

DE ARQUETIPO GÓTICO A MUJER CAÍDA: *LA VAMPIRA DE BARCELONA* COMO CASO DE HIBRIDACIÓN ENTRE CÓMIC ALTERNATIVO Y NOVELA GRÁFICA

FROM GOTHIC ARCHETYPE TO FALLEN WOMAN: LA VAMPIRA DE BARCELONA AS A CASE OF HYBRIDISATION BETWEEN ALTERNATIVE COMIC AND GRAPHIC NOVEL

MARTA MIQUEL BALDELLOU
Universitat de Lleida

marta.miquel@udl.cat

 0000-0002-9002-5679

Recibido: 27/02/2025

Aceptado: 26/04/2025

Resumen

En el ámbito del arte secuencial y la narración visual, ha existido el debate sobre si la novela gráfica debe diferenciarse del cómic. Teóricos como Jan Baetens y Hugo Frey (2015) argumentan que la novela gráfica presenta características propias que la distinguen del cómic tanto a nivel temático, pues la novela gráfica suele asociarse a la biografía y el reportaje periodístico, como a nivel formal, ya que se publica en formato libro y es de mayor extensión con respecto al cómic. La obra gráfica *La vampira de Barcelona* (2017) se basa en el caso criminal real de Enriqueta Martí Ripoll, contemplando su personaje como leyenda, arquetipo gótico y mito popular, pero también como mujer caída, erigiéndose como un paradigma de hibridación entre cómic alternativo y novela gráfica.

Abstract

In the context of sequential art and visual narrative, there has been a debate whether the graphic novel should be considered different from the comic. Theorists such as Jan Baetens and Hugo Frey (2015) argue that the graphic novel presents features of its own which differentiate it from the comic not only at a thematic level, since the graphic novel is usually associated with biography and journalistic report, but also at a formal level, as it is published in a book format and is of greater length with respect to the comic. The graphic narrative *La vampira de Barcelona* (2017) is based on the actual criminal case involving Enriqueta Martí Ripoll, considering her character as a legend, gothic archetype, and popular myth, but also as a fallen woman, thus arising as a paradigm of hybridisation between the alternative comic and the graphic novel.

Palabras clave: Leyenda, Arquetipo, Mito, Narratología, Neogótico, Estudios de género.

Keywords: Legend, Archetype, Myth, Narratology, Neogothic, Gender Studies.

Introducción

En la primera década del siglo xxi se conmemoró el centenario del caso criminal que implicaba a Enriqueta Martí, acaecido a principios del siglo xx en la ciudad de Barcelona, y que fue objeto de múltiples crónicas por parte de la prensa sensacionalista del momento debido a los detalles horrendos y morbosos relacionados con los hechos. Con motivo

del centenario de este caso, se publicaron una serie de obras de ficción y no ficción que trataban de esclarecer los hechos, sugiriendo que, pese a que Enriqueta Martí estaba involucrada en hechos criminales, su figura había sufrido un proceso de demonización y estigmatización social para señalarla como única culpable en un caso de prostitución de menores en que estaban implicados diversos miembros de la burguesía. De este modo, el personaje de Enriqueta Martí pasó de leyenda a arquetipo gótico y a mito popular, formando parte del imaginario colectivo perteneciente a la Barcelona modernista tras los acontecimientos de la Semana Trágica.¹

A medio camino entre las obras literarias inspiradas en el caso y el largometraje dirigido por Lluís Danés alrededor de la figura de Enriqueta Martí, estrenado en el año 2020, la obra *La vampira de Barcelona* de Miguel Ángel Parra, Iván Ledesma y Jandro González, publicada en 2017, supone la adaptación del caso a la narrativa gráfica secuencial, aunando el rigor periodístico con la ficcionalización del caso mediante elementos temáticos y formales tanto propios del cómic alternativo como de la novela gráfica. En esta obra gráfica se caracteriza el personaje de Enriqueta Martí como arquetipo gótico, a semejanza de un vampiro, un monstruo o una bruja, aunque también como arquetipo de mujer caída, de legado decimonónico, víctima de las convenciones de género que denigraban a las mujeres que subvertían los roles de género establecidos en la época. En primer término, se ofrecerá una reflexión sobre el debate entre la diferenciación o analogía entre el cómic alternativo y la novela gráfica que contribuirá a caracterizar la obra *La vampira de Barcelona*.

De cómic alternativo a novela gráfica: semejanzas y diferencias

La novela gráfica ha sido comúnmente categorizada como una variante del cómic, de modo que, en su origen, a menudo se utilizaban epítetos para referirse a ella que ahondaban en las afinidades existentes entre ambos, como es el caso de cómics para adultos, cómics alternativos o comix underground. Por el contrario, debido a las peculiaridades propias de la novela gráfica, desde otro punto de vista, se promulga que la novela gráfica difiere de forma manifiesta del cómic, fruto de la ambición por desprenderse de prejuicios que tradicionalmente han menoscabado el cómic con respecto a otros medios narrativos. En las últimas décadas, ha prevalecido la postura que aboga por una diferenciación entre la novela gráfica y el cómic. Así lo atestiguan desde el creador Will Eisner (1990), que ya concebía la novela gráfica como un medio de arte secuencial que se alejaba del cómic tradicional, hasta llegar a los teóricos Jan Baetens y Hugo Frey (2015), los cuales defienden que la novela gráfica contemporánea manifiesta “variaciones genuinamente significativas, aunque no absolutas, en relación con los cómics” (2015: 3), por lo que, a su modo de ver, la novela gráfica supone una innovación con respecto a la tradición del cómic.

¹ En el año 1909, en la ciudad de Barcelona, como consecuencia del decreto del gobierno de Antonio Maura de enviar tropas de reserva a la guerra de Melilla, al identificarse que la mayoría de reservistas convocados eran de clase obrera, los sindicatos convocaron una huelga general que acabó con una dura represión por parte del ejército.

Pese a que existen conjeturas sobre si fue Eisner quien acuñó el término de novela gráfica a nivel internacional –puesto que Paul Gravett (2005) defiende que fue el crítico Richard Kyle quien lo instituyó en 1964–, en cualquier caso, la obra de Eisner es comúnmente aceptada como representativa de la novela gráfica, por lo que sus consideraciones acerca de este medio despiertan especial interés. Si bien, como argumenta Ana Merino, cabe destacar que, en el ámbito hispano, fue el argentino Héctor Germán Oesterheld quien formuló el precedente de la novela gráfica al que llamó “historieta nueva” (2011: 14). Asimismo, según apunta Eisner (1990), la novela gráfica se inspira en los libros ilustrados, en los que la narración se sostiene principalmente mediante el texto, y las narraciones gráficas o *picture novels*, que consisten en narraciones extensas que se desarrollan mediante una sucesión de imágenes que carecen de textos. Por consiguiente, la novela gráfica deambula por un espacio intersticial entre la literatura y el arte, mientras que se aleja del cómic al manifestar características propias tales como la libertad de formato, la ambición artística, la madurez del lenguaje, las temáticas y la reivindicación autorial. Sin embargo, en su conocido manifiesto sobre la novela gráfica, publicado en el año 2004, el historietista escocés Eddie Campbell (2004) incide en que, pese a que su epíteto evoca literalmente a las novelas y al grafismo, debería atenderse, más que a su formato, a su condición de arte autónomo y movimiento artístico que, como tal, se encuentra en continua transformación. En concreto, en su manifiesto, Campbell (2004) argumenta que el objetivo del novelista gráfico consiste en adoptar la forma del cómic con la ambición de llevarlo si cabe a un nivel más ambicioso y significativo.

En el contexto hispano, el académico español Santiago García Fernández (2010) comulga con la teoría que la novela gráfica supone un replanteamiento del cómic, el cual la emancipa de su precursor, tanto en lo que atañe al contenido como a la forma, por lo que, pese a establecerse una línea genealógica entre ambos, la novela gráfica debería ser considerada como una nueva modalidad. Según defiende Daniel Gómez Salamanca (2013), las obras precursoras de la novela gráfica española contemporánea se identifican principalmente con la *graphic novel* estadounidense y el *roman graphique* de origen franco-belga. Asimismo, como apunta el teórico Manuel Barrero (2015), existe unanimidad en que el término fue utilizado por primera vez en el año 1904 en la revista *Monos*, semanario humorístico ilustrado publicado en Madrid, si bien fue la editorial española Reguera la que en el año 1948 publicó una colección de novela gráfica con el propósito de ofrecer adaptaciones de clásicos de la literatura universal, con dibujos explicados, que incluían el argumento completo de la novela y que se dirigían a lectores adultos. No obstante, se considera *El Eternauta* (1957), de los argentinos Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López, como la primera novela gráfica en español, puesto que no fue hasta llegados los años 60 que el formato de la novela gráfica para un público adulto se consolidó en España.

En el ámbito español, como apunta Gómez Salamanca, existen dos perspectivas, la culturalista y la integradora (2013: 16), que se hacen eco de las disquisiciones, a nivel internacional, con relación a las similitudes y las diferencias existentes entre el cómic y la novela gráfica. Desde una perspectiva culturalista, con la que se identifica Santiago García (2010), con base en un propósito de legitimación del cómic, se aboga por una ruptura con la forma más popular del cómic y se promueve la utilización de un término propio para denominar esta nueva forma artística. Por el contrario, desde

una perspectiva integradora, con la que comulga Manuel Barrero (2015), se suscita el compromiso de considerar el cómic como un vehículo cultural válido, por lo que se cuestiona la necesidad de emplear un nuevo término únicamente para poner de relieve el formato, la etiqueta editorial o la distribución comercial. Por su parte, la definición de novela gráfica que propone Gómez Salamanca plantea un acercamiento entre ambas perspectivas, pues declara su preferencia por el punto de vista integrador. De esta forma, Gómez Salamanca argumenta que la novela gráfica suele presentar un formato de cómic, aunque con parámetros similares a la novela literaria –en cuanto a su encuadernación tamaño y extensión– al tiempo que propone una historia autoconclusiva, destinada a un público adulto que puede no ser lector habitual de cómics, se comercializa en librerías generalistas y sus tramas suelen coincidir con el cómic histórico, biográfico o periodístico (2013: 199). Esta definición actual de la novela gráfica contemporánea española sigue manifestando la complejidad que supone separar el cómic de la novela gráfica, aunque también incide en algunos rasgos propios de la novela gráfica que la distinguen del cómic.

Como caso icónico de una perspectiva integradora entre el cómic alternativo y la novela gráfica en el ámbito hispano destaca *La vampira de Barcelona* (2017). Editada por Norma Editorial, esta obra puede ser descrita como novela gráfica y cómic europeo, perteneciente a un género a medio camino entre la biografía y la novela negra, y con una aproximación rigurosa al caso y referencias a la prensa de la época, aunque también con alusiones a la leyenda y mitificación del personaje que trascienden la realidad de los hechos. En este sentido, como narrativa gráfica de arte secuencial, *La vampira de Barcelona* presenta rasgos propios del cómic alternativo, aunque también amalgama la mayoría de características que comúnmente se asignan a la novela gráfica.

Partiendo de una perspectiva integradora, este artículo propone un análisis de la obra de Ledesma, Parra y González como cómic alternativo y novela gráfica, ahondando en el personaje de Enriqueta Martí, conocida con el sobrenombre de la vampira de Barcelona, y el modo en que esta obra rememora, al mismo tiempo que reinterpreta, este popular caso criminológico. Asimismo, mediante un riguroso seguimiento de los hechos como ejercicio periodístico y la inclusión de una estética neogótica que recuerda al relato gótico decimonónico, *La vampira de Barcelona* supone un caso paradigmático en el ámbito hispano de recuperación y reinterpretación de un personaje femenino real que pasó de leyenda a mito popular de una época. Precisamente, la voluntad de ofrecer una lectura alternativa al personaje de Enriqueta Martí, como mujer soltera de la época, como víctima y villana, muestra un retrato complejo e incluso ambiguo de la protagonista. Por otra parte, los rasgos sensacionalistas que ya llevaba implícita la historia de Enriqueta Martí en la prensa amarilla de la época, junto a su demonización como mujer caída, tal y como muestra su sobrenombre que la equipara a un arquetipo del género de terror, llevan a dotar a la obra de una estética neogótica.

En su estudio sobre la novela gráfica, los teóricos Baetens y Frey (2015) defienden que las características básicas de la novela gráfica se sitúan en oposición al cómic y aluden a cuatro niveles por medio de los cuales puede distinguirse la novela gráfica del cómic, como son la forma, el contenido, el formato de publicación y aspectos relacionados con la producción y la distribución. Estos niveles caracterizan a *La vampira de Barcelona*, de modo que la diferencian del cómic y la definen como novela gráfica. En primer lugar, en

lo que atañe a la forma, la novela gráfica se distingue por el estilo individual y reconocible de su autor, el rechazo a convenciones establecidas y la innovación a nivel narrativo, por ejemplo, mediante la incorporación de un narrador (2015: 8-10). Como autor de los dibujos de *La vampira de Barcelona*, en una reciente entrevista, González admite que decidió elegir el estilo identificativo que acostumbra a utilizar en sus dibujos, mientras que, a nivel narrativo, destaca la focalización interna en un personaje, el juez De Prat, que, como apunta Ledesma, sirve como centro moral narrativo (Nerín 2017). En segundo lugar, con relación al contenido, la novela gráfica suele tratar temáticas de cierta gravedad y sofisticación, a la par que con gran dosis de realismo en oposición a los cómics de superhéroes (Baetens y Frey 2015: 10-13). Como autores, Parra y Ledesma explican que, al idear *La vampira de Barcelona*, les preocupaba especialmente reflejar los hechos del modo en que sucedieron. En tercer lugar, en lo que respecta al formato de publicación, la novela gráfica suele publicarse en formato de libro, rehuye la serialización y se presenta como si se tratara de una novela en cuanto a su tamaño, cubierta y extensión (Baetens y Frey 2015: 13-15). *La vampira de Barcelona* supone una narración con grandes dosis de realismo y con una extensión que se asemeja a la de una novela. Finalmente, en cuarto lugar, fueron las editoriales independientes las que contribuyeron a la popularización de la novela gráfica, promocionando el estilo individual del artista y la ideología del autor (Baetens y Frey 2015: 15-19). Como dibujante e ilustrador de *La Vampira de Barcelona*, González se ha especializado en el dibujo de narraciones históricas que reflejan épocas pretéritas en un entorno urbano y que se adscriben al género de la novela negra.

Teóricos como Charles Hatfield (2005) cuestionan una diferenciación radical entre la novela gráfica y el cómic, a la par que ponen de manifiesto el riesgo que entraña, puesto que la producción de la novela gráfica no debería separarse de la más lucrativa industria del cómic. Como apunta el escritor Marc Pastor (2017) en el epílogo de la obra, *La vampira de Barcelona* es fruto de un trabajo de documentación histórica, aunque, en sus páginas, se entremezclan imágenes y textos reales con pasajes de ficción. En este sentido, *La vampira de Barcelona* también responde a una narrativa de ficción popular de terror, por lo que exhibe las convenciones propias del género, que son reconocibles por sus seguidores y aficionados. Asimismo, los creadores de *La vampira de Barcelona*, conjuntamente con su obra, idearon un guion cinematográfico, si bien sería el director Lluís Danés quien finalmente llevaría al cine la historia de Enriqueta Martí en 2020 mediante una producción independiente que se convirtió en un éxito de crítica y de público.

Puesto que *La vampira de Barcelona* puede considerarse una novela gráfica, con componentes propios del cómic alternativo, este artículo propone un análisis de la obra como novela gráfica, a la par que, como cómic alternativo, siguiendo una estructura tripartita. En una primera sección, se incidirá en el modo en el que la protagonista de un caso criminal real de principios del siglo XX se convirtió en leyenda y en personaje del imaginario colectivo. Seguidamente, se elaborará un análisis de la forma de la obra *La vampira de la Barcelona*, en relación con la imagen y el texto, tanto como cómic alternativo como novela gráfica. Finalmente, se analizará la reinterpretación del personaje de Enriqueta Martí como arquetipo gótico femenino, siendo considerada mujer caída a la par que víctima de un prevalente discurso patriarcal.

De caso real a arquetipo gótico: el proceso de ficcionalización de la vampira

La vampira de Barcelona se basa en el caso criminal de Enriqueta Martí, residente en el barrio del Raval de la ciudad de Barcelona a principios del siglo XX. Entre los cargos de los que se la acusaron se enumeran secuestro, corrupción de menores, proxenetismo y asesinato, por los que fue condenada a penas de prisión en una cárcel de mujeres, si bien únicamente pudo probarse, de forma fehaciente, su culpabilidad en el secuestro de una niña. Los hechos se remontan al año 1912, cuando Enriqueta Martí era una mujer de más de cuarenta años que, tras separarse de su marido –el pintor Joan Pujaló– subsistía de la caridad, el curanderismo y el proxenetismo en un burdel de clase alta, mientras cuidaba de una niña, Angelita, que era hija de su cuñada, y convivía con su padre, que contaba con unos ochenta años. Tras la desaparición de Teresa Guitart, la joven hija de una familia burguesa, y la publicación del caso en la prensa de la época, una vecina de Enriqueta Martí, Claudina Elías, empezó a sospechar de ella cuando vio a una niña desconocida con el pelo rasurado en la vivienda de Enriqueta. Tras alertar al guardia municipal, José Asens, la policía llevó a cabo una inspección del domicilio, donde encontraron a Teresa Guitart, la niña que había desaparecido hacía unas pocas semanas, por lo que se acusó a Enriqueta Martí de secuestro. Por todo ello, Enriqueta Martí cumplió condena en prisión, si bien falleció antes de completar la totalidad de la pena a la que se la había sentenciado.

Los detalles truculentos y morbosos que rodeaban este caso prontamente despertaron la curiosidad y el interés de la prensa amarilla y sensacionalista del momento. Entre ellos, destacó la portada del periódico humorístico ilustrado catalán conocido como *L'esquella de la Torratxa*, en la que aparecía un dibujo de Enriqueta Martí caracterizada como bruja y como hombre del saco que arrastraba consigo decenas de niños. Por su parte, el periódico *La Campana de Gràcia* mostró en una de sus portadas a Enriqueta Martí representada como monstruo mitológico con alas de murciélago aludiendo a su epíteto de vampira. No tardaría en publicarse el primer relato novelado del caso, puesto que el periodista Guillermo Núñez de Prado escribió la obra *La secuestradora de niños: una vida de crímenes* en el mismo año, y en cuya portada se representaba a Enriqueta Martí con el retrato de la imaginería popular correspondiente a una bruja. Asimismo, fue en un número de *La Campana de Gràcia* en el que se incluyó el que se considera como el primer cómic sobre el caso, pues en él se publicó un auca –historia pictórica con texto rimado, perteneciente a la tradición catalana, que representa un hecho histórico o biografía de forma satírica– que proponía un retrato humorístico del personaje y que ya cuestionaba las aberraciones y detalles más escabrosos proferidos sobre el caso.

De este modo, en contraposición a la demonización del personaje que se llevaba a cabo en la prensa sensacionalista, surgieron otras voces que sugerían que Enriqueta Martí había actuado bajo el amparo de influyentes miembros de la burguesía, cuya implicación había sido encubierta por parte de funcionarios públicos, y que tras descubrirse documentos comprometedores en el domicilio de la acusada, Enriqueta Martí fue utilizada como chivo expiatorio para exculpar la depravación moral de las

clases privilegiadas. En este sentido, en sus crónicas, el periodista Luis Antón del Olmet rehuía las exageraciones de la prensa sensacionalista y ofrecía una mirada más objetiva del caso, apuntando a que el retrato monstruoso que se ofrecía de Enriqueta Martí pretendía esconder escándalos sexuales que implicaban a miembros de la burguesía catalana. Olmet publicó una obra teatral inspirada en sus investigaciones, bajo el título de *¡Mala madre!* (1922), si bien la muerte inesperada del autor en extrañas circunstancias contribuyó de nuevo a cimentar el imaginario popular.

En los albores de la conmemoración del centenario del caso, en las primeras décadas del siglo XXI, se sucedieron una serie de obras literarias que rescataban a Enriqueta Martí del imaginario colectivo, exponiendo así el proceso de ficcionalización del personaje de leyenda a arquetipo gótico de ficción popular y a protagonista de un mito local. Existen obras de no ficción, como *Los diarios de Enriqueta Martí: la vampira de Barcelona* (2006) de Pierrot, *Barcelona 1912: el caso de Enriqueta Martí* (2014) de Jordi Corominas y *Desmontando el caso de la vampira del Raval* (2014) de Elsa Plaza, las cuales suponen trabajos de investigación que apuntan hacia la utilización del caso para encubrir la desaparición, secuestro y explotación infantil que proliferaba en la época en los núcleos urbanos en plena expansión. Asimismo, se publicaron novelas de género conocido como *true crime*, incluyendo *El cielo bajo sus pies* (2009) de Elsa Plaza y *Barcelona Shadows* (2014) de Marc Pastor, en las que se noveliza el caso original, por lo que se adivina ya el paso de la realidad a la ficción. Destacan además novelas policíacas en las que se ofrece una ficcionalización del caso como ocurre con *El misterio de la calle Poniente* (2007) de Fernando Gómez y *La mala mujer* (2008) de Marc Pastor. Finalmente, han surgido también manifestaciones artísticas como obras de teatro, musicales y adaptaciones cinematográficas, tales como la obra *La vampira de la calle de Poniente o los misterios de Barcelona* (2010) de Josep Arias Velasco, que fue la base del musical *La vampira del Raval* (2012) dirigido por Jaume Villanueva y en el que se inspiraría el largometraje *La vampira de Barcelona* (2020), con guion de Luis Martínez y María Jaén, bajo la dirección de Lluís Danés. Estas obras artísticas ofrecen reinterpretaciones del caso, con personajes reales y ficticios, que invitan a revisar, desde la creatividad, el retrato de Enriqueta Martí que ha pervivido hasta nuestros días.

La obra de Parra, Ledesma y González se gesta en este contexto contemporáneo de proliferación de obras acerca del caso de Enriqueta Martí en el marco de su centenario, si bien también entronca con la tradición del auca de la secuestradora, que se considera el primer cómic dedicado al caso. Al tiempo que une la literatura con el arte visual, esta obra muestra el rigor del reportaje periodístico con algunos despuntes de marcados tintes góticos propios de la ficción de género. De este modo, como crónica periodística, destaca su rigurosidad histórica con referencias constantes a las fechas y lugares en los que se desarrollaron los hechos, también las alusiones a publicaciones informativas de la época que se mezclan con la trama de ficción, así como la caracterización de personajes reales que se convierten en los protagonistas de la narración. Por otra parte, como obra de género, destaca en ella el tenebrismo de la trama, la corrupción que prevalece en la sociedad, la cualidad endémica del crimen y el retrato monstruoso de algunos personajes que categorizan a la obra como estandarte del género gótico, la novela negra y la estética expresionista.

Análisis formal de la obra: narración visual e imagen narrativa

A continuación, se llevará a cabo una aproximación analítica de la obra, tanto en su dimensión como narrativa de arte secuencial, como en calidad de obra gráfica como género literario. Un análisis formal de *La vampira de Barcelona* profundizará en aspectos que acercan la obra tanto al cómic como a la novela gráfica, ahondando así en una ilustración de la perspectiva integradora entre ambos. Como apuntan los teóricos Baetens y Frey (2015), los aspectos constitutivos básicos de la narración gráfica secuencial, tanto de la novela gráfica como del cómic, son el panel y la disposición de la página. Existe una organización de los paneles que críticos como Pierre Fresnault-Deruelle (1976) denominan tabular, mientras que otros como Thierry Groensteen (2007) la distinguen como translinear, y que consiste en establecer un equilibrio entre la secuencialidad de las imágenes y el estatismo de la imagen individual. La lectura tabular reviste especial importancia en la obra gráfica *La vampira de Barcelona*, puesto que, pese a tratarse de una narración de género negro y de terror en la que impera la acción, mayoritariamente propia, aunque no exclusiva, del cómic, la preminencia de cierto estatismo también dota de dramatismo a la narración, acercándola a obras más propias de la novela gráfica.

De este modo, como Baetens y Frey (2015) explican, en la combinación entre la información visual y textual, puede acontecer simultaneidad o intervalo en la lectura de ambos mensajes. Asimismo, como sucede con diferentes pasajes de *La vampira de Barcelona*, algunas tiras y páginas otorgan relevancia al texto, como ocurre en la investigación policial del caso (Parra et al. 2017: 56), mientras que otras priorizan la imagen para acentuar la intensidad emocional, como acaece cuando el Juez De Prat consulta por sí solo los documentos del caso (2017: 57). Como apuntan Baetens y Frey (2015), la lógica visual propia de la novela gráfica resulta ser más paradigmática que sintagmática, es decir, más centrada en cada panel que en el avance secuencial de la historia, por lo que, en comparación con el cómic, en sí mismo más sintagmático que paradigmático, la novela gráfica resulta más ilustrativa que narrativa. Puede argumentarse, en ese sentido, que *La vampira de Barcelona* aúna ambos rasgos como cómic alternativo y novela gráfica.

Asimismo, en base al paradigma clásico literario entre mostrar y contar, McCloud (1994) distingue diversas tipologías de combinaciones entre textos e iconos en el arte secuencial. En las denominadas combinaciones específicas de palabras, predomina el texto, mientras que la imagen únicamente ilustra, como ocurre en la conversación que el Juez De Prat mantiene con el médico forense del caso (Parra et al., 2017: 35). Por el contrario, en las combinaciones específicas de imágenes, la narración se desarrolla principalmente a través de la imagen, como es el caso de la representación del revuelo mediático que genera el caso de Enriqueta Martí al mostrar los periodistas alrededor del juzgado (2017: 12). Por su parte, en los paneles específicos a dúo, siguiendo la terminología de McCloud (1994), el texto y la imagen transmiten el mismo mensaje, como es el caso del pasaje en el que unos periodistas evocan un caso similar, que quedó sin resolver, en el que una niña llamada Marta fue secuestrada (Parra et al., 2017: 17), por lo que se evidencia el equilibrio entre imagen y texto.

De forma similar, como descripción formal de la narración visual, el teórico Benoît Peeters (1998) propone una taxonomía basada en la relación entre la historia narrada y la composición de imágenes. Siguiendo esta taxonomía, en lo que atañe al modelo retórico, que es el más extendido según defiende Peeters (1998), la presentación de los paneles en la página en cuanto a su tamaño, distribución y ritmo no resulta autónoma, sino que se encuentra supeditada a la narración. En la obra de Parra, Ledesma y González, las páginas que narran el juicio contra Enriqueta ilustran el modelo retórico, puesto que la narración escrita adquiere protagonismo, mientras que las imágenes quedan subordinadas a ella, aunque existe una interdependencia entre ellas. Por el contrario, en el modelo productivo, la distribución de los paneles domina hasta tal punto que genera la narración con la que se relaciona. En *La vampira de Barcelona*, este modelo queda patente en la imagen que sugiere uno de los asesinatos cometidos por Enriqueta, pues mediante un panel que ocupa toda una página se genera la narración del asesinato (Parra et al., 2017: 49), enfatizando así el dramatismo y pavor de la escena.

Por su parte, otros teóricos como Groensteen (2007) sugieren un modelo que atiende a la caracterización de la distribución de los paneles según sea regular o irregular, o bien, discreta u ostentosa. Asimismo, en *La vampira de Barcelona*, se suceden estas tipologías identificadas por Groensteen (2007), ya que los paneles que describen la investigación del caso atienden a una regularidad manifiesta, al contrario que los paneles en los que se describen escenas de violencia, cuya acción se refuerza mediante la irregularidad de la distribución de los paneles. Igualmente, existen paneles que muestran una distribución discreta, como es el caso de escenas interiores o domésticas, o una distribución ostentosa, en el caso de pasajes como el incendio final provocado con el fin de destruir pruebas del caso.

Asimismo, como Baetens y Frey (2015) argumentan, los dibujantes suelen aplicar una de las siguientes técnicas para modular su estilo gráfico, de modo que introducen variaciones internas en su propio estilo, optan por la combinación de varios estilos, o bien, fusionan su propio estilo ya existente con nuevas formas de narrar y dibujar. Como dibujante de *La vampira de Barcelona*, González optó por esta tercera opción, siguiendo así su propio estilo, si bien, en la fusión con otros estilos, decidió dotar a sus personajes de una estética teatral decimonónica y de cuento gótico, al mismo tiempo que fue fiel a la apariencia de los personajes originales, documentándose según fotografías de la prensa de la época. Esta fusión es especialmente perceptible en la caracterización de la propia Enriqueta, puesto que González explica que le “fueron muy útiles las descripciones que incluían los diarios del momento y actas del juzgado en las que se hablaba de la acusada, además de las escasas dos fotografías que existen de ella,” mientras también añade que consideró dotarla de “un aspecto de bruja e incluso de monstruo,” aunque finalmente la caracterizó “con una apariencia más cotidiana, aunque hombruna y misteriosa con unos ojos antinaturales” (2017: 116), aunando así el personaje real con la villana propia de un cuento.

De igual manera, como incide McCloud (1994), la elección del color con el que explicar una historia gráfica contribuye, de forma significativa, a la ambientación y las emociones que se pretenden suscitar en el público lector, de modo que el dibujo en blanco y negro sitúa el foco en la historia, la utilización de colores planos da relevancia a las formas y al espacio, mientras que el manejo de colores más expresivos contribuye a

crear diferentes sentimientos. En relación con *La vampira de Barcelona*, González admite que, pese a que se planteó utilizar el blanco y el negro debido al género en el que se categoriza la narración, optó por la utilización del color para acercar la historia a un público actual, si bien utilizó tonos ocres para dar a entender que retrataba hechos históricos y, pese al empleo del color, los dibujos evocan un estilo expresionista, con figuras alargadas y sombras que evocan un espacio urbano de principios de siglo XX.

En lo que atañe a la estructura del arte visual secuencial, el teórico Neil Cohn (2013) explica que los dibujos se decodifican a través de la denominada estructura gráfica de líneas y formas, a la que siguen estructuras conceptuales que codifican y nos permiten dar significado, mientras que la estructura espacial nos lleva a combinar estos conceptos con información geométrica, así como a la estructura narrativa que vincula los paneles a través de la progresión de eventos. En *La vampira de Barcelona*, al tratarse de una investigación detectivesca, predomina una relación de conjunción entre las diferentes fases constitutivas que conforman la estructura narrativa, en las que cada una adquiere el mismo nivel narrativo, si bien, en algunos casos, en los que se producen analepsis, para explicar hechos pasados, los cuales se marcan con un uso de un tono azulado que difiere del resto, se produce una relación de subordinación con la fase constitutiva principal. Ocurre con la explicación del asesinato de un niño o del secuestro de una niña, que mantiene una relación de subordinación con las fases constitutivas principales en las que se inscriben. Por su parte, esta complejidad narrativa acerca la obra a la novela gráfica.

Un elemento significativo que dota de continuidad a toda la estructura narrativa es el personaje sobre el que recae la focalización interna de la narración, que también se erige como rasgo propio de la novela gráfica. Según explica uno de sus autores, Ledesma, su investigación de los hechos le llevó a centrarse en uno de los jueces que llevó el caso en la época, el cual recibió amenazas y sufrió un incendio provocado en su domicilio, precisamente porque indagó más allá de la tendencia general de señalar a Enriqueta como única autora de los hechos. Ledesma identificó al Juez De Prat como focalización de la narración, así como personaje homodiegético en el que se centra la voz narrativa, a la par que contribuye a avanzar la trama. Sin embargo, como apuntan Baetens y Frey (2015), en la narración gráfica, la caracterización de personajes dista de la narración literaria, puesto que, en la narración visual, el público lector accede a la caracterización de los personajes especialmente mediante su representación física. Según apunta González, su intención era caracterizar a los personajes para que “pudieran parecer los de un pequeño teatrillo de finales del siglo XIX, pintorescos y sobremaquillados, algo que recordara al sainete o a una desenfadada representación de un cuento de brujas” (2017: 116). Asimismo, como apunta Eisner (1990), la perspectiva tiene como función no sólo caracterizar a los personajes, sino modular el acercamiento que el lector mantiene con relación a ellos mediante diferentes tipologías. El primer plano constituye un encuadre cerrado sobre el rostro de un personaje, que permite un acercamiento a las emociones del mismo, como es el caso de los frecuentes primeros planos del Juez De Prat, como focalizador de la acción, que contribuyen a que el público lector pueda sentirse más identificado con él. En cambio, el plano picado, con una angulación oblicua mirando hacia abajo denota que el sujeto se encuentra en una situación de vulnerabilidad o impotencia, como ocurre en el pasaje en que De Prat habla con otro juez sobre la verdad sobre el caso y su colega se niega a desvelarla a la

prensa, lo que lleva a De Prat a tomar conciencia de la imposibilidad de luchar contra el poder establecido (Parra et al., 2017: 12).

En lo que concierne al ámbito temático, según Baetens y Frey (2015), los diferentes géneros en el arte gráfico secuencial suelen mostrar cierta predisposición a tratar una serie de temáticas, como es el caso del humor en la tira gráfica, la ficción popular en el cómic o episodios traumáticos de la historia y adaptaciones de obras literarias en la novela gráfica. Asimismo, el teórico Charles McGrath (2004) defiende que la novela gráfica resulta un medio conveniente para tratar ciertos temas como la anomia, la paranoia, el realismo y la metaficción. A nivel temático, *La vampira de Barcelona*, como ficcionalización de un caso criminal verídico que tuvo lugar a principios del siglo XX, se remite a hechos históricos acontecidos en el pasado y basa gran parte de su trama en episodios del caso documentados a través de la prensa, cartas, material fotográfico y documentos judiciales. Asimismo, por tratarse de un caso criminal que implica una trama detectivesca, así como crímenes violentos que despiertan el temor de la población, la obra también reviste rasgos propios de la ficción popular como la novela negra o la novela gótica. Si bien, como apuntan los propios autores de la obra, mediante la recreación histórica y la ficcionalización cuentística, *La vampira de Barcelona* ofrece una reinterpretación del caso en la que Enriqueta Martí resulta un personaje ambiguo, que no es exonerado de su culpabilidad, pero que también es retratado como cómplice de personajes de gran influencia y poder económico de la alta burguesía barcelonesa.

Tanto en la novela gráfica como en el cómic se establece una relación intrínseca entre el tiempo y el espacio, como señala McCloud (1994), puesto que es a través del espacio que se marca el ritmo del tiempo en la narración, mientras que, al tratarse de una representación gráfica, el espacio por el que deambulan los personajes adquiere una dimensión temporal. A modo de ejemplo, en relación con el tiempo, como apunta Eisner (1990), los paneles estrechos y alargados que se suceden en una tira aceleran el ritmo temporal, como ocurre en la obra que nos ocupa cuando el Juez De Prat es atacado (Parra et al., 2017: 93). En contraposición, los paneles de grandes dimensiones y sin márgenes que ocupan mucho espacio contribuyen a ralentizar el ritmo de la acción, mientras que aumentan el dramatismo o la emoción del momento, como es el caso de la escena en la que Enriqueta parece haber cometido un asesinato, que ocupa la totalidad de la página, deteniendo, por consiguiente, la acción (2017: 49). Asimismo, como el propio título de la obra indica, el espacio adquiere una entidad propia como si se tratara de otro personaje en la historia. A modo de ejemplo, el primer panel de la obra ofrece un plano general de la ciudad de Barcelona, que es refrendado por el globo en el que se inscribe la localización y la fecha exacta (2017: 7), dando a entender, desde un principio, la unión intrínseca entre espacio y tiempo, puesto que se describe la Barcelona de principios de siglo xx, industrial e iconoclasta, en la que la lucha de clases entre la burguesía y el proletariado imperaba, tras los hechos dramáticos acontecidos durante la Semana Trágica. Pese al retrato histórico del espacio y del tiempo, en este mismo panel, la imagen se abstrae hasta configurar la forma de una faz monstruosa y amenazante que observa la ciudad desde los cielos ocres al amanecer, dotando así a la imagen de una dimensión ficticia y asumiendo que los hechos históricos que se narran también forman parte de una leyenda que se ha ido gestando en una realidad espacial y temporal como es la Barcelona modernista.

Análisis narratológico: funciones, arquetipos y discursos

El relato alrededor de la vampira de Barcelona forma parte del folklore entendido como un corpus de textos que sirve de expresión a una cultura que engloba tradición oral, leyendas, cuentos y mitos. Tan pronto como el caso real que acusaba a Enriqueta Martí de crímenes horrendos se difundió en la prensa sensacionalista de la época, la realidad empezó a mezclarse con la ficción. Fue entonces cuando se comenzó a forjar una leyenda negra que transitaba entre la realidad y la invención, si bien, como apunta el teórico Elliot Oring (2008), en la leyenda, nunca se exige la suspensión de la incredulidad, por lo que la realidad todavía ocupa un lugar prominente. A su vez, los detalles escabrosos que se centran en que Enriqueta elaboraba pociones con los restos mortales, o incluso, que bebía la sangre de sus víctimas para mantener su juventud, llevaron a asociar a su figura con arquetipos del imaginario colectivo, como son la bruja o el vampiro, propios del folklore popular y de los cuentos que se utilizaban para advertir a los niños y que adquirirían una función instructiva. Transcurrido un siglo desde que tuvieran lugar estos acontecimientos, la figura de la vampira de Barcelona se ha convertido en un mito popular de la cultura local, puesto que, como define Elliot Oring (2008), los mitos constituyen narrativas primarias dentro de sistemas ideológicos, al tiempo que, como considera Jeana Jorgensen (2021), estos mitos validan normas sociales, contribuyen a explicar realidades y racionalizan las dinámicas de poder.

La vampira de Barcelona amalgama componentes propios de la leyenda, el cuento popular y el mito, los cuales pueden identificarse a través de un análisis narratológico. El primer estadio de ficcionalización, mediante el cual los hechos reales se transforman en leyenda y la realidad se mezcla con la ficción, llevan a centrar el foco en el personaje del Juez De Prat como eje que media entre ambas realidades, al basarse en una persona real, pero tratarse, a su vez, de un personaje ficcionalizado por parte de los autores de la obra. Siguiendo las explicaciones en *El héroe de las mil caras* (1949) de Joseph Campbell y *El viaje del escritor* (2002) de Christopher Vogler acerca de la marcha del héroe y las diferentes tipologías de personajes a lo largo de su progresión durante un viaje metafórico, en *La vampira de Barcelona*, el personaje del Juez De Prat adopta la función del héroe, puesto que deja atrás sus rutinas diarias para centrar toda su atención en el caso que le ocupa y en la búsqueda por desenmascarar la verdad.

A su vez, la obra también amalgama rasgos narratológicos propios del cuento popular, por lo que pueden distinguirse características propias del relato popular reunidas en volúmenes como *La morfología del cuento* de Vladimir Propp (1928). De este modo, pueden identificarse algunas de las funciones argumentales que Propp compila en su obra, como es el caso de: la prohibición que recae sobre el héroe, el Juez De Prat, de no profanar la verdad sobre el caso; la transgresión de ese mandato por parte del héroe; la información que el héroe va recopilando acerca del caso; el engaño que pretende perpetrar el antagonista colocando pistas falsas; la fechoría de propiciar el arresto de Enriqueta; la mediación que se intuye entre Enriqueta y las clases altas; el regalo que recibe el héroe como es la lista de nombres de personas influyentes implicadas en el caso; la lucha que el Juez De Prat mantiene con sus antagonistas; la persecución de la que es objeto; la ayuda al héroe por parte de José Asens; el reconocimiento del Juez De Prat como héroe a pesar de que sus intenciones de desvelar la verdad son frustradas y el

desenmascaramiento final que supone descubrir que Salvador Baquer está implicado en el caso y que los secuestros de niños no cesan a pesar de la muerte de Enriqueta como principal acusada.

Por su parte, siguiendo la clasificación de motivos propios del cuento popular por parte de Stith Thompson (1955-59), la caracterización de Enriqueta aúna rasgos propios de personajes tipificados en el folclore popular, como son la bruja y el vampiro, los cuales Thompson clasifica de forma genérica como tipologías de ogros. En el imaginario popular, los ogros son criaturas de dimensión gigantesca que devoran niños, como ocurre con las caricaturas de la época de Enriqueta en las que se inspira parte de su retrato en la obra de Parra, Ledesma y González. A su vez, la caracterización de Enriqueta también responde al personaje de la bruja, que abduce a niños mediante tretras y hechizos. Según Thompson, la bruja comparte con el vampiro su sed de sangre para elaborar pociones curativas o para alargar la vida, como es el caso de Enriqueta, a quien se la acusó de vampira durante la época, precisamente porque se creía que bebía la sangre sus víctimas.

De acuerdo a los análisis estructuralistas del mito por parte del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss (1955), puede llevarse a cabo un estudio de la estructura mítica del relato a partir de una serie de oposiciones binarias yuxtapuestas. Como narración con elementos mitológicos, *La vampira de Barcelona* comprende contraposiciones como la verdad frente a la mentira, la esfera social en contraposición al ámbito privado, los ideales en contra de la realidad, o bien, el comportamiento socialmente aceptado frente a los instintos más depravados del ser humano. Por su parte, desde la psicología analítica, Carl Jung (2003) se aproxima a patrones universales que denomina como arquetipos derivados de la noción de colectivo imaginario y que definen a los diferentes personajes. En *La vampira de Barcelona*, el Juez De Prat, como héroe del relato mitológico, identifica la escisión imperante en la sociedad de la época entre el arquetipo de persona o máscara, aquella que obliga a los individuos a comulgar con las convenciones sociales, y la sombra, como arquetipo que personifica sus instintos reprimidos.

Asimismo, la obra ofrece una caracterización del personaje de Enriqueta Martí desde una aproximación ambivalente, a medio camino entre el relato ficticio y el reportaje periodístico, fruto de una hibridación genérica entre el cómic alternativo y la novela gráfica. En lo que atañe a su estética, la caracterización del personaje de la vampira de Barcelona recuerda a los retratos de otros personajes que se enmarcan dentro del género neogótico y retrofantástico, tanto por su contenido como por su forma. De este modo, el personaje de la vampira de Barcelona presenta intertextualidades con figuras icónicas de la narrativa gráfica popular internacional. En su retrato como asesina que confecciona pócimas con los restos de sus víctimas, la vampira de Barcelona evoca al personaje del folclore gótico británico, Sweeney Todd, que protagonizó muchas tramas de los *penny dreadfuls* decimonónicos, en los que asesinaba a sus víctimas, mientras su pareja, Mrs. Lovett, elaboraba pasteles de carne con sus restos. Asimismo, el pasaje final, en el que se deja entrever el retorno de la vampira tras su muerte, aunque en verdad evidencia que la vampira no era la única culpable, evoca el regreso del personaje del cuervo en *The Crow* (1989) de James O'Barr, en el que Eric vuelve a la vida para clamar venganza. El ambiente urbano decadente y corrupto, en el que el crimen y la prostitución resultan endémicos, se asemeja a la obra *Sin City* (1991) de Frank Miller. La hipocresía de las clases altas, en apariencia respetables, pero con tendencias degradantes y repulsivas recuerda

al ambiente malsano en *From Hell* (1991) de Alan Moore, en el que un detective debe desentrañar el misterio acerca de la verdadera identidad de Jack el Destripador. Todos estos cómics alternativos y novelas gráficas fueron adaptados a la gran pantalla, como también lo fue *La vampira de Barcelona*, en largometrajes de marcada estética neogótica y retrofantástica. El retrato que se ofrece de Enriqueta Martí puede interpretarse desde una aproximación propia del neogótico, puesto que el personaje es caracterizado mediante rasgos propios de arquetipos góticos que lo vilifican.

Por otra parte, también existe un enfoque propio del nuevo historicismo al retratar una época pasada desde una mirada contemporánea y al sugerir que el personaje fue una víctima más de la sociedad clasista y patriarcal de la época. En este sentido, en la línea de estudios contemporáneos discursivos del arte gráfico, como es el caso del volumen editado por Lan Dong en 2012, se manifiesta que el cómic y la narración gráfica son objeto de análisis críticos en lo que atañe a la representación de identidades relacionadas con la etnia, el estatus social o el género. Entre la demonización del personaje como arquetipo gótico desde una perspectiva retrofantástica a la reivindicación de su causa como mujer caída desde una mirada historicista, la obra gráfica de Parra, Ledesma y González parte del propósito de aportar un retrato de Enriqueta Martí que aúne esas dos perspectivas. Según apuntan sus autores, pese a constatar que se dedicaba a negocios ilegales y que no se trataba de una mujer enteramente inocente, existían pruebas suficientes para inculpar a la burguesía de la época y por lo que, para desviar la atención, se llevó a cabo un proceso de estigmatización de una mujer sola, menesterosa y de reputación dudosa, que, a pesar de su implicación en el caso, sirvió principalmente para exculpar a los verdaderos malhechores. Asimismo, según se sugiere en la obra, existieron otros culpables de ese proceso de demonización, puesto que la prensa, la policía y los funcionarios parecían estar más preocupados por proteger los intereses de las clases pudientes que por hacer justicia y llegar a revelar la verdad del caso. El contexto histórico en el que se enmarca el relato, como son los sucesos dramáticos que acontecieron durante la Semana Trágica, también tuvo influencia en la resolución de los hechos, puesto que existía un temor social a que, si la burguesía barcelonesa se veía implicada en crímenes horrendos, la población se sublevara. Por consiguiente, la obra ofrece una representación compleja del personaje como víctima y verdugo, caracterizada como mujer caída y arquetipo gótico, entra la biografía y la ficcionalización, como reflejo de la hibridación entre la novela gráfica y el cómic alternativo.

Conclusión

La vampira de Barcelona presenta rasgos propios del cómic alternativo y de la novela gráfica, que la convierten en una novela gráfica popular, subvirtiendo así las convenciones que asocian el cómic con la ficción popular y la novela gráfica con un trabajo de autor. Debido a la intención de los autores de ofrecer un retrato complejo del personaje de Enriqueta Martí como mujer que desafiaba las convenciones de su época, pero que también incurrió en la ilegalidad por sus propias circunstancias, esta obra de narración gráfica incide en una ambivalencia innovadora tanto a nivel de contenido como en su forma.

Como novela gráfica, *La vampira de Barcelona* ofrece un trabajo riguroso de investigación periodística, que alude a hechos y documentos reales, incluyendo así referencias, que revelan la naturaleza biográfica e histórica de la obra. Si bien la caracterización del personaje subraya aquellos rasgos que la asemejan a un arquetipo perteneciente a la tradición gótica, por lo que la obra también recoge el legado de la ficción sensacionalista que convirtió a Enriqueta Martí en leyenda y finalmente en personaje de ficción y mito popular. Esta hibridación también se aprecia en el formato de la obra, cuyo paratexto vincula elementos propios del cómic alternativo, como son la utilización de los rasgos más tétricos del personaje, con componentes que suelen asociarse con la novela gráfica, como es el caso de los hechos reales en los que se basa la trama, la preponderancia del estilo del dibujante y la irregularidad en la presentación de los paneles.

Puede concluirse que *La vampira de Barcelona* ofrece una representación del personaje de Enriqueta Martí de estilo neogótico, basado en la demonización de la que fue objeto y que la convirtió en arquetipo de un relato popular, si bien, debido a sus tintes neohistoricistas, también se caracteriza al mismo personaje como mujer caída que debe ser rescatada de la memoria y reivindicada por ser culpabilizada por delitos por los que no únicamente ella debiera haber sido acusada y condenada. En el contexto de la eclosión de trabajos que versan sobre este personaje con motivo de la conmemoración del centenario de los hechos, la obra ofrece un retrato más complejo, a medio camino entre un monstruo humano y una mujer victimizada, que evidencia la complejidad del caso y la necesidad de su continua representación a través de diversas manifestaciones artísticas en la narrativa desde la literatura al cine y en el arte gráfico secuencial desde el cómic a la novela gráfica.

Referencias bibliográficas

- BAETENS, Jan; & FREY, Hugo (2015). *The Graphic Novel: An Introduction*. New York: Cambridge University Press.
- BARRERO, Manuel (2015). *Diccionario terminológico de la historieta*. Sevilla: Asociación Cultural Tebeosfera.
- CAMPBELL, Eddie (2004). Graphic Novel Manifesto. *Comics Journal's Message Board*. Discussion of 'Not Funnies' from *The New York Times Magazine*. Disponible en: <https://donmacdonald.com/2010/11/eddie-campbells-graphic-novel-manifesto>
- CAMPBELL, Joseph (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- COHN, Neil (2013). Visual Narrative Structure. *Cognitive Science*, 37(3), 413-152.
- DONG, Lan (Ed.) (2012). *Teaching Comics and Graphic Narratives: Essays on Theory, Strategy and Practice*. Jefferson: McFarland.
- EISNER, Will (1990). *Comics and Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press.
- EISNER, Will (2008). *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. New York: W.W. Norton.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (1976). Du linéaire au tabulaire. *Communications*, 24, 7-23.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- GÓMEZ SALAMANCA, Daniel (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
- GÓMEZ, Fernando (2017). Introducción. En PARRA, Miguel Ángel; LEDESMA, Iván; & GONZÁLEZ, Jandro. *La vampira de Barcelona* (5). Barcelona: Norma Editorial.
- GONZÁLEZ, Jandro (2017). Cuaderno gráfico. En PARRA, Miguel Ángel; LEDESMA, Iván; & GONZÁLEZ, Jandro. *La vampira de Barcelona* (116-118). Barcelona: Norma Editorial.
- GRAVETT, Paul (2005). *Graphic Novels: Everything You Need to Know*. New York: Harper Collins.
- GROENSTEEN, Thierry (2007). *The System of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- HATFIELD, Charles (2005). *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University of Mississippi Press.
- JORGENSEN, Jeana (2021). *Folklore 101: An Accessible Introduction to Folklore Studies*. Berkeley: Jeana Jorgensen LLC.
- JUNG, Carl (2003). *Four Archetypes*. HULL, R.F.C. (Trad.). New York: Routledge.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1955). The Structural Study of Myth. *Journal of American Folklore*, 67, 428-444.
- McCLOUD, Scott (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Collins and Kitchen Sink Press.
- McGRATH, Charles (2004). Not Funnies. *The New York Times Magazine*, 11 July.
- MERINO, Ana (2011). Entre el margen y el cánón: pensamientos discursivos alrededor del cómic latinoamericano. *Revista Iberoamericana*, LXXVII(234), enero-marzo, 13-18.
- NERÍN, Gustau (2017). Entrevista amb Miguel Ángel Parra, Iván Ledesma y Jandro González. La vampira de Barcelona va morir, però els dolents de debò mai van ser identificats. *El Nacional*, 17 de diciembre.
- ORING, Elliott (Ed.) (2009). *Folk Groups and Folklore Genres: A Reader*. Logan: Utah State University Press.
- PARRA, Miguel Ángel; LEDESMA, Iván; & GONZÁLEZ, Jandro (2017). *La vampira de Barcelona*. Barcelona: Norma Editorial.
- PASTOR, Marc (2017). Epílogo. En PARRA, Miguel Ángel; LEDESMA, Iván; & GONZÁLEZ, Jandro. *La vampira de Barcelona* (108-111). Barcelona: Norma Editorial.
- PEETERS, Benoît (1998). Four Conceptions of the Page. In PEETERS, Benoît. *Case, Planche, Récit: Lire la Bande Dessinée* (41-60). Paris: Casterman.
- PLAZA, Elsa (2009). La construcción de un personaje catártico. La vampira del Raval: una cortina oscura para cubrir una realidad transhistórica. *Hojas de Warmi*, 14, 1-21.
- PLAZA, Elsa (2014). *Desmontando el caso de la vampira del Raval: misoginia y clasismo en la Barcelona modernista*. Barcelona: El Lokal.
- PROPP, Vladimir (1998). *Morfología del cuento*. DÍEZ DEL CORRAL, F. (Trad.). Madrid: Akal.
- THOMPSON, Stith (1955-1959). *Motif Index of Folk Literature*. Bloomington: Indiana University Press.

VOGLER, Christopher (2007). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. San Francisco: Wiese Productions.