

METABIOGRAFÍA FICCIONAL Y MOTIVOS BIOGRÁFICOS EN
LA NOVELA GRÁFICA *LAS MENINAS*FICTIONAL METABIOGRAPHY AND BIOGRAPHICAL MOTIFS IN THE
GRAPHIC NOVEL *LAS MENINAS*AGUSTÍN CORTI
Universität Salzburg
agustin.corti@sbg.ac.at

RESUMEN: En el presente artículo se analiza el género de la novela gráfica *Las meninas* (García y Olivares 2014) y el uso de ciertos motivos tradicionales de la biografía de artistas en la misma. Defiendo que la obra es una metabiografía ficcional que construye al protagonista en los márgenes entre el discurso factual de la biografía y el ficcional, integrando una estructura discursiva que se pregunta por los límites de la construcción biográfica desde la narración gráfica de ficción. Sin embargo, la obra no deja de lado el modelo heredado de la tradición biográfica referencial relacionada con los artistas, sino que utiliza algunos motivos de la misma y los explota a nivel metanarrativo a fin de plantear cuestiones sobre el estatus de la obra artística y las posibilidades narrativas de la novela gráfica como medio.

PALABRAS CLAVE: novela gráfica; (meta-)biografía; género; ficción; referencialidad

ABSTRACT: The present paper analyses the genre of the graphic novel *Las meninas* (García y Olivares 2014) and the use of motives of the artists' biography. I argue that this graphic narrative is a fictional metabiography that constructs the main character in the margins of the factual discourse of biography and the fictional discourse of the novel. As such it poses the question of the limits of biography from the point of view of a fictional graphic narrative. Nevertheless, it doesn't abandon the model of the traditional referential artists' biography, but uses some of its themes and takes advantage of them in a metanarrative to post narratological questions about the status of the work of art and the narrative possibilities of the graphic novel.

KEYWORDS: Graphic Novel; (Meta-) Biography; Genre; Fiction; Referentiality

INTRODUCCIÓN

La biografía no ha recibido en el ámbito de los estudios sobre la novela gráfica una atención tan detallada como la autobiografía. La importancia de los relatos autobiográficos para el desarrollo y la renovación del medio, así como para el establecimiento de un público en las últimas décadas, es ciertamente indiscutible (Baetens 2004; Chute 2010; El Refaie 2012; Beaty 2013; Groensteen 2013: 98ss.; Baetens y Frey 2015: 94ss.). La autobiografía ocupa un indudablemente lugar privilegiado en el medio. La producción de biografías no está por su parte mal representada en el mundo de la narración gráfica. Baste mencionar las biografías de carácter didáctico dirigidas sobre todo a un público infantil publicadas en revistas, librillos o folletos o piénsese, para reducirse al mercado en español, en la ya clásica biografía del Che (Oesterheld, Breccia y Breccia 1997) o las más actuales sobre García Márquez (Pantoja, Bustos, Camargo, Córdoba y Naranjo 2013) o Billie Holiday (Muñoz y Sampayo 2015), entre otras. Aun así, la atención de la investigación especializada es netamente más reducida en comparación con la de la autobiografía (Witek 1989; Grünwald 2013; Lanzendörfer 2011). Que muchas de las biografías suelen presentar una estructura narrativa más simple que las actuales novelas gráficas de carácter autobiográfico no debería ser un motivo para no avanzar en el análisis narratológico del género en el medio. Además, algunas de las obras biográficas plantean, por su propia estructura discursiva y su finalidad pragmática, un desafío que va más allá del género para adentrarse en las posibilidades narrativas y la naturaleza misma de la novela gráfica como medio.

Para avanzar en este camino analizaré en el presente artículo la obra *Las meninas* (2014) del guionista Santiago García y del dibujante Javier Olivares. El argumento principal de *Las meninas* se extiende a nivel cronológico desde que el personaje del artista Diego Velázquez (1599–1660) se aboca a pintar su obra maestra hasta la muerte del rey Felipe IV en 1665. Se despliegan a su vez momentos clave de la recepción posterior de la obra maestra hasta nuestros días que ilustran la canonización paralela de la obra y el personaje. Caracterizaré esta novela gráfica como una “metabiografía ficcional”, a fin de demostrar cómo la obra despliega por medio de una estructura metanarrativa un proceso de construcción de significado que opera en dos planos. En primer lugar, como acentuación de una identidad biográfica construida por medio de la utilización metadiscursiva de motivos canónicos del género. En segundo lugar, dicho proceso hermenéutico expande el horizonte de la idea de obra artística y su indisoluble unidad con la vida del artista por medio de una variada recontextualización diacrónica de la gran obra de Velázquez. La misma puesta al descubierto de estos mecanismos de significación funciona de manera autorreferencial a nivel discursivo y plantea con ello a nivel narratológico la pregunta por la posibilidad misma del género biográfico en la narración gráfica.

A nivel genérico, la biografía y la autobiografía se encuentran emparentadas en diversos aspectos, fundamentalmente en el hecho de narrar una vida (Lejeune 1975; Holdenried 2009). Dicha característica implica la necesidad común de dar algún tipo de respuesta a la paradoja de narrar hechos asociados

a una persona o, en ciertos casos, a un grupo u objeto, y a las dificultades que plantea captar la experiencia vivida a través de un lenguaje, en este caso el del medio de la narración gráfica. Ya sea en el modo autodiegético propio de la autobiografía o en el heterodiegético de la biografía, la relación entre narración y experiencia vital es análoga. La pretensión de verdad del discurso narrativo es igual en ambos casos; los dos géneros comparten asimismo los problemas que se plantean respecto a la veracidad de su discurso. Por otra parte, la tendencia a la ficcionalización de la realidad y a la experimentación con los límites del discurso como construcción veraz de una vida está presente en ambos géneros en el cómic tanto como en la autoficción literaria o en las biografías ficticias.¹ Justamente, en los límites del discurso veraz y la ficción se encuentra la novela gráfica de García y Olivares.

La obra *Las meninas* logró un gran eco en los medios de comunicación y en blogs especializados en el cómic desde su publicación y obtuvo, entre otros, el galardón del Premio Nacional del Cómic de 2015 en España por “ser una obra que asume un riesgo en la estructura narrativa y en el planteamiento gráfico que se resuelve con brillantez, y por constituir un buen acercamiento a la figura de Velázquez, su época y su influencia en otros artistas” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2015). El mensaje de prensa ministerial señala escuetamente los dos componentes centrales de *Las meninas*, a saber, una estructura narrativa compleja que se pregunta por el propio acto de narrar, y un uso de los motivos biográficos tradicionales para acercarse no solo a la figura del artista Velázquez en cuanto personaje de la novela gráfica, sino a la cristalización posterior de dicha figura a través de la recepción de su cuadro más emblemático, conocido hoy en día como *Las meninas* (1656). Esta complejidad narrativa y el hecho de tener una recepción que gira en torno a lo factual y lo ficcional permite de manera ejemplar un análisis que se centre en características no solo narratológicas, sino también genéricas. En el presente artículo me referiré a ambos aspectos; si bien pueden tratarse por separado, están evidentemente relacionados entre sí. Primero analizaré la obra desde el punto de vista genérico y argumentaré a favor de considerarla una “metabiografía ficcional” (Nünning 2005; Nünning 2009b). Demostraré por qué cumple con las condiciones de este género y cómo se presentan dichas características en la novela gráfica. Posteriormente me centraré en dos de los motivos tradicionales –el genio y el poder, el artista como mediador de lo real– con los que el género biográfico ha construido tradicionalmente las vidas de los artistas, así como la particular representación que obtienen ambos en *Las meninas*.

1. LAS MENINAS, UNA METABIOGRAFÍA FICCIONAL

El periodista Valentín Vañó (2014) titulaba su cobertura de *Las meninas* para el diario *El País* (Madrid) “Biografía posmoderna de un español ilustre”. El

¹ Cfr. por ejemplo para la literatura autoficcional la compilación de artículos en Casas (2012), sobre todo su introducción. Respecto a la autoficción en la novela gráfica cfr. Trabado Cabado (2015).

título es acertado si se comprende por posmoderna una biografía que juega con los límites del género y los pone en cuestión, pero incorrecto si uno se atiene a la indicación de los propios autores, que sostienen a modo de aclaración en los agradecimientos: "Aunque *Las meninas* es una obra de ficción, se basa en datos, hechos e informaciones históricas" (García y Olivares 2014: 188). Es decir, en el paratexto de la obra los autores no se comprometen con una de las características de la biografía, que es el de exponer las *res factae*, sino más bien con las *res fictae*. Como indica el término "pacto referencial", tanto la biografía como la autobiografía son textos referenciales comprometidos con una realidad exterior, es decir, deben contener datos verificables (Lejeune 1975: 36). La novela gráfica *Las meninas* opta, por el contrario, por un pacto ficcional.

La discusión podría darse aquí por terminada y el análisis debería reducirse a tratar la obra como una ficción. No obstante, existe, en primer lugar, una recepción de la obra, sobre todo en reseñas periodísticas, que la relaciona con la biografía, considerándola una "biografía detrás del cuadro" (Madueño 2015), una "original biografía" (Warletta 2015) o una obra que "trasciende la mera biografía" (Beares 2014), es decir, una narración en la cual el personaje principal se sigue asociando a la persona real Diego Velázquez y la trama a una época concreta. Como expresa Schaeffer (2013), pensar que los nombres propios pierden su referencia al entrar en el mundo de la ficción resulta anti-intuitivo (cfr. asimismo Ricoeur 1995: 325).

En segundo lugar, la obra misma propone una narrativa en torno a la puesta en cuestión de los límites entre el discurso histórico y literario, o factual y ficcional. La separación de ambos discursos, tal como lo disponía Aristóteles (1982: 28ss.) en su *Poética* (1451 a–b), ha sido puesta en duda desde diversos frentes. Para el contexto de discusión de este artículo baste con señalar que todo discurso constituye una configuración y, como ha defendido entre otros White (1992: 12), la Historia recurre a la estructura y a los tropos de la narración ficcional, es decir, se trata de una configuración de los hechos históricos bajo una estructura narrativa (cfr. asimismo Ricoeur 1995: 169ss. y Genette 2004: 116). Como señala no obstante Nünning (2009a: 24) respecto a la biografía, una estructuración narrativa a nivel del discurso no alcanza para convertir el mensaje biográfico en una enunciación ficcional. No toda configuración narrativa a nivel del discurso se vuelve de por sí misma ficción. Existen otros indicadores relevantes de carácter contextual, paratextual y textual que señalan si se trata de una obra de ficción (ibid: 25; Cohn 1990; Fludernik 2015). En el caso de la de García y Olivares es claro que tanto el contexto, por ejemplo, la forma en que se presenta la obra a través de la editorial en las librerías, como sus características paratextuales, por ejemplo, la indicación de los autores mencionada antes, refieren al carácter ficticio de la obra. A nivel textual, si bien se acude a elementos referenciales, se hace uso de un repertorio narrativo que acerca la obra a los textos de ficción, a saber, la diferencia entre autores y narradores o la representación de estados de conciencia, entre otros. En este sentido la obra sería homóloga a una novela histórica de carácter biográfico. Por otro lado, la estructura narrativa autorreferencial de la novela gráfica constituye una marca más de su naturaleza ficcional (Nünning 2009a; Fludernik 2015).

En efecto, *Las meninas* presenta la historia de una manera compleja al nivel del discurso. La historia narrada comienza con el personaje Diego Velázquez que reflexiona, a sus cincuenta y siete años, sobre la obra maestra que habrá de pintar, hasta el momento posterior a la muerte del rey Felipe IV en 1665, cuando Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez, realiza el inventario de los cuadros del difunto monarca.² En este nivel diegético un representante de la Orden de Santiago entrevista a diversos personajes allegados a Velázquez –Alonso Cano, Gaspar de Fuensalida, Bartolomé Esteban Murillo, Don Juan de Pareja– para comprobar la hidalguía de Velázquez y autorizar su ingreso a dicha orden. Estos entrevistados son los encargados de narrar los aspectos propiamente biográficos de la vida de Velázquez. A través de este antagonista representante de la nobleza se introduce así la otra línea argumental de la obra, a saber, el intento de ingreso a la Orden de Santiago, es decir, la búsqueda del ascenso social. De las narraciones biográficas se desgajan a su vez historias relativamente independientes sobre hechos puntuales de las vidas de otros personajes, por ejemplo, de Felipe IV o de la liberación del esclavo Juan de Pareja, o una biografía del pintor italiano Rafael (1483–1520) inspirada en el relato de Giorgio Vasari, entre otras.

Además de la historia principal, hay diez digresiones que ilustran la recepción posterior del cuadro *Las meninas* y la canonización de la figura de Velázquez como pintor, que hacen referencia a Michel Foucault, Salvador Dalí, Pablo Picasso, en dos ocasiones, Francisco de Goya, William Merritt Chase, Antonio Buero Vallejo, el Equipo Crónica, el incendio del Real Alcázar de Madrid bajo Felipe V y la presencia del cuadro en la renovación del museo del Prado bajo su director José de Madrazo. Dichas historias intercaladas se diferencian por el uso característico del color, en menor medida por una ligera variación del estilo del dibujo. Todas tienen como meta recoger el proceso de construcción de significado en torno al cuadro y al autor del mismo, la historia de sus efectos (su *Wirkungsgeschichte*), para decirlo con el término acuñado por Hans-Georg Gadamer (1990: 305).

La plétora de historias, que podría resultar ciertamente caótica, presenta una unidad muy cuidada al nivel del discurso narrativo. Las funciones de las mismas difieren desde la proposición de una clave de lectura hasta la ilustración de la influencia del pintor y su obra. Todas las historias poseen un cierto grado de referencialidad, es decir, los hechos narrados a nivel temático pueden retrotraerse a hechos comprobables. Ahora bien, la configuración narrativa de las mismas, debido a la propia naturaleza icónico-lingüística de la novela gráfica, posee marcas de ficción que atraviesan las fronteras del discurso biográfico y plantean ciertas cuestiones de carácter genérico y narratológico. Por un lado, el carácter gráfico-visual del medio implica siempre una manera personal de configurar el discurso; lo que se ha dado en llamar *graphiation* (Baetens y Frey 2015: 137) implica una marca que no debe mezclarse con la referencialidad del discurso. Cohn (1990) Schaeffer (2013) y Fludernik (2015) han mostrado que, si bien existen a

² Cfr. una relación del hecho por ejemplo en Stratton-Pruit (2003: 1).

nivel narratológico diversos criterios que pueden determinar la factualidad o ficcionalidad de una narración, la ficcionalización de toda narrativa (*panfictionality*) es insostenible (cfr. al respecto Ryan 1997 y Lamarque 2014: 69ss.). No obstante, la obra *Las meninas*, se sitúa en los márgenes entre referencialidad y factualidad y, por otra parte, como una construcción genérica que sobrepasa los límites de la biografía. Sin embargo, mantiene una referencialidad que obedece a la narración factual. Para dar cuenta de esta referencialidad latente y no diluirla completamente dentro de la ficción, considero que una caracterización genérica adecuada para la obra es la de “metabiografía ficcional” (Nünning 2005: 199; Nünning 2009b). Se trata de una variante de la biografía de ficción (*biofiction*) que pone en cuestión las propias posibilidades de representación de una vida y opera en las fronteras entre discurso de ficción y discurso histórico. Es decir, no se trata de una configuración narrativa que opte solamente por la ficción, sino que se coloca en el límite entre biografía y ficción, centrando la atención en ambos discursos. El narratólogo alemán Ansgar Nünning (2009b: 134) señala tres características particulares de la metabiografía ficcional que la distinguen de otros tipos de biografías y de obras de ficción: autorreferencialidad, desplazamiento del centro de atención de la vida narrada hacia el nivel metadieгético de la reconstrucción biográfica y la voluntad de exponer los mecanismos de representación (ficcional) en lugar de ocultarlos en aras de una supuesta transparencia biográfica.

El primer aspecto, la autorreferencialidad, está presente tanto al nivel de la historia como del discurso. En el primer nivel resalta la batalla en torno al estatus de la pintura como arte o como trabajo manual, incluyendo la producción de la obra gráfica misma en la serie de las influencias del cuadro de Velázquez. En el segundo nivel se encuentra la propia construcción discursiva de la narración gráfica. Este aspecto se despliega claramente en la primera digresión a doble página (García y Olivares 2014: 14–15) en la que el personaje de Michel Foucault escribe su capítulo del libro *Las palabras y las cosas* (1968) sobre el cuadro de Velázquez. El capítulo lleva el título “La llave”, representado a su vez con el dibujo de una llave a doble página. La llave cumplirá como significante diversas funciones dentro del relato, pero el hecho de que esta secuencia a doble página sobre el conocido texto de Foucault abra el capítulo indica que se trata de una clave para acceder al sentido del texto. La secuencia utiliza el color –dominan el rojo, el cian y el amarillo– para representar un escenario interior, donde resalta la figura de un personaje que, esquematizado en sus líneas, puede reconocerse como referente de la persona real Michel Foucault. La voz narradora parafrasea, con variaciones mínimas, pasajes de *Las palabras y las cosas*, que describen el acto de escritura que se representa en el dibujo, tal como Foucault lo hacía con el acto de pintar en el cuadro de Velázquez (1968: 13ss.). Si en el texto de Foucault el autor utilizaba un plural que incluía al latente espectador del cuadro y lector de su libro, aquí la voz narradora utiliza también el nosotros a modo de apóstrofe al lector. Foucault dice sobre el lugar desde el que se observa el cuadro: “En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor” (1968: 14). La voz de *Las meninas* expresa: “En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: leemos un texto desde el cual, a su vez, nos lee un escritor” (García y Olivares

2014: 14). Los discursos de la pintura, la escritura y la propia producción de la novela gráfica se muestran como circulares: Velázquez pinta –en el cuadro– un cuadro que versa sobre el acto de pintar, Foucault –personaje– escribe un texto sobre el cuadro de Velázquez que trata sobre el modo de representación en el cuadro. La narración gráfica que construye la vida de Velázquez integra así no solo al lector–observador en la conformación de la identidad del personaje, sino que lo obliga a hacerlo atendiendo a los mecanismos de la representación puestos al descubierto por los parámetros que impone Velázquez según la lectura que realiza Foucault. Así como Foucault encuentra en el cuadro de Velázquez la pura representación (1968: 25), porque se trata de la representación del proceso de representación, la novela gráfica construye a su personaje principal de manera visual y lingüística partiendo de este conflicto entre regímenes de representación –observador que es observado– instaurado por el cuadro de Velázquez (Brown 2001: 153; De Diego 2003: 157). La obra propone desde esta clave: el personaje biográfico no puede estar dado previamente, sino que se construye en el proceso de representación visual y lingüístico de la narración gráfica, así como en la recepción del observador–lector.



[Fig. 1]

No sorprende por ello que *Las meninas* recoja también la crítica de Foucault a la identidad de los personajes basada en los nombres propios [Fig. 1]. Foucault enumera al “pintor, los personajes, los modelos, los espectadores, las imágenes” como términos descriptivos que si bien son “susceptibles de equívocos y desdoblamientos” (Foucault 1968: 18), no pueden ser sustituidos por los nombres propios, ya que estos tampoco pueden ser más que un índice que señala la imagen. Nombrar los personajes del cuadro, hacer referencia a la persona real, es la contrapartida lingüística de un orden visual que no puede atraparse a través del lenguaje; brindando el nombre propio de los personajes representados se mira a través del cuadro, es decir, la historia detrás del cuadro, pero no la historia en el cuadro, como ha señalado De Diego (2003: 158).

Así como Foucault resalta la brecha entre lenguaje e imagen,³ en la novela gráfica se subraya el carácter paulatinamente construido del personaje biográfico Velázquez, solo señalado en la última viñeta mediante la escritura despojada, negro sobre blanco, del nombre propio. El mismo cuadro de Velázquez inaugura, según Foucault, una conciencia que la novela gráfica no puede más que seguir construyendo. En esta doble página se brinda la clave autorreferencial de lectura de la obra y se continúa de esta manera por el camino de una tradición que, si bien no niega del todo la posibilidad de dar cuenta de una vida a través del discurso, resalta el carácter selectivo y constructivo de dicho proceso.⁴

Esta autorreferencialidad se cierra sobre el final de la obra (García y Olivares 2014: 180–181) en una doble página donde aparecen representados junto a Velázquez todos los protagonistas de las digresiones narrativas que se han confrontado y visto influenciados por el cuadro.⁵ En el fondo de la imagen están representados también guionista y dibujante de *Las Meninas*; los autores, en un claro caso de metalepsis, se representan a sí mismos en la narración biográfica como receptores de la influencia de su biografiado, colocando a la obra misma como referencia del mundo intradieético.⁶

El segundo aspecto que resalta Nünning (2009b: 134) corresponde al abandono de la transparencia frente a la vida narrada para centrar mayormente la atención en el proceso de reconstrucción biográfica. La atención pasa de la historia al discurso. *Las meninas* está ensamblada en base a múltiples voces que narran la historia: en las tres historias biográficas más extensas se trata del testimonio de los encuestados respecto a las actividades de Velázquez, lo que permite por un lado integrar la subjetividad del relato de los personajes mismos, pero por otro lado el hecho de que están brindando un testimonio que, como tal, debe ser verdadero; en otras ocasiones es el mismo personaje el que toma la

³ Nótese que la novela gráfica constituye uno de los medios que superan la brecha entre ambos regímenes compartimentados por Foucault. Si bien la arqueología del filósofo francés llama la atención sobre las diferencias en la significación de los regímenes, una semántica multimodal (Kress y Van Leeuwen 2001) demuestra que es posible un acceso que coordine, más que separe, los diferentes regímenes comunicativos.

⁴ Esta sospecha es común a la biografía y la autobiografía. La crisis no se reduce sin embargo al régimen discursivo, sino que implica también elementos que tienen que ver con las dudas sobre la memoria en la formación de la identidad, la subjetividad en la selección de los hechos, etc. El tema ha sido analizado a menudo respecto al cómic (cfr., entre otros, García 2010: 234ss.; El Refaie 2012: 12; Groensteen 2013: 98ss.; Trabado Cabado 2013: 18ss; Pedri 2013).

⁵ Santiago García y Pepo Pérez habían firmado en 2009 una tapa de la revista *El Manglar* que reconstruye el cuadro de Velázquez con algunos de sus personajes y los mismos autores. Se lee allí una didascalía: “Cuando el cómic es arte” (Gasca y Mensuro 2009: 168–69). No es de extrañar que en la misma revista aparezca por primera vez una página biográfica sobre el pintor Rafael (García y Olivares 2009: 44) que formará luego parte de *Las meninas*. Agradezco a uno de los evaluadores anónimos de este artículo la referencia a dicho volumen.

⁶ Tanto este como otros recursos discursivos poseen una impronta barroca que no solo se encuentra en el mismo cuadro tematizado, sino en otras líneas temáticas de la obra tales como el espejo, con una referencia literaria a Francisco de Quevedo (García y Olivares 2014: 80–81), o la vida como un sueño engañoso en alusión a Calderón de la Barca (122–124). Sobre la metalepsis en el cómic cfr. Kukkonen (2011).

voz, y en algunos pasajes es una voz heterodiegética la que presenta los hechos, sobre todo en las digresiones.

En el plano temporal se establece así una cierta continuidad cronológica, ya que los hechos introducidos en retrospectiva por los testigos se corresponden con etapas sucesivas de la vida del personaje: Alonso Cano (García y Olivares 2014: 20–35) narra la infancia y juventud de Velázquez en Sevilla hasta su llegada a la corte de Felipe IV en Madrid; Gaspar de Fuensalida (40–71) el establecimiento del protagonista en la corte y su primer viaje a Italia (1629–1631); Bartolomé Esteban Murillo (74–89) su época de gloria en la corte; Don Juan de Pareja (96–135) el segundo viaje a Italia (1649–1651) hasta su vuelta a Madrid. Esta presentación de hechos coincide cronológica y temáticamente con otras biografías de Velázquez (cfr. por ejemplo Justi 1953; Zelger 1994; en formato de narración gráfica Macotela y Cardoso 1965).

Otra estrategia para dar cuenta del carácter construido de la vida de Velázquez es el uso variable del color y de la estructura de las viñetas en la página. Mientras que en las historias principales predominan el negro y el gris, a veces un gris azulado, los recuerdos narrados por los personajes usan tonos ocres. Estas analepsis introducen a su vez nuevas analepsis o narraciones independientes, generalmente anécdotas, que varían el marco o la forma de la viñeta y, si bien mantienen el color ocre, se distinguen por eliminar el negro, presente en el resto de las viñetas. El recurso crea un efecto de indeterminación que borra los contornos de los hechos que se alejan en el tiempo. Las digresiones sobre la recepción de la obra de Velázquez utilizan, como en el ejemplo sobre Michel Foucault antes analizado, una paleta de colores que se destaca en todos los casos del resto de la historia, ya sea por el uso de diversos colores, ya sea por el uso de diferentes tonalidades en torno a un color. En una biografía de Velázquez en formato de cómic de 1965, de la serie titulada “Vidas ilustres” publicada en México, por ejemplo, la narración utiliza los mismos colores de principio a fin y no se utilizan recursos gráficos o narrativos que rompan con la transparencia que se pretende para el relato biográfico (Macotela y Cardoso 1965). No existe ningún llamado de atención sobre el carácter reconstructivo de la biografía a nivel discursivo –gráfico y verbal o meramente gráfico–. Gasca y Mensuro (2014: 170) resaltan justamente el “espíritu de fidelidad” de dicha obra respecto a los contenidos biográficos. La obra *Las meninas*, por el contrario, está construida en base a esta sospecha sobre la transparencia.⁷

La tercera característica de las metabiografías ficcionales corresponde a la referencia explícita a los mecanismos de construcción biográfica, además de la utilización de diversas técnicas, incluso no narrativas, a fin de producir una conciencia de las convenciones genéricas y sus técnicas, así como de sus límites (Nünning 2009b: 134). La metabiografía se coloca a sí misma en el terreno de la ficción con la función de poner en duda la posibilidad misma de la biografía como discurso referencial veraz. Además de los aspectos señalados respecto a

⁷ Esta sospecha ha llevado a una gran experimentación en la novela gráfica a través de la autobiografía (cfr., entre otros, Baetens 2004; Carrier 2004; Arroyo Redondo 2012; El Refaie 2012; Beaty 2013), pero su eco, a mi entender, ha sido menor en el género biográfico.

la conformación del discurso en *Las meninas*, que rompen con las convenciones más tradicionales del género biográfico y su calidad de discurso transparente, la obra utiliza una herramienta propia de la novela gráfica, los diálogos, de una forma que remarca la ficcionalidad de la misma. El uso del discurso directo en la novela gráfica a través de los bocadillos rompe, por otro lado, las convenciones de la biografía de incluir solo aspectos verificables. Un diálogo puede justificarse bajo condiciones de plausibilidad, pero difícilmente por fuentes directas. Si bien el diálogo fingido forma parte del discurso histórico tradicional, puede funcionar como una propuesta reconstructiva o como un mecanismo discursivo de legitimación, pero no como aspecto mimético (Cohn 1990; Fludernik 2015). Prescindir de los diálogos en forma de bocadillos significaría, por el contrario, atentar contra las propias características del medio o limitarlo a usos muy restringidos del género biográfico.

En la obra aquí analizada, por ejemplo, los diálogos introducen humor e ironía, resaltando el carácter metabiográfico, es decir, ficcional de la obra. En una secuencia de *Las meninas* (García y Olivares 2014: 119–120) se ve al protagonista manteniendo un diálogo con una joven de nombre Flaminia. Se trata de su futura amante y madre de su hijo extramatrimonial, hechos verificables en la vida del pintor (Zelger 1994: 91). Ambos discuten sobre pintura frente a un cuadro y se produce un equívoco debido a que Velázquez critica una pintura que, sin que el protagonista lo sepa, ha sido realizada por ella. La discusión escala y Flaminia termina abandonando la sala con insultos y llena de ira. En la última viñeta de la secuencia [Fig. 2] un primer plano muestra al personaje asombrado, con una gota que remarca su esfuerzo y asombro, que expresa en un bocadillo: “Creo que nos hemos enamorado”.



[Fig. 2]

Este contrapunto humorístico no es una excepción de la secuencia analizada, sino que se repite en buena parte de la obra. Si bien no rompe con la verosimilitud de las escenas –quizás la aumente–, les insufla un grado de constructividad propio de la ficción; se ve un distanciamiento producido por el narrador. El cierre humorístico de la secuencia prepara la secuencia posterior, en la cual se ve al protagonista revitalizado, ya en convivencia con su amante y con un nuevo ímpetu hacia la pintura. El narrador responsable de estas secuencias no presenta los hechos al representante de la Orden de Santiago, que solo percibe las afirmaciones positivas sobre Velázquez. El lector sabe así más que el antagonista a través de una voz narradora que a su vez desvela –a los lectores– y oculta –al personaje–. Esta puesta al descubierto de los mecanismos de construcción del personaje refleja el carácter metabiográfico de la obra y la independencia entre narradores y autores.⁸

Las meninas cumple según lo hasta aquí analizado con los tres criterios establecidos por Nünning (2005; 2009b) respecto a la metabiografía ficcional. Pero lo decisivo no radica en categorizar genéricamente de manera más precisa la obra, sino en que la categorización genérica permite comprender de forma más clara los alcances de la obra en el linde de los discursos biográfico y de ficción. Es sobre todo la estructura metanarrativa, en sus variadas configuraciones y con diversas consecuencias sobre la historia, la que la acerca a la ficción. Aun así, gracias a esta misma estructura, dialoga con el género biográfico y sus posibilidades desde la libertad frente al referente que le otorga la ficción. El grado de referencialidad que acerca la obra a la biografía resulta básico para lograr otra de las metas del texto, a saber, la de recoger hitos de la recepción del cuadro y, por ende, del pintor, a través de la historia. Este nivel de la historia sería ilusorio si no se apoyara en una cierta referencialidad y se pretendiera restringirlo al mundo de la ficción. Las metas pragmáticas del texto narrativo exceden las pretensiones nulas de referencialidad que caracterizan a la ficción pura.

2. VELÁZQUEZ Y LA FIGURA DEL ARTISTA

El género biográfico restringe la selección de las personas que son dignas de ser biografiadas a aquellas que han realizado algo singular. La amplitud y el relativismo de este criterio no son un impedimento para que el género acote de esta forma los sujetos biografiados y determine de manera concomitante tanto las estrategias de justificación como los motivos que utiliza. Instauro una relación entre la persona individual y sus logros en un campo determinado, con la obligación de seleccionar y crear una cierta continuidad narrativa. El presupuesto implícito es que la vida y lo alcanzado por esta persona están unidas de alguna forma, que la materialidad de la vida constituye la condición de posibilidad de la obra y que la vida, en este binomio, obtiene un significado particular.

⁸ Una de las características fundamentales de la definición de biografía es la de identidad entre autor y narrador. Cfr. por ejemplo Zymmer (2009: 10).

La biografía de artistas, por su parte, ocupa un lugar particular dentro del género biográfico. Kris y Kurz muestran en su clásica obra *Die Legende vom Künstler* (1995) que la asociación del artista plástico con ciertas cualidades excepcionales de la persona (1995: 20) son constantes, aunque varíen en su forma de acuerdo con situaciones históricas y culturales. La condición *sine qua non* radica en la asociación del nombre del artista a la obra, en que esta pueda retrotraerse a una persona existente. La aparición de una persona detrás de la obra no es ni universal ni se corresponde con la calidad de la obra, sino con el sentido que se le otorga a la obra y la relación de este sentido con su creador (ibid: 24; Hellwig 2009). Así como hay grandes obras de creadores desconocidos, existen, por decirlo de alguna manera, artistas sin obra.⁹

El catálogo de expectativas creadas en torno a los artistas va desde el talento temprano a una sensibilidad extrema que lo distingue del resto de las personas, del virtuosismo a una personalidad particular o extravagante. Como han indicado Laferl y Tippner (2011: 9), estas características derivan en el siglo xx en un ensalzamiento del artista al estatus de 'estrella'. Los atributos otorgados al artista se independizan en cierta medida de la persona real y su vida cotidiana. La biografía se centra en el terreno visible de la vida, fuertemente determinada a su vez por las expectativas sociales y, en su representación biográfica, por los parámetros genéricos.

Las meninas, si bien se aparta de la forma tradicional de la biografía por su pacto de ficción y su discurso metanarrativo, no deja de recoger, en su narración gráfica, motivos que se repiten históricamente en el género. La utilización de estos motivos canónicos para el desarrollo del protagonista se enriquece paralelamente con la integración de gran parte de las anécdotas que constituyen la base de esta tradición legendaria del artista. Logra crear así un contexto temático complejo e integrar en la vida narrada, fuertemente canonizada en cuanto a la elección de los sucesos, una serie de coordenadas artísticas, filosóficas y sociales sobre la obra de arte y su estatus. La trama se ve de esta forma notoriamente enriquecida. Dos de los motivos tradicionales sobresalen en la obra: la relación del artista con el poder y, ligado a este, el estatus de la obra artística.

Que la relación del personaje principal con el poder es un tema fundamental de la historia lo establece la propia apertura de la obra, que se inicia con la muerte del monarca Felipe IV en 1665 (García y Olivares 2014: 8–9). El contexto de la relación con el monarca se establece en *Las meninas* en torno a la discusión sobre el estatus del arte como oficio manual o arte liberal en el siglo xvii español y en la función del arte para la gloria de un monarca.

Discusiones todas de las que Velázquez tenía conocimiento y que en la novela gráfica están introducidas acorde a la vida del pintor en el entorno de su maestro Antonio Pacheco en la ciudad de Sevilla (García y Olivares 2014, 29; cfr.

⁹ En este sentido valga recordar la referencia de Enrique Vila-Matas a la obra de Roberto –Bobi en la novela– Bazlen a través de la obra de Roberto di Giudicce, *Lo stadio di Wimbledon*, en *Bartleby y Compañía* (Vila-Matas 2004: 36ss.). No es casual que este libro, en el cual el tema es la relación de la obra –o la imposibilidad de la misma– con la vida, recoja en su diégesis el motivo del artista sin obra.

Justi 1953: 65; Zelger 1994: 12). García y Olivares retoman en su obra el motivo, desarrollado a partir de la antigua Grecia, de la relación del artista experto con el noble profano. Kris y Kurz (1995: 66ss.) explican que en la biografía de artistas se pasa en la Antigüedad del menosprecio del trabajo del artista debido a su naturaleza manual, por un lado, y por ser una copia degradada de la realidad, por otro, a un paulatino reconocimiento del artista individual, que entra de esta manera en la historia con un nombre propio. Luego desaparecerá nuevamente para volver a obtener visibilidad en el Renacimiento. El artista aparece en este motivo como el conecedor frente a los demás, logrando en el terreno del arte algo que otros no pueden alcanzar. En *Las meninas* se recoge, de principio a fin, una serie de estas anécdotas. Una de ellas [Fig. 3] (García y Olivares 2014: 30) se puede ver en la reconstrucción de la conocida historia de Plinio el Viejo (23–79 D.C.) sobre Alejandro Magno, que renuncia a su concubina en favor de Apeles.



[Fig. 3]

La primera viñeta muestra a Apeles en el frente pintando y a Alejandro observando detrás, mientras que en la segunda Alejandro observa delante y con asombro la pintura ante un Apeles que espera cabizbajo detrás. La voz de las didascalias se atribuye al personaje del maestro de Velázquez, Francisco Pacheco, que cuenta la anécdota de la Antigüedad a través del relato de Plinio –el carácter de relato está marcado por el uso del color suavizado y la ausencia del negro, recurso estilístico que he mencionado anteriormente–. Pero en la didascalia de la primera viñeta la voz narradora agrega una información que se independiza de la escena retratada en el dibujo: “Tiziano fue para el emperador Carlos como el gran Apeles para Alejandro Magno”. Una variación de la misma anécdota de la Antigüedad, a través del relato de la voz narradora, sirve para trazar una línea en la que el monarca ennoblece al pintor a través de las épocas: así como Alejandro Magno reconoce a Apeles, Carlos V (1500–1558) admira tanto a Tiziano que incluso se agacha a recoger un pincel cuando al pintor se le cae al suelo. La anécdota, que entra de esta manera en la corte española de los Habsburgo, se

hace eco de la tradición antigua que resalta la igualdad entre el monarca y el artista (Kris y Kurz 1995: 67).

Como el cuadro de Velázquez, la narración gráfica *Las meninas* también introduce de forma explícita una última variación de la anécdota, sumándole otra leyenda. Según esta última habría sido el propio Felipe IV el encargado de pintar la cruz de Santiago que lleva el pintor en su pecho en el cuadro de 'Las meninas' (Justi 1953: 736; Zelger 1994: 121).



[Fig. 4, 5 y 6]

Como se observa en las tres viñetas correspondientes, que utilizan la unidad de la doble página, el monarca toma él mismo el pincel para pintar la cruz de la Orden de Santiago tras pedirle al antiguo esclavo Juan de Pareja que le mezcle la pintura (García y Olivares 2014: 172–73) [Fig. 4]. Un primer plano lo retrata de perfil pintando sobre el cuadro con un pincel bañado en pintura roja, el color de la cruz en el cuadro, aunque no se ve lo que pinta. La viñeta inter-

media (García y Olivares 2014: 174–75) [Fig. 5] la abarca un plano detalle de una mano con un pincel pintando una línea roja, que se funde en la siguiente viñeta (García y Olivares 2014: 176–77) [Fig. 6] con un primer plano de Velázquez en la misma posición de Felipe IV, que también pinta sobre el cuadro con un pincel empapado de pintura roja. Los dos personajes se entrelazan de esta manera a través del símbolo icónico de la mano, indefinida y común, que marca la transición de un personaje a otro. El monarca y el pintor se igualan en poder, salvando las diferencias de clase, a través del poder del arte: no solo se establece un acercamiento a nivel social, sino que también el arte manual se ennoblece. La obra interpreta a través de la narración visual el motivo biográfico clásico en dos niveles: primero, en referencia a la anécdota de la Antigüedad y, segundo, poniéndola en escena en la diégesis de la obra. Es importante subrayar que este motivo forma parte del acervo de la biografía de artistas, de una tradición con la que la novela gráfica de García y Olivares dialoga de manera muy productiva.

Se puede constatar a su vez que aquí se produce una cierta cesura entre la vida privada y la vida pública del artista. Los detalles que se recogen de la vida privada giran en torno a las características y aspectos que de alguna manera se esperan de un artista y que cristalizan en ciertas fórmulas. Laferl y Tippner (2011: 12) señalan que la relación de la vida con la obra se puede dividir entre una vida pública, determinada por expectativas sobre el comportamiento que se espera de un artista, y una vida privada, que puede ser a su vez o tan banal que carezca de interés o demasiado privada como para formar parte de una biografía seria. En ambos casos, resaltan los autores, continúa existiendo una cierta cesura en el nexo entre la obra y la vida privada. La biografía, paradójicamente, se independiza de la vida vivida. Sobre *Las meninas*, Olivares señala en una entrevista:

Me encontré con muchas dificultades, sobre todo con la representación de la vida cotidiana. Porque hay que tener en cuenta que la mayoría de los cuadros de la época (y anteriores) en general lo que reflejaban era más bien la vida de los ricos, de la corte, de los nobles. El pueblo no aparecía por ningún sitio. No se sabe cómo vestían, cómo vivían. (Monje 2014)

Este peritexto de uno de los autores es relevante porque brinda una clave del grado de abstracción que utiliza el narrador gráfico, sobre todo en lo que respecta a la información gráfica de los escenarios cotidianos. A nivel de la trama, complementariamente, dicha abstracción se refleja en la reelaboración de motivos canónicos de la biografía de artistas.

El siguiente motivo que analizaré aquí corresponde con el arte, en este caso la pintura, como reflejo de la realidad. Paralelamente el artista, en este caso el pintor, se transforma en un dios (*divino artista*) capaz de mostrarla. En la novela gráfica se recogen las dos tradiciones principales de esta divinización del artista, la de la obra tan parecida al modelo que las personas confunden el cuadro con la realidad y la de que el cuadro presenta aspectos reales que no se pueden encontrar en la naturaleza.



[Fig. 7]

Las tres viñetas inferiores de la página 75 (García y Olivares 2014: 75) [Fig. 7] recogen la anécdota a través de la obra de Velázquez, atribuyéndole al rey haber confundido un retrato de cuerpo entero del almirante Adrián Pulido con la persona real. Eso lleva al narrador, en este caso el personaje Esteban Murillo, a contar una anécdota similar de Tiziano presente en la obra de Giorgio Vasari (1511–1574) y otra de Zeuxis relatada por Plinio el Viejo (cfr. Justi 1953: 510). Lo mismo repite otro narrador, Juan de Pareja, respecto al cuadro de Velázquez del papa Inocencio x que Velázquez pinta en su segundo viaje a Italia. El personaje acota: “Algunos envidiosos dijeron que a su santidad no le gustó mucho su retrato porque era demasiado verdadero” (García y Olivares 2014: 111).

Estas anécdotas tienen como meta ensalzar la maestría del artista; en el caso de la novela gráfica forman parte de las estrategias narrativas para construir al personaje a nivel discursivo. La relación de la pintura con lo real, ya sea mejorándolo, o representándolo de manera fiel, sirve como juicio del valor del artista (Kris y Kurz 1995: 94ss.) y, en la trama, proyecta al personaje como héroe indiscutido de la novela gráfica.

El motivo se profundiza en la secuencia que marca el punto culminante del segundo viaje a Italia del protagonista. Velázquez discute allí con la figura imaginaria del monarca, que recrimina al artista su retraso y lo reclama en la corte de Madrid. Este desafío entre ambos personajes parte de una situación cotidiana en la narración: el personaje vive con su amante y su hijo en Roma, pinta con un frenesí renovado, es feliz, no quiere evidentemente abandonar la situación en la que se encuentra. Ante la presión del monarca, que solicita la presencia de Velázquez en Madrid a través de diversos mensajeros, la secuencia deriva en un diálogo imaginario en el cual el personaje increpa a la figura fantasmagórica del monarca:

Volveré, sí. Volveré a tu infecta y ridícula corte. Volveré y os enseñaré lo que es el auténtico arte. Tienes miedo de que te retrate porque eres viejo y te has casado con una niña 30 años menor que tú, y no quieres ver la verdad, porque yo solo revelo la verdad. Pero te volveré a retratar, lo quieras o no. Y a cambio tú me harás caballero. (García y Olivares 2014: 131)

La secuencia, marcada gráficamente por un uso libre de la página, la eliminación de los marcos de la viñeta y la repetición del personaje en diferentes posiciones dentro de un mismo espacio, alarga por un lado el tiempo de la narración y, por otro, lo acelera hasta alcanzar un clímax en la doble página siguiente (García y Olivares 2014: 132-133) [Fig. 8].



[Fig. 8]

La perspectiva de la misma y el ángulo ligeramente contrapicado agigantan al personaje, que con furia y seguridad expresa: “Y por fin todos veréis la verdad”. El clímax se apoya en dos pilares. El primero es de carácter temático y recoge el acervo biográfico del *divino artista*, mientras que el segundo es de naturaleza narrativa y responde a la construcción del protagonista en el plano del discurso. Es justamente este uso de los motivos de la biografía de artistas el que vuelve reconocible al héroe y lo enmarca en una tradición contrastable. En este sentido la obra se apoya decididamente en la biografía, porque utiliza los recursos que han sedimentado históricamente respecto a los artistas. Pero paradójicamente, por esta misma razón no lo es, ya que el uso de los motivos heredados crea una brecha –¿insalvable?– con la vida privada y la construcción identitaria del personaje Velázquez. Por otra parte, el uso mismo de este acervo biográfico en torno al personaje y el cuadro permite presentar a Velázquez de manera diacrónica como un sedimento de las diversas capas de las que se construye la historia (cfr., por ejemplo, Koselleck 1993; Ricoeur 1995), no como una figura que existe previamente a esta reconstrucción que pone en juego la obra. La estructura narrativa precisa, tanto a nivel del guion como del dibujo, no solo vuelve plausible la construcción, sino que la expone como un relato sobre una vida –y sus productos– que solo puede existir narrativamente si es construida

y reconocida por el lector como un constructo discursivo de mayor o menor verosimilitud.

En la última secuencia analizada se accede además a la conciencia del personaje. Como es propio de la novela gráfica respecto a la presentación de estados de conciencia, la secuencia está focalizada en el personaje (Muro Muñilla 2004: 213; Mikkonen 2008; Schüwer 2008: 392ss; Varillas 2009: 143). Las escenas, si bien no coinciden con el campo de visión del personaje, ya que este se ve de cuerpo entero, está determinada por su estado de ánimo. El ángulo que agiganta al personaje, el tamaño de su puño cerrado que indica decisión y tensión, así como los símbolos icónicos que resaltan su esfuerzo, participan de este estado mental. La didascalia expresa también un pensamiento. Si tenemos en cuenta que la focalización interna que representa estados mentales es una tradicional marca de ficción (Genette 2004: 151; Bal 1990: 115; Fludernik 2009: 78ss.), se puede ver cómo la obra fluctúa entre las convenciones temáticas de la biografía de artistas, para violar a su vez, a nivel discursivo, las normas de la misma. Pero, y este punto tiene consecuencias narratológicas decisivas, algunas de estas violaciones resultan características del medio de la narración gráfica. Lo que lleva a preguntarse si algunas de las marcas de ficción a nivel discursivo, sobre todo en lo referente a los diálogos o a la representación de los estados de conciencia, no requieren de un análisis especial dentro de una narratología que tenga seriamente en cuenta la narración gráfica.

CONCLUSIÓN

En los dos aspectos analizados, la estructura metanarrativa de la obra *Las meninas* respecto a su naturaleza genérica y el uso de motivos tradicionales de la biografía de artistas, se ha podido observar cómo se construye el personaje Velázquez en el linde entre discurso factual y ficcional. Se ha visto además que gran parte de los hechos que se narran en la obra son referenciables, pero se estructuran en base a un modelo heredado de la tradición biográfica que los aleja de la vida vivida. La elección de la estructura metabiográfica ficcional para la obra produce una riqueza de líneas argumentales que proyecta la obra en múltiples direcciones, expandiendo el limitado tiempo biográfico del personaje, para complejizar tanto la construcción identitaria del mismo como el significado de su obra. La adhesión a esta tradición que pregunta sobre las condiciones de representación de la obra artística, temática y discursivamente, constituye por su parte toda una declaración de intenciones por parte de los autores respecto al estatus de la novela gráfica, planteando preguntas que una narratología que pretenda incluir a la narración gráfica deberá sin duda responder.

OBRAS CITADAS

- Aristóteles (1982): *Poetik (Griechisch/Deutsch)*. Stuttgart, Reclam.
 Arroyo Redondo, Susana (2012): "Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico", *Escritura e imagen*, vol. 8, pp. 103–124.

- Baetens, Jan (2004): "Bande dessinée et autobiographie: Problèmes, enjeux, exemples", *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 4, n.º 1. Disponible en <<https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47689>> [última visita: 29.7.2016].
- Baetens, Jan y Frey, Hugo (2015): *The graphic novel. An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bal, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.
- Beares, Octavio (2014): "Dos cómics y dos discos, la recomendación de Octavio Beares como regalo navideño", *Vigoé*, 24 de diciembre. Disponible en <<https://www.vigoes.com/cultura/musica/item/2247-recomendados-dos-comics-y-dos-discos>> [última visita: 29.7.2016].
- Beaty, Bart (2013): "La autenticidad en la autobiografía". En José Manuel Trabado Cabado (ed.): *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco Libros, pp. 243–286.
- Brown, Jonathan (2001): "Über die Bedeutung von *Las Meninas*". En Thierry Greub (ed.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*. Berlín, Reimer, pp. 150–169.
- Carrier, Mélanie (2004). "*Persepolis et les révolutions de Marjane Satrapi*", *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 4, n.º 1. Disponible en <<https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47691>> [última visita: 1.8.2016].
- Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.
- Chute, Hillary L. (2010): *Graphic women. Life narrative and contemporary comics*. Nueva York, Columbia University Press.
- Cohn, Dorrit (1990): "Signposts of Fictionality", *Poetics Today*, n.º 11, pp. 753–774.
- De Diego, Estrella (2003): "Representing Representation. Reading *Las Meninas*, Again". En Susanne Stratton–Pruitt (ed.): *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 150–169.
- El Refaie, Elisabeth (2012): *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Fludernik, Monika (2009): *An Introduction to Narratology*. Londres, Routledge.
- (2015): "Narratologische Probleme des faktualen Erzählens". En Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner y Julia Steiner (eds.): *Faktales und fiktionales Erzählen: interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg, Ergon, pp. 115–137.
- Foucault, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gadamer, Hans–Georg (1990): *Gesammelte Werke I. Hermeneutik 1*. Tübinga, Mohr Siebeck.
- García, Santiago (2010): *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri.
- García, Santiago y Olivares, Javier (2009): "Las vidas de Vasari: Rafael, amante virtuoso", *El Manglar*, n.º 11, p. 44.
- (2014): *Las meninas*. Bilbao, Astiberri.
- Gasca, Luis y Mensuro, Asier (2014): *La pintura en el cómic*. Madrid, Cátedra.
- Genette, Gérard (2004). *Fiction et diction*. París, Seuil.
- Groensteen, Thierry (2013): *Comics and Narration*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Grünewald, Dietrich (2013): "Das Rätsel des Künstlers". En Dietrich Grünewald (ed.): *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biographie*. Essen, Bachmann.
- Hellwig, Karin (2009): "Kunstgeschichte". En Christian Klein (ed.): *Handbuch Historiografía*. Stuttgart, Metzler. pp. 349–357.

- Holdenried, Michaela (2009): "Biographie vs. Autobiographie". En Christian Klein (ed.): *Handbuch Biographie*. Stuttgart, Metzler, pp. 37–43.
- Justi, Carl (1953): *Velázquez y su siglo*. Madrid, Espasa–Calpe.
- Klein, Christian (ed.) (2009): *Handbuch Biographie*. Stuttgart, Metzler.
- Koselleck, Reinhart (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós.
- Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo (2001): *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Londres, Arnold.
- Kris, Ernst y Kurz, Otto (1995): *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt del Meno, Suhrkamp.
- Kukkonen, Karin (2011): "Metalepsis in Comics and Graphic Novels". En Karin Kukkonen y Sonja Klimek (ed.): *Metalepsis in Popular Culture*. Berlín, De Gruyter, pp. 213–231.
- Laferl, Christopher F. y Tippner, Anja (2011): "Vorwort". En Christopher F. Laferl y Anja Tippner: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*. Bielefeld, Transcript, pp. 7–28.
- Lamarque, Peter (2014): *The opacity of narrative*. Londres, Rowmann & Littlefield.
- Lanzendörfer, Tim (2011): "Biographiction: Narratological Aspects of Chester Brown's *Louis Riel*", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 59, n.º 1, pp. 27–40.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. París, Seuil.
- Macotela, Fernando y Cardoso, Antonio (1965). *Velázquez, pintor de reyes*. México D.F., Novaro.
- Madueño, Juan Diego (2015): "Velázquez en el espejo", *El Mundo*, 23 de octubre. Disponible en <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/10/22/5628c5d6ca47413c6f8b4617.html>> [última visita: 29.7.2016].
- Mikkonen, Kai (2008): "Presenting Minds in Graphic Narratives", *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 6, n.º 2, pp. 301–321.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015): <<http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2015/10/20151022-comic.html>> [última visita: 29.7.2016].
- Monje, Pedro (2014): "Entrevista con Javier Olivares, hablando de *Las Meninas*", *Zona negativa*. Disponible en <<http://www.zonanegativa.com/entrevista-con-javier-olivares-co-autor-de-las-meninas/>> [última visita 30.7.2016].
- Muñoz, Jorge y Sampayo, Carlos (2015): *Billie Holiday*. Barcelona, Salamandra.
- Muro Munilla, Miguel Á. (2004): *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*. La Rioja, Universidad de La Rioja.
- Nünning, Ansgar (2005): "Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres". En Werner Huber, Martin Middeke y Hubert Zapf (eds.): *Self-Reflexivity in Literature*. Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 195–209.
- (2009a): "Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion". En Christian Klein (ed.): *Handbuch Historiografía*. Stuttgart, Metzler. pp. 349–357.
- (2009b): "Fiktionale Metabiographien". En Christian Klein (ed.): *Handbuch Biographie*. Stuttgart, Metzler, pp. 132–136.
- Oesterheld, Héctor; Breccia, Alberto; y Breccia, Enrique (1997): *La vida del Che*. Buenos Aires, Imaginador.
- Pantoja, Óscar; Bustos, Miguel; Camargo, Felipe; y Córdoba, Tatiana y Naranjo, Julián (2013): *Gabo. Memorias de una vida mágica*. Madrid, Sins Entido.

- Pedri, Nancy (2013): "Graphic Memoir: Neither Fact nor Fiction". En Daniel Stein y Jean-Nöel Thon (eds.): *From Comic Strips to Graphic Novels*. Berlín, De Gruyter, pp. 127-153.
- Ricoeur, Paul (1995): *Tiempo y narración 1. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D.F.: Siglo XXI.
- Ryan, Marie-Laure (1997): "Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality", *Narrative*, vol. 5, n.º 2, pp. 165-187.
- Schaeffer, Jean-Marie (2013): "Fictional vs. Factual Narration". En Peter Hühn *et al.* (eds.): *The living Handbook of Narratology*. Hamburg, Hamburg University. Disponible en <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration>> [última visita: 2.8.2016].
- Schüwer, Martin (2008): *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermediären Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Stratton-Pruitt, Susanne (2003): "Introduction". En Susanne Stratton-Pruitt (ed.): *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-7.
- Trabado Cabado, José Manuel (2013): "Novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic". En José Manuel Trabado Cabado (ed.): *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco Libros, pp. 11-61.
- (2015): "La autoficción cómica en Paco Roca: el humor como punto de fuga al modelo traumático de novela gráfica", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol III, n.º 2, pp. 295-323.
- Vañó, Valentín (2014): "Biografía posmoderna de un español ilustre", *El País*, 26 de diciembre. Disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/17/babelia/1418852448_186996.html> [última visita: 29.7.2016].
- Varillas, Rubén (2009): *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla, Viaje a Bizancio.
- Vila-Matas, Enrique (2004): *Bartleby y Compañía*. Barcelona, Anagrama.
- Warletta, Violeta G. (2015): "Las Meninas gana el Premio Nacional del Cómic 2015", <<http://www.lacadeel.net/2015/10/las-meninas-gana-el-premio-nacional-del-comic-2015.html>> [última visita: 29.7.2016].
- White, Hayden (1992): *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós.
- Witek, Joseph (1989): *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, art Spiegelman and Harvey Pekar*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Zelger, Franz (1994): *Diego Velázquez*. Reinbeck, Rowohlt.
- Zymmer, Rüdiger (2009): "Biographie als Gattung?". En Christian Klein (ed.) (2009): *Handbuch Biographie*. Stuttgart, Metzler, pp. 7-12.