



De la Pintura al Cómic. Proyecciones intermediales en las narraciones gráficas de Antonio Altarriba

David García-Reyes¹

Recibido: 27 de marzo de 2021 / Aceptado: 15 de noviembre de 2021

Resumen. La historieta ocupa una posición cada vez más importante desde el punto de vista cultural y sociológico. Desde una conceptualización intermedial, el estudio aborda el análisis de las narraciones figurativas más importantes del guionista Antonio Altarriba. La implicación de los cómics de Altarriba ofrece algunas de las mejores lecciones para entender cómo la historieta construye un espacio de gran complejidad, tanto en lo estético, como en lo narrativo. Específicamente esta investigación rastrea y constata la importancia de la iconografía universal de la pintura y el arte en los imaginarios ideados por Altarriba y los artistas con los que trabaja entre 2005 y 2020. Un periodo creativo que convierte a Antonio Altarriba en uno de los guionistas más notables y conocidos de la narración gráfica contemporánea.

Palabras clave: Antonio Altarriba; Pintura y Cómic; intermedialidad; narración figurativa; imaginarios artísticos

[en] From Painting to Comic. Intermedialities Projections in the Graphic Narrative by Antonio Altarriba

Abstract. The study of comic books and graphic novels is increasingly important in cultural and sociological fields. From an intermedial approach, this article analyses the most important comic books and graphic novels signed by the writer Antonio Altarriba. The implication that Altarriba's figurative narration offers some of the best lessons to understand how comic books build a space of great complexity and variety, both aesthetically and narratively, adapting national and international references. Specifically, the research tracks and verifies the importance of the universal iconography of painting and art in the imaginary ideas devised by Altarriba and his artistic collaborators between 2005 and 2020. In this creative period, Antonio Altarriba has established as one of the most recognized comic book writers in contemporary graphic narrative.

Keywords: Antonio Altarriba; Painting and Comic; intermediality; figurative narration; imaginary of the arts

Sumario. 1. Introducción. 2. Ecos pictóricos en la obra temprana de Altarriba. 3. Imaginarios eróticos y biográficos. 4. Lecturas pictóricas, 4.1. El asesino artístico, 4.2. Viñetas ribereñas e intermedios secuenciales, 4.3. Representaciones patológicas, 4.4. El arte de la mentira. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: García-Reyes, D. (2022). De la Pintura al Cómic. Proyecciones intermediales en las narraciones gráficas de Antonio Altarriba. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (2), 683-702, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.75237>

¹ Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)
E-mail: garciareyes@geo.uned.es
<https://orcid.org/0000-0003-3445-1304>

1. Introducción

Durante décadas la historieta se consideró un arte menor o una manifestación cultural secundaria, noción que se va superando a medida que las academias francófonas y anglosajonas redefinen los estudios de cómics a partir de los años ochenta del siglo pasado. La importancia de *Maus* (1991), novela gráfica de Art Spiegelman vendría a consolidar este cambio de paradigma y la valoración de la narración gráfica como expresión artística de enorme relevancia. En el contexto hispánico, este viraje académico le debe mucho a las aportaciones teóricas y a los estudios del arte secuencial realizados por Antonio Altarriba (Zaragoza, 1952). La obra de Altarriba, en su doble vertiente de creador y de teórico, abarca desde los años setenta a nuestros días. Su labor editorial y creativa es paralela a su trabajo académico que ejerce desde la lectura de su tesis (1981), una de las primeras disertaciones defendidas en España sobre el cómic, hasta su posición como catedrático de literatura francesa en la Universidad del País Vasco (UPV).

Como guionista de historieta, la aportación de Altarriba ha crecido exponencial y cualitativamente, erigiéndose en uno de los autores de cómic más reputados de Europa. Un reconocimiento que se aprecia en la notable recepción crítica de su producción junto a la traducción y distribución en Francia, Italia, Alemania o Reino Unido de gran parte de su obra gráfica.

A comienzos del siglo XXI, Altarriba vuelve a guionizar historietas y colabora con diferentes artistas. Esta investigación examina y analiza la presencia referencial de la pintura en la producción historietística global de Antonio Altarriba (Fig. 1), completando el trabajo de García-Reyes y Romero Santos (2021) sobre sus proyecciones intermediales desde 1977 a 1991 y se ocupa del análisis del período de su producción que abarca entre 2005 y 2020.

Título	Año	Guionista	Dibujante
El paso del tiempo	2011	Antonio Altarriba	Luis Royo
Paul Delvaux y su viaje al centro del espejo. El día que Paul Delvaux se convirtió en Otto Lidenbrock	1991	Antonio Altarriba	Ricard Castells
Detective	1991	Antonio Altarriba	Javier Hernández Landazábal
Amores Locos	2005	Antonio Altarriba	Laura
Tintin y el loto rosa	2007	Antonio Altarriba	Javier Hernández Landazábal y Ricard Castells
El brillo del gato negro	2008	Antonio Altarriba	Laura
El arte de volar	2009	Antonio Altarriba	Kim
Yo, asesino	2014	Antonio Altarriba	Keko
El ala rota	2016	Antonio Altarriba	Kim
El perdón y la furia	2017	Antonio Altarriba	Keko
Cuerpos del delito	2017	Antonio Altarriba	Sergio García
Yo, loco	2018	Antonio Altarriba	Keko
Yo, mentiroso	2020	Antonio Altarriba	Keko

Figura 1. Historietas y novelas gráficas estudiadas.
(Elaboración propia)

Por medio de la sistematización intermedial del análisis de obras de arte preexistentes en la narración figurativa de Altarriba y los dibujantes con los que colabora, se pueden señalar los recursos expresivos y narrativos que alcanza la pintura dentro de sus cómics. El corpus no funciona como un catálogo descriptivo, sino que se articula como una cartografía en la que arte y viñeta dialogan, visualizando una convergencia tan recurrente como escasamente revisada, evaluando las yuxtaposiciones de narración pictórica versus narración figurativa. Altarriba escribe con imágenes, es decir, detalla en sus guiones las líneas maestras del relato y de la concepción visual del mismo, proporcionando abundantes datos escenográficos y descripciones de la ambientación, junto a la caracterización de espacios y personajes. Altarriba entrega un amplio aparato lleno de detalles iconográficos que, obviamente, los artistas visuales interpretan y ejecutan a partir de su entidad autoral y de su estilo propio.

Román Gubern, pionero de los estudios sobre cómic alude a la intermedialidad para referirse a los fenómenos de “contaminación estética” producidos entre distintos medios de producción cultural, particularmente del cómic al cine (2014, p. 396). Estas cuestiones se codifican en la práctica de las referencialidades intertextual e intermedial de los análisis que preceden a estas consideraciones, vinculadas al hecho autoral, pues como apuntaba Michel Foucault, el autor o autores, a partir de su experiencia, posición y competencia, plantean una perspectiva individual y una unidad de escritura (1999, p. 342) que favorecen el acto de creación ficcional. Avanzando desde lo intertextual hacia otras perspectivas referenciales ligadas a lo intermedial, se habilitan revisiones múltiples en una conceptualización más flexible, ampliando el concepto de lo intertextual (Rajewsky, 2005, p. 54). A partir de la noción de la “transposition d’art” (Rajewsky, 2005, p. 50), los guiones de Altarriba operan como dispositivos de desplazamiento desde una manifestación artística que se asimila en el cómic. En este sentido, Scott McCloud señala que el cómic es una manifestación híbrida que integra lecciones fundamentales de la representación pictórica, no solamente desde los preceptos renacentistas de la perspectiva sino recurriendo a las vanguardias históricas del arte, desde el impresionismo al expresionismo o a la abstracción. Por ello, los artistas de la viñeta han sido muy conscientes y permeables al poderoso caudal y a los hallazgos que el arte contemporáneo ha ido consolidando desde finales del siglo XIX hasta la actualidad (1994, pp. 121-132), cuestión coherente al pensar que el cómic es coetáneo a las vanguardias artísticas de finales del XIX y principios del XX. De esta forma, se define una mirada por parte de autores como Altarriba que no transfiere las pinturas a las viñetas, sino que proyecta la referencialidad pictórica, desde la potencia estética de sus trabajos con Luis Royo a la introspección psicológica de sus colaboraciones con Keko.

Así, la historieta se sumerge en una intermedialidad de raíz pictórica teniendo a Altarriba como ávido observador que aprecia en el arte de la pintura un imaginario que contribuye a su propia educación visual. El uso de técnicas o materiales y la incorporación de estilos de la historia de la pintura operan funcionalmente para armar una narración gráfica, elecciones autorales que enriquecen la mirada extasiada del lector, que encuentra un dispositivo de seducción y una mutación narrativa de naturaleza gráfica (Altarriba, 2008, pp. 48-55).

2. Ecos pictóricos en la obra temprana de Altarriba

La obra de Altarriba dentro de la historieta expresa una recurrente alusión a las distintas manifestaciones plásticas de la historia de la humanidad; ecos de estas que se

pueden encontrar en los trabajos elaborados por el dibujante Luis Royo y Altarriba entre 1977 y 1987². Como miembros del Grupo Bustrófedon, colectivo vanguardista de creación de cómics zaragozano, Royo y Altarriba perseguían que, en sí misma, la imagen tuviera entidad narrativa suficiente para no depender de otros recursos, despojada de cartuchos o bocadillos, aspirando a lo visual como lenguaje único en los relatos secuenciales. La propuesta de Altarriba y Royo, tan radical como sugerente, incluye referencias y homenajes a la obra surrealista de René Magritte, reflexionando sobre los códigos narrativos de la historieta, cobrando los globos vida en un relato de deconstrucción surrealista con elementos iconográficos magrittianos como el hombre con bombín, los peones de ajedrez, las frutas, las flores, las esferas sonoras, la silueta de un ave recortada en un cielo lleno de nubes o la mención de lienzos del pintor belga como *Falso espejo* (1928), *La perspectiva amorosa* (1935), *Golconde* (1953), *La condición humana* (1933), *Los paseos de Euclides* (1955), *Gioconda* (1964) o *La flecha de Zenón* (1964).

Royo y Altarriba evocan universos oníricos, prescinden del relato literario, potenciando iconografías y mitologías fantásticas, alusiones sicalípticas a Salvador Dalí (*Germinación* o *Dioptría*), proyecciones al erotismo biomecánico de H. R. Giger (*El grito*, *O'clock* o *Autopsia*), las pieles infinitas que escapan de los maniqués articulados de M. C. Escher (*Otoño*) o propuestas más próximas a los cómics de Moebius o Richard Corben (*Hybris*, *Lautreamont* y *el surrealismo*, *Neorama* y *El filo de la luna*). Además, Altarriba y Royo proponen en *La probable locura de Felicien Rops*³, una variación del recurso del manuscrito encontrado con un supuesto conjunto de documentos y dibujos inéditos del artista. Rops, inscrito en el simbolismo, produjo una poderosa galería de obras en las que la presencia del sexo y la muerte se nutría de reminiscencias ocultistas y satánicas. Este espléndido relato gótico en forma de publicación científica se vale de la destreza como dibujante de Royo complementando la narración con una serie de “sacrílegos” y eróticos dibujos inspirados en Rops. Otra de las más destacables obras de Altarriba y Royo es la libre traslación de la novela *La vie mode d'emploi* (1978) de George Perec, en *El puerto de Gijón modo de empleo*, donde transponen el lipograma de Perec —suprimir una letra o varias en la escritura de un texto— en el lipocromo que prescinde de uno de los cuatro colores básicos.

Algunas de las preocupaciones estéticas que Altarriba había evidenciado se plasman en *Paul Delvaux y su viaje al centro del espejo- El día que Paul Delvaux se convirtió en Otto Lidenbrock*⁴ (1991), ensayo híbrido intercalado con una historieta dibujada por Ricard Castells sobre las imágenes especulares en la pintura de Delvaux, reproduciendo *Le miroir* (1936) y *Mujer ante el espejo* (1936), ejemplos de la fascinación por los espejos que reflejan el interior humano y otras resonancias metafísicas de Delvaux, a sabiendas de que “si el reflejo traiciona la vida, el espejo se convierte en cuadro” (1990: 56). El ensayo considera los espejos, los reflejos, las apariencias, lo real y lo ficticio como constantes de Delvaux, retomadas por Altarriba en su producción literaria e historietística al recurrir a los personajes de Orfeo y de Otto Lidenbrock, protagonista de *Viaje al centro de la tierra* (1864) de Julio Verne, para entender las exploraciones de Delvaux en su obra. Lidenbrock es una obsesiva presencia en lienzos de Delvaux como *El despertar del bosque* (1939), *Las fases de*

² La obra íntegra de Altarriba y Royo se publicó en *El paso del tiempo* (2011).

³ Aparecido originalmente en el número 3 en la revista *Correspondance* (1993).

⁴ Aparecido originalmente en el número 1 de *Correspondance* (1990).

la luna (1939), *Las fases de la luna II* (1941), *El Congreso* (1941), *Las fases de la luna III* (1942) y *Homenaje a Julio Verne* (1971), en los que aparece siempre en la misma posición, levantando sus gafas y observando distintos objetos. Castells y Altarriba ofrecen una historieta escapista ambientada en agosto de 1947 (1991, pp. 58-59) en la que Delvaux, convertido en socios de Lidenbrock, vive una revelación sobre la apariencia, el amor y la muerte.

Las señas de identidad del imaginario pictórico de Altarriba se consolidan en el álbum *Detective* (1991). El germen del guión responde al encargo de Javier Hernández Landazábal para que Altarriba escribiese el catálogo de una exposición del pintor vitoriano. El mismo formato cartoné de la historieta alude al cerco pictórico, la tapa delantera y la tapa trasera configuran respectivamente el anverso y reverso del marco de un cuadro. En la portada se homenajea a la pintura surrealista, presentando un cristal roto con un agujero de bala por donde cae un borbotón de sangre. La contraportada sigue este juego con una hembrilla para colgar el lienzo, observándose la salida de la bala en la parte posterior del lienzo con el sello de la editorial como única referencia. Altarriba modula el relato tomando cuadros preexistentes de Landazábal y como señala en el prólogo Andreu Martín, concita una expresión lúdica de mundos paralelos (1991, p. 6), visualizando los cuadros e incluyéndose únicamente los cartuchos con la narración intradiegetica del detective protagonista.

Las pinturas hiperrealistas de Landazábal están llenas de ironía, estimulan la capacidad del lector y buscan la interacción y complicidad del mismo para descifrar las claves del misterio. Las viñetas encuadran fragmentos de los óleos de Landazábal accediendo a un corpus visual con referencias a Piet Mondrian y guiños a Magritte, convertido en personaje de una de las tramas en la que cobran un especial protagonismo *La traición de las imágenes* (1928-29) y *Esto no es una pipa* (*Ceci n'est pas une pipe*), lienzos vinculados a la noción de la paradoja en el ensayo homónimo de Foucault (1981) o jugando con distintas versiones de *La condición humana* (1933 y 1935), así como las esculturas de artistas como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida y otros miembros del Grupo Gaur. En relación con el concepto de la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, Altarriba escarba en la relación con la copia y lo fragmentario en el arte, junto al carácter seriado de la historieta, realidad y ficción se entrelazan repetidamente, transfigurándose los detalles y fragmentos pictóricos en recursos operativos del humor y la ironía, fundamentales para entender las pesquisas del detective.

3. Imaginarios eróticos y biográficos

La crítica situación de la industria del cómic en España llevó a Altarriba a refugiarse creativamente en la prosa y el ensayo entre los años noventa y principios del siglo XXI. Altarriba retoma su producción creativa en el cómic cuando la historietista barcelonesa Laura Pérez Vernetti-Blina contacta con él a principios del siglo XXI. En *Amores Locos* (2005), guionista y dibujante establecen una colaboración en la que integran, de nuevo, elementos de la pintura que funcionan como recursos estéticos y narrativos. El álbum contiene tres historias eróticas inspiradas en *Las lágrimas de Eros* (1961) de George Bataille. El primer relato, *La Gruta-El Olfato*, se ambienta en el Paleolítico superior, mostrando los toscos motivos rupestres vinculados a la caza del oso y a la naturaleza del cazador, presentando secuencias con representaciones

itifálicas y alegorías de la cópula entre sus protagonistas. El segmento reflexiona sobre el arte como medio de trascendencia del deseo frente a la muerte.

En la ciudad de Corinto en el 575 a. C. se desarrolla la segunda historia, *El Templo-El Tacto*, que narra la historia de Aristodemo, joven ceramista obsesionado por Asfasia, sacerdotisa de Afrodita y prostituta sagrada que le introduce en el sexo. La tercera narración es *El Rascacielos-El Gusto*, que cierra el volumen y presenta a Nadja, musa del surrealismo en París que se traslada al Nueva York de 1928 donde se enamora de Cora, una socialité neoyorquina. La pasión desbocada empuja a Nadja a una espiral autodestructiva de deseo y despecho, obsesión atenuada con un artefacto que condensa y filtra las penas del amor, inspirado en las máquinas dadaístas del pintor Max Ernst. Nadja inventa después *El purgatorio*, ingenio pionero que mezcla *performance* e instalación. La importancia de Ernst y de los artefactos artísticos de la vanguardia expresan parte de la predilección surrealista de Altarriba en sus narraciones.

En 2007, integrando obras plásticas de Hernández Landazábal y Ricard Castells, Altarriba publica *Tintín y el loto rosa*. Este homenaje coincide con el centenario del nacimiento de George Prosper Remi 'Hergé' y constituye una mirada sobre un Tintín adulto que ayuda a entender su poder de fascinación y proyección en el imaginario colectivo. Castells aporta la desmitificación de algunas viñetas y Hernández Landazábal añade su estilo hiperrealista y carácter lúdico, sobresaliendo el óleo *Europa voyeur de oriente* (1991), en el que vemos un ejemplar de *El loto azul* (1935) y dos estampas próximas a los sensuales grabados de Kitagawa Utamaro. Las referencias explícitas a la pintura en este libro híbrido se recogen en el estudio de la saga de Hergé por parte de Altarriba, conjugando "pintura, dibujo y palabras, confrontando técnicas, estilos y tonos" (2007, p. 10).

Posteriormente, Laura y Altarriba publican *El brillo del gato negro* (2008). En el prólogo Horacio Altuna ensalza a los dos creadores porque luchan "contra la hipocresía de la sociedad en ese largo camino de indagación sobre la pulsión de la vida y contra toda inhibición" recogiendo el testigo de las pinturas murales pompeyanas y las obras más sensuales de Ingres, Delacroix, Courbet, Rops, Klimt o Picasso (2008, p. 4). El volumen juega a fabular con la historia, adaptando dos relatos que tienen su origen en dos cuentos preexistentes de Altarriba, *La seda* y *El terciopelo*, publicados en *Cuerpos entretejidos*⁵ (1996). En el primero, *El brillo del gato negro* se presenta al cruel, severo y procaz emperador chino Tcheu-Sinn de la dinastía Chang. Laura y Altarriba describen un contexto recargado sobre un soberano y linaje ficticios, compendiando el uso de los materiales y la ornamentación en el arte chino, caracterizado por el empleo del bronce, el jade, la seda o la porcelana. La importancia de las propiedades de los materiales es subrayada en el cómic, siendo el palacio del emperador de jade y deseando el monarca que su piel sea seda. La fantástica narración es una metáfora trágica sobre la incapacidad para soportar el paso del tiempo.

La segunda historia, *El corazón de la serpiente*, se ambienta en la Italia renacentista, convirtiendo el deseo carnal en un arma política, evocando la leyenda negra de los Borgia durante el siglo XV. El ficticio Domenico Foscari utiliza a su hija Lucrecia, del mismo nombre que la hija del Papa Alejandro VI, como arma sexual homicida que termina con Francesco Manfredi (duque de Faenza e Imola, príncipe de Cesena, señor de la Romagna). Emulando a Rodrigo Borgia,

⁵ Obra finalista del XVIII Premio La Sonrisa vertical de literatura erótica.

Foscari imita las atroces estrategias que se le adjudican al segundo Papa Borgia y se convierte en el ficticio pontífice romano Bonifacio X (Laura & Altarriba, 2008, p. 71). La villa de estética quatttrocentista donde Lucrecia Foscari y su hija Laura neutralizan a los enemigos del Papa es diseñada por Bramante y los interiores decorados con frescos de Andrea Mantegna, adentrándose los incautos en *La Cámara de Vértigo* (Fig. 2), gabinete semiesférico cubierto de espejos con un techo pintado que sirve para someter sexualmente a los enemigos de Bonifacio X por parte de las dos mujeres.



Figura 2. Viñeta de *La Cámara de Vértigo* perteneciente a *El brillo del gato negro* de Laura & Altarriba (2008, p. 74).

El reconocimiento abrumador de crítica y público para Antonio Altarriba se produce tras el impacto de *El arte de volar* (2009) y *El Ala rota* (2016), que cuentan con la destreza como dibujante de Kim. Este díptico biográfico aborda los avatares del padre y la madre de Altarriba durante la España del siglo XX. En la estética de estas novelas gráficas se perciben las tradiciones del grabado y la pintura realista española desde el Renacimiento hasta la primera mitad del siglo XX, imágenes inspiradas en José Gutiérrez Solana, Ignacio Zuloaga, Benjamín Palencia o Daniel Vázquez Díaz, en las que Kim compone viñetas con rasgos realistas y ecos del postimpresionismo.

En *El arte de volar* la referencialidad pictórica se asocia a los sueños de Antonio Altarriba Lope, protagonista y padre del guionista. Altarriba Lope se imagina atacando a unos militares fascistas montado en un avión-máquina de coser (2009, p. 53) o se encuentra con su madre muerta (2009, p. 125), observándose en la anatomía desnuda una aproximación al grabado del Romanticismo. La escena alucinatoria en la que Altarriba Lope es perseguido por una mastodóntica águila franquista que le arranca los ojos contiene elementos visuales propios del imaginario *pulp* u originarios del surrealismo con la lluvia de falangistas que hacen el saludo fascista de inspiración magrittiana (Fig. 3), evocando la serie secuencial de grabados *Sueño y mentira de Franco* (1937) de Pablo Ruiz Picasso (2009, p. 143) junto a los pasajes oníricos en los que el protagonista vuela en una galleta gigante como si fuera un superhéroe (2009, pp. 165-167).

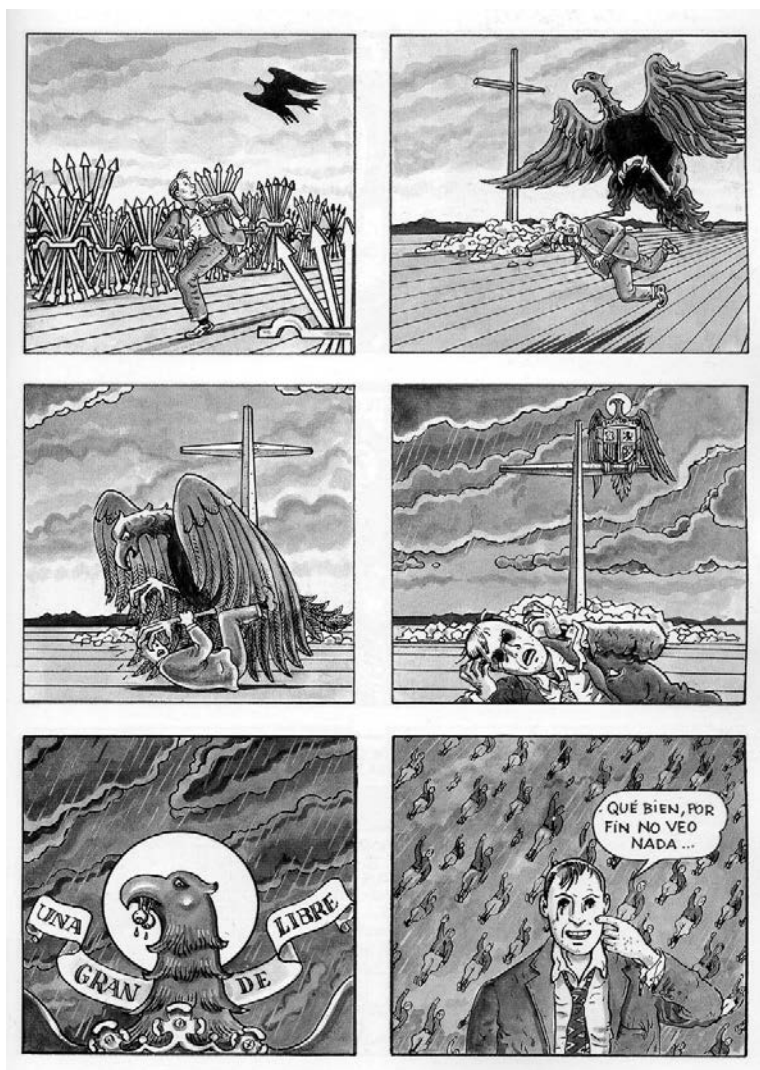


Figura 3. Alucinación de Altarriba Lope, viñeta de *El arte de volar* (2009, p. 143), novela gráfica de Altarriba y Kim.

4. Lecturas pictóricas

Cambiando de género, Altarriba busca iniciar un proyecto de estética *noir* repleto de referencias pictóricas y ambientado esencialmente en la ciudad de Vitoria. El resultado es una alianza creativa con José Antonio Godoy 'Keko' en la *Trilogía egoísta o del yo*, compuesta por *Yo, asesino* (2014), *Yo, loco* (2018) y *Yo, mentiroso* (2020). La elección del artista madrileño resulta muy acertada si se tiene en cuenta que Keko es el autor del memorable álbum *4 botas* (2002), historieta en la que desplegaba su enorme talento en un *thriller* de pesadilla lleno de guiños a la cultura popular e incluso con referencias pictóricas a Botticelli y Giorgione (2002, pp. 24 y 28)

4.1. El asesino artístico

El protagonista de *Yo, asesino* es Enrique Rodríguez Ramírez, catedrático de Historia del Arte de la UPV y especialista en las representaciones de la crueldad en el arte. Keko perfila físicamente al protagonista como a un Altarriba con reminiscencias del mismísimo Foucault (Rigobello, 2016, p. 76). Al margen de su condición académica, Enrique es un asesino serial que sigue fielmente *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes* (1827) de Thomas de Quincey. La estética de la novela gráfica alterna el blanco y negro con el uso puntual del rojo en momentos de significación dramática. Por funcionalidad, Keko reproduce fotográficamente los cuadros integrados en las viñetas del relato. Cuando Rodríguez Ramírez clausura del *XII Congreso Internacional de Arte del Renacimiento y el Barroco: La representación del cuerpo doliente*, ilustra su conferencia sobre la crueldad con distintas imágenes y afirma que: “Divinizar a unos y asustar a otros, de eso trata el arte...provoca admiración o miedo...así que intencionadamente o no, fortalece al poder...” (Altarriba & Keko, 2014, p. 8), mos-trando dos detalles de *El triunfo de la muerte* (1562) de Pieter Brueghel como el carro repleto de calaveras con un esqueleto que porta una zanfona y tañe el manubrio (Le Barbier Ramos, 2006, p. 147) a lomos de un escuálido equino en su macabra procesión en busca de osamentas. En la siguiente imagen del lienzo de Brueghel se observa a un rey agonizante, ungido con corona y armadura de gala que es asistido por un esqueleto que con un reloj de arena marca el final (2014, p. 8). Además, muestra la cuenta tortura de la santa de los pechos amputados en *El martirio de Santa Agueda* (1520) de Sebastiano del Piombo. Rodríguez enumera a artistas como Rops, Otto Dix, George Grosz, Delvaux, Edvard Munch, Balthus, Francis Bacon, Lucien Freud o el *Body Art* para referirse a los “hábitos aterrorizadores”, reforzando su discurso con *El grito* (1893) de Munch y el *Saturno devorando a su hijo* (1819-1823) de Francisco de Goya (2014, p. 9). Al referirse a la representación de la crueldad, retoma la pintura del siglo XV y describe detalles de las convulsionadas articulaciones de Cristo y los coágulos de sangre que riegan la tierra en los paneles centrales de *La Crucifixión* (2014, pp. 9-10) del *Retablo de Isenheim* (1512-1516) de Matthias Grünewald. Además, en *Yo, asesino* aparece una cromolitografía de la *Virgen dolorosa*, célebre por haber obrado un milagro en el Colegio San Gabriel de Quito en 1906⁶, revisión pop desacralizada que cuelga de la pared del comedor del protagonista. En otros espacios domésticos encontramos diferentes imágenes reveladoras como la reproducción de un grabado de Gustav Doré para *Le Petit Chaperon rouge et le loup* (1867), para una edición de los cuentos de Charles Perrault. A propósito de los relatos clásicos se observa una serie de ilustraciones de Cristina Sáenz de Aberasturi, ilustradora y mujer de Enrique, abordando el tema de Blancanieves y su madrastra con una manzana roja (2014, p. 17), asediada por los enanitos (2014, p. 38) o en el reflejo del espejo (2014, p. 49). En el dormitorio del matrimonio cuelga una reproducción de *La pesadilla* o *El incubo* (1871), lienzo de Johann Heinrich Füssli (2014, p. 20). Siguiendo los pasos en su génesis homicida, Enrique rememora sus inicios en la investigación artística y su bautismo de sangre como asesino serial en *Sangría painting* (2014, pp. 23-25), en el que asesina a Gustavo Flores, mediocre pintor que aprovecha la coyuntura cultural de la Transición española y se apropia del “action painting” de Jackson Pollock (2014, pp. 21-22).

⁶ De autor desconocido, estampa originaria de la imprenta francesa L. Turgis et fils (Micó Buchón, 2003).

las luchas políticas del departamento de Historia del Arte de la UPV al que pertenece. En su periplo académico, Enrique no será ajeno a Altarriba ficcionaliza su conocimiento de la universidad vasca y las tensiones políticas generadas por la pugna y las presiones de la izquierda abertzale en el contexto universitario, algo señalado por Fernando Savater en su reseña de la novela gráfica al referirse a la coacción vivida por la sociedad vasca, producto de la intimidación de la banda terrorista ETA (2015, p. 34). En esta línea, Enrique rechaza las posiciones abertzales, su vocación patológica por el asesinato como acto artístico contrasta con su rechazo a matar por la patria. El protagonista y su caótica vida personal le llevan a mantener una aventura con Edurne, su doctoranda. En el apartamento de la chica se observan reproducciones de *El triunfo de la muerte* de Brueghel, *Naturaleza muerta con máscaras III* (1911) de Emil Nolde o el *Pornocratès* (1896) de Rops. Esta galería llena de simbolismo y expresionismo (Fig. 4) cuenta también con *Nuestra madre, la Tierra* (1902) de Alfred Kubin, mostrando a una embarazada bailando que ondea su larga cabellera negra y deja a sus pies un reguero de cráneos o *Ella* (1905) de Gustave Adolphe Mossa, turbadora representación de una mujer⁷ reposando sobre un montículo de cuerpos cubiertos de sangre. Siguiendo esta galería de mujeres fatales, en el dormitorio se ve una edición de *Les diaboliques* (1874) de Jules Barbey D'aurevilly (2014, p. 33) cuya ilustración de portada es *Judith I* (1901) de Gustav Klimt. Al preparar uno de sus asesinatos, Enrique recorta el torso de una reproducción del *Hombre de Vitruvio* (1492) de Leonardo junto a un grabado con una escena de decapitación y descuartizamiento (2014, p. 37), de la serie litográfica de *Las Actas de los Mártires Cristianos* del benedictino Teodorico Ruinart (1864)⁸, un crimen en el que tendrán relevancia los grabados de Daniel Urrabieta Vierge para *El hombre que ríe* (1862) de Víctor Hugo (2014, pp. 41-43). En París, Enrique asiste a un festival de *Body Art* en el que participan artistas como Bullus, el invisible, Lucy Macrae (sic), Zhang Huan-que se ha implantado un campo de arroz en la espalda- o un *performancer* que homenajea a Stelarc (2014, p. 46) En esta colección de referencias encontramos otro grabado de Rops (2014, p. 51) o *Los Desastres de la Guerra* (1810-1814) de Goya: los grabados nº 33 ¿Qué hay que hacer más?, el nº 3 *Lo mismo* y el nº 39 *Grande hazaña, con muertos* (2014, p. 77), obras relevantes en la trama cuando el historiador del arte es interrogado por la policía como sospechoso del asesinato de Carlos Alarcón, académico rival asesinado en el Monte del Pardo escenificando el grabado 39 (2014, p. 78).

Al separarse de su mujer, Enrique es acogido por Edurne en su apartamento, decorando la habitación que le prepara con reproducciones de *La conversación* (1944) de Delvaux y *La vie et la mort. Leben und Tod* (ca. 1808), copia de una postal metamórfica⁹ (2014, pp. 89-90) en la que una pareja se besa dentro de una calavera humana (2014, p. 116). El cuadro de Delvaux y la estampa expresan el eterno dualismo entre la vida y

⁷ La mujer está coronada por un halo dorado flanqueado por dos aves negras, leyendo en la orla “hoc volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas”, verso de la *Sátira VI* de Juvenal, traducido como “Lo quiero, lo mando, sirva mi voluntad de razón” (1996, p. 68). Los pechos turgentes de la figura femenina y su anatomía contrastan con los cuerpos hacinados que languidecen, huellas de manos sanguinolentas en su muslo derecho y un gato cubriendo su sexo.

⁸ Lámina nº 39 del litógrafo C. Múgica, impresa por D. P. Montero.

⁹ Las postales de estilo “arcimboldeque” tuvieron un gran auge entre finales del XIX y principios del XX, Jacques Rancière lo identifica con la puesta en escena de objetos que no son necesariamente artísticos, presentando estéticamente una naturaleza dual, configuración de “la imagen como cifra de la historia y la imagen como interrupción” (Rancière, 2011: 45).

la muerte, algo que Enrique defiende en sus clases junto a la capacidad del arte para provocar e “inquietar, sorprender, conmover e incluso irritar”, proyección de la voluntad de muchos artistas por infringir la norma. En una clase muestra la macabra *Pareja anciana* (1923) de Otto Dix, parte del tríptico *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión* (1944) de Francis Bacon y la fotografía *Leda* (1986), personal y turbadora interpretación del tema mitológico de Leda y el cisne, obra de Joel Peter Witkin (2014, p. 92). La obra *Sin título* (1999) de Ana Lidia Compañón, muestra un corte de mangas que preside el despacho universitario del protagonista¹⁰, imagen transgresora tomada de la noción del arte como provocación, uno de los rasgos fundamentales de la obra de Altarriba, comprometida con la crítica a las normas establecidas y a las convenciones sociales.



Figura 4. Imágenes de Brueghel, Nolde, Rops, Kubin y Mossa: pintores de la crueldad en *Yo, asesino* (2014, p. 32) de Altarriba y Keko.

¹⁰ El cuadro cuya técnica es transferencia fotográfica sobre madera, pertenece al fondo de la colección de la UPV y se encontraba en el despacho de Altarriba, que lo eligió por su carácter irreverente.

Otro de los homicidios artísticos de Rodríguez es *No Body*, un asesinato en el que acaba con la vida de Consuelo Gil, vigilante de sala del Museo Nacional de Escultura de Valladolid que llama la atención del asesino por su celo profesional y vida gris (2014, pp. 96-106). Al visitar el museo se advierten tallas de la imaginería religiosa (2014, pp. 97-99) como *Sed tengo* (1612-1616), la Piedad del *Paso de la Sexta angustia* (1616-1617), el *Cristo yacente* (1627) de Gregorio Fernández, el *San Sebastián* (1526-1532) de Alonso de Berruguete, el *San Nicolás de Tolentino penitente* (1601-1625) de Juan de Mesa o la *Magdalena penitente* (1664) de Pedro de Mena. Estas obras de arte conectan con otro de sus viajes, en este caso durante la lectura de una tesis en la Universidad de Salamanca en la que Enrique forma parte del tribunal. El doctorando Osvaldo González Sanmartín emplea las teorías sobre el arte cruel de Rodríguez a partir de la obra del pintor barroco Juan Valdés Leal. Quintana, otro miembro de la comisión se opone a estas teorías que describe como “tonterías y moderneces”, defendiendo que a Valdés Leal sólo se le puede entender desde la fe y el misticismo cristiano (2014, p. 109). En la disertación se proyectan los lienzos *Finis Gloriae Mundi* (1671-1672), *In ictu oculi* (1671) o la *Cabeza de San Fulgencio* (finales del siglo XVII).

Cerrando el relato de *Yo, asesino*, aparecen distintas imágenes durante la clausura del congreso que un año antes cerró Enrique. En esta ocasión es Eduardo Marín Villar, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid y antagonista de Rodríguez el que cierra el evento presentando el fresco barroco de *La Apoteosis de San Ignacio de Loyola* (1684-1695) de Andrea Dal Pozzo (2014, p. 126) junto a obras de Peter Paul Rubens (2014, p. 127) como *La Apoteosis de Enrique IV y proclamación de la Regencia de María de Médicis* (1623-25) y *La Apoteosis de Jacobo I* (1632-33).

4.2. Viñetas ribereñas e intermedios secuenciales

A partir de estas sensibilidades y contextos barrocos (Lladó, 2020, p. 66), el Museo del Prado se interesa por *Yo, asesino* y las virtudes de Keko y Altarriba, encargándoles en 2016 la realización de una historieta. Guionista y dibujante se inspiran en el pintor José de Ribera¹¹ y retoman el universo ficcional de su primera novela gráfica juntos, dando como resultado *El perdón y la furia* (2017).

Osvaldo González Sanmartín, profesor de historia del arte de la Universidad de Salamanca, era un personaje secundario de *Yo, asesino*, y se convierte en protagonista. Obsesionado por Ribera, Osvaldo anhela completar la serie pictórica de las Furias, compuesta por cuatro lienzos que representaban a cuatro habitantes del Hades: Sísifo, Tántalo, Ticio (Altarriba & Keko, 2017, p. 11) e Ixión (2017, p. 21), los dos últimos conservados en el Prado. El asesinato y la obsesión por los gigantes de la mitología griega pintados por El Españoleto en torno a 1632 son el motor del académico, que pretende reconstruir la serie y disponerla en un espacio similar al que tendría en la corte del virrey del Reino de Nápoles.

Osvaldo, iluminado por un misticismo delirante, consigue pintar copias de los desaparecidos cuadros de Sísifo y Tántalo para convertirse así en el mismo Ribera. Intentando emular al pintor valenciano y al supuesto empleo de la sangre de los santos como pintura, el trastornado docente se automutila y al no obtener lo que quiere, asesina a un mendigo. Altarriba y Keko realizan una investigación exhaustiva sobre

¹¹ Coincidiendo con la exposición antológica de los dibujos de Ribera en el Prado entre 2016 y 2017.

la figura y la obra de Ribera, aplicando sus pesquisas y volcando su trabajo en una propuesta tan audaz como sugerente. El rojo vuelve a deslizarse por las diferentes viñetas con la estética bicroma y claroscuro de Keko, enfatizando momentos dramáticos de la narración y hermanándose el estilo del historietista madrileño con el tenebrismo pictórico del creador valenciano en un diálogo estético notable (Fig. 5).



Figura 5. Osvaldo bajo el influjo de Ribera en *El perdón y la furia* (2017, pp. 9 y 11) de Altarriba y Keko.

Keko recurre también a reproducir una variación de otro célebre lienzo de Ribera, *La mujer barbuda* (1631), caracterizado por el esoterismo que embarga buena parte de la producción pictórica del artista (2017, p. 29). En el último tramo del cómic (2017, pp. 40-44) se observa la cuadratura del círculo pictórico reconstruyendo las obras del maestro valenciano con los cuatro lienzos de *Las Furias*, transfigurándose Osvaldo en reencarnación de El Españolito, reproduciendo los cuatro lienzos a todo color (2017, pp. 42-43) en un ejercicio de libertad creativa que explora las furias perdidas, Sísifo y Tántalo, que aparecen liberados mientras que los *Ticio* e *Ixión* del Prado se representan torturados *ad aeternum* y condenados por los abusos sexuales hacia las diosas Artemisa y Hera (2017, p. 45).

Osvaldo será asesinado por el Profesor Quintana (2017, pp. 54-59), némesis de Enrique Rodríguez. Así, la muerte del perturbado protagonista no se trata de una ejecución performativa, sino de una muestra de poder impartida por Quintana que se justifica con el *Apolo y Marsias* (1637) de Ribera. El sátiro desollado vivo por el dios sería Osvaldo que al negar el liderazgo de Quintana es castigado, evidenciando una posición en la que las tensiones académicas se expresan con paroxismo y violencia (Lladó, 2020, p. 89).

En el recorrido por las colaboraciones de Altarriba, éste vive un breve paréntesis en su trabajo con Keko, al publicar *Cuerpos del delito* (2017) junto al artista Sergio García. García, también docente e investigador, ofrece una estética tenebrista próxima a la tradición y acabado del grabado bicolor identificable con los juegos de Escher. De la misma manera que Keko, recurre al uso del rojo para los momentos de mayor tensión en la acción dramática y al uso de técnicas digitales al desarrollar el aparato gráfico del libro. Las inquietudes formales de García y la práctica de los cuerpos como contenedores narrativos resultan muy sugerentes como medio para la indagación de las posibilidades estéticas y diegéticas de la historieta. Estas cuestiones experimentales son compartidas a lo largo de la producción de Altarriba, manifestando su enorme interés por los juegos estilísticos en el relato figurativo de la historieta, la novela o la fotografía e integrando tres tipos de narraciones en *Cuerpos del delito*: relatos de ambientación bélica con ilustraciones y un póster de 70 x 100 cm que codifica visual y secuencialmente, a partir de una silueta humana, los cuentos en prosa de la obra.

4.3. Representaciones patológicas

Yo, Loco (2018) es la segunda entrega de la trilogía egoísta, de nuevo en blanco y negro con elementos cromáticos de amarillo lima para subrayar momentos claves en la narración. La inquietante historia recurre a algunos personajes y subtramas que aparecían en el primer volumen de la trilogía. Este relato angustiante se ambienta en Vitoria y apunta críticamente a la industria farmacológica y su alianza con el grueso de profesionales psiquiátricos. De nuevo, la referencialidad artística no es gratuita, disponiendo distintas citas que operan escenográfica y narrativamente en el cómic, prolongando una constante estética de la saga.

Tras despertar de un mal sueño, en la tercera viñeta de *Yo, Loco* (2018) aparece la habitación del protagonista, Ángel Molinos y de nuevo *El incubo* de Füssli (Fig. 6) funcionando como enlace de continuidad con la primera entrega de la trilogía. Iconográficamente el cuadro remite a algunas de las constantes del artista, mostrando un mundo oscuro lleno de contrastes en el que se percibe un turbador erotismo, impregnado del horror propio de las criaturas nocturnas. Molinos, dramaturgo frustrado que oculta su condición homosexual, es doctor en psicología y trabaja como analista clínico, dedicándose a crear perfiles patológicos en Otrament (Observatorio de Tratamientos Mentales), institución financiada por la empresa farmacéutica Pfizin¹².

En los primeros compases del relato se introduce un perfil denominado “síndrome de Tersites”, patologización de alguien acomplejado por su físico. Para representar dicho perfil, Molinos emplea una escena pintada de una vasija griega de figuras rojas donde aparecen tres personajes de la *Iliada* de Homero: Ulises, Agamenón y Tersites. Tersites, guerrero aqueo, era conocido como el más feo de los griegos, sirviendo la pintura para ilustrar patologías, algo de lo que también se ocupa Cristina Sáenz de Aberasturi (2018, pp. 6-7). La ilustradora, personaje que ya aparecía en la saga al ser la exmujer del protagonista de *Yo, asesino*, ejemplifica con su trabajo el “síndrome de la madrastra de Blancanieves”. Una referencia patente a la locura y la pintura se encuentra en el despacho del analista, pues cuenta con una reproducción de *Autorretrato herido* (1889) de Vincent Van Gogh, vinculada a la obra de teatro

¹² Que se puede identificar con el gigante farmacológico Pfizer.

Los ojos de Van Gogh aparecen coloreados de amarillo en distintas viñetas (2018, pp. 11-12). También se verá a lo largo de la trama una reproducción de *Don Quijote en batalla con un molino de viento* (2018, p. 41), grabado de Doré para la edición de *El Quijote* (1863).



Figura 6. Füssli en el cabecero de la cama, en *Yo, loco* (2018, p. 1) de Altarriba y Keko.

En el despacho de Beatriz Mellado, la número 2 de Otrament, cuelgan obras de temática pop, destacando la reproducción *L'Homme qui marche* (2018, p. 34), una serie de cotizadas esculturas de bronce realizadas en 1961 por Alberto Giacometti. En contraste, en la oficina del excéntrico Martín Sánchez, director de Otrament, aparecen obras originales como la *Bailarina* (1988) de Fernando Botero o uno de los *Dog Ballon* de Jeff Koons (1955), enfatizado por el amarillo que rompe el blanco y negro de la historieta, además, Koons aparecerá como personaje en la trama.

En su descenso a la locura, Ángel encuentra un motivo iconográfico recurrente en la historia de la pintura que colecciona Begoña, su compañera de trabajo. Begoña tiene una curiosa habitación en su casa, con ejemplos de las naves de locos (2018, pp. 45-47): una xilografía atribuida al Maestro de Haintz-Nar, una de las ilustraciones del libro *Stultifera navis* —Nave de locos— (1498) de Sebastian Brant y otros grabados como uno del siglo V en el que aparecen remando dos locos. También *Lilith tentando en un árbol a Eva y Adán* o *Die blau schuyte* (1559) y *De oestershell* (1662), obras del grabador Pieter van der Heyden a partir de originales de Hieronymous Bosch, 'El Bosco'. En un guiño a la cultura popular, Begoña atesora también la carta del loco de la primera edición del Tarot Marsella de Heraclio Fournier o la portada de *Batman: The Killing Joke* (1988) del historietista Brian Bolland.

Conforme avanza el relato, el protagonista va a París, dado que en el barrio financiero de La Défense se organiza la convención internacional de Otrament. Martín Sánchez encarga a Koons una instalación para el evento siguiendo los supuestos bocetos ideados por Ángel Molinos para una instalación con leds a partir de la copa de Higía, diosa de la sanidad. La obra artística será un macabro espectáculo con el cuerpo desnudo y crucificado de Beatriz Mellado tras ser asesinada (2018, pp. 86-91)

4.4. El arte de la mentira

El cierre de la trilogía egoísta se produce con *Yo, mentiroso* (2020). De nuevo en blanco y negro con añadiduras cromáticas verdes. La novela gráfica de Keko y Altarriba vuelve a incorporar múltiples referencias a las artes plásticas. En esta ocasión, el protagonista de la narración es Adrián Cuadrado, renombrado asesor político y residente en Vitoria que se vende al mejor postor. Cuadrado se verá involucrado en una serie de crímenes seriales y los distintos espacios por los que deambula presentan elementos pictóricos con una intención dramática. Desde el retrato oficial de Franco como Caudillo de España a principios de los años cuarenta¹³ que aparece en los sótanos de la delegación del Gobierno de Álava, elemento que, aunque poco visible, indica la perpetuación de las peores prácticas políticas, ligadas a la impostura de muchos cargos públicos de vestir las paredes de sus despachos o salones con obras de arte para reforzar su posición de poder. Así, aparecen distintas obras de Joan Miró o Eduardo Chillida en el Palacio de la Moncloa (Altarriba & Keko, 2020, p. 9).

En esta misma línea, se encuentra la reproducción de *Souvenir de Mortefontaine* (1864) de Camille Corot en el dormitorio del apartamento madrileño de Cuadrado, cuya compra justifica burdamente porque, de forma deturpada, relaciona la bucólica escena con una metáfora de la erección masculina (2020, pp. 13-14, 28). El paisaje costumbrista de Corot contrasta con la obra que preside el cabecero de su dormitorio conyugal en Vitoria, se trata de *Mr. G. French como arlequín*, réplica ampliada de una acuarela pintada a mano (ca. 1840) publicada en Londres por el editor John Redington y de autor desconocido. Dentro de la *commedia dell'arte*, la tradición del arlequín¹⁴, al portar aquí la máscara, se erige en un paradigma de los muchos pliegos del arte de la política.

¹³ Inspirado en las fotos oficiales realizadas por Jalón Ángel (Altarriba y Keko, 2020, pp. 3,6).

¹⁴ Desde la etimología y origen del personaje, a la iconografía arlequinada compuesta por variables cromáticas romboidales que inspiró a las vanguardias y a artistas como Edgar Degas, Juan Gris o Picasso.

Altarriba es reincidente en el uso de reproducciones de Magritte (2020, pp. 30, 32-33, 97) que operan al mismo tiempo como ostentación y metáforas de la política como praxis de la ocultación, algo subrayado por la habitación privada del apartamento madrileño del protagonista, que alberga una variada colección de máscaras que se configuran como los numerosos rostros del ser humano y del propio Adrián (2020, pp. 34-35).

Personajes como Carmen, Eduardo Marín, Quintana o Esther ya aparecían en *Yo, asesino*, teniendo relevancia en la tercera entrega de la trilogía, al ser los encargados de redecorar el céntrico apartamento del ambicioso “fontanero” político. Además, los oscuros profesores universitarios Marín y Quintana son responsables de una red de falsificación con más de trescientas obras (Fig. 7) en las que pueden encontrarse desde retratos franceses del siglo XIII, cuadros de Ribera, grabados de *Los desastres de la guerra*, lienzos de Zuloaga, Delvaux, Pollock, Koons o Takashi Murakami, esculturas como la *Magdalena penitente* o piezas de Giacometti (2020, pp. 56-60). Una trama en la que se verá involucrado el asesor político y que intentará destapar Enrique Rodríguez, protagonista de *Yo, asesino* y que vuelve a escena. Ahondando en la exposición de su falaz discurso, el infame Quintana argumenta la importancia del arte en cuanto a la especulación económica y reflexiona sobre la verdad o no de la copia y de la falsificación (2020, p. 60).



Figura 7. Galería del arte y la mentira, viñeta de *Yo, mentiroso* (2020, p. 115) de Altarriba y Keko.

A lo largo de la novela gráfica pueden encontrarse homenajes icónicos a la historieta, pues Enrique se sirve del cetro de Ottokar para destruir la burda copia de la Magdalena de Mena mientras se puede distinguir un jarrón chino de *El Loto Azul* (2020, p. 115), dos claras referencias a Tintín y otros guiños a lo pictórico como la escena en la que se representa la defunción política del presidente Raimundo Godoy en el reservado de un restaurante, cuya composición y distribución viñetal remite a *La última cena* (1495-1498) de Leonardo da Vinci (2020, pp. 146-148).

Keko y Altarriba cierran brillantemente la trilogía, convertida en un ajuste de cuentas moral y artístico, epatante y repleto de metáforas en las que la mentira y la máscara se plantean como “un juego de reflejos, de humor negro [...] herramientas útiles para lograr decir lo que se resiste a ser dicho” (Valenzuela, 2015, p. 189).

5. Conclusiones

La vinculación de los estudios de cómics en el ámbito de las Humanidades no es ni restrictiva ni prescriptiva, la propia naturaleza interdisciplinar de la historieta señala la conveniencia de apostar por un análisis flexible, proyectando puentes que dinamicen el análisis de la narración figurativa. Al dimensionar la intermedialidad y referencialidades artísticas producidas en la obra de Altarriba se han identificado algunas de las imágenes del arte universal que pueblan el imaginario del creador y de sus dibujantes. Una galería de imágenes y objetos que abarcan desde las *performances*, los cuadros, los grabados, etc. y que no son adiciones gratuitas ni fortuitas, estando focalizadas en el primer plano o situadas como escenografía, almacenando informaciones cruciales para entender motivaciones y/o direcciones discursivas y/o narrativas.

A partir de los análisis y las búsquedas propuestas, se confirma que la obra de Altarriba permite observar cómo los rasgos psicológicos de un personaje están mediados por referentes pictóricos en la ambientación escenográfica de sus historietas, actuando como atributos dramáticos en el desarrollo de la trama. Algunas de las características físicas y emocionales de los personajes o la ambientación que se construye y desarrolla dentro de los relatos gráficos de Altarriba, se percibe y se revela a través de una sensibilidad en la que el espacio de lo pictórico despliega una gran gama de categorías y un claro protagonismo en lo estético y en lo narrativo. Por ello, las referencias intermediales identificadas en las narraciones figurativas se asumen como estrategias constitutivas de significado que favorecen el contenido (Rajewsky, 2005, p. 52), accediendo a una taxonomía en la que el cómic se define como manifestación idónea para el mosaico referencial en el que las obras examinadas explotan la iconografía del arte, favoreciendo el estudio de la intermedialidad, la referencialidad y el acervo icónicos de Altarriba y los artistas con los que trabaja. Algo determinado por una presencia notable de distintos creadores y movimientos de la historia del arte recurrentes en los cómics, enriqueciendo así la trama y permitiendo poder comprender nuestro presente (Lladó, 2020, p. 90). En una corriente complementaria de los estudios comparatistas a nivel artístico, al pensar en las convergencias culturales que se producen tras la aparición de los nuevos medios, la proyección de lo transmedial adopta, en su instancia creativa y estética, una posición que permite ensanchar lo intermedial en una dimensión que amplía la extensión temática y ahonda en la conceptualización de narrativas múltiples en cuanto a la confluencia de las expresiones

artísticas por medio de algunas de las nociones e ideas que Carlos A. Scolari plantea en relación a la teoría de la Ecología de los medios (Scolari, 2015). Siguiendo algunas de las reflexiones de McCloud, ya apuntadas en la introducción, en cuánto al diálogo establecido entre las bellas artes y la historieta, se deben trazar nuevas lecturas comparatistas de la narración figurativa y sus vinculaciones con imágenes de las artes, estimulando otros modos para pensar el cómic y abordar su versatilidad visual desde diversos parámetros metodológicos, rastreables en la identidad o en las huellas de significación que genera esta fructífera línea de estudio.

Referencias

- Altarriba, A. (1996). *Cuerpos entretejidos*. Tusquets Editores.
- Altarriba, A. (2008). La historieta, un medio mutante. *Quimera: Revista de literatura*, nº 293, pp. 48-55.
- Altarriba, A. & Castells, R. (1991). Paul Delvaux y la enfermedad de los espejos. De Paul Delvaux y de su viaje al centro del reflejo. *Naturaleza y Abstracción*, 2, 54-60.
- Altarriba, A., Castells, R. & Hernández Landazábal, J. (2007). *Tintín y el loto rosa*. Edicions de Ponent.
- Altarriba, A. & García, S. (2017). *Cuerpos del delito*. Dibbuks.
- Altarriba, A. & Keko. (2014). *Yo, asesino*. Norma Editorial.
- Altarriba, A. & Keko. (2017). *El perdón y la furia*. Museo Nacional del Prado.
- Altarriba, A. & Keko. (2018) *Yo, loco*. Barcelona: Norma Editorial, 2018.
- Altarriba, A. & Keko. *Yo, mentiroso*. Barcelona: Norma Editorial, 2020.
- Altarriba, A. & Kim. (2009). *El arte de volar*. Edicions de Ponent.
- Altarriba, A. & Kim. (2016). *El ala rota*. Norma Editorial.
- Altarriba, A. & Royo, L. (2011). *El paso del tiempo*. Norma Editorial.
- Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa*. Anagrama.
- Foucault, M. (1999). *Entre Filosofía y literatura*. Paidós.
- García-Reyes, D. & Romero Santos, R. (2021). Pictura et sequentia: huellas de las bellas artes en la narración figurativa de Antonio Altarriba entre 1991 y 1977. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (Ensayos)*, 125, 119-136.
- Gubern, R. (2014). De los cómics a la cinematografía. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V. Historia Contemporánea*, 26, 377-399. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14504>
- Hernández Landazábal, J. y Altarriba, A. (1991). *Detective*. Ikusager Ediciones.
- Juvenal (1996). *Sátiras*. Gredos.
- Keko (2002). *4 botas*. Edicions de Ponent.
- Laura & Altarriba, A. (2005). *Amores locos*. Edicions de Ponent.
- Laura & Altarriba, A. (2008). *El brillo del gato negro*. Edicions de Ponent.
- Le Barbier Ramos, E. (2006). Evolución de la zanfona a través de las imágenes. *Liño: Revista anual de historia del arte*, 12, 141-151.
- Lladó, F. (2020). *El Perdón y la furia* and José de Ribera's Journey from Faith to Magic. Historical Fiction by Altarriba and Keko. *European Comic Art*, 13 (2), 64-90. DOI: <https://doi.org/10.3167/eca.2020.130204>
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics. The Invisible Art*. Harper Perennial.
- Micó Buchón, J. L. (2003). *La Iglesia de la Compañía de Quito*. Fundación Pedro Arrupe.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, 43-64. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros.
- Rigobello, F. (2016). *El cómic erótico español. Análisis sobre el trabajo de Antonio Altarriba*. Università Ca' Foscari.
- Savater, F. (7 de abril 2015). Sin pecado concebidos. *El País*, p. 34.
- Scolari, C. A. (2015). *Ecología de los medios*. Gedisa.
- Valenzuela, L. (2015). La máscara: poder y política en la ficción. En Nemrava, D. & Rodrigues-Moura, E. (eds.). *Iconofagias, distopías y farsas: ficción y política en América Latina*, pp. 189-197. Iberoamericana Vervuert.