

## Desde la cumbre hasta la arena Tras los pasos de Hergé en el país de los Incas

*From the summit to the sand. Following Hergé in the country of the Incas.*

*Desde o cume até a areia. Trás os passos de Hergé no país dos incas*

*Du sommet jusqu'au sable. Sur les traces d'Hergé au pays des Incas.*

*От вершины до песка. По следам Эрже в стране инков*

**Pavés, Gonzalo M.**

Universidad de La Laguna  
gpavores@ull.es

### Resumen

Tintín es uno de los personajes más característicos de la industria del cómic francobelga y de la conocida tendencia de la “línea clara”, corriente en la que se privilegian los contenidos relativos a la aventura y, a nivel gráfico, los personajes se delimitan con detalle y el paisaje cobra una especial importancia. Una de las figuras más relevantes y, en cierto modo, el propulsor de esta escuela fue, sin lugar a dudas, Georges ProsperRemi (Etterbeek, Bélgica, 1907-Woluwe-Saint-Lambert, Bélgica, 1983), conocido como Hergé y creador del icónico personaje de Tintín. Muchas de sus aventuras se asentaban en el viaje. Tintín viajó por los cinco continentes y llegó a hacerlo incluso a la Luna. Uno de los espacios geográficos que más visitó fue precisamente el continente americano. De los veinticuatro

**Pavés, Gonzalo.** “DESDE LA CUMBRE HASTA LA ARENA. Tras los pasos de Hergé en el país de los incas”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 41, NE 16 – julio-noviembre 2023 - ISSN 0070-1688, ISSN (virtual) 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFYL – UNCUYO, pp. 151-198.

álbumes creados por Hergé, cinco fueron localizados en América. Dentro ellos destacan el díptico constituido por *Las siete bolas de cristal* y *El templo del sol*, publicado en las postrimerías de la IIGM y los primeros años de la posguerra. Estos dos cómics fueron decisivos en la carrera del dibujante belga, pues marcaron un antes y un después en su forma de entender su trabajo creativo. Su gusto por el detalle y su obsesión por construir entornos creíbles para el desarrollo de las aventuras de sus personajes, le llevaron a consultar numerosas fuentes antes de emprender cualquiera de sus obras posteriores. Este artículo explora cuáles fueron las fuentes de inspiración que utilizó en la creación de este díptico, prestando especial atención a aquellas que sirvieron de base para la ambientación de *El templo del sol*.

**Palabras claves:** Cómic; Hergé; Perú; Imperio Inca; Tintín.

#### **Abstract**

Tintin is one of the most characteristic characters of the Franco-Belgian comic art and of the "ligne claire" (French for clear line), a style in which content focused on adventures and, at a graphic level, characters are drawn in detail and landscapes take on special importance. One of the most important figures and, in a way, the promoter of this school was, without a doubt, Georges Prosper Remi (Etterbeek, Belgium, 1907-Woluwe-Saint-Lambert, Belgium, 1983), known as Hergé and creator of the iconic character of Tintin. Many of his adventures were based on his travels. Tintin traveled to the five continents and even to the Moon. One of the geographical spaces that he visited the most was precisely the American continent. Of the twenty-four albums created by Hergé, five took place in America. Among them, *Seven Crystal Balls* and *The Prisoners of the Sun*, published at the end of WWII and the first years of the postwar period, stand out. These two comics were decisive in the career of the Belgian cartoonist, as they marked a before and after in his way of understanding his creative work. His taste for detail and his obsession with building believable environments for the development of his characters' adventures led him to consult numerous sources before undertaking any of his later works. This article explores the sources of inspiration used in the creation of these volumes, paying special attention to those that served as the basis for the setting of *Prisoners of the Sun*.

**Keywords:** Hergé, Peru, Inca Empire, Tintin

#### **Resumo**

Tintín é um dos personagens mais característicos da indústria do gibi franco-belga e da conhecida tendência da “linha clara”, corrente na que se privilegiava os conteúdos relativos à aventura e, a nível gráfico, os personagens se delimitam com detalhe e a paisagem cobra uma especial importância. Uma das figuras mais relevantes e, em certo modo, o propulsor desta escola foi, sem lugar a dúvidas, Georges Prosper Remi (Etterbeek, Bélgica, 1907-Woluwe-Saint-Lambert, Bélgica, 1983), conhecido como Hergé e criador do icónico personagem de Tintín. Muitas das suas aventuras se assentavam na viagem. Tintín viajou pelos cinco continentes e chegou inclusive à lua. Um dos espaços geográficos que mais visitou foi precisamente o continente americano. Dos vinte e quatro álbuns criados pelo Hergé, cinco foram localizados na América. Dentro deles destacam o díptico constituído por *As sete bolas de cristal* e *O templo do sol*, publicado nas postrimeiras da IIGM e nos primeiros anos da pós-guerra. Estes dois gibis foram decisivos na carreira do designer belga. Pois marcaram um antes e um depois na sua forma de entender o seu trabalho criativo. O seu gosto pelo detalhe e a sua obsessão por construir entornos realistas para o desenvolvimento das aventuras dos seus personagens, o levaram a consultar numerosas fontes antes de empreender qualquer uma das suas obras posteriores. Este artigo explora quais foram as fontes de inspiração que utilizou na criação deste díptico, prestando especial atenção àquelas que serviram de base para a ambientação de *O templo do sol*.

**Palavras chaves:** Hergé, Peru, Império Inca, Tintín

### Résumé

Tintin est l'un des personnages les plus caractéristiques de l'industrie de la bande dessinée franco-belge et de la fameuse tendance de la "ligne claire", courant dans lequel on privilégie les contenus relatifs à l'aventure et, au niveau graphique, les personnages sont délimités en détail et le paysage revêt une importance particulière. L'une des figures les plus importantes et, d'une certaine manière, le moteur de cette école fut sans doute Georges Prosper Remi (Etterbeek, Belgique, 1907-Woluwe-Saint-Lambert, Belgique, 1983), connu comme Hergé et créateur de l'emblématique personnage de Tintin. Beaucoup de ses aventures se sont installées dans le voyage. Tintin a voyagé à travers les cinq continents et il est même allé à la lune. L'un des espaces géographiques les plus visités était précisément le continent américain. Sur les vingt-quatre albums créés par Hergé, cinq ont été localisés en Amérique. À l'intérieur, il y a le diptyque constitué par *Les Sept Boules de cristal* et *Le Temple du soleil*, publié à la fin de l'IIGM et les premières années de l'après-guerre. Ces deux bandes dessinées ont été

décisives dans la carrière du dessinateur belge, marquant un avant et un après dans sa façon de comprendre son travail créatif. Son goût pour les détails et son obsession de construire des environnements crédibles pour le développement des aventures de ses personnages l'ont amené à consulter de nombreuses sources avant d'entreprendre l'une de ses œuvres ultérieures. Cet article explore les sources d'inspiration qu'il a utilisées dans la création de ce diptyque, en accordant une attention particulière à celles qui ont servi de base à l'atmosphère du Temple du Soleil.

**Mots clés:** Empire Inca, Tintin

#### **Резюме**

Тинтин - один из наиболее характерных персонажей франко-бельгийских комиксов и известного направления "четких линий", в котором акцент делается на приключенческом содержании, на графическом уровне персонажи детализируются, а пейзаж приобретает особое значение. Одной из наиболее значимых фигур и, в определенной степени, движущей силой этой школы был, несомненно, Жорж Проспер Реми (Эттербек, Бельгия, 1907 г. - Волуве-Сен-Ламбер, Бельгия, 1983 г.), известный как Эрже и создатель культового персонажа Тинтина. Многие из его приключений были основаны на путешествиях. Тинтин побывал на всех пяти континентах и даже на Луне. Одним из наиболее посещаемых им географических регионов был именно американский континент.

Из двадцати четырех альбомов, созданных Эрже, пять были написаны в Америке. Среди них выделяется диптих "Семь хрустальных шаров" и "Храм Солнца", вышедший в конце Второй мировой войны и в первые годы послевоенного периода. Эти два комикса стали решающими в карьере бельгийского художника, поскольку обозначили "до" и "после" в понимании им своего творчества. Вкус к деталям и стремление создать правдоподобную обстановку для развития приключений своих героев заставляли его обращаться к многочисленным источникам, прежде чем приступить к созданию своих последующих работ. В данной статье рассматриваются источники вдохновения, которые он использовал при создании этого диптиха, особое внимание уделяется тем, которые послужили основой для создания декораций Храма Солнца.

**Слова:** Эрже, Перу, империя инков, Тинтин

*“Si me dedico a viajar (...) no es únicamente para ver nuevos paisajes, no solamente para documentarme, sino para descubrir otros modos de vida, otras maneras de pensar; en suma, para ampliar mi visión del mundo”*  
Hergé

### **Un díptico bisagra**

Cuando Hergé retomó, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, las aventuras de su más famoso personaje, el dibujante dejaba atrás una de las etapas más oscuras de su biografía. Las aventuras de Tintín en *El templo del Sol* (edición original en color de Casterman en 1949 y traducción al español de Juventud en 1961) supuso para él la vuelta a la normalidad después de haber sido acusado de colaboracionista durante el período en el que Bélgica estuvo ocupada por las tropas alemanas. Mientras se dirimió su caso –del que finalmente fue absuelto por falta de pruebas–, Hergé permaneció inactivo. Sólo la providencial intervención de su amigo, editor y destacado miembro de la resistencia belga, Raymond Leblanc, le devolvió a la mesa de trabajo para dar conclusión a una historia que Hergé había comenzado unos años antes. Efectivamente, en diciembre de 1943, en las páginas del periódico *Le Soir*, una cabecera controlada por los nazis, Tintín había iniciado lo que iba a ser su decimotercera aventura bajo el título de *Las siete bolas de cristal* (edición original en color de Casterman en 1948 y traducción al español de Juventud en 1961). Despejado el camino personal, profesional e ideológico, pudo concluir *El templo del sol* y construir así con estos dos

álbumes una aventura que, pese a todas las interrupciones y vicisitudes por las que tuvo que pasar el autor, presentaba finalmente un hilo argumental coherente y una estructura “sorprendentemente bien construida”<sup>1</sup>.

No obstante, independientemente de las circunstancias y las limitaciones impuestas por la guerra, los años en los que Hergé trabajó para *Le Soir* fueron cruciales para su carrera. En primer lugar, porque contribuyeron a ampliar muchísimo la popularidad de las aventuras de su joven reportero. La difusión del periódico, principal diario en lengua francófona del país, era comparativamente muy superior a la modesta tirada alcanzada por *Le Petit Vingtième*<sup>2</sup>. En segundo lugar, esta etapa fue importante para Hergé porque, durante ese tiempo, la serie maduró narrativa y estilísticamente de un modo notable. Es cierto que de sus argumentos desaparecieron toda referencia a la actualidad, que lejos quedaron los guiños al régimen impuesto por los soviets en la URSS, a los desmanes de la invasión japonesa en China, a las guerras intestinas en Hispanoamérica o a las tensiones políticas en Europa central. Durante el conflicto mundial Hergé se replegó, se alejó de la realidad, se acomodó a la nueva situación y se convirtió en un artista absorbido por su trabajo. Había aceptado sin remilgos participar en un periódico que los nazis habían arrebatado a sus legítimos propietarios y asumió sin rechistar los

---

<sup>1</sup>Farr, Michael *Tintín, el sueño y la realidad. Historia de la creación de las Aventuras de Tintín*. (Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2001), 115.

<sup>2</sup>*Le Petit Vingtième* fue el suplemento juvenil del periódico belga *Le Vingtième Siècle*, de inspiración ultracatólica, donde Hergé publicó las primeras aventuras de Tintín. Fue el cierre en 1940 de este diario durante los primeros días de la ocupación alemana la que obligó al dibujante a buscar una salida laboral en *Le Soir*

límites que le impuso la censura alemana. No veía, o no quería ver, más allá del tablero donde dibujaba. Este ensimismamiento creativo provocó que, en todas las historias elaboradas durante el II Guerra Mundial, la realidad política brillase “por su ausencia”<sup>3</sup>. Mientras el mundo se derrumbaba a su alrededor, el metódico creador se mantuvo a flote buscando refugio y consuelo en las ficciones que imaginaba sobre el papel. Atrapado en sus viñetas, ya no parecía interesado en denunciar los desmanes del capitalismo americano o en fustigar a los regímenes autoritarios como había hecho en *La oreja rota* (edición original de Casterman en 1937, en color en 1943 y traducción al español de Juventud en 1965) o en *El cetro de Ottokar* (edición original de Casterman en 1939, en color en 1947 y traducción al español de Juventud en 1958). Paradójicamente, a pesar de estas limitaciones, Hergé dio un salto adelante como creador durante estos años. Mejoró su estilo gráfico, redefinió todos sus álbumes anteriores, se mostró mucho más sólido en la construcción de sus guiones y comenzó a desarrollar toda una galería de personajes secundarios que, a largo plazo, serían decisivos para la conformación de un universo propio. De este modo, la serie de Tintín se enriqueció, adquirió una mayor madurez. En buena medida, este avance fue favorecido también por la irrupción en la vida profesional de Hergé de la figura de Edgar P. Jacobs. Sin él, todo el cambio radical que experimentaron las aventuras de Tintín, probablemente, no hubiera sido posible. Jacobs comenzó a colaborar con dibujante belga pocos meses antes del final de la ocupación.

---

<sup>3</sup> Castillo, Fernando (2001). *Tintín-Hergé. Una vida del siglo XX*. (Madrid: Fórcola Ediciones, 2001), 187.

Trabajaron en comandita desde principios de 1944 hasta finales de 1946 cuando discutieron por cuestiones de autoría<sup>4</sup>. Para Hergé pronto fue evidente que Jacobs no solo era un asistente técnico, ni un simple apoyo. Durante el tiempo que duró su asociación –un periodo de impasse para el dibujante que se encontró sin trabajo y observado por la justicia–, Jacobs ayudó a Hergé en la titánica tarea de reformatear, redibujar, y colorear casi todas las aventuras aparecidas antes de la guerra en *Le Petit Vingtègme*. Trabajaron codo con codo en la realización de cuatro nuevos álbumes: *El secreto del unicornio* (edición original en color de Casterman en 1943 y traducción al español de Juventud en 1959), *El tesoro de Rackham el rojo* (edición original en color de Casterman en 1944 y traducción al español de Juventud en 1959), *Las siete bolas de cristal* y *El templo del sol*. Pero, además, Jacobs aportó a la serie su gusto por la documentación. Fue él quien, por expreso deseo de Hergé, pasó largas horas en las salas de etnología y antropología del Museo del Cincuentenario tomando notas y observando objetos e indumentarias para enriquecer la ambientación de los álbumes en cuya elaboración se vio implicado. Según recordaba Jacques Martin años más tarde, Jacobs, con su atención al detalle, enriqueció las aventuras de Tintín con fondos que Hergé jamás habría concebido:

---

<sup>4</sup> Al parecer cuando el semanario Tintín se reveló como un éxito fenomenal y el volumen de trabajo se multiplicó, Jacobs pidió que en adelante las aventuras de Tintín aparecieran firmadas con los dos nombres. Hergé no admitió la sugerencia y, decepcionado, Jacobs decidió poner punto final a la colaboración. Así al menos se sostiene en Farr, Michael. *Tintín, el sueño y la realidad. Historia de la creación de las Aventuras de Tintín*. (Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2001), 121.

En esa época, él dibujaba tres líneas y dos ladrillos para simular una calle y un muro y eso era todo. ¿Y qué hacía Jacobs? Añadía carteles reales, dibujaba la entrada de un cine totalmente realista; en definitiva, aportaba la sofisticación a los decorados de Hergé. Y, cuando Jacobs lo abandona para consagrarse en exclusiva a Blake y Mortimer, Hergé se sintió completamente desamparado: ¡no sabía hacer decorados, no era su fuerte, no le interesa! Lo que le interesaba a Hergé era el movimiento<sup>5</sup>.

Precisamente esta preocupación por la correcta ambientación, por los objetos y el realismo marcó el trabajo de Jacobs, fue algo que hábilmente Hergé supo hacerla suya e integrarla en su característico y popular estilo gráfico. Convendría repensar pues, sino fue gracias a esta colaboración que cristalizó definitivamente los rasgos más característicos de lo que más tarde se conocerá como la «Escuela de la Línea Clara».

Así pues, *Las siete bolas de cristal* y *El templo del sol* conforman un díptico bisagra entre la etapa que Hergé desarrolló en su malhadada colaboración en *Le Soir* y su carrera posterior, ya durante la posguerra, en el semanario *Tintín*. Por tanto, estos dos álbumes pertenecen, siguiendo la periodización establecida por Michael Farr, a la época clásica intermedia de las Aventuras de Tintín<sup>6</sup>. Un díptico que, por las circunstancias personales e históricas, el dibujante belga tardó cuatro años y medio en concluir y

---

<sup>5</sup> Peeters, Benoît. *Hergé, hijo de Tintín*. (Salamanca: Editorial Confluencias, Salamanca, 2013), 285.

<sup>6</sup> Farr, Michael. *Tintín, el sueño y la realidad. Historia de la creación de las Aventuras de Tintín*. (Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2001), 115.

donde integraba su gusto por los relatos de aventuras con una línea cada vez más limpia y legible.

Teniendo en cuenta cuál era el panorama de la Bélgica en la vivía Hergé al comienzo de la historia, no es de extrañar que esta aventura americana de inspiración precolombina fuera de nuevo un ejemplo de la literatura de evasión que practicaba desde 1940. Una vez más, el dibujante consigue que Tintín se lance a una aventura tan clásica como la que poco tiempo antes había vivido en busca del tesoro de Rackham el Rojo. Aunque ahora no existen ni mapas ni tesoros (...) ocultos (...), hay una maldición inca, momias, una exótica selva y templos de civilizaciones perdidas en los Andes que guardan ricos tesoros, unos elementos todos ellos que, ingeniosamente combinados por el dibujante, dan lugar a uno de los más populares y entretenidos episodios de la vida de Tintín<sup>7</sup>.

Teniendo en cuenta todo esto, el objetivo principal de este trabajo ha sido rastrear las fuentes de inspiración que empleó el dibujante belga para construir el armazón literario y visual de una de las aventuras del personaje más emblemáticas por tierras americanas: *El templo del sol*. No sólo se ha tratado de determinar cuáles son las referencias concretas que se manejaron en la concepción y realización de este álbum, sino cómo fueron estas utilizadas sobre el papel.

### **El viaje andino imaginado por Hergé**

A lo largo de su existencia e impulsado por su espíritu intrépido, el pequeño reportero belga concebido por Hergé

---

<sup>7</sup> Castillo, Fernando (2001). *Tintín-Hergé. Una vida del siglo XX*. (Madrid: Fórcola Ediciones, 2011), 186.

viajó mucho. Recorrió casi todos los continentes y llegó, incluso, a poner el pie en la Luna adelantándose en más de una década a los éxitos conseguidos por los estadounidenses con el proyecto Apolo. Si incluimos la historia inacabada de *Tintín y el Arte Alfa* (edición original de Casterman en 1986 y traducción al español de Juventud en 1987), la serie de aventuras de este personaje está compuesta por veinticuatro álbumes, de los cuales cinco transcurren en distintos territorios del continente americano: *Tintín en América* (edición original de Éditions du Petit Vingtième en 1932, versión en color de Casterman en 1945 y traducción al español de Juventud en 1968), *La oreja rota*, *El tesoro de Rackham el rojo*, *El templo del sol* y *Tintín y los pícaros* (edición original en color de Casterman en 1976 y traducción al español de Juventud en 1976). Bien porque en algunos casos las tierras americanas le permitían poner de relieve las inevitables tensiones entre la tradición y la modernidad, bien porque sus disputas internas revelaban el choque de diferentes intereses políticos y económicos, lo cierto es que, a nuestro parecer, manifiesta en cualquier caso la fascinación que América ejerció sobre Hergé durante toda su trayectoria profesional.

Sin embargo, no en todos los casos la acción se localizaba en países concretos y fácilmente reconocibles por el lector. Esto sólo ocurre en *Tintín en América* que discurre en el Estados Unidos de la Gran Depresión, y en *El templo del sol* donde Tintín y sus compañeros visitan el Perú. En *La oreja rota* y *Tintín y los pícaros*, el escenario de la aventura se situaba en la imaginaria y convulsa república sudamericana de San Teodoro, aunque en sus viñetas “se aprecian claramente imágenes estereotipadas que, en ocasiones, corresponden

más un país centroamericano que sudamericano”<sup>8</sup> En *El tesoro de Rackham el rojo* no se hace alusión a ningún ámbito geográfico específico, no obstante, tanto por el argumento como la propia ambientación permite ubicar la historia en alguna isla indeterminada del mar Caribe.

Siendo el viaje uno de los recursos narrativos más característicos de las aventuras de Tintín, llama la atención que su creador apenas viajó. Al menos no hasta el otoño de su vida, cuando el grueso de su producción ya estaba prácticamente terminado. Como señala Michael Farr, Hergé fue esencialmente un “viajero de salón” que compensaba “la falta de kilómetros recorridos con una investigación disciplinada y rigurosa, con la recopilación cuidadosa de documentación que garantizara la autenticidad de los dilatados viajes de Tintín”<sup>9</sup>. Para compensar, podríamos decir que Hergé padecía, en cierto modo y aplicado a su método de trabajo, un peculiar «síndrome de Diógenes». Es bien conocido que en el archivo de Hergé se amontonaban, por si algún día pudieran serle útiles, los recortes de prensa, revistas, boletines, catálogos y objetos de todo tipo y condición. En estos materiales encontraba el punto de inspiración de sus argumentos o los modelos necesarios para idear personajes creíbles o diseñar los ricos fondos de sus viñetas.

---

<sup>8</sup> Barragán Gómez, Rafael Alberto. “Representaciones latinoamericanas en Las aventuras de Tintín de Hergé”, en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (Sevilla, 2012), Nº 10, Vol.1, 889.

<sup>9</sup>Farr, Michael *Tintín, el sueño y la realidad. Historia de la creación de las Aventuras de Tintín*. (Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2001), 16.

Pero olvidé, hablando de decoraciones, de hacerle observar que, en este punto, tiene una gran importancia la documentación... Por todo lo que hace referencia a los trajes, a la arquitectura, a los medios de locomoción, a la flora y a la fauna de los países por donde va a pasearse Tintín es indispensable consultar libros, fotografías, grabado, etcétera. Y traducir en dibujos documentos en su mayoría fotográficos. Y esto, puede usted creerme, ¡no es tan fácil como parece!<sup>10</sup>

Detrás de esta obsesión de Hergé por el archivo, por la referencia y los modelos, no subyace tanto la reproducción precisa de una realidad social, política, antropológica o cultural, como de recrear una atmósfera visual que le permitiera alcanzar el mayor grado posible de verosimilitud. No se trataba tanto de que fuera cierto todo lo narrado, pero sí que estuviera bien trabado. Esta tendencia a realizar un riguroso trabajo previo de documentación, trabajando con exquisito cuidado todos los detalles de la ambientación se manifestó por primera vez en *El Loto Azul* (edición original de Casterman en 1936, versión en color en 1946 y traducción al español de Juventud en 1968), Desde entonces, Hergé dedicó mucho tiempo antes de comenzar a trazar las primeras líneas sobre el papel a la preparación, a sumergirse en el tema e imaginar, partiendo de referentes reales, un mundo icónico consistente para sus tramas. Una tendencia que, en los álbumes que realizó contando con la ayuda de Jacobs, se vio consolidada. Precisamente esta preocupación se manifestó, de forma más evidente, en *Las siete bolas de cristal* y, especialmente, en *El templo del sol*, donde su personaje abandona su

---

<sup>10</sup>Sadoul, Numa. *Conversaciones con Hergé*. (Barcelona: Editorial Juventud, 1986), 45.

Bélgica natal e inicia una nueva aventura en tierra extraña, esta vez, en el lejano y enigmático Perú.

### **Buenos cimientos para una imaginación desbordante**

*El templo del sol* es continuación de una aventura que había comenzado en *Las siete bolas de cristal*. En esa primera parte de la historia, Tintín y su compañero, el capitán Haddock, se veían envueltos en un enrevesado argumento donde se mezclaban a partes iguales la arqueología, la maldición de una momia y los tejemanejes de un misterioso grupo clandestino que creía ser heredero de los incas. Será este grupo el que acuse al profesor Tornasol de haber cometido un sacrilegio al colocarse en la muñeca una pulsera perteneciente a la momia de Rascar Capac y, como consecuencia de ello, lo rapte para llevarlo hasta el Perú y allí ser sacrificado, en un ritual secreto, al dios Pachacamac. *El templo del sol* arranca sin más prolegómenos en un cuartel de la policía peruana. Recién llegados al país, Tintín y Haddock son convocados por el inspector jefe que les muestra su predisposición para encontrar a su compañero secuestrado. A partir de allí, los acontecimientos se suceden a un ritmo narrativo trepidante, forzando a los dos protagonistas –y a los lectores con ellos–, a emprender un largo periplo por tierras andinas.

Se cuenta la anécdota que, en una ocasión, en la celebración de un acto oficial, un diplomático peruano preguntó a Hergé acerca de los lugares que había recorrido de Perú y se quedó asombrado al escuchar que el dibujante jamás había estado en aquel país. Por esa razón, uno de los detalles más sorprendentes de esta aventura es el grado de verosimilitud

que Hergé consiguió en la ambientación de esta historia. Como ya se ha señalado con anterioridad, esto es fruto directo del gusto del creador belga por la documentación, algo que en *El templo del sol* es algo que sobresale notablemente. Así lo señala Nogué:

Desde la perspectiva de la geografía física y humana, este álbum es, según mi opinión, uno de los más conseguidos. La orografía, la vegetación, la fauna y el clima tanto del Perú andino como del Perú selvático amazónico se muestran con todo lujo de detalles, sin que ello reste protagonismo a la geografía cultural de raíz inca, hegemónica en la zona, o a la impronta española visible en una arquitectura colonial muy reconocible<sup>11</sup>.

Para alcanzar este nivel de credibilidad, Hergé empleó, como se verá, muchas y variadas fuentes. Esta circunstancia ya había sido puesta de relieve por otros investigadores como Michael Farr, Benoit Peeters o Fernando del Castillo. Incluso el propio Hergé reconoció algunas de estas deudas creativas en las conversaciones que mantuvo con Numa Sadoul. Se tiene constancia, por ejemplo, de los textos literarios y periodísticos que le sirvieron en la elaboración de *El templo del sol*. También es sabido que, como ocurre en el resto de su obra, el cine fue decisivo para construir ciertos pasajes de la historia, así como la propia forma de narrar. Y, por supuesto, que el dibujante echó mano de un excelente repertorio visual (ilustraciones, grabados y fotografías) que le permitió recrear el país andino con una precisión

---

<sup>11</sup>Nogué, Joan (2007). "Viajes y geografía de Tintín. Una descripción del mundo en un siglo cambiante", en *Vanguardia Grandes Temas: Tintín vive. Cien años del nacimiento de Hergé*. (Barcelona, 2007), N° 3, 41.

admirable si se tiene en cuenta que Hergé, en su vida, jamás llegó a pisar tierras peruanas.

Desde la primera viñeta en la que dibuja un mapa de América del Sur y señala Perú, Hergé quiere situar al lector en un espacio concreto y reconocible.

Desde la perspectiva de la geografía física y humana, este álbum es, según mi opinión, uno de los más conseguidos. La orografía, la vegetación, la fauna y el clima tanto del Perú andino como del Perú selvático amazónico se muestran con todo lujo de detalles, sin que ello reste protagonismo a la geografía cultural de raíz inca, hegemónica en la zona, o a la impronta española visible en una arquitectura colonial muy reconocible<sup>12</sup>.

También el catedrático de Geografía Martínez de Pisón valora esta capacidad de Hergé para recrear con credibilidad el paisaje del Perú:

Se trata de una historia muy inspirada, llena de percances, anécdotas, pintoresquismo y con abundante variedad de paisajes naturales. Quien haya recorrido la espléndida naturaleza del Perú –mar, costa, desierto cañones, sierras, nevados, selvas, ríos, volcanes– revivirá sus experiencias y quien no la haya gozado en directo aprenderá su formidable fuerza<sup>13</sup>.

Tanto es así que, aunque las referencias toponímicas concretas son escasas –sólo menciona el puerto de El Callao (página 1, viñeta 1), y las localidades de Santa Clara (página 12, viñeta 6) y Jauja (página 17, viñeta 8)–, sin embargo, se

---

<sup>12</sup> Ibidem, 42.

<sup>13</sup> Martínez De Pisón, Eduardo. *Geografías y paisajes de Tintín. Viajes, lugares y dibujos*. (Madrid: Fórcola Ediciones, 2019), 101.

podría intentar reconstruir los pasos de Tintín durante todo su periplo peruano. Así se podría conjeturar que los protagonistas inician sus aventuras en la costa, en el puerto más importante del país, recalán en Jauja después de un aparatoso viaje en el tren andino, para más tarde atravesar a pie las cumbres nevadas de Los Andes por el cerro de Jallajate, cruzar el río Apuríac y concluir en las inmediaciones de la cordillera de Vilcababna Norte donde, no por casualidad, se encuentran las ruinas del Machu Picchu.

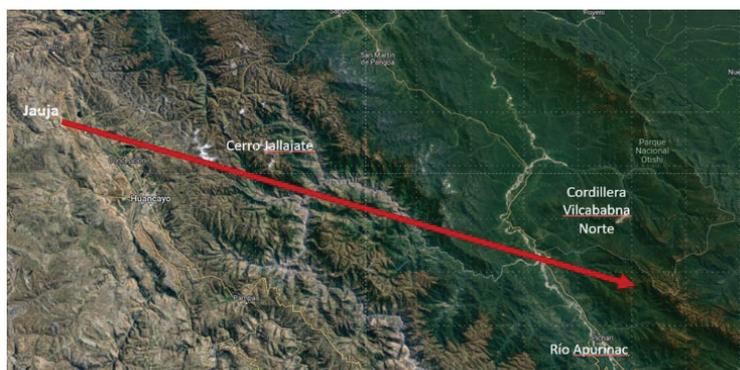


Imagen 1: Recorrido posible de Tintín y sus amigos desde Jauja al Templo del Sol.

Sorprende, en ese sentido, la precisión y la coherencia de los fondos recreados por Hergé con la realidad física del país. Perú, es un país, marcado por su posición geográfica y por la presencia de la cordillera de Los Andes. El relieve peruano determina, grosso modo, la distinción de tres regiones naturales: Costa, Sierra y Selva. En *El templo del sol*, estas tres zonas se distinguen fácilmente a través de los distintos escenarios naturales por los cuales transcurren las peripecias de los dos protagonistas. Desde que llegan a El Callao hasta que toman el tren andino hacia Jauja, Tintín y

Haddock –páginas 1 a 12– se mueven por espacios llanos caracterizados por la escasez de flora y rodeados de pequeñas elevaciones que constituyen las estribaciones de Los Andes. A partir de aquí el paisaje va cambiando progresivamente hasta convertirse en un ambiente claramente montañoso, de terrenos agrestes, cada vez más escarpados y con una presencia muy limitada de poca vegetación (algún agave amarillo aquí, algún opuntia allá). A medida que los personajes ascienden por la cordillera andina, la presencia de la nieve aumenta hasta convertirse, en algunas páginas –30 a 34–, en un elemento omnipresente. La manera en la que resuelve gráficamente estos fondos nevados montañosos de la Sierra peruana anuncia las soluciones que Hergé utilizará, años más tarde, Hergé creará para uno de sus álbumes más importantes: *Tintín en el Tibet* (edición original de Casterman en 1960 y traducción al español de Juventud en 1961). Desde la página 35 en adelante, el espacio representado concuerda con la región oriental, la más amplia desde un punto de vista territorial, y que está dividida en la Selva Alta y la Baja. En esta última, como ocurre en la realidad, los protagonistas se ven envueltos en una zona tropical, de exuberante vegetación, cruzada por afluentes del río Amazonas y en la que tendrán que lidiar con unos monos aulladores rojos de Juruá, un tapir, un oso hormiguero, una boa constrictora o varios caimanes negros.

El resto del álbum de Tintín requiere toda la batería de recuadros habituales, con sus secuencias logradas y ambientes –no importa su dimensión– bellamente conseguidos. Eso no impide que el autor utilice los territorios peruanos con libertad creativa para construir sus propias escenas; por ejemplo, cuando aparece el puerto del Callao rodeado de montañas con nieve, como

si estuviera emplazado en la misma cordillera, o que la vegetación de la tierra baja, de la sierra o de la selva no parezca muy exacta, sino más bien sugerente<sup>14</sup>.

Aunque el argumento está, lógicamente, conectado con el del episodio precedente, para la historia que desarrolló en *El templo del sol*, Hergé se inspiró en una novelita titulada *La esposa del sol* (1912) por Gastón Leroux, autor de *El fantasma de la ópera* (1910) y creador del joven reportero e investigador, Joseph Rouletabille. La novela había aparecido por primera vez serializada en la revista literaria *Je saistout* en 1912 y publicada en forma de novela al año siguiente. Hergé reconoció a Sadoul que la había leído unos años antes y que le había sobrecogido, “en especial la venganza por embrujamiento de aquellos tres incas de nombres tan raros: Cráneo pan-de-azúcar, Gorra-cráneo y Cráneo maletita”<sup>15</sup>. En la novela, un joven ingeniero francés,

---

<sup>14</sup> Ibidem, 103

<sup>15</sup> Sadoul, Numa. *Conversaciones con Hergé*, (Editorial Juventud, Barcelona, 1986), 106. Sin embargo, en Peeters, Benoit. *Hergé, hijo de Tintín*. (Salamanca: Editorial Confluencias, Salamanca, 2013), 47, se sostiene una tesis diferente. El autor piensa que Hergé nunca la leyó. Más bien considera que esta referencia literaria podría corresponder a una información de segunda mano: “¿No sería más bien Jacques Van Melkebeke quien le habría hablado de ella cuando debatían juntos *Las 7 bolas de cristal* y *El templo del sol*?”, No obstante, hay una subtrama en la novela que podría indicar que el dibujante conocía esta obra de Leroux desde mucho tiempo antes y que, además, pudo haberle servido de inspiración para una aventura anterior de Tintín. En *La esposa del sol*, mientras los protagonistas se afanan por encontrar a la joven secuestrada, el país se ve convulsionado por una “revolución” —o un golpe de estado según se mire— en la que se enfrentan dos bandos. Por un lado, los partidarios del presidente Veintemillas y, por el otro, los seguidores del general rebelde García. Esta historia evoca algunos de los pasajes de *La oreja rota* y el general García, que Leroux describe como un hombre “apuesto, arrogante, admirable. Estaba contento. Se retorció el bigote negro y enseñaba los blancos dientes. Llevaba unas botas que relucían como espejos” [Leroux, Gastón. *La esposa del sol*. (Madrid: Espasa-Calpe, 1959), 185], podría ser un trasunto del general Alcázar. Personaje que, por

Raymond Ozoux, acompañado de su tío François-Gaspard desembarca en el puerto de El Callao en Perú para encontrarse con su prometida Marie-Thérèse. Pero resulta que una sociedad secreta, continuadora de las tradiciones incas, está preparando una gran fiesta durante la cual una virgen debe ser sacrificada al Sol, emparedándola viva en un templo secreto. Entretanto Marie-Thérèse recibe, sin conocer lo que simboliza, un misterioso brazalete que la señala como la futura esposa del dios del cielo. Al mismo tiempo, se envía un misterioso brazalete inca a María Teresa que se el regalo del Sol a su futura esposa. La joven es entonces secuestrada por los miembros de la sociedad secreta para que se vean cumplidos los designios de la cruel divinidad. es secuestrada tomando este regalo cuando solo lo tomó como una broma. Raymond, acompañado por el padre de Marie-Thérèse y su tío, emprende el camino hacia lo más profundo del Perú para rescatar a su prometida, mientras una revolución sacude al país. Leyendo la sinopsis de esta historia parece evidente que, aunque sea vagamente, existen algunos puntos en común entre la novela de Leroux y el cómic de Hergé.

---

cierto, al comienzo de *Las siete bolas de cristal* se encuentra en un espectáculo ejerciendo como lanzador de cuchillos.



Imágenes 2 y 3: Gaston Leroux y portada de su novela La esposa del sol

En las dos obras unos extranjeros deben enfrentarse a una cultura que no conocen bien y en ambas existe una sociedad secreta de indígenas que perpetúan antiguas y oscuras ceremonias en las que se ofrecen sacrificios humanos al astro rey. Leroux habla de la fiesta del Sol, festejos que se celebran cada diez años y en los que víctimas son quemadas vivas en la hoguera y, en ocasiones especiales, se oficia el rito conocido como el «Interaymi» donde los indios después de haberle enviado la pulsera de oro del sacrificio, ofrecen al dios solar una virgen, “la más bella que puedan encontrar y la más noble de la raza enemiga y la emparedan viva en el templo del Sol”<sup>16</sup>. En la historia ideada por Hergé, la virgen es sustituida, quizá por su inocencia, por la figura de Tornasol. En *Las siete bolas de cristal*, el profesor encuentra por azar el brazalete de oro de la momia de Rascar Capac en el jardín del palacio de Moulinsart (página 40, viñetas 1-4). Sin ser consciente de que al recogerla y colocársela en su muñeca está cometiendo un sacrilegio, es secuestrado y

<sup>16</sup> Leroux, Gastón. *La esposa del sol*. (Madrid: Espasa-Calpe, 1959), 27.

trasladado hasta el Perú para ser sacrificado en el templo del sol.

Existe otro tema que sobrevuela los argumentos tanto de *Las siete bolas de Cristal* como de *El templo del sol*, un tema que ya aparece en la novela de Leroux, pero que parece tener mucha más relación con un acontecimiento arqueológico contemporáneo que había despertado un inusitado interés por ciertas culturas de la Antigüedad. Nos referimos al descubrimiento de Howard Carter de la tumba del Rey Tut en 1922 en una de sus campañas en el Valle de los Reyes. La prensa sensacionalista de la época aprovechó aquel hecho para transformarlo en un fantástico relato donde se combinaba la historia, el misterio y la maldición del joven faraón por haber violado su eterno descanso. Esta leyenda pronto caló en la cultura popular y, como suele suceder, pronto se vio reflejada en diversas manifestaciones artísticas. En el cine, fueron los estudios Universal los primeros en explotar la egiptomanía desatada entre el público de todo el mundo con la producción titulada *La momia* (*The mummy*, Karl Freund, 1932) y, en el cómic, fue el propio Hergé quien también jugó con esta idea, aunque de una manera más circunstancial, en *Los cigarros del faraón* (edición original de Casterman en 1934, versión en color en 1955 y traducción al español de Juventud en 1964). En *El templo del sol*, el dibujante belga recuperó la leyenda y la convirtió en el hilo conductor del díptico. De hecho, al comienzo de la primera entrega, Tintín aparece leyendo una noticia en el periódico donde se da cuenta del regreso de una expedición etnográfica que, tras dos años de ausencia, regresaba a Europa después de un largo y fructuoso viaje por el Perú y Bolivia durante el cual habían descubierto varias tumbas entre las que se encontraba la

del inca Rascar Capac. Comentando la noticia con un compañero de viaje, éste augura un mal destino a todos los componentes de la expedición, vinculando las excavaciones en los Andes con lo sucedido con los miembros del equipo de Carter que murieron al poco de haber abierto la tumba del faraón: «¡Tendrían que dejar tranquilas a estas gentes!» exclama, «¿Qué diría usted si los egipcios y los peruanos viniesen aquí y abrieran las tumbas de nuestros reyes?» (página 1, viñetas 4-7).

No obstante, en términos estrictamente narrativos, las aventuras de Tintín tienen otra deuda importante que conviene señalar. Hergé había nacido casi con el cine, en su infancia acudir a las salas cinematográficas de la ciudad se convirtió en la única atracción autorizada por su madre. Durante sus años de infancia y juventud, el futuro dibujante cultivó sus ojos y su sentido cómico disfrutando de las películas de Charles Chaplin, Harold Lloyd, Harry Langdon y Buster Keaton, había apreciado el carácter revolucionario del corto de animación *Gertie* (*Gertie, The dinosaur*, 1914) de Windsor McCay y le había impactado la epopeya lírica titulada *¡Maldita guerra!* (*Mauditesoit la guerre*, Alfred Machin, 1914)<sup>17</sup>. Más tarde llegó el descubrimiento de cineastas como Georg Wilhelm Pabst, de John Ford y sus westerns, así como de Alfred Hitchcock cuyos dramas anteriores a la guerra consideraba como películas “maravillosamente hechas” (Farr, 2009: 65). De esta manera,

El cine se convierte en el ideal novelesco y estético de George Remi, de donde nace una gramática narrativa

---

<sup>17</sup>Assouline, Pierre. *Hergé*. (Barcelona: Ediciones Destino, 1997), 65.

inédita. Falto de un presupuesto hollywoodiense que le permita quemar Roma en la pantalla, se inventará un «cine de papel» en el que todo es posible por tres francos y seis céntimos belgas.<sup>18</sup>

Como no podía ser de otra manera, la pasión cinéfila de Hergé también se puede apreciar en *El templo del sol*. Es bien sabido que, cuando guionizaba sus historias y esta no iba a ser menos, pensaba en términos de página, de tal manera que cada una de ellas debían concluir con un momento de suspense –que podía consistir en una escena, una imagen, una acción dramática o simplemente una frase– que era resuelto en la primera viñeta de la siguiente página. Este había sido un recurso muy habitual de los folletines literarios y radiofónicos, pero también de los populares seriales cinematográficos que, a buen seguro, Hergé también disfrutó como espectador. La utilización de este recurso confiere a la historia un ritmo narrativo vibrante que azuza el interés del lector y despierta su deseo por continuar con la lectura. Pero además podemos rastrear en este álbum las influencias del cine cómico americano en la brillante utilización de gags visuales donde la repetición y el giro inesperado juegan un papel esencial. Es lo que en inglés se denomina *running gag*, que fue un elemento esencial en la obra de figuras tan importantes como Chaplin o Keaton, y que Hergé supo trasladar a las viñetas magistralmente. Uno de los más ejemplos claros en *El templo del sol* es aquel protagonizado por el capitán Haddock y sus desencuentros con las llamas. Hasta en cuatro ocasiones distintas Haddock debe enfrentarse con estos mal encarados animales (páginas 2, 21, 27 y 62). En las

---

<sup>18</sup>Daubert, Michael. *Museo Hergé*. (Barcelona: Zephyrum Ediciones, 2018), 280.

tres primeras, el capitán es mordido y escupido recurrentemente, en la última –que es también la que sirve de colofón a toda la historia–, es él que se toma su pequeña revancha y cierra el círculo del gag. También podría considerarse que toda la secuencia que se desarrolla en el tren andino es fruto de la inspiración que pudo tener en el dibujante películas como *El maquinista de la general* (*The general*, Buster Keaton, 1926) o *39 escalones* (*TheThirty-NineSteps*, Alfred Hitchcock, 1939).

Y por último, quizá debería considerarse igualmente la posibilidad de que, como inspiración para la trama de *El templo del sol*, Hergé recordase una serie de filmes de aventuras que en los años treinta popularizaron la idea de la posible existencia de civilizaciones perdidas que habían sobrevivido en el tiempo gracias a su aislamiento del mundo exterior, filmes como, por ejemplo, *La Atlántida* (*Die Herrin von Atlantis*, Georg W. Pabst, 1932), *She, la diosa de fuego* (*She*, Irving Pichel y Lansing C. Holden, 1935) u *Horizontes perdidos* (*LostHorizon*, Frank Capra, 1937).



Imagen 4. Diversas producciones cinematográficas de la década de los 30 con civilizaciones perdidas en sus argumentos.

Pero Hergé siempre fue muy consciente de que, si quería atrapar a sus lectores y reforzar todo el desarrollo de la trama, debía dotar a sus viñetas de una ambientación que situase temporal y espacialmente a sus potenciales lectores. De ahí su insistencia en la documentación, en la utilización de un repertorio visual que sirviera de apoyatura y diera credibilidad a la historia que se estaba contando. Para tal fin, en el caso de *El templo del sol*, Hergé recurrió a tres fuentes principales. La primera de ellas, que ya había jugado un importante papel cuando realizó *La oreja rota*<sup>19</sup>, fue el Museo del Cincuentenario de Bruselas. Esta institución, también conocida como los Reales Museos de Arte y de Historia, fundada en 1835, contenía –y así lo sigue siendo todavía hoy– una notable colección de piezas arqueológicas procedentes de diversas civilizaciones de la Antigüedad. Fue a este emblemático lugar bruselense donde envió a su colaborador, Edgar P. Jacobs, para que tomase bocetos, recopilase toda información posible sobre las antiguas culturas del Perú<sup>20</sup> y prestara especial atención a las momias que allí se albergaban. alguna de ellas, posiblemente perteneciente a la cultura Paracas, pudo haber sido la elegida para crear a la inquietante momia de

---

<sup>19</sup> La imaginación de Hergé siempre se apoyaba en una realidad sólida. Para el fetiche arumbaya que funciona en *La oreja rota* como un auténtico MacGuffin de estilo *hitchcockiano*, el dibujante tomó como modelo una pequeña estatuilla, de poco más de cincuenta centímetros y elaborada en madera de algarrobo. Perteneciente a la cultura Chimú que se desarrolló en el Perú entre los siglos XII y XV de nuestra era y que se encuentra hoy en día en el departamento precolombino del Museo del Cincuentenario de Bruselas: "El dibujante respetó fielmente la silueta incluso el antebrazo derecho que le falta, salvo en detalle: ¡la oreja rota!" (Ibidem, 232)

<sup>20</sup> Peeters, Benoît. *Hergé, hijo de Tintín*, (Salamanca: Editorial Confluencias, 2013), 209.

RacarCapac. Como aquellas, RacarCapac aparece en cuclillas, con las rodillas dobladas, rodeado todo su cuerpo con cuerdas y tocado con una corona de oro adornada con plumas.

Pero Hergé y Jacobs no sólo se nutrieron de los fondos del Museo del Centenario, también recurrieron a otras fuentes gráficas que, a la postre, serían fundamentales para situar la trama en decorados que fueran lo más correctos posible. El rastro de esta documentación salpica, aquí y allá, todas las viñetas del álbum, desde los más pequeños objetos de decoración hasta los grandes escenarios arquitectónicos o naturales. Pierre Assouline, uno de los biógrafos de Hergé, señala que fueron los repertorios iconográficos incluidos en el artículo firmado por Philip Ainsworth Means que apareció en febrero de 1938 en la revista *The National Geographic Magazine* y, sobre todo, en el libro *Perú y Bolivia. Relato de viaje* de Charles Wiener, publicado en 1880, las dos principales referencias visuales utilizadas por el creador de Tintín para dar una solidez documental a su exótico relato<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> El biógrafo de Hergé Pierre Assouline menciona un tercer libro como fuente de inspiración icónica para *El templo del sol*. Se trata, concretamente, del libro de 1934 escrito por J. Eric Thompson, *La civilización azteca*, conservador de antigüedades de América Central y del Sur en el Field Museum de Chicago. Assouline, sin embargo, no aporta ninguna prueba de esa vinculación que, a nuestro juicio, está muy poco justificada. Basta solo con hacer un estudio iconográfico entre las viñetas de Hergé y las ilustraciones y fotografías que acompañaban el texto de Thompson para darse cuenta de ello. Ver Assouline, Pierre. *Hergé*. (Barcelona: Ediciones Destino, 1997), 209.



Imágenes 5 y 6: Charles Wiener y portada de su obra Perú y Bolivia. Relato de viaje (1880)

Estos dos trabajos fueron un verdadero filón iconográfico para el autor del cómic. Con toda seguridad, le sirvieron como modelo para diseñar vestuarios, personajes, paisajes y algunos elementos arquitectónicos. En el primero de ellos, el autor se limitaba a hacer una crónica de la historia del imperio inca a lo largo de sus páginas. Más que el contenido propiamente dicho del artículo de Means, a Hergé, sin duda, le interesó mucho más el conjunto de fotografías –unas veinticinco<sup>22</sup>–, dibujos y las diez ilustraciones –a color y la mayoría reproducidas a toda página– realizadas por H. M. Herget.

---

<sup>22</sup> Los autores de estas fotografías donde se recogen motivos diversos, –algunas de carácter etnográfico, otras con una vocación más artística–, fueron Erwin Galloway, Martin Chambi Jr., Jacob Gayer, Luis D. Gismondi, Alfred T. Palmer, Kurt Severin, Robert Gerstman, Anthony Turner, Franklin Fisher y James C. Sawder.

En ese sentido, algo parecido ocurrió con el monumental trabajo de Wiener. Entre los viajeros europeos que recorrieron el Perú durante el siglo XIX y dieron testimonio de lo que allí vieron, Charles Wiener ocupa un lugar destacado. Entre 1875 y 1877, visitó el país por encargo del gobierno francés para llevar a cabo un exhaustivo estudio arqueológico y etnográfico de la zona andina. Comenzó su gira en la capital, de allí partió hacia Paramonga, Virú, Chanchány otros lugares. Siguió a Cajamarca donde pudo examinar in situ las ruinas de Viracochapampa y Chavín. Hizo observaciones en Huánuco Viejo, Ayacucho, Vilcashuamán y Conchaca. Describió el Cuzco y Ollantaytambo. Fue allí donde le hablaron de la existencia de antiguos vestigios de la civilización inca al otro lado de la cordillera, entre ellas, los de la todavía en aquel momento desconocida Machu Picchu<sup>23</sup>. Recorrió el Urubamba, el Collao y siguió hacia Bolivia, donde visitó Tiahuanaco. Retornó a Lima y partió hacia Francia llevándose consigo un notable conjunto de piezas para el Museo Etnográfico – se calcula que fueron más de 4000 restos arqueológicos–. Wiener, sin embargo, no se limitó a registrar las huellas del pasado inca que encontró a su paso, también dio cuenta, de un modo original, pintoresco e incisivo, del Perú de ese

---

<sup>23</sup> El “descubrimiento” oficial tuvo lugar varias décadas después de la visita de Wiener al Perú. Según sostiene la historiografía anglosajona, el enclave fue descubierto el 24 de julio de 1911 por el profesor y explorador estadounidense Hiram Bingham (1875-1956) en un viaje de exploración acompañado por algunos colegas de la Universidad de Yale. No obstante, no todos los especialistas están de acuerdo con este dato. Al parecer hay constancia que, casi diez años antes, el 14 de julio de 1902, un campesino peruano llamado Agustín Lizárraga habría desbrozado Machu Picchu con intención de dedicar los terrenos para la agricultura y habría registrado su propio nombre en una piedra del Templo de las Tres Ventanas.

tiempo. El fruto de este intenso peregrinaje por tierras andina vio la luz por primera vez en París en 1880, en un volumen, mitad relato de viaje, mitad cuaderno de notas etnográficas, profusamente ilustrado con más de 1000 grabados, además de numerosos planos y croquis. Hoy en día se pone en cuestión que Wiener tuviera tiempo material de hacer todas las excavaciones, desvíos y exploraciones que menciona en su libro. Lo más probable es que, para rellenar lagunas, tuviera acceso a fuentes más antiguas que utilizó sin contrastar suficientemente la información que le ofrecían. Así pues, parece probable “que éste haya esparcido en su relato descubrimientos y anécdotas imaginarias. Se han recogido diversos testimonios de contemporáneos de Wiener que corroboran esta impresión y presentan al encargado de misión bajo un aspecto menos halagador”<sup>24</sup>. Aun así, pese a estos reparos, la obra de Wiener tiene un interés, una riqueza documental y una vivacidad literaria que nadie puede refutar. En cualquier caso, si Hergé conoció estas objeciones sin duda nunca fueron un obstáculo para él. No se acercó la obra de Wiener por su rigor metodológico, sino porque representaba un magnífico punto de apoyo para dar más credibilidad a las peripecias de Tintín por aquellas lejanas tierras. En Wiener el dibujante encontró, como veremos a continuación, todo lo necesario para crear la atmósfera que necesitaba: detalles arquitectónicos, cerámica, instrumentos, esculturas, vestimenta, ajuares e inscripciones funerarias.

---

<sup>24</sup> Riviale, Pascal (1993). “Charles Wiener, ¿viajero científico u hombre de los medios?”, en *Perú y Bolivia. Relato de viaje*. Nueva edición [en línea]. Lima: Institutfrançaisd’étudesandines (generado el 23 mayo 2016). Disponible en internet: Perú y Bolivia. Relato de viaje - Institutfrançaisd’étudesandines (openedition.org).

No obstante, reiteramos que el propósito principal de este trabajo no ha consistido en señalar las fuentes utilizados por Hergé –por otra parte ya mencionadas por otros investigadores anteriores–, sino averiguar el modo en que éstas fueron aprovechadas por el creador y cómo se vieron reflejadas las aportaciones de Means y Wiener en el álbum de El templo del sol.

En ese sentido, se podría comenzar diciendo que, en términos generales, Hergé consigue que el lector viaje con sus protagonistas a las tierras lejanas de Perú. Con destreza recrea los espacios urbanos y naturales en los que se mueven Tintín y sus compañeros reutilizando las fotografías y los grabados que tiene a su disposición. Lo hace recreándolos, añadiendo cosas, eliminando detalles que no le interesan porque no le vienen bien compositivamente o porque entorpecen la lectura. Esta práctica queda muy bien ejemplificada en la página 2 viñeta 1. En ella Tintín y el capitán que acaban de llegar al país, pasean tranquilamente, rodeado por los lugareños, por las calles de una ciudad cercana al puerto de El Callao –quizá sea la propia Lima, aunque no se la nombra en ningún momento–. Al fondo de la imagen se reproduce la portada en piedra de un edificio que, por sus características, podría considerarse de índole religiosa. Y así es. En el artículo de Means<sup>25</sup> se reproduce una vista de la entrada a un monasterio, pero éste no se encuentra en Lima, ni en una ciudad de la zona costera, sino en Cuzco, población situada en el sureste del país y ubicada en vertiente oriental de la cordillera de los Andes. Se trata, concretamente, de la

---

<sup>25</sup>Means, Philip Ainsworth. "The Incas: EmpireBuildersofthe Andes", en *TheNationalGeographic Magazine*, 1938, Vol. LXXIII, N° 2, 243.

portada del convento de Santo Domingo que se construyó en el siglo XVI sobre el templo inca de Qoricancha. Sin embargo, en la viñeta aparece descontextualizado, como un mero apunte pintoresco, embutido entre otros edificios de estilo vagamente colonial que, en la realidad, nunca han existido.

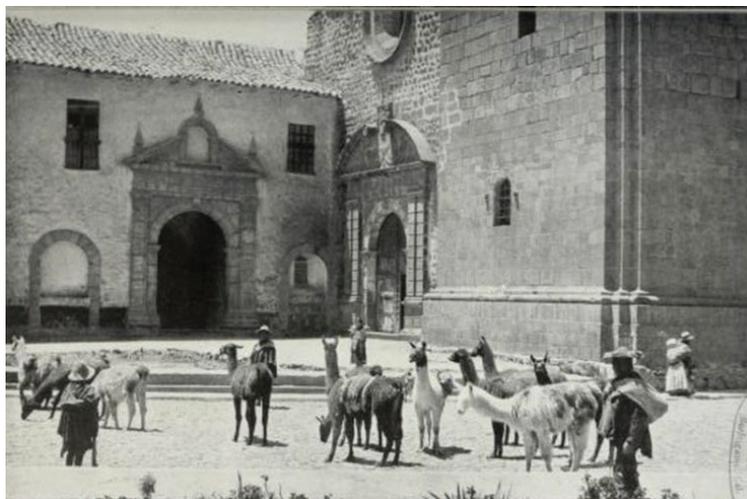


Imagen 7. Portada del convento de Santo Domingo en Cuzco (Erwin Galloway, 1938)

Otro tanto ocurre al final de la aventura, cuando Tintín, Haddock y Tornasol son conducidos a la pira funeraria. En esta composición (página 56, viñeta 6), cargada de tenso dramatismo, donde los personajes aparecen rodeados de ruinas arquitectónicas en medio de un paisaje montañoso, se alude con claridad a otras de las fotografías incluidas en el artículo de *TheNationalGeographic*. En este caso se reproducía una vista de la ciudad de Machu Picchu tomada

por Franklin Fisher<sup>26</sup>. Hergé la emplea, cambiando ligeramente la perspectiva, resituando algunos elementos del entorno natural –por ejemplo, las cumbres escarpadas y nevadas del fondo– y añadiendo en el muro que aparece en primer término una puerta de diseño trapezoidal –que no existía en la fotografía original– inspirada, al parecer, en uno de los grabados de Wiener titulado «Vista general de la fortaleza y ciudad de Ollantaytambo»<sup>27</sup>.



Imagen 8. Vista parcial de Machu Picchu (Franklin Fisher, 1938)

Estos singulares vanos trapezoidales, claramente inspirados en los recogidos por Wiener en su libro, fueron reutilizados por Hergé en muchos otros momentos de la estancia de los protagonistas en la ciudad inca. Así mismo,

---

<sup>26</sup> Ibidem, 256.

<sup>27</sup> Wiener, Charles. *Perú y Bolivia. Relato de viaje*, (Lima: Institutfrançaisd'étudesandines, 1993), 1ª parte, capítulo XIX. Nueva edición [en línea]. Disponible en internet: Perú y Bolivia. Relato de viaje - Institutfrançaisd'étudesandines (openedition.org).

como fondo de algunas viñetas, podemos encontrar la huella del grabado donde Wiener describe el singular aparejo de los muros engastados que los incas utilizaban en sus fortalezas<sup>28</sup>. En *El templo del sol* lo podemos observar en las paredes de las celdas (páginas 47-48, 50-53), habitaciones (páginas 53-55) y en las de la gran sala del templo del sol donde irrumpen por sorpresa los protagonistas desde una tumba aledaña (página 47, viñeta 1). Precisamente para el diseño de esta gran viñeta, una de las más espectaculares del álbum, Hergé tomó también nota de las figuras biomorfas que aparecen en el bajorrelieve que corona la conocida como «Puerta del Sol» en Tiahuanaco. Este friso está dominado por una figura, quizás una deidad, que se encuentra en posición frontal, ricamente ataviada, portando en ambas manos cetros u otros objetos ceremoniales. Adyacentes, se disponen, esculpidas en tres bandas horizontales, una serie de figuras aladas –unas antropomorfizadas, otras con cabeza de ave–, dispuestas de perfil, con grandes ojos y con una de las rodillas doblada en aparente actitud de homenaje<sup>29</sup>. Inspirándose en un grabado de Wiener<sup>30</sup> y en una fotografía de esta puerta que acompañaba al texto de Means (1938: 250), Hergé reutilizó este conjunto escultórico, descontextualizándolo, para

---

<sup>28</sup> En concreto, Wiener recoge en dos grabados aparejos de este tipo que observó en la casa cuzqueña conocida con el nombre de HatunRumioc y en Ollantaytambo (op.cit., II parte, capítulo I)

<sup>29</sup> La cuestión del significado de estos bajorrelieves y de la propia “puerta” ha sido objeto de un largo e intenso debate. Para profundizar ver Berenguer Rodríguez, J. (1981). “En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el Norte de Chile”. En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, n° 38, pp. 167-182.

<sup>30</sup> Wiener, op.cit., capítulo XXIV

decorar la parte superior del gran espacio arquitectónico que abre la página 47. El relieve de la divinidad preside la sala, sobre el altar donde parece celebrarse algún tipo de ceremonia. A cada lado se despliega una banda ocupada por las figuras aladas antropomorfi-zadas. El motivo central no solo aparece en este momento concreto de la historia. A Hergé le pareció oportuna volver a utilizarla, esta vez como cierre para la aventura, tal y como se puede constatar en la página 62. Otro bajorrelieve que recogió Wiener y que adoptó Hergé fue la piedra tallada de la cultura Pashas en la iglesia de Cabana en el Perú. En el álbum este trabajo escultórico, que nada tiene que ver con el imperio inca, aparece decorando la puerta de entrada a la sala del tesoro que le enseña el inca a Tintín y sus compañeros al final de la historia (página 61, viñetas 12-13).



Imagen 9. Grabado de la fachada este de la Puerta del Sol en Tiahuanaco publicado en el libro de Charles Wiener

Ciertos espacios naturales recogidos por Wiener en sus ilustraciones también le fueron útiles a Hergé para situar espacialmente la imaginación de sus lectores. En ocasiones, el grabado le sirve para dar una levísima pincelada o para enmarcar una acción pasajera en una simple viñeta de transición. Este es el caso de la viñeta 6 de la página 60, donde los protagonistas, ya liberados de su condena, transitan por una gruta acompañados por el rey inca y su séquito. Esa misma cueva aparece en el texto de Wiener como un lugar cercano a la localidad de San Sebastián, en el departamento de Cuzco<sup>31</sup>. Otras veces, por el contrario, Hergé se apoya en los dibujos del autor francés para situar algunos de los momentos más tensos de las aventuras de Tintín en los Andes. Nos referimos, por ejemplo, a aquel en el que los protagonistas, viajando en el tren hacia Jauja, toman conciencia de que su vagón ha sido desenganchado con el propósito de acabar con ellos y que retrocede peligrosamente sin control y a toda velocidad por las estrechas vías. La escena concluye cuando, tras atravesar un oscuro túnel (página 14, viñetas 10, 13), el vagón termina precipitándose al vacío tras cruzar un peligroso viaducto (página 16, viñetas 9-10). También aquí Wiener es, sin duda, la referencia para Hergé pues recrea dos de sus grabados en los que se describe el túnel y el puente metálico que se encontraba en el trayecto del ferrocarril trasandino en su camino hasta el pueblo de La Oroya<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Wiener,

op. cit., 1ª parte, capítulo XX

<sup>32</sup> Wiener, op. cit., 1ª parte, capítulo XXVI

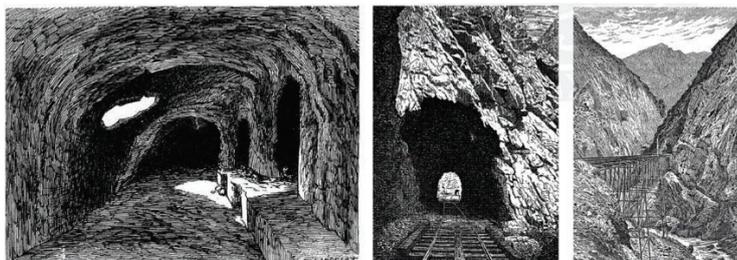


Imagen 10. Grabados de la cueva de San Sebastián y de la vía ferroviaria hacia La Oroya publicados en el libro de Charles Wiener

Otro tanto ocurre con la escena en la que, ya ascendiendo a pie por la cordillera, Tintín, Haddock y Zorrino deciden pasar la noche en una tumba o *chullpa* inca. Se trata de una torre funeraria, de planta circular, a menudo construida en piedra y rematadas con pequeñas cúpulas directamente inspirada, una vez más, en una tipología de tumbas de la región de Puno descritas por Wiener y cuyo cuidado aparejo consideraba que valía “tanto como el de los más bellos templos antiguos”<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Wiener, op. cit., 2ª parte, capítulo XI

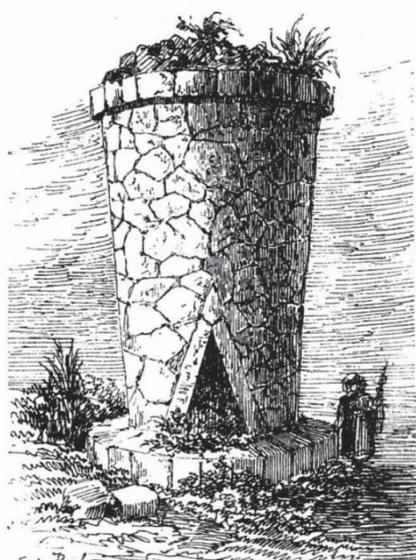


Imagen 11. Uno de los grabados de chullpas inca publicados en el libro de Charles Wiener

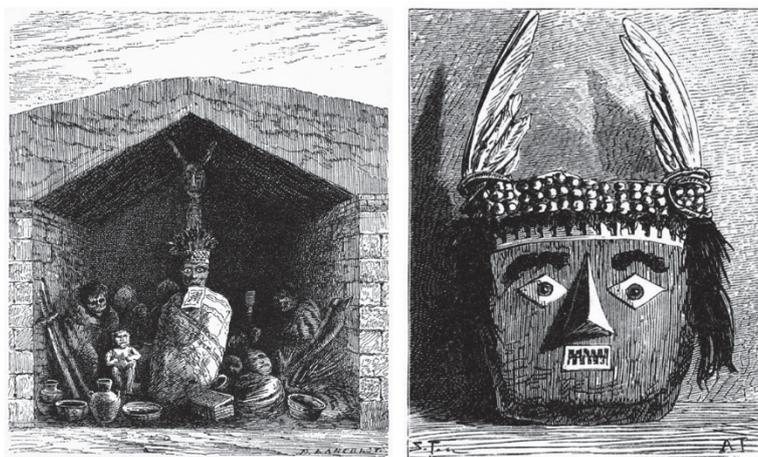


Imagen 12. Corte de una tumba en Ancón y Cabeza postiza de momia de Chancay. Ambos grabados publicados en el libro de Charles Wiener

Pero a Hergé le interesó todo. No sólo tomó nota de edificios y espacios naturales, también prestó atención, asimiló y reutilizó hasta los objetos más pequeños e insignificantes que encontró, aquí y allá, en las páginas de los libros que consultaba durante la preparación de su trabajo. Ilustraciones, croquis, fotografías, grabados. Todo le servía. Así se observa en la historia que nos ocupa cuando, por ejemplo, después de descubrir una tumba, Milú encuentra en el suelo una flauta hecha con una tibia (página 46, viñeta 3). Ese instrumento musical parece recogido también en una de las ilustraciones de Wiener y que, según contaba, había encontrado en un sitio arqueológico de Cajamarca<sup>34</sup>.

Este gusto de Hergé por enriquecer sus composiciones con pequeños detalles que dieran la mayor credibilidad posible a sus argumentos se observa incluso en la propia portada del álbum. En ella se representa el momento en el que los protagonistas, después de recorrer un laberinto de cuevas llega hasta el lugar donde reposan dos momias. En primer término, Milú sostiene en la boca el pífano de hueso mencionado anteriormente y junto a él, una vasija cuyo diseño es exactamente igual a una de las halladas por Wiener en Facalá<sup>35</sup>. El modo en el que dibuja las momias

---

<sup>34</sup> Sobre este tipo de piezas escribe Wiener: "Los objetos más curiosos de este tipo son, sin ninguna duda, las flautas de tibias o en huesos de pájaro, a veces cubiertos de dibujos. El coral sirvió sobre todo para hacer collares, de los que se encuentra un gran número. Existen un cierto número de representaciones en hueso de pájaros, de llamas y de hombres, pero son producciones que de ninguna manera revelan un artista imaginativo, ni siquiera un observador inteligente de su medio. Los objetos más curiosos de este tipo son, sin ninguna duda, las flautas de tibias o en huesos de pájaro, a veces cubiertos de dibujos. El coral sirvió sobre todo para hacer collares, de los que se encuentra un gran número" (Wiener, op. cit., 2ª parte, capítulo II)

<sup>35</sup> Ídem.

Hergé, con sus atuendos, inscripciones funerarios y adornos, remite claramente a las ilustraciones y al texto que escribió Wiener en el capítulo que dedicó al contenido de las tumbas y disposición de las momias:

En ciertos lugares, como Ancón, Chancay, norte de Ancón, y Pachacamac, la momia constituida así está coronada por una cabeza postiza grotesca, hecha con un cojín las más de las veces cuadrado, relleno de algas, con una peluca de hilo negro, con tocado que consiste en una banda de paja o metal, coronada de plumas brillantes. Los ojos son de plata o de hueso. La nariz está representada por una pirámide de hueso o de madera. La boca es casi siempre esculpida; aretes como los que hemos descrito más arriba cuelgan a ambos lados. No es raro ver cabezas de tela marrón, en las que se indican los órganos por medio de una sumaria pintura; otras veces toda la cabeza está tejida a mano, o tallada groseramente en madera. Debajo de la cabeza postiza se ataban a veces a la momia, cubiertas por una red que las sostenía, pancartas cuadradas hechas por tela blanca grosera, tensada sobre un armazón de cañas y cubierta de dibujos rojos y negros, o rojos y azules.<sup>36</sup>

Para dar más colorido a sus composiciones y dotar de entidad a sus personajes secundarios, Hergé también cuida de su vestuario. A veces los utiliza de forma arbitraria. Quizá el ejemplo más claro es el gorro que llevan Tintín y el capitán cuando son llevados hasta el lugar del sacrificio (página 57, viñeta 6) está directamente vinculado al grabado que aparece en el libro de Wiener y en el que se describe un tocado indio utilizado durante las fiestas. Para configurar los rasgos de Zorrino, el joven quechua que hará las veces

---

<sup>36</sup> Wiener, op. cit., 3ª parte, capítulo II

de guía para Tintín y el capitán, o de Huascar, el gran sacerdote del templo del sol, Hergé pudo inspirarse en diferentes grabados de naturaleza etnográfica que aparecen en la obra de Wiener<sup>37</sup>. Hergé escrutaba la documentación, apuntaba y traducía con sus lápices aquello que le interesaba. No copiaba, más bien interpretaba. Compárese, por ejemplo, las fotografías que aparecen en el artículo de Means de una chola hilando lana de vicuña<sup>38</sup>, con la viñeta el personaje femenino en primer término de la primera viñeta de la página 2, o aquella otra, firmada por Anthony Turner<sup>39</sup>, donde se capta a un grupo de músicos aymaras tocando sus flautas y tambores en una plaza de un pueblo boliviano con el grupo que forma parte de la comitiva que acompaña a las víctimas para ser sacrificados al dios sol en la segunda viñeta de la página 57.

---

<sup>37</sup> Para Zorrino pudo haberse inspirado en una o varias representaciones de niños indios que aparecen en la obra de Wiener. Uno de los más claros es la ilustración de un niño criado de Andahuaylas (Wiener, op.cit., 1ª parte, capítulo XVI) o el grabado realizado por Gilbert titulado "indio y llama en La Paz" (Wiener, op.cit., 1ª parte, capítulo XXIII). Para los rasgos del personaje del gran sacerdote pudo haber utilizado como referencia el retrato de Manuel Ttule, cholo de Cotana (Wiener, op.cit., 1ª parte, capítulo XXIII). Cotéjese este último grabado, por ejemplo, con la viñeta 12, de la página 12 del álbum.

<sup>38</sup>Means, Philip Ainsworth. "The Incas: EmpireBuildersofthe Andes", en *TheNationalGeographic Magazine*, 1938, Vol. LXXIII, N° 2, 244.

<sup>39</sup>Ibidem, 255.



Imagen 12. Fotografía que ilustran el artículo de Means en *TheNationalGeographic Magazine*

Por último, los ecos de las ilustraciones a todo color realizadas por H. M. Herget y que complementaban el texto aparecido en la revista *TheNationalGeographic* lo podemos encontrar salpicando, aquí y allá, todo el álbum de Tintin, pero es especialmente notable la reutilización de ellas que llevó a cabo el dibujante belga en la última parte de la historia. En ese sentido, es evidente que los vestuarios con de los soldados, del príncipe inca, de las vírgenes y del gran sacerdote en la historieta evocan claramente las ilustraciones a todo color de Herget que aparecen en las páginas del mencionado artículo<sup>40</sup>. Lo mismo sucede con la viñeta en la que unos indígenas, portando una colorida serpiente de sogas, danzan delante de la pira de sacrificio. En este caso, la composición toma como modelo la ilustración titulada «Una multitud porta una serpiente gigante de cuerda multicolor que culebrea desenfrenadamente por la plaza sagrada de Cuzco»<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Ibidem, II, VI-VII.

<sup>41</sup> Ibidem, II.

No obstante, Hergé pese a lo que pueda pensarse y se ha dicho, el dibujante belga se acercó a su documentación de una forma heterodoxa. Su actitud no es la de un historiador o un arqueólogo, no buscaba reconstruir, sino apoyarse para recrear ambientes y personajes, situar sus aventuras en un contexto creíble para sus jóvenes lectores que, como la mayoría de los europeos de la época –y tal vez de hoy en día– tenían del Perú, de su geografía y sus gentes, una idea muy superficial y plagada de tópicos e inexactitudes. Por eso en las aventuras andinas de Tintín se pueden rastrear algunas de estas “distracciones”. Una de las más evidentes salta a la vista ya desde la primera viñeta. En ella Hergé traza el mapa de América del sur, marcando sobre fondo rojo el territorio del Perú. En él se puede comprobar cómo las fronteras de Ecuador se prolongan hacia el Este hasta convertirse en vecino del Brasil, cosa que no ocurre y no ha ocurrido nunca jamás en la historia de esta región sudamericana. De esta forma, se cercena una notable porción del territorio del estado peruano, perdiendo en el comic la soberanía del norte de sus demarcaciones de Amazonas y Loreto. Asimismo, Hergé no fue muy riguroso tampoco a la hora de utilizar las referencias arqueológicas que tenía a su disposición. Es de sobra conocido que, el imperio inca fue tan sólo fue una de las muchas culturas que se superpusieron o convivieron a lo largo de la historia del país. Para cualquier europeo desconocedor de estos pueblos y su devenir en la historia, todo resultaría lo mismo y, de alguna manera, esta es la misma mirada que proyecta Hergé en sus dibujos. Un ejemplo de esta falta de fundamento histórico lo encontramos en la página 45. En ella los protagonistas, tras traspasar la cortina de agua de una catarata, se adentran por un laberinto de cuevas que

los conduce hasta un espacio mortuorio donde, además de los fardos funerarios humanos, encuentran un ajuar compuesto por objetos de diversa naturaleza entre ellos vasijas con forma de rostro humano, asociados con la cultura Moche o Mochica, con figuritas de barro de la cultura Chancay. Esta convivencia de enseres no parece lógica, dado que la sociedad mochica se desarrolló entre los siglos II y VIII d.C, mientras que la Chancay pertenece a una cronología muy posterior, pues reinó en el valle Chancay y Chillón, al sureste del país, entre el siglo XIII y el XV d.C.

Existe, por último, una incongruencia, posteriormente admitida con pesar por el propio Hergé, que tiene que ver con el modo en que el nudo de la historia, gracias un oportuno *deus ex machina*, termina por deshacerse. En la última parte de la aventura, Tintín, Haddock y Tornasol son condenados a morir en la hoguera por haber cometido un sacrilegio al llegar hasta la ciudad secreta de los incas. Momentos antes de encender la pira, Tintín invoca al sol y pide protección, sabiendo que falta poco para que se produzca, como así sucede, un eclipse solar. Cuando el cielo comienza a oscurecerse, los incas interpretan el fenómeno como una señal inequívoca del malestar de los dioses por su proceder y huyen despavoridos en todas direcciones. El príncipe inca entonces solicita a los extranjeros que restituyan el brillo al sol, a lo que Tintín accede a cambio de ser liberados definitivamente. Resulta poco creíble, empero, que una cultura que adoraba el sol, que miraban y estudiaban el cielo, no conocieran este tipo de fenómenos celestes. Cuando Sadoul, años más tarde en su libro de entrevistas, le reprochó la utilización de este inconsistente recurso para salvar *in extremis* al joven reportero de una

forma milagrosa, Hergé no tuvo más remedio que reconocer su equivocación:

ese eclipse es un punto negro, por así decirlo. Y tanto más, porque no tiene ninguna originalidad. (...). Por consiguiente, me equivoqué completamente haciéndoles pasar por unos ignorantes, cosa que no eran en ese terreno, con toda seguridad. ¡Esto sí que es realmente racismo!... Mea culpa<sup>42</sup>.

Así y todo, Martínez de Pisón sugiere la existencia de un claro antecedente que vincularía a Tintín con el propio Cristóbal Colón. El almirante, en su cuarto y último viaje al continente recién descubierto, al parecer utilizó una argucia parecida a la que aparece protagonizada por el héroe de Hergé en *El templo del sol*<sup>43</sup>. Según cuenta, en 1504, Colón se encontraba en la isla de Jamaica tomando provisiones y sabedor de la inmediata llegada de un eclipse lunar, presionó a los indígenas para que se los suministrasen so pena de suprimir el satélite del cielo: “Y

---

<sup>42</sup> Sadoul, Numa. *Conversaciones con Hergé*, (Barcelona: Editorial Juventud, 1986), 106.

<sup>43</sup> Esta anécdota fue recogida por Hernando Colón, hijo del descubridor, en su obra biográfica *Historia del Almirante* publicada en 1571. Al parecer no este el único caso a lo largo de la historia. Según sugiere Marco Kunz, Hergé no es más que un eslabón más en una tradición muy antigua que se remontaría a los tiempos del emperador bizantino Alejo I Comnemoquien, “en la guerra contra los pechenegos, fijó las negociaciones para un día en que sabía que se oscurecería el sol, interpretándolo ante los enemigos supersticiosos como señal de que un juicio divino lo favorecía”. [“Versiones de un eclipse (de Colón a Monterroso)”, en *De la escritura como resistencia. Textos in honorem Jenaro Talens*, (Valencia: Universitat de València, 2018), 478.

como, en efecto se apagó, consiguió el navegante lo que precisaba”<sup>44</sup>.

### **A modo de conclusión**

*El templo del sol* constituye uno de los álbumes decisivos de la carrera de Hergé. Supuso un antes y después en su producción. Con su publicación, la creación de las aventuras de Tintín pasó de ser un proceso laborioso, solitario e individual a consolidar un sistema de trabajo colaborativo mucho más parecido a los utilizados en los talleres artesanales del medievo, apoyado además en la utilización de una rica documentación gráfica. En ese sentido, convendría resaltar el papel de Edgar P. Jacobs en la elaboración de esta obra que aportó a la historieta un grado de iconicidad realista notable, especialmente en sus fondos y los objetos reproducidos. No reproduce fielmente, siempre introduce algún elemento novedoso. Por último, si bien Hergé es uno de los primeros dibujantes en utilizar fuentes diversas para construir sus guiones y ambientar sus historias, sin embargo, sólo persigue con ello levantar un buen marco para situar las aventuras de su protagonista. No busca fidelidad, ni rigor, sino la creación de atmósferas creíbles. Y en ese sentido, toda la labor de documentación utilizada tiene como fin la recreación y, cuando lo considera necesario, reconstruye, fantasea siempre en función de los intereses narrativos que persigue.

---

<sup>44</sup>Martínez De Pisón, Eduardo. *Geografías y paisajes de Tintín. Viajes, lugares y dibujos*. (Madrid: Fórcola Ediciones, 2019), 104.

## Bibliografía

- Assouline, Pierre. *Hergé*, Barcelona: Ediciones Destino, 1997.
- Barragán Gómez, Rafael Alberto. “Representaciones latinoamericanas en Las aventuras de Tintín de Hergé”, en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, Universidad de Sevilla: Sevilla, 2012, N° 10, Vol.1, pp. 880-895.
- Berenguer Rodríguez, J. “En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el Norte de Chile”, en *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 1981, N° 38, pp. 167-182.
- Castillo, Fernando, *Tintín-Hergé. Una vida del siglo XX*, Madrid: Fórcola Ediciones, 2001.
- Daubert, Michael. *Museo Hergé*, Barcelona: Zephyrum Ediciones, 2018.
- Farr, Michael. *Tintín, el sueño y la realidad. Historia de la creación de las Aventuras de Tintín*, Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2001.
- Godoin, Philippe. *El arte de Hergé, creador de Tintin: 1937-1949*, Barcelona: Editorial Zendera Zariquiey, 2009, Vol III.
- Hergé. *El templo del sol*, Barcelona: Editorial Juventud, 1983.
- Kunz, Marco. “Versiones de un eclipse (de Colón a Monterroso)”, en *De la escritura como resistencia. Textos in honorem Jenaro Talens*, Valencia: Universitat de València, 2018, pp. 477-490.
- Leroux, Gastón. *La esposa del sol*, Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- Martínez De Pisón, Eduardo. *Geografías y paisajes de Tintín. Viajes, lugares y dibujos*, Madrid: Fórcola Ediciones, 2019.
- Means, Philip Ainsworth. “The Incas: EmpireBuildersofthe Andes”, en *TheNationalGeographic Magazine*, 1938, Vol. LXXIII, N° 2, pp. 225-265, I-VIII.
- Nogué, Joan. “Viajes y geografía de Tintin. Una descripción del mundo en un siglo cambiante”, en *Vanguardia Grandes Temas: Tintin vive. Cien años del nacimiento de Hergé*, 2007, N° 3, pp.38-43.
- Peeters, Benoît. *Hergé, hijo de Tintín*, Salamanca: Editorial Confluencias, 2013.

Riviale, Pascal “Charles Wiener, ¿viajero científico u hombre de los medios?”, en *Perú y Bolivia. Relato de viaje*, 1993. Lima: Institutfrançaisd’étudesandines. Disponible en internet: Perú y Bolivia. Relato de viaje - Institutfrançaisd’étudesandines (openedition.org).

Sadoul, Numa. *Conversaciones con Hergé*, Barcelona: Editorial Juventud, 1986.

Wiener, Charles (1993). *Perú y Bolivia. Relato de viaje*, Lima: Institutfrançaisd’étudesandines (generado el 23 mayo 2016). Disponible en internet: Perú y Bolivia. Relato de viaje - Institutfrançaisd’étudesandines (openedition.org).

## El autor

**Gonzalo M. Pavés** es Doctor en Historia del Arte y profesor de Historia del cine en la Universidad de La Laguna. Es autor de *El cine negro de la RKO* (T&B, 2003), *Perdición* (Nau Llibres: 2020) y *Bigas Luna. El gran fabulador* (Laertes, 2021). Ha sido coordinador de las obras colectivas *Ciudades de cine* (Cátedra, 2014) y de *Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes* (Almuzara, 2018).