitraria: La rebelión del conquistador Vasco Lope de Aguirre en historiografía y ficción histórica (1561-1992)*. Rosario, Editorial Universidad de Rosario, 2011, pp. 29-31.

²⁷ GALSTER, Ingrid. *Op. cit.*, p. 67.

Ospina²⁸, la película *Oro* (2017)²⁹ dirigida por Agustín Díaz Yanes a partir de un relato de Arturo Pérez-Reverte, inspirado indirectamente en los mismos hechos, o la realizada por Jaume Collet-Serra para Disney³⁰ en la que Lope de Aguirre, convertido en el fantasmagórico villano de la cinta, ha sido asimilado por la selva que pretendía expoliar. La presencia de Aguirre en el cómic es puntual pero relevante, dado el prestigio de los autores que participaron en los dos proyectos que se le dedicaron a comienzos de la década de los años 90: *El Dorado: El delirio de Lope de Aguirre* (1992)³¹, de Carlos Albiac y Alberto Breccia, y la obra de la que trata este trabajo. Aunque ambas son obras ambiciosas y singulares que deberían haber tenido una mayor repercusión, puede afirmarse que la trilogía de Hernández Cava supera a su rival en ambición y hondura, tanto por la cadencia más pausada del guion como por la insólita combinación de expresiones gráficas muy diferentes entre sí.

Los espacios imaginarios en la trilogía de *Lope de Aguirre* (1989-1998) de Felipe Hernández Cava, Enrique Breccia, Federico del Barrio y Ricard Castells

La obra de Hernández Cava consta de tres volúmenes que, en su origen, debían formar parte de la colección *Imágenes de la historia* de la editorial alavesa Ikusager, si bien la tercera entrega no llegó a publicarse en esta colección debido a desavenencias con el editor Ernesto Santolaya, como explica Francisco Naranjo en su epílogo a *La expiación*:

Y pasa algo más de un año antes de que éste vea el trabajo que está llevando el dibujante, una propuesta radical y arriesgada que, al parecer, no entraba en sus planes. Ante la actitud del editor, que incluso propone hacer una serie de cambios en las planchas ya terminadas, Castells decide retirarse del proyecto, pero el apoyo de Cava y del director artístico de la colección *Imágenes de la historia*, Antonio Altarriba, obliga a que las aguas vuelvan, al menos en apariencia, a su cauce. Sin embargo, con las cuarenta y siete páginas ya terminadas, el dibujante recibe una sorprendente carta del editor en la que [...] se le comunica que el contrato queda anulado³².

Sin discutir la osadía de una propuesta que sus propios defensores describen como «radical y arriesgada», lo cierto es que *La expiación* se ajusta a la premisa del sello editorial: mostrar, en un formato semejante al del álbum francobelga (longitud próxima a las 60 páginas, cartóné, papel

²⁸ OSPINA, William. *La serpiente sin ojos*. Bogotá, Mondadori, 2012.

²⁹ DÍAZ YANES, Agustín (dir.). *Oro* [película]. España. Sony Pictures, 2017.

³⁰ COLLET SERRA, Jaume (dir.). *Jungle Cruise* [película]. EE. UU., Walt Disney Studios Motion Pictures, 2021.

³¹ BRECCIA, Alberto y ALBIAC, Carlos. *El Dorado. El delirio de Lope de Aguirre*. Madrid, Planeta-Agostini, 1992.

³² NARANJO, Francisco. «Epílogo», en HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y CASTELLS, Ricard. *Lope de Aguirre. La expiación*. Valencia, De Ponent, 2000, p. 55.

de alto gramaje, coloreado a pincel...), la visión personal que autores destacados del cómic hispánico³³ tenían de episodios específicos de la historia³⁴.

El marcado contraste visual entre cada uno de los volúmenes de la trilogía (a cargo, respectivamente, de Enrique Breccia, Federico del Barrio y Ricard Castells) es uno de los aspectos más llamativos de la obra y lo que la hace más atractiva para el estudio de sus espacios imaginarios. Cabe argüir que estas variaciones, manifiestas, por ejemplo, en las evidentes mutaciones físicas que experimentan los personajes en cada libro, pudieron afectar negativamente a la recepción comercial de la obra, lo que podría explicar en parte la decisión de cancelar la publicación de la tercera entrega dentro de la colección *Imágenes de la historia*. Sin embargo, no es menos cierto que resultan un recurso de gran eficacia para representar las alteraciones temáticas y atmosféricas que caracterizan cada etapa de la historia, así como la evolución psicológica de los personajes. De este modo, el Lope de Aguirre del primer volumen, que es el que presenta un aspecto menos rudo o caricaturesco, refleja la faceta más comedida del personaje, la del soldado fiable, pero crítico de los abusos y los defectos de los poderosos.

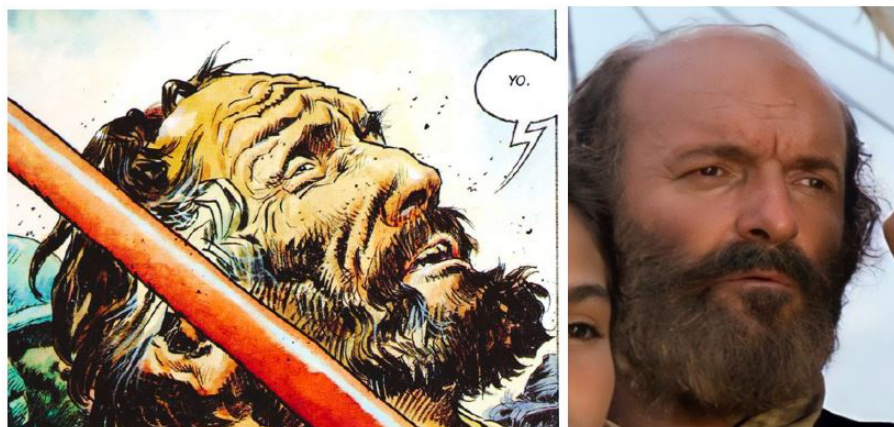


FIG. 1. HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y BRECCIA, Enrique. *Lope de Aguirre. La aventura*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones, 1989, p. 8; SAURA, Carlos (dir.). *El Dorado* [película]. España, Dunlop, 1988.

En consonancia con esta dimensión, el Lope de Aguirre de Enrique Breccia se asemeja a una versión estilizada del Omero Antonutti protagonista de *El Dorado* (1989) (FIG. 1). Aunque Elías Amézaga, prologuista del libro, celebra la decisión de «haber tomado como modelo al propio editor de Ikusager, Ernesto Santolaya», lo que le lleva a preguntarse «¿Qué vería en este hombre para identificarle con él? ¿Será que los muchos años que viene tras de nuestro conquistador le ha hecho reencarnarle? Sus mismísimas barbas, la color y los ojos, sobre todo los ojos

³³ La mayoría de las entregas de esta colección están firmadas por veteranos historietistas españoles y latinoamericanos como Antonio Hernández Palacios, Luis García Mozos, Adolfo Usero, Héctor Germán Oesterheld o Alberto Breccia, pero también hubo aportaciones provenientes del cómic europeo como las de los franceses Sylvain Chomet y Nicolas de Crécy, así como de otras disciplinas y ámbitos ajenos al cómic como la del pintor Jose Ibarrola con los escritores Jon Juaristi y Mario Onaindia.

³⁴ BLANCO CORDÓN, Tatiana. *La historieta en la didáctica del español como lengua extranjera: Una mirada iconoverbal del franquismo* [tesis doctoral]. Universidad de Málaga, 2015, p. 63. Disponible en <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/13586>

semiabiertos, rasgados, brillantes...»³⁵. Galster sostiene además que la fisionomía de los personajes en el volumen de Enrique Breccia es un reflejo de su extracción socioeconómica, que confiere rasgos angulosos y afectados a los nobles, encarnados por el gobernador Ursúa y su amante Inés de Atienza, y exagera hasta lo grotesco la fealdad de los miserables, reflejo del estado de crueldad y barbarie en el que habitan. Aguirre, por encontrarse a medio camino entre la vanidad de los poderosos y la degradación de la tropa, presenta rasgos más equilibrados y armoniosos³⁶.

Por otro lado, Federico del Barrio, en correspondencia con la atrocidad de las acciones narradas en el segundo volumen, dibuja a un Lope de Aguirre más robusto y hosco, con un ojo aparentemente eviscerado. La tortedad del protagonista puede deberse a algunas de las descripciones que de él se hacen en la novela de Miguel Otero Silva *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), que Hernández Cava ha citado como una de sus principales fuentes de inspiración³⁷ y que sugiere una posible identificación o confusión con su antecesor en la exploración del Amazonas, Francisco Orellana, que perdió un ojo en una campaña militar en Perú y vivió numerosos episodios reminiscentes de la biografía de Lope de Aguirre (FIG. 2). Por lo demás, la distinción socioeconómica observada por Galster en el primer volumen se hace menos evidente al introducirse matices que individualizan a los personajes y complican su adscripción a uno u otro grupo. De este modo, el noble Fernando de Guzmán recuerda, por su obesidad, al actor Peter Berling, que encarnó al mismo personaje en *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), mientras que personajes de extracción más humilde como Alonso de la Bandera o Lorenzo de Zalduendo presentan rasgos propios que los singularizan sin caricaturizarlos. A pesar de ello, persiste la tendencia a la deformación esperpéntica de los soldados en las viñetas con multitudes.



FIG. 2. HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y DEL BARRIO, Federico. *Lope de Aguirre. La conjura*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones, 1993, portada; RIVADENEIRA ARMENDÁRIZ, Oswaldo. *Busto de Francisco Orellana* [fotografía]. Disponible en <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco de Orellana1.JPG>

³⁵ HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y BRECCIA, Enrique. *Op. cit.*, p. 2.

³⁶ GALSTER, Ingrid. *Op. cit.*, p. 681.

³⁷ GARCÍA, Jorge y PÉREZ, Álvaro. «Memorias de Cava. Entrevista a Felipe Hernández Cava», en *Tebeosfera*, s.f. Disponible en <https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Cava/FelipeH.htm>

En el último álbum, la imagen de Lope se lleva al extremo de su deformación, convirtiéndolo en un espantajo renqueante, raquítrico y harapiento, con un solo ojo que sobresale, desorbitado, bajo el morrión, lo que le confiere reminiscencias del Lope de Aguirre interpretado por Klaus Kinski en la película de Herzog (FIG. 3). Respecto a las distinciones de grupo o de clase, Castells enfatiza la dicotomía orden-revolución enfrentando al bando de la corona de España, cuyos representantes, ya sean los soldados, el gobernador Gutiérrez o el propio rey, presentan formas etéreas y luminosas insinuadas con finos contornos y colores pálidos; con el bando de Lope de Aguirre y sus maltrechos «marañones», reducidos a borrones amorfos y renegridos, lo que refuerza su caracterización como sufridos parias o mártires precursores de la emancipación de América.



FIG. 3. HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y CASTELLS, Ricard. *Lope de Aguirre. La expiación*. Valencia, De Ponent, 2000, p. 11; HERZOG, Werner (dir.). *Aguirre, der Zorn Gottes* [película]. Alemania, Filmverlag der Autoren, 1972.

Sin embargo, esta vindicación de los sublevados no parece alcanzar a los indígenas y a los esclavos negros, cuya puntual presencia se desvanece al final de la historia. Al igual que en las crónicas y en la mayoría de los relatos, ambos grupos se ven relegados, desde el principio, al papel de figurantes o de víctimas silenciosas de la conquista. Si bien es cierto que sus rasgos y sus atuendos se representan en diversas ocasiones con intrincado detalle y afán etnográfico, lo que denota una voluntad documental y testimonial que, no obstante, desaparece en el tercer álbum. Esta ausencia puede ser achacable al mayor grado de abstracción, así como a la menor presencia de estos grupos en esta parte de la historia debido a la desertión, el abandono y la muerte de muchos de los indios y los negros de la expedición en etapas anteriores.

Esta transformación del paisaje humano tiene una correlación en la forma en la que se perciben los demás elementos del entorno, con un tratamiento gráfico cambiante que parte del minucioso naturalismo de los dibujos de Breccia, continúa con los contrastes y las formas simplificadas de los «grabados» de del Barrio, cuyos trazos gruesos e irregulares remiten a los grabados de entalladura con los que se ilustraban los libros en la época de Aguirre, y concluye con la abstracción de los bosquejos con tinta y aguadas de Castells. Además de reflejar la coyuntura moral de los personajes, desde una situación inicial en la que los límites de las acciones y las consecuencias de sus transgresiones se reconocen con relativa claridad hasta la subversión completa de este orden donde nada es evidente, el cambio gráfico se corresponde con la forma en la que estos se

relacionan con lo que les rodea. En *La aventura*, la naturaleza se nos presenta con una notable profusión de detalles y texturas, como al cronista de indias que aspira a entender (o a dominar) todo aquello con lo que se encuentra. En *La conjura* esa visión se ha simplificado adoptando formas y colores más planos y esquemáticos, lo que tal vez denota cierta fatiga y habituación a un entorno que ya no resulta tan exótico. Por último, en *La expiación* el espacio se reduce a manchas y marcas irregulares que nos ubican en el territorio del frenesí y la paranoia de un Lope de Aguirre progresivamente acorralado por los soldados de la Corona.

De acuerdo con Hernández Cava, la decisión de encargar cada volumen a un dibujante diferente se tomó una vez terminada la primera parte, cuando los «problemas de entendimiento» entre Breccia y el editor forzaron la salida del primero, pero el progresivo «desdibujado» del paisaje hacia la abstracción es algo que se decidió mucho antes de la marcha del dibujante, en las fases preliminares del proyecto:

Se decidió que los tres álbumes los haría Enrique Breccia, y se decidió, y a mí me pareció que era interesante ese juego (así se pactó con Enrique Breccia), que el primero tendría un dibujo convencional, el segundo tendría un dibujo mucho más expresionista y más en la línea de los trabajos que Enrique hizo en su día (aquello sobre la pampa), y el tercero sería un álbum prácticamente abstracto³⁸.

Esta idea parece también deudora de la novela de Otero Silva tanto en su estructura ternaria al estar la novela dividida en tres partes —«Lope de Aguirre el soldado», «Lope de Aguirre el traidor» y «Lope de Aguirre el peregrino»—, como en sus variaciones formales, incluso más radicales que en el cómic de Hernández Cava ya que en ella se alternan, en primera, segunda y tercera persona, fragmentos de género tan dispar como el texto epistolar³⁹, el libreto teatral⁴⁰, la crónica de indias⁴¹ o la disputa procesal⁴².

Hernández Cava expresó su preferencia por este y otros referentes en detrimento del Lope de Aguirre de Ramón J. Sender en 1995: «a mí hay otros Lope de Aguirre literarios que me gustan más, como es el de Otero Silva, de *Lope de Aguirre Príncipe de la Libertad*, o el de Elías Amézaga, de *Yo, Demonio*»⁴³. Sin embargo, también se pueden observar algunos paralelismos en el variado rango de los estilos descriptivos que se aplican a las diferentes etapas del viaje en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964)⁴⁴ y la progresiva desaparición del paisaje que se aprecia en la novela.

En la novela de Sender se distingue una primera parte con un estilo más próximo al reportaje en la que se intercalan, por ejemplo, algunos pasajes que hacen un inventario de las especies

³⁸ *Idem*.

³⁹ OTERO SILVA, Miguel. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*. Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 37-52.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 56-67.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 169-179.

⁴² *Ibid.*, pp.259-279.

⁴³ GARCÍA, Jorge y PÉREZ, Álvaro. *Op. cit.*

⁴⁴ SENDER, Ramón J. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Barcelona, Folio, 2006 [1964].

animales semejante al de las anotaciones de un naturalista, que fácilmente podrían ir acompañadas de los precisos apuntes de Breccia. En esta parte de la novela, que coincide en la cronología de la historia con el primer álbum de Hernández Cava, son frecuentes las alusiones en términos zoológicos a especies como la serpiente de cascabel o jararacá, bautizada así por los indios «en alusión al ruido que hacen con sus crótalos en las piedras»⁴⁵ o el machaco, que es descrito como una especie de cigarra semejante a las de España en su tamaño y en su sonido, solo que más venenosa que el alacrán y con una gran cabeza semejante a la de un reptil y cuyo nombre proviene, según el narrador, del término quechua para referirse a las víboras⁴⁶.

Más tarde, en la parte que corresponde al tramo final de la travesía fluvial, una sección que coincide parcialmente con el periodo que se abarca en el segundo álbum de Hernández Cava, las descripciones de Sender se vuelven más psicológicas y, en consonancia con la creciente enajenación de los protagonistas, presentan una naturaleza informe y abrumadora que no desentona, por su abigarramiento, con las densas atmósferas de del Barrio:

Todo aquel mundo vegetal tenía una vida misteriosa y propia y el hombre que se acercaba se sentía atraído por el terror y el prodigio. Había algo religioso que impresionaba, plantas como altares, luces de origen incierto, susurros como rezos y otros mil raros enigmas. No se veía ningún ser vivo, pero se tenía la evidencia de infinitas existencias secretas palpitando alrededor⁴⁷.

Por último, el tramo que coincide con el volumen ilustrado por el minimalista Ricard Castells, el correspondiente a la caída y el fin de Lope de Aguirre, es relatado por Sender como una frenética sucesión de contratiempos, derrotas y traiciones, sin detenerse en intervalos descriptivos, por lo que ambas obras, la trilogía y la novela, se caracterizan por una mayor espontaneidad y dinamismo en su parte final.

A pesar de su esquematismo, la plástica de Castells, con sus vigorosos brochazos y su expresivo aprovechamiento de los espacios en blanco, es más sugestiva de atmósferas y sensaciones que la sobria narración del Sender del final de la novela, pero hay otras partes en las que el escritor aprovecha otros recursos más alejados del alcance de los historietistas para hacer que el lector se sienta trasladado a un determinado ambiente, como se puede apreciar en este fragmento:

Se oían a veces cataratas falsas —ilusión de caída torrencial de agua—, el derrumbamiento quizá de un enorme árbol al que las termitas habían vaciado el tronco, la explosión de la savia con un ruido de disparo (fuerte no como un arcabuzazo, sino más aún como el tiro de una culebrina), el rayo súbito en un cielo que desde donde estaban los soldados aparecía lleno de estrellas y despejado, pero que más adentro tenía nubes, al parecer. El

⁴⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 221.

estampido del rayo era seco y se multiplicaba en la selva como el ruido de una lámina de metal contra una rueda dentada en movimiento⁴⁸.

En la novela de Sender son frecuentes las descripciones de sonidos de origen meteorológico, animal y humano, así como otros cuyo origen es más difícil de determinar, que revelan la enorme importancia que el escritor otorga al elemento acústico del paisaje a la hora de generar atmósferas vívidas. Este es un aspecto que resulta más difícil de reproducir en el cómic, particularmente si se prescinde de explicitarlo en textos de apoyo o sin recurrir a las tradicionales onomatopeyas. Los cómics de Hernández Cava evitan hacer uso de estas técnicas en pro de la sutileza, y optan por mostrar imágenes y secuencias (a menudo «mudas») que capturan detalles evocadores de sonidos y de otras percepciones no visuales como las aves tropicales levantando el vuelo, las hojas arrastradas por el viento de una tormenta incipiente o las salpicaduras de la lluvia en los charcos de un lodazal. Estas secuencias mudas son más prolongadas y minuciosas en el volumen de Enrique Breccia, tanto en las escenas más sosegadas, en las que abundan los planos generales, como ocurre en la introducción, cuando el padre Portillo pasea solitario por el astillero, como en las más violentas, en las que predominan los planos detalle como los del ahorcamiento de los sublevados.

La más larga de estas secuencias, que se desarrolla a lo largo de las cinco últimas páginas del libro, posee también ecos senderianos, aunque no son, en este caso, alusivos a su novela equinoccial, sino a su *Réquiem por un campesino español* (1953)⁴⁹, donde el caballo del labrador que da título al libro aparece, en diversos momentos de esta narración no lineal, merodeando sin dueño por un pueblo desierto. Enrique Múgica, en su prólogo de la novela, encuentra en él una alegoría análoga a la del «caballo blanco de Emiliano Zapata, símbolo de la libertad en la película de Elia Kazan»⁵⁰. En su comentario del cómic de Hernández Cava y Breccia, Ingrid Galster concluye su detallado análisis de la secuencia atribuyendo al animal un significado más aciago y premonitorio del futuro de la expedición:

El animal, presentado con prescindencia de todo texto, transmite por lo demás con mayor intensidad que palabras la tristeza que envuelve a los expedicionarios que tras el hundimiento de los barcos debieron abandonar casi todos sus caballos. Según las fuentes, con esa frustración comenzó el descontento de la tropa, que aumentó en el transcurso de la expedición con otros incidentes y condujo a la atmósfera de rebelión aprovechada por Aguirre para sus planes revolucionarios⁵¹.

La secuencia culmina con el regreso al astillero y al río en el que comenzó la historia (FIG. 4), un espacio poblado de elementos cargados de connotaciones igualmente funestas de futilidad e infortunio, como la esfera rota del sol crepuscular, las aves carroñeras, el cadalso de los ahorcados, el astillero abandonado o los mascarones y las arboladuras de las embarcaciones hundidas

⁴⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁹ SENDER, Ramón J. *Réquiem por un campesino español*. Barcelona, Austral, 2010 [1953].

⁵⁰ MÚGICA HERZOG, Enrique. «Prólogo», en SENDER, Ramón J. *Réquiem por un campesino español*. Barcelona, Austral, 2010 [1953], p. 5.

⁵¹ GALSTER, Ingrid. *Op. cit.*, p. 684.

sin haber sido utilizadas, que se confunden ahora con los pútridos ramajes que sobresalen del agua en las orillas del río. Lo único que perdura es la belleza de la propia selva, con sus llamativas aves multicolores y sus igualmente coloristas ocasos, que vuelve a su ser, impassible ante la soberbia de los hombres.



FIG. 4. HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y BRECCIA, Enrique. *Lope de Aguirre. La aventura*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones, 1989, p. 44.

La reconquista de los espacios domesticados como campamentos, cabañas o, en este caso, astilleros, por una naturaleza que borra rápidamente casi todo rastro de estas tentativas «civilizatorias» es una figura habitual en los relatos de la selva. Está presente, por citar un ejemplo reciente, en la película *The Lost City of Z* (2017)⁵², en la que el explorador Percival Fawcett (Charlie Hunnam) regresa con su hijo a un lugar en el que asistió a una representación de *Cossi fan tutte* en su primer viaje a la Amazonia brasileña, para descubrir que el teatro y la plantación esclavista

⁵² GRAY, James (dir.). *The Lost City of Z* [película]. EE. UU., Amazon Studios, 2016.

en la que se erigió habían desaparecido bajo la vegetación, en una escena sugestiva de una melancolía parecida a la de la citada secuencia del caballo en *Lope de Aguirre. La aventura*.

Más breves y sintéticas son las secuencias mudas del segundo volumen, en consonancia con el estilo «xilográfico» de Federico del Barrio, en cuyas viñetas los objetos se muestran con mayor simplicidad, si bien su significado sigue sin ser del todo explícito. Los barrocos cambios de plano y los *travellings* de Breccia sustituido por secuencias más estáticas que alternan los ángulos neutrales a la altura de los ojos y los primeros planos, mientras que los colores y las sombras aparecen más saturados y carecen, casi por completo, de gradación. Todo esto reduce el paisaje a sus elementos esenciales, lo que simplifica la identificación de los símbolos, como la herradura que Lope de Aguirre arroja al río en un gesto de desafío a los hados (FIG. 5), el predominio del color rojo en la escena del asesinato de Ursúa o el juego de sombras bajo el que se urde la conspiración contra su sucesor Fernando de Guzmán.



FIG. 5. HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y DEL BARRIO, Federico. *Lope de Aguirre. La conjura*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones, 1993, p. 2.

En este volumen no hay apenas viñetas en las que no predomine la figura humana, la fauna está completamente ausente, con la salvedad de un tucán al que alimenta Elvira (la hija de Lope de Aguirre), y la vegetación se amalgama en masas de color plano. La selva cede entidad y protagonismo a los personajes, como si se hubiera pasado de un filme rodado en exteriores a un sobrio

escenario teatral, lo que genera cierta impresión de aglomeración y ahogo, en comparación con el Breccia del primer volumen.

Parece que el estilo utilizado por del Barrio le fue sugerido por el guionista que, en un principio, aspiraba a que fuera el mismo Enrique Breccia el que lo dibujara a la manera en la que había ilustrado durante los años 70 su serie conocida como *La guerra de la Pampa* o *La guerra del desierto*⁵³, con un expresionismo que también hacía uso de la técnica del «falso grabado». Al mismo tiempo, Hernández Cava también deseaba que el grafismo del álbum se aproximara al estilo más colorido y esperpéntico con el que Alberto Breccia, padre de Enrique, trabajaba en aquella época. Cuando Enrique Breccia abandonó el proyecto, su sustituto respondió a estas expectativas con tanta eficacia que el guionista llegó a decir de él que era «más hijo de Breccia que el propio Enrique, o mejor discípulo»⁵⁴, una afirmación que no hay que entender como una descalificación de Enrique Breccia, sino como una constatación de que el estilo de del Barrio era el que más se parecía más al de Alberto Breccia en aquel momento. Esto es algo que se comprende inmediatamente cuando se comparan las viñetas de del Barrio con las de Breccia padre en la otra novela gráfica de Lope de Aguirre, *El Dorado*⁵⁵.

El álbum de Alberto Breccia y Carlos Albiac es un cómic con una cadencia narrativa más acelerada que la de la trilogía de Hernández Cava, ya que intenta abarcar los acontecimientos de un periodo mucho más amplio en apenas medio centenar de páginas, desde el comienzo de la expedición hasta el final de Lope, incluyendo episodios ausentes en la versión de Hernández Cava, como las matanzas de la Isla de Margarita o la analepsis relativa a la picaresca juventud del protagonista en Sevilla. Asimismo, el trabajo de Alberto Breccia exhibe un mayor dinamismo y variedad que el de del Barrio en los cambios de plano, la forma de las viñetas (en las que se alternan el formato panorámico o *widescreen* con las de forma cuadrada) y el uso de los colores (de una vivacidad propia del arte psicodélico).

A pesar de estas diferencias, las similitudes con *La conjura* resultan evidentes por su expresionismo, con un uso del negro y de los contornos gruesos e irregulares que le confieren la apariencia de un grabado en madera. Existen, además, otras coincidencias significativas, como la de dejar que sean las imágenes las que hablen por sí solas, sin apenas textos ni onomatopeyas que describan las sensaciones o los sonidos que se han de imaginar, a excepción de un par de detonaciones como la del «BRAM» del arcabuzazo que recibe Lope de Aguirre de los «marañones» que lo traicionan al final de la historia. A estas coincidencias habría que sumar la vivacidad de la paleta, muy saturada en ambos casos, o los constantes juegos de sombras y siluetas que permiten dar cuenta de la espesura de la selva sin tener que saturar la viñeta de detalles redundantes o innecesarios para la transmisión de la historia.

La aparición casi simultánea de dos proyectos de autor tan parecidos en su temática y en su planteamiento estético, si bien demuestra que en torno al quinto centenario existió cierto interés por impulsar aproximaciones críticas y formalmente innovadoras a los hitos de la conquista de América (que trascendieran lo divulgativo y que atrajeran al público entendido y a los adeptos

⁵³ BRECCIA, Enrique. *La guerra del desierto y otras historias coloniales*. Milán, 001 Ediciones, 2016.

⁵⁴ GARCÍA, Jorge y PÉREZ, Álvaro. *Op. cit.*

⁵⁵ BRECCIA, Alberto y ALBIAC, Carlos (1992). *Op. cit.*

del comic adulto más experimental de la escuela europea y latinoamericana), podría explicar la subsiguiente indiferencia editorial que postergó durante casi una década la publicación de la última entrega de la saga de Hernández Cava. Como se ha indicado antes, parece que la disconformidad de Santolaya con la radicalidad de la propuesta visual de Castells pesó en la decisión del primero de desentenderse del proyecto en 1995 y Hernández Cava se mostraba muy pesimista respecto a la posibilidad de encontrar otro editor interesado en la obra, a pesar de su confianza en la calidad de su propuesta:

Y el tercer álbum, que está todo dibujado, es un álbum impresionante de Ricard Castells, pero es un álbum en el que, al final, Santolaya pensó que se había ido demasiado lejos en la abstracción y, entonces, aquello se paralizó. Salvo el Centro Nacional de la Bande Dessinée de Bruselas, que tuvo expuestas todas sus páginas a finales del año pasado... Luego, Ricard con su carpeta paseando a ver si alguien se digna a publicar eso. Yo lo veo muy inviable⁵⁶.

En el tercer álbum, *La expiación*, la reducción del espacio a sus componentes más elementales se lleva aún más lejos, hasta el extremo de exigirle un considerable esfuerzo de interpretación al lector, generando un efecto desorientador que mimetiza la confusión de los personajes, envueltos en una maraña de ambigüedades, ataques, contraataques, deserciones y traiciones, y que tiene su correspondencia en el discordante conjunto de crónicas de testigos directos e indirectos de los acontecimientos, que se vuelven particularmente contradictorias en el tramo final de la aventura. Esta falta de claridad se debe a la existencia de un menor número de relaciones de testigos presenciales referidas a este periodo. La mayor parte de los que dieron su testimonio de la expedición desertaron antes o poco después de los eventos de isla Margarita, por lo que sus relatos de lo que ocurrió tras el regreso de Lope al continente se vuelven más contradictorios⁵⁷. Como es oportuno, el elemento dominante de la composición es ahora la niebla, que diluye los colores y desdibuja las formas hasta hacerlas casi irreconocibles. Podría decirse que la mayor hazaña atribuible a Lope de Aguirre es hacerse oír en esa confusión, prevalecer sobre cualquier otra voz a pesar de los mandatos que trataron de suprimirlo o de convertirlo en una figura admonitoria para los que pretendieran emularlo. La secuencia final corrobora esta idea, desplazándose intermitentemente, mediante un «montaje» alterno, entre la plaza en la que se exhibe la cabeza ensartada de Lope de Aguirre y diferentes momentos del recorrido de su célebre carta, desde el dictado de la misma a un anónimo escribano en Valencia (Venezuela) hasta la corte de Felipe II, donde un clérigo la lee en voz alta ante el taciturno monarca. En la plaza, un antiguo «marañón» informa a un compañero del auténtico paradero del presunto decapitado, al que vio adentrarse en el «camino del interior, hacia Perú» mientras repetía nombres que él no pudo reconocer, como los de los futuros libertadores Bolívar y San Martín. Esta exaltación del carácter antiimperialista de la insurrección sitúa al cómic tras la estela de los ya mencionados Elías Amézcaga y Miguel Otero Silva y cumple con la tradición de ligar para siempre al fantasma de Aguirre con la tierra en la que fue asesinado. Este es un motivo que se repite en las obras de diversos autores que ya se han citado como, por ejemplo, Sender, que pone fin a su novela hablando de cómo cuatro siglos después «cuando en las noches oscuras se levantan de las llanuras y pantanos

⁵⁶ GARCÍA, Jorge y PÉREZ, Álvaro. *Op. cit.*

⁵⁷ GALSTER, Ingrid. *Op. cit.*, p. 22.

de Barquisimeto, Valencia y lugares de la costa de Burburata, fuegos de luz fosfórica que vagan y se agitan a los caprichos del viento, los campesinos cuentan a sus hijos que allí está el alma errante de Lope de Aguirre el peregrino»⁵⁸. Casos parecidos son el de Otero Silva que concluye su relato describiendo el regreso espectral de Lope de Aguirre al lugar donde murió, la casa de Damián de Barrios, que ahora no es más que «una maleza cundida de murciélagos», con sus cabellos convertidos en «una tea encendida que los vientos no apagan» y seguido de «una perra blanca que aúlla cada vez que en lo interior de una choza llora un niño»⁵⁹ e incluso el de Collet Serra, con su monstruoso Lope de Aguirre compuesto de raíces, enredaderas y alimañas generadas por ordenador⁶⁰.



FIG. 6. HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y CASTELLS, Ricard. *Lope de Aguirre. La expiación*. Valencia, De Ponent, 2000, p. 54.

⁵⁸ SENDER, Ramón J. (2006). *Op. cit.*, p. 335.

⁵⁹ OTERO SILVA, Miguel. *Op. cit.*, pp.344-345.

⁶⁰ COLLET SERRA, Jaume. *Op cit.*

Sin recurrir a tantos artificios, en *La expiación*, la identificación final entre el líder de los «marañones» y los escenarios de su rebelión se remata concediendo la última palabra al protagonista, al superponer la despedida y la firma de su carta al rey de España, «Rebelde hasta la muerte por tu ingratitud, Lope de Aguirre el Peregrino», en la primera de las tres viñetas panorámicas en las que se divide la última página (FIG. 6). Son tres viñetas evocadoras, de forma correlativa, de la brumosa selva en la que tiene lugar *La aventura*, la violencia desatada en *La conjura* y la estaca alusiva al martirio y *La expiación*, que da título al tercer álbum.

Conclusión

Aunque existen aspectos en los que podríamos detenernos todavía como, por ejemplo, la frecuente ruptura o desbordamiento del límite de las viñetas en el primer álbum, que en ocasiones parece una expresión del deseo frustrado del artista de abarcar lo inabarcable, u otras posibles conexiones con referentes literarios e historiográficos no mencionados, se ha cubierto el objetivo general de este estudio, que no es otro que describir las características principales de los espacios imaginarios en la obra, como son la variabilidad en el tratamiento de las imágenes, reflejo de los cambios que se producen en la relación de los personajes con su entorno en diferentes etapas de la historia, y la atención a detalles del paisaje que resultan sugestivos del espacio sensorial que rodea a los personajes. Por último, se ha demostrado que, aunque se adivinan ciertas influencias literarias y cinematográficas en el tratamiento del espacio, Hernández Cava y sus colaboradores aprovechan los recursos plásticos y narrativos de la historieta para distinguirse de estos referentes. Lejos de zanjar la cuestión, un trabajo de estas características no puede pretender otra cosa que realizar las primeras indagaciones de una exploración que debería ampliarse en trabajos posteriores. Habida cuenta de que el género histórico sigue siendo uno de los más frecuentados por los historietistas latinoamericanos y españoles, resultaría oportuno dedicar nuevos estudios a una obra que, a pesar de su notable calidad y envergadura, parece relegada a un injusto olvido.

Bibliografía

AÍNSA AMIGUES, Fernando. «Del "topos" al "logos". Propuestas para una geopoética latinoamericana», en *Archipiélago*, vol. 13, n.º 50 (2005), pp. 4-11.

—*Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

—«Aproximaciones al espacio literario desde la topofilia y la geopoética», en SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara y AGRAZ ORTIZ, Alba (eds.). *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2017. pp. 23-37.

AMÉZAGA, Elías. *Yo, demonio*. San Sebastián, Ediciones Vascas EV Argitaletxea, 1977.

BLANCO CORDÓN, Tatiana. *La historieta en la didáctica del español como lengua extranjera: Una mirada iconoverbal del franquismo* [tesis doctoral]. Universidad de Málaga, 2015. Disponible en <https://ri-uma.uma.es/xmlui/handle/10630/13586>

BORDES, Enrique. *Cómic, arquitectura narrativa*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2017.

- BRECCIA, Alberto y ALBIAC, Carlos. *El Dorado. El delirio de Lope de Aguirre*. Madrid, Planeta-Agostini, 1992.
- BRECCIA, Enrique. *La guerra del desierto y otras historias coloniales*. Milán, 001 Ediciones, 2016.
- CARO BAROJA, Julio. *Lope de Aguirre «Traidor» — Pedro de Ursúa o el caballero*. Madrid, Editor Caro Raggio, 2014 [1968].
- COLLET SERRA, Jaume (dir.). *Jungle Cruise* [película]. EE.UU., Walt Disney Studios Motion Pictures, 2021.
- CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. Londres, Penguin Classics, 2007 [1899].
- CRESPO CASTELLANOS, José Manuel. «Reseña de: Martínez de Pisón, Eduardo (2019). *Geografías y paisajes de Tintín. Viajes, lugares y dibujos*», en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VI: Geografía, n.º 13 (2020), pp. 311-313.
- DÍAZ YANES, Agustín (dir.). *Oro* [película]. España. Sony Pictures, 2017.
- DE ORTIGUERA, Toribio. «Toribio de Ortiguera», en MAMPEL GONZÁLEZ, Elena y ESCANDELL TUR, Neus (eds.). *Lope de Aguirre - Crónicas*. Barcelona, Editorial 7 ½, 1981, pp. 31-175.
- ESPINOSA LUCAS, Emmanuel Román. «Moctezuma II en La caída de Tenochtitlan», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 20 (2023), pp. 119-140.
- FERNÁNDEZ DOMINGO, Enrique. «El paisaje como construcción cultural: La mirada de los viajeros europeos sobre el lago Titicaca (siglo XIX)», en *Tiempo histórico*, n.º 13 (2016), pp. 63-80.
- GALSTER, Ingrid. *Aguirre o la posteridad arbitraria: La rebelión del conquistador Vasco Lope de Aguirre en historiografía y ficción histórica (1561-1992)*. Rosario, Editorial Universidad de Rosario, 2011. Traducción de Oscar Sola.
- GARCÍA, Jorge y PÉREZ, Álvaro. «Memorias de Cava. Entrevista a Felipe Hernández Cava», en *Tebeosfera*, s.f. Disponible en <https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Entrevista/Cava/FelipeH.htm>
- GRAY, James (dir.). *The Lost City of Z* [película]. EE. UU., Amazon Studios, 2016.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y BRECCIA, Enrique. *Lope de Aguirre. La aventura*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones, 1989.
- y DEL BARRIO, Federico. *Lope de Aguirre. La conjura*. Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones, 1993.
- y CASTELLS, Ricard. *Lope de Aguirre. La expiación*. Valencia, De Ponent, 2000.
- HERNÁNDEZ, Custodio. «Custodio Hernández», en MAMPEL GONZÁLEZ, Elena y ESCANDELL TUR, Neus (eds.). *Lope de Aguirre - Crónicas*. Barcelona, Editorial 7 ½, 1981, pp. 189-201.
- HERZOG, Werner (dir.). *Aguirre, der Zorn Gottes*. [película]. Alemania, Filmverlag der Autoren, 1972.
- JOS, Emiliano. *La expedición de Ursua al Dorado y la Rebelión de Lope de Aguirre*. Huesca, Talleres gráficos Editorial V. Campo, 1927.
- Ciencia y osadía sobre Lope de Aguirre, el Peregrino*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano Americanos, 1950.
- KAZAN, Elia (dir.). *Viva Zapata!* [película]. EE. UU., 20th Century Fox, 1952.
- MAMPEL GONZÁLEZ, Elena y ESCANDELL TUR, Neus (eds.). *Lope de Aguirre - Crónicas*. Barcelona, Editorial 7 ½, 1981.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Geografías y paisajes de Tintín: Viajes, lugares y dibujos*. Madrid, Fórcola Ediciones, 2019.

- MÚGICA HERZOG, Enrique. «Prólogo», en SENDER, Ramón J. *Réquiem por un campesino español*. Barcelona, Austral, 2010 [1953], pp. 4-5.
- NARANJO, Francisco. «Epílogo», en HERNÁNDEZ CAVA, Felipe y CASTELLS, Ricard. *Lope de Aguirre. La expiación*. Valencia, De Ponent, 2000.
- OSPINA, William. *La serpiente sin ojos*. Bogotá, Mondadori, 2012.
- OTERO SILVA, Miguel. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*. Barcelona, Seix Barral, 1979.
- PETERLE, Giada. «Comic book cartographies: a cartocentred reading of *City of Glass*, the graphic novel», en *Cultural Geographies*, vol. 24, n.º 1 (2017), pp. 43-68.
- SAURA, Carlos (dir.). *El Dorado* [película]. España, Dunlop, 1988.
- SENDER, Ramón J. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Barcelona, Folio, 2006 [1964].
—*Réquiem por un campesino español*. Barcelona, Austral, 2010 [1953].
- SIMÓN, Pedro. *The Expedition of Pedro de Ursua and Lope de Aguirre in Search of El Dorado and Omagua in 1560–1*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011 [1861].
- VÁZQUEZ, Francisco y ALMESTO, Pedrarias. «Francisco Vázquez-Versión Pedrarias de Almesto», en MAMPÉL GONZÁLEZ, Elena y ESCANDELL TUR, Neus (eds.). *Lope de Aguirre - Crónicas*. Barcelona, Editorial 7 ½, 1981, pp. 273-283.
- USLAR PIETRI, Arturo. *El camino de El Dorado*. Buenos Aires, Losada, 1997 [1947].