

# «Fénix que en el tiempo inmortal vives». Diego Velázquez y su proyección en la narrativa gráfica contemporánea

## «Fénix que en el tiempo inmortal vives». Diego Velázquez and His Influence on Contemporary Graphic Narrative

**Rocío Soto Delgado**

<https://orcid.org/0000-0002-6727-5071>

Universidad de Málaga

[mrsoto@uma.es](mailto:mrsoto@uma.es)

ESPAÑA

*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 237-259]

Recibido: 16-10-2024 / Aceptado: 09-12-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.17>

**Resumen.** El cómic se revela como un medio eficaz para reinterpretar y popularizar la pintura, utilizando a figuras como Velázquez para crear historias atractivas y accesibles. A través de un análisis cualitativo de diversas obras, se busca comprender cómo se han utilizado los recursos narrativos y visuales del cómic para retratar la vida, obra y legado del pintor sevillano. El presente texto explora aspectos como la selección de episodios biográficos, la construcción de su personaje, y la manera en que se ha incorporado e interpretado su producción pictórica. El objetivo

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Cultura y representaciones de la Edad Moderna española en el Cómic* (CREMEC), financiado mediante una Ayuda para proyectos dirigidos por jóvenes investigadores del II Plan Propio de la Universidad de Málaga (PPRO-B1-2023-040). La autora agradece al Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades la concesión de la Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), así como al Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga por la financiación recibida a través de la ayuda A.3.1 "Contratos Puente", en el marco del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica. El verso del título corresponde a un elogio poético dedicado a Diego Velázquez por parte de Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685).

final es ofrecer una visión integral y panorámica de la relación entre Velázquez y el cómic, y contribuir así a una mejor comprensión de cómo el arte y los artistas de los Siglos de Oro y la cultura popular se influyen mutuamente.

**Palabras clave.** Barroco; Cómic; Felipe IV; Historia del arte; Meninas; Novela gráfica; Pintura; Siglos de Oro.

**Abstract.** Comics have proved to be an effective medium for reinterpreting and popularising painting, using figures such as Velázquez to create attractive and accessible stories. Through a qualitative analysis of various works, the aim is to understand how the narrative and visual resources of comics have been used to portray the life, work and legacy of the Sevillian painter. This text explores aspects such as the selection of biographical episodes, the construction of his character, and the way in which his pictorial production has been incorporated and interpreted. The ultimate aim is to offer a comprehensive and panoramic view of the relationship between Velázquez and the comic, and thus contribute to a better understanding of how the art and artists of the Golden Age and popular culture influence each other.

**Keywords.** Art history; Baroque; Comic; Golden Age; Meninas; Graphic novel; Painting; Philip IV.

## 1. LA PINTURA Y EL CÓMIC: UNA BREVE INTRODUCCIÓN

En un artículo dedicado al videoclip, fechado en 1993, Juan Antonio Sánchez López analizaba la forma en la que los *mass media* revolucionaron, conductual y colectivamente, el mundo. La singularidad e irremplazabilidad de las obras de arte se vieron eclipsadas por un proceso de «democratización» que acabó por convertirlas en objetos de consumo<sup>1</sup>. Surgido bajo el amparo de un «vendaval *massmediático*», el videoclip se erigía como un atractivo irresistible para jóvenes consumidores que, además, se prestaba a establecer conexiones con el arte a través de citas, préstamos, apropiaciones o reinenciones<sup>2</sup>. Estas líneas, aunque pueden antojarse fútiles o triviales para el tema que ocupa este estudio, son extrapolables a este. El cómic, forjado en el crisol de la cultura popular, goza de un ímpetu envidiable dentro de la vorágine mediática y, al mismo tiempo que reivindica sus raíces, se abre a nuevos rumbos expresivos<sup>3</sup>. Gracias a una alianza bien avenida con la Historia del Arte, las historiadoras y los historiadores encuentran fértiles posibilidades analíticas con las que contribuir al conocimiento en el ámbito de la *intermedialidad*. Esta noción, surgida en los años noventa del siglo xx, ha funcionado como un «término paraguas» y ha sido interpretada a la luz de diferentes perspectivas críticas, con conceptualizaciones y delimitaciones que cambian en virtud del enfoque disciplinar empleado. Actualmente, la *intermedialidad* se concibe como un fenómeno caracterizado por

1. Sánchez López, 1993, p. 1.

2. Sánchez López, 2002, p. 566.

3. García Sierra, 2014, p. 7.

la heterogeneidad de sus usos y definiciones, operando como un término genérico que hace alude a los procesos y fenómenos que ocurren de uno u otro modo entre diferentes medios<sup>4</sup>. En otras palabras:

La *intermedialidad* implica la existencia de un espacio intermedio, un «inter», tal y como plantea [Julia] Kristeva cuando desarrolla la noción de «bisagra» para referirse a un punto de confluencia entre A y B, un espacio en el que se produce un encuentro o entrecruzamiento, un espacio en el que A y B no dejan de ser ellos mismos, pero generan un nuevo elemento<sup>5</sup>.

Ámbitos como los estudios de medios, la literatura, el cine o la Historia del Arte analizan la *intermedialidad* desde enfoques heterogéneos, abordándola en su sentido amplio. Una de las subcategorías más relevantes para la Historia del Arte, propuesta por Rajewsky, es la «transposición medial», que implica que el «texto original» —en este caso, los hechos históricos y artísticos— sirve como base para la creación de nuevos productos mediáticos, como las novelas gráficas o los cómics<sup>6</sup>.

El cómic es un medio escripto-icónico caracterizado por la narración a través de secuencias de imágenes fijas consecutivas, que pueden incorporar textos<sup>7</sup>. La pintura, en particular, ha sido la manifestación artística que mayor diálogo ha entablado con el universo del noveno arte. El vínculo entre estas dos disciplinas fue explorado en 2014 por Luis Gasca y Asier Mensuro en *La pintura en el cómic* (2014, Cátedra). Los autores desplegaron en sus páginas estrategias y criterios —aún aplicables— de los que los y las historietistas se sirven para «fagocitar» al mundo de la plástica pictórica, apropiándose no solo de sus obras más célebres, sino también de sus artistas<sup>8</sup>.

No en balde, la pintura se transforma a menudo en una sólida herramienta para ambientar determinados períodos históricos, situando de manera fidedigna la narración en lugares o épocas pasadas. Además, facilita la comprensión al incorporar de forma orgánica cuadros célebres a modo de *gag*, cita o referencia sutil<sup>9</sup>. Estos cuadros, universalmente conocidos, pueden poseer una finalidad más ávida en el entramado narrativo, en función de su prestigio, interpretación o carga dramática, o bien fungir como mero *atrezzo*, sin mayor trascendencia en la trama<sup>10</sup>. En este último caso, los dibujantes conciben viñetas cuyas composiciones son impecables y subrepticias recreaciones de obras concretas, hasta el punto de que los protagonistas de la acción conforman auténticos *tableaux vivants* o «cuadros vivientes»<sup>11</sup>. Asimismo, este influjo pictórico adquiere carta de naturaleza de manera particular

4. Rajewsky, 2020, pp. 433-435.

5. Cubillo Paniagua, 2013, p. 172.

6. Rajewsky, 2020, p. 441.

7. Gasca, 2024, p. 10.

8. Gasca y Mensuro, 2024, p. 8.

9. Gasca y Mensuro, 2024, pp. 8-9.

10. Hernando Morejón, 2024, p. 38.

11. Gasca y Mensuro, 2024, p. 10.

en los retratos, que no aparecen forzosamente en las viñetas —aunque también—, sino que son usualmente empleados por los historietistas como recurso mimético para la creación de personajes históricos<sup>12</sup>.

También en su trabajo, Luis Gasca y Asier Mensuro señalaron una inequívoca e incontestable proliferación de las biografías dedicadas a pintores en el mercado editorial. En la actualidad, esta tendencia se ha intensificado aún más, con el crecimiento exponencial de títulos que plasman el periplo vital y/o artístico de artistas. Sin embargo, no debe olvidarse que la ficción es intrínseca al *modus vivendi* del noveno arte, por lo que estos relatos biográficos pueden tener un grado de veracidad variable<sup>13</sup>. Como advierten los expertos en la materia:

No se debe incurrir en el error de crear una escala de valor en la que el interés de un cómic es directamente proporcional a su fidelidad respecto a la obra o biografía del pintor en la que se inspira. El cómic puede, en ocasiones, tener un fuerte espíritu didáctico y formativo y ser, sin embargo, una obra menor<sup>14</sup>.

Ciertamente, aquellos artistas con mayor fortuna crítica son los que aparecen representados con mayor asiduidad en el mundo de la historieta. Aquellos para los que los avatares del sino y el tiempo han mermado su popularidad entre el público no especializado, su presencia llega a rozar la inexistencia. Generalmente, nos es fácil encontrar títulos como *Miguel Ángel* (1983, Bruguera), *Vicent et Van Gogh* (2003, 2010, Delcourt), *Rembrandt* (2008, Norma Editorial), *Gauguin. Dos viajes a Tahití* (2010, Glénat), *Caravaggio. El pincel y la espada* (2015, Norma Editorial), *Monet. Nómada de la luz* (2017, Norma Editorial), *Leonard2vinci* (2021, Dolmen Editorial) o *Goya. Saturnalia* (2022, Cascaborra Ediciones). Por el contrario, es menos común encontrar cómics sobre artistas como Fra Angelico, Paolo Uccello, Lavinia Fontana, Sofonisba Anguissola<sup>15</sup>, Robert Delaunay o Vasili Kandinsky, por citar algunos ejemplos.

## 2. OBJETIVOS

Aunque *La pintura y el cómic* de Luis Gasca y Asier Mensuro ofrece un sólido y abundante número de ejemplos, su carácter es eminentemente general y holístico. De cuantas aristas quedan sin afilar, se abre ante las historiadoras y los historiadores todo un estimulante panorama en el que adentrarse. Por ello, el objetivo princi-

12. Hernando Morejón, 2024, pp. 39-40.

13. Gasca y Mensuro, 2024, p. 16.

14. Gasca y Mensuro, 2024, p. 16.

15. El número de cómics biográficos dedicados a mujeres es ostensiblemente menor respecto al de hombres. Algunos títulos son *Georgia O'Keeffe* (2021, María Herreros, Astiberri Ediciones), *I Know What I Am: The Life and Times of Artemisia Gentileschi* (2019, Gina Siciliano, Fantagraphics) o *Feminist Art. Mujeres que revolucionaron el arte* (2022, Valentina Grande y Eva Rosetti, Liana Editorial). En el caso concreto de Sofonisba Anguissola, aunque aparece anecdóticamente en *Historia del arte en cómic: Barroco* (2018, Pedro Cifuentes, Desperta Ferro), no existe ninguna obra dedicada a ella. Sin embargo, el cómic suele fagocitar su retrato de Felipe II (1565) para representar a este o a incluso a personajes secundarios que se inspiran directamente en la efigie del monarca.

pal de este artículo es contribuir a llenar un vacío en la investigación al explorar las múltiples formas en que el cómic ha representado a Diego Velázquez desde 1949 hasta 2024. Se han analizado diversos cómics y novelas gráficas atendiendo a una serie de objetivos específicos, formulados en base a una serie de preguntas de investigación: ¿Cuáles son los géneros y perspectivas empleadas para representar a Velázquez? ¿Cómo introducen los historietistas al maestro en sus historias? ¿Qué episodios de su vida resultan más atractivos? ¿Cuál es su rol en la narrativa? ¿Qué obras se representan con mayor recurrencia y de qué modo se reinterpretan? ¿Tienen estas obras un propósito narrativo, una función estética o sirven como inspiración para la creación «cuadros vivos» dentro del cómic? ¿Cómo se construye físicamente la figura de Velázquez?

### 3. METODOLOGÍA

Para desarrollar los objetivos propuestos se ha utilizado como base de consulta un corpus de títulos publicados a partir de 1949, año elegido como punto de partida debido a que corresponde a la publicación del primer cómic sobre Velázquez. Este corpus es el resultado de una revisión bibliográfica previa realizada en internet, utilizando buscadores como Google y Google Académico, así como en bibliotecas digitales y universitarias. Los títulos seleccionados, presentados en una tabla estructurada por título, autores, cronología, formato, editorial y país, representan prácticamente la totalidad disponible, ya que, hasta la fecha, no se han identificado otros títulos relevantes que puedan ser incorporados al estudio. Asimismo, todas las obras escogidas cumplen con los criterios establecidos para el análisis, los cuales incluyen su representación de Velázquez, la diversidad de formatos y géneros, así como su accesibilidad en el mercado editorial. Los títulos no incluidos hacen referencia a Velázquez de forma exigua, tangencial o anecdótica, o bien no aportan contribuciones significativas al desarrollo del estudio.

Una vez seleccionada la muestra, se ha realizado un análisis cualitativo basado en los interrogantes desglosados previamente. Combinando herramientas teóricas del cómic, fuentes biográficas y documentales y una perspectiva histórica-artística, se ha prestado atención a aspectos como el contenido, la estructura y la representación narrativa y visual de Velázquez. La profundidad y extensión de los diversos análisis no se adhieren a una estructura fija, ya que cada uno de ellos ofrece un abanico diverso de posibilidades interpretativas y analíticas. Finalmente, se ha procedido a interpretar y discutir los resultados de los análisis obtenidos.

Título/Colección	Autor/es	Año	Editorial	Formato	País
Colección Artistas famosos. Serie «C». <i>Velázquez</i>	Desconocido	1949	Coñac Casa-Juana	Cuaderno de grapa	España
Vidas ilustres. Núm. 108. <i>Velázquez, pintor de reyes.</i>	Fernando Macotela y Antonio Cardoso (y E. Velázquez M., autor de la portada)	1965	Novaro	Cuaderno de grapa	Ciudad de México
<i>El capitán Alatraste y la España del Siglo de Oro</i>	Arturo Pérez Reverte, David Jiménez y Joan Mundet	2002	El País-Aguilar	Cartoné	España
<i>Deshechos históricos</i>	Don Julio	2011	Fandogamia Editorial	Rústica con solapas	España
<i>Astonishing X-Men</i>	John Cassaday y Joss Whedon	2013	Marvel	Cartoné	Estados Unidos
<i>Las meninas</i>	Javier Olivares, Santiago García	2014	Astiberri Ediciones	Cartoné	España
<i>Gran Hotel Abismo</i>	Marcos Prior y David Rubín	2016	Astiberri Ediciones	Cartoné	España
<i>El Buscón en las Indias</i>	Alain Ayroles y Juanjo Garnido	2019	Éditions Delcourt (Trad. Norma Editorial)	Cartoné	Francia/España
<i>Historia del arte en Cómic. Arte Barroco</i>	Pedro Cifuentes	2023	Desperta Ferro	Cartoné	España
<i>Misión Murillo/Misión Velázquez</i>	Rafael Jiménez	2024	Unrated Cómics	Cuaderno de grapa	España

#### 4. LOS SIGLOS DE ORO ILUSTRADOS

Fernando Quiles García acuñó la expresión «barroco continuo», al más puro *modus operandi* de un verbo empleado para hablar de algo que ocurre en el preciso momento en el que hablamos. Esta evoca, por consiguiente, a un barroco presente,

que sigue cosechando éxitos y no pierde su capacidad de cautivar al público<sup>16</sup>. No se equivocaba al señalar un encanto perpetuo que dota de inmortalidad al barroco y que lo hace renovarse con «injertos de joven savia», como si de un árbol se tratase<sup>17</sup>.

Bien es sabido que el barroco en España floreció en los denominados Siglos de Oro durante el siglo xvii y parte del xviii. En la cultura literaria y visual, este periodo suele representarse de manera binaria y maniqueísta, oscilando entre el mito nacionalista y la leyenda negra. No obstante, si hay algo de lo que se benefician de manera incontestable los siglos áureos es de su estudio, fascinación, alusión, recuperación y remembranza a su fecunda nómina de artistas, literatos, obras plásticas y literarias<sup>18</sup>. La «joven savia» del cómic no deja de alimentar a este árbol que es el barroco español. Sirvan de ejemplo *Felipe II* (1999, Pandora); *El perdón y la furia* (2017, Norma Editorial), un thriller ambientado en el mundo del arte y con José de Ribera; *La vida es sueño* (2018, Panini), una adaptación de la conocida obra calderoniana; *Quevedo* (2023, Cascaborra Ediciones); o *Historia del arte en cómic. Vol. 4. Arte barroco* (2023, Desperta Ferro), en el que vemos desfilar obras de personalidades escultóricas como Pedro de Mena, Alonso Cano y Martínez Montañés, habitualmente ausentes en el mundo del cómic.

#### 4.1. Velázquez, «hispalensis. Pictor eximius». Itinerario biográfico

Si en una suerte de trágicos —e hipotéticos— infortunios, el Museo Nacional del Prado fuese azorado por el fuego, muchas personas dudarían sobre qué obra proteger de la furia de Vulcano. Salvador Dalí, por el contrario, no habría titubeado ante tal encrucijada: habría salvado el aire contenido en *Las meninas* de Diego Velázquez. El pintor surrealista no fue el único que realizó su propia versión de la obra velazqueña, Picasso también la interpretó a su modo en contadas ocasiones. El impresionista Édouard Manet confesó a Baudelaire, tras una breve estancia en Madrid, que Velázquez era «el más grande pintor que jamás haya existido» y autores como Quevedo, Miguel de Unamuno o Rubén Darío le dedicaron elogios poéticos. A nadie escapa cómo este es considerado uno de los mayores exponentes de la pintura de los Siglos de Oro en España, la forma en que capitanea los viejos (y los nuevos) anales de la Historia del arte y cómo visitantes se aglomeran en torno a sus obras en pinacotecas de todo el globo. En la actualidad, la cultura visual tampoco muestra indiferencia respecto a la figura del artista. Sirva de ejemplo el *Ministerio del Tiempo* (2015-2020), ficción televisiva de RTVE en el que el carismático artista barroco es reclutado para trabajar en el Ministerio<sup>19</sup>. Mas la cultura pop también nos ha invitado a interesarnos en el pintor. *Velaske, yo soi guapa?* (Playground, 2017) es el nombre de una canción, publicada en diciembre de 2017 en las redes de PlayGround, que se convirtió inmediatamente en viral. *Las meninas* fue la fuente

16. Quiles García, 2019, p. 386.

17. Quiles García, 2019, p. 389.

18. Touton, 2012, p. 85.

19. Cabe destacar que Javier Olivares, creador de la serie, es también el guionista de la novela gráfica *Las Meninas* (2014, Astiberri Ediciones), a la que se remitirá posteriormente.

de inspiración para Christian Flores, quien crea un videoclip en el que las figuras del cuadro —la Infanta Margarita y el propio pintor, en primer plano— cantan al ritmo de música *trap*, mezclada por un tal DJ Velaske<sup>20</sup>.

Estos ejemplos no son sino consecuencias directas del papel privilegiado, perenne y cuasi hegemónico que Diego Velázquez ocupa en el imaginario colectivo y que se presta a ser resignificado de acuerdo con los nuevos tiempos. Junto con Francisco de Goya y Pablo Picasso, forma parte del trío de pintores españoles más ilustres, en opinión de hispanistas como Jonathan Brown<sup>21</sup>. Así las cosas, el sevillano no cede al paso del tiempo y viene dejando su huella incluso en el noveno arte. Sin embargo, la estimación de la obra de Velázquez ha sido un proceso histórico fluctuante. Su figura se vio relegada al ostracismo tras su muerte en 1660 y no fue hasta aproximadamente la década de los setenta del siglo XIX cuando se produjo su recuperación y revalorización por parte de los impresionistas franceses, quienes admiraban su libertad y herencia veneciana<sup>22</sup>. Este renovado interés propició un aumento de estudios y revisiones biográficas que catapultaron su fama a nivel mundial<sup>23</sup>.

Sin pretender ser exhaustiva, una breve descripción biográfica resulta esencial para el estudio que nos ocupa. Fruto del matrimonio en 1597 entre Juan Rodríguez de Silva y Jerónima Velázquez<sup>24</sup>, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nació en Sevilla en el año 1599. El niño dio muestras de una particular inclinación a pintar y fue entregado al tutelaje de Francisco de Herrera, más conocido como Herrera *el Viejo*. Descrito por Palomino como un «hombre rígido e indigesto de condición»<sup>25</sup>, pronto dejó de ser el maestro de Velázquez, quien a la edad de doce años ingresó como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco (1564-1644), pintor, tratadista y también tutor de Alonso Cano. En el año 1617, el joven alcanzó el título de maestro y recibe licencia para que pudiese usar «el dicho arte [...] e [...] poner e tener tienda pública y oficiales e aprendices del dicho arte como cualquier maestro examinado libremente». Un año más tarde, Velázquez contrajo matrimonio con Juana Pacheco, pintora y tasadora<sup>26</sup> e hija de su maestro. Conocemos fundamentalmente a Pacheco por sus ideas y métodos de enseñanza, cristalizadas en su *Arte de la Pintura*. Es necesario aludir al taller de Pacheco como a una de aquellas tertulias o Academias en las que comentaban estampas grabadas sobre cuadros de Rafael, Miguel Ángel o Caravaggio y se debatía sobre la nobleza del pintor que trataba de elevar su condición de hombre de oficio a maestro en un arte liberal, centrado no en el manejo mecánico del pincel sino en el de la mente<sup>27</sup>. Para este, la pintura, como

20. Martínez y Seyeux, 2023, p. 2.

21. Brown, 1986, p. 27.

22. Benet, 1960, p. 521.

23. Destacan trabajos como los de Stirling, 1855; Cruzada Vilaamil, 1855; Justi, 1888; Lefor, 1888; Gensel, 1905; Muther, 1907; Moreno Villa, 1920; Sánchez Cantón, 1943; Gómez de la Serna, 1943; Angulo Íñiguez, 1947; Ortega y Gasset, 1959; Camón Aznar, 1964; o Brown, 1978.

24. Benassar, 2015, p. 13.

25. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica. Vol. III, El parnaso español pintoresco laureado*, p. 190.

26. López Sánchez, 1999.

27. Gállego, 1974, p. 64.

dijo Leonardo da Vinci, era «cosa mentale» y la imitación no poseía valor si no se encontraba al servicio de la idea<sup>28</sup>. Sin embargo, Velázquez adopta en sus inicios un «tono anti idealista, claro en sus cuadros religiosos, más aún en los profanos»<sup>29</sup>. Estas obras de su denominada «época sevillana» poseen un estilo deliberadamente naturalista, experimentando las consecuencias hispánicas del tenebrismo de Caravaggio<sup>30</sup>. En estas, se observa un profundo respeto a la integridad plástica y volumétrica de cada elemento, dotando de tactilidad a los frutos, el menaje, las mesas o las figuras humanas<sup>31</sup>. De este momento datan los lienzos *Vieja friendo huevos* (1618), *El aguador de Sevilla* (1618- 1622), *La Adoración de los Magos* (1619) o *Cristo en casa de Marta y María* (1618). En esta última, emplea ya esa fórmula paradójica de ubicar al fondo la escena principal, al tiempo que pinta una escena diferente en primer término. Es aquello que se ha venido a denominar el «cuadro dentro del cuadro»<sup>32</sup>. Si acaso Velázquez no hubiera asistido a la «cárcel dorada del arte» de Pacheco, quizás no hubiera aceptado esa decoración mítico- edificante, opuesta al carácter naturalista de sus primeros años.

A los veinte años, Diego Velázquez es un maestro bien visto en Sevilla y muchos lo consideran como un discípulo que ha superado a su maestro. Las relaciones contractuales e intelectuales de su suegro con miembros de la Corte contagiaron a Velázquez la pretensión nobiliaria<sup>33</sup> y en 1623, el pintor se traslada a Madrid y recibe el encargo de retratar al rey Felipe IV, lo que le abre las puertas de palacio<sup>34</sup>. Convertido en ujier de cámara en 1627, Velázquez disfruta de una existencia exenta de vicisitudes y carencias materiales y comienza su carrera palatina. En el transcurso, su arte experimenta metamorfosis formales y temáticas. Digna de una empresa quijotesca, Velázquez metamorfosea la mitología en picaresca, otorgándole protagonismo a ebrios rufianes<sup>35</sup>. La pretensión de Velázquez, arguye Martín González, es la misma que la de sus literatos coetáneos, esto es «actualizar el mito» y trasladar el ambiente del Olimpo al siglo xvii español<sup>36</sup>.

La visita de Rubens a Madrid en 1628 inculcó al sevillano el anhelo de visitar Italia<sup>37</sup>. En este periplo, que se prolonga desde 1629 hasta 1631, la producción pictórica del artista experimenta un punto de inflexión. Obras como *La fragua de Vulcano* (1629- 1630) y *La túnica de José* (1630) son síntomas de un incipiente entusiasmo por la luz y el colorido, deudoras de Tintoretto, y de una nueva forma de resolver la perspectiva, mediante la gradación de la concreción y nitidez aplicadas a cada los diferentes planos del conjunto<sup>38</sup>. Entre 1634 y 1635, Velázquez trabajó junto a

28. Gállego, 1983, p. 30.

29. Gállego, 1983, p. 41.

30. Gállego, 1974, p. 67.

31. Camón Aznar, 1960, p. 123.

32. Gállego, 1974, p. 136.

33. Gállego, 1983, p. 31.

34. Ballesteros Arranz, 2015, p. 6.

35. D'Ors, 1971, p. 55.

36. Martín González, 1972, p. 119.

37. Martín González, 1972, p. 21.

38. Ballesteros Arranz, 2015, p. 8.

pintores de la época como Zurbarán, Vicente Carducho o Antonio de Pereda en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Para esta empresa, Velázquez realiza alguno de sus cuadros más célebres como *La rendición de Breda* (1634), en conmemoración de la hazaña militar de Ambrosio Spínola<sup>39</sup>. De la década de los cuarenta son retratos de profundo acierto psicológico de bufones y enanos de la Corte, como el *Niño de Vallecas* (1643-1645) o *El bufón el Primo* (1644)<sup>40</sup>.

En este punto, Velázquez ha llegado al culmen de su gloria en España, no tanto como pintor sino en cuanto amigo del rey. En 1649, el artista emprendió un segundo viaje a Italia, donde además de adquirir obras para la colección real, retrata al papa Inocencio X. Merece la pena mencionar que el pontífice obsequió al pintor con una cadena de oro y este la devolvió haciendo constar su condición de servidor del rey y no de pintor<sup>41</sup>. Ciertamente es que el sevillano no concibe su pintura para deleitar a un público exigente. Velázquez no vive ni necesita vivir de su arte<sup>42</sup>. Dos años más tarde, Velázquez vuelve al alcázar madrileño, donde ostenta ahora el cargo de Aposentador Mayor, pinta lienzos de temática mitológica como *Marte* (h. 1638) o *La Venus del espejo* (1647) y concibe algunas de sus últimas obras como *Las meninas* (1656) y *La fábula de Aracne* (1657), conocido popularmente como *Las hilanderas*. Estas últimas corresponden, en palabras de Ballesteros Arranz, a las «más altas definiciones de perspectiva aérea»<sup>43</sup>. Considerada su obra más importante, *Las meninas* ha generado múltiples interpretaciones en torno a su significado. Palomino sostiene que «valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pintó frontero al cuadro», el pintor nos descubre a los modelos de su obra, los Reyes Felipe y Mariana<sup>44</sup>. Sin embargo, una de las hipótesis más asentadas es que el lienzo no representa una escena cotidiana en la que la Infanta irrumpe con su corte en la habitación donde Velázquez retrata a los Reyes, sino que supone la demostración de «la sublime actividad intelectual de dar forma a la idea» del pintor<sup>45</sup>. Velázquez se autorretrata trabajando en una composición proyectada hacia fuera, pues la atención de la mayoría de los personajes se sitúa en una realidad que queda fuera del cuadro. Es el espectador curioso quien ha interrumpido el momento en que la infanta Margarita y sus meninas visitan a Velázquez. La concepción del espacio continuo en la obra se hace palpable a través del espejo, que actúa como algo real, aunque no sea el espectador quien se ve reflejado<sup>46</sup>.

Gracias a su amistad con el rey fue reconocido con la concesión de la cruz y el hábito de la Orden de Santiago en 1659<sup>47</sup>. Sin embargo, la tarea de recabar las pruebas necesarias fue ardua. Desde junio de 1658 hasta febrero de 1659, la investigación llevada a cabo por Fernando Antonio de Salcedo y Diego Lozano Villasandino

39. Elliot, 2024.

40. Ballesteros Arranz, 2015, p. 8.

41. Ortega y Gasset, 1968, p. 214.

42. Orozco Díaz, 1965, p. 22.

43. Ballesteros Arranz, 2015, p. 10.

44. Pacheco, Ceán Bermúdez, 1988, p. 250.

45. Gállego, 1972, p. 261.

46. Orozco Díaz, 1965, pp. 69-70.

47. Luque Carrillo, 2023, p. 67.

se centró primeramente en comprobar la hidalguía de los antepasados de Velázquez<sup>48</sup>. Comprobada esta, quedaba por resolver un enigma aún más importante: ¿había ejercido el pretendiente un oficio considerado vil, mecánico y despreciable, como sostiene Julián Gallego que era la pintura para la sociedad de los Siglos de Oro?<sup>49</sup> Numerosos testigos mintieron u omitieron información relevante. Unos testificaron conocer únicamente la faceta de Velázquez como funcionario de palacio y otros sentenciaron que el sevillano era solo un individuo diletante con inquietudes artísticas y decidieron olvidar selectivamente la prueba de maestría que Velázquez había superado con éxito y de la que su suegro había sido juez. Los miembros del Consejo, conocedores de la carrera del pintor, prefirieron alegar haber podido corroborar únicamente los orígenes hidalgos de su abuelo paterno. Fue indispensable una bula papal concedida por Inocencio X para que Velázquez recibiera, finalmente, el hábito de caballero de la Orden de Santiago<sup>50</sup>.

En 1659, el pintor acudió con Felipe IV a la isla de los Faisanes. No obstante, Velázquez regresa de su tornaviaje del País Vasco enfermo, y pocos meses después fallece en Madrid el 6 de agosto de 1660, a la edad de sesenta y un años. Su cuerpo fue amortajado con el uniforme de la orden de Santiago y, según las palabras de Palomino, la envidia le persiguió después de su muerte y el monarca debió desmentir las «bastardas sombras» que intentaron «empañar el claro esplendor de su honrado proceder»<sup>51</sup>.

#### 4.2. Cómic, novelas gráficas y viñetas para «el pintor de pintores»

Una constante a destacar, antes de iniciar este recorrido panorámico, es la homogeneidad con la que Velázquez es representado: un hombre de cincuenta y seis años, con un inconfundible bigote de aguja, cejas pobladas, pelo oscuro y voluminoso, traje de mangas acuchilladas y golilla almidonada, típica en la época de Felipe IV. Esta imagen, convertida en una suerte de efigie visual icónica del artista, no es sino producto de una fagocitación del autorretrato que el propio pintor incluyó en *Las meninas* y que ya fue introducida en títulos del pasado siglo como *Velázquez* (¿1949?)<sup>52</sup> o *Vidas Ilustres. Velázquez* (1965)<sup>53</sup>. Esta última obra constituye el primer hito en nuestro análisis.

48. Benassar, 2015, p. 14.

49. Gállego, 1983, p. 90.

50. Benassar, 2015, pp. 17-18.

51. Palomino, Ceán Bermúdez, 1988, p. 272.

52. Álvarez, 2014. Poco se sabe de esta obra, salvo que se trataba de un relato ilustrado con viñetas y, ocasionalmente, bocadillos, en formato de cuaderno de grapa con interior en blanco y negro y portada a color. Su fecha de publicación es estimada.

53. Macotella, Cardoso, Velázquez, 1965.

#### 4.2.1. Velázquez, «el pintor de los reyes». Una primera biografía ilustrada

A partir de la década de los cincuenta del siglo pasado, la extensa y emblemática serie *Vidas Ilustres* de la editorial mexicana Novaro incluyó biografías de artistas como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rembrandt, Goya, Gustave Eiffel, Auguste Rodin o, por supuesto, Velázquez. El contenido de sus páginas se centra, fundamentalmente, en la inclusión de datos históricos relevantes de la vida de los creadores. Es por ello por lo que, a juicio de Gasca y Mensuro, este enfoque adolece de atractivo en tanto que no explora las singularidades visuales que cada artista ofrece<sup>54</sup>.

La portada del número dedicado a Velázquez está ilustrada con *Las meninas*. El empleo de este lienzo supone toda una declaración de intenciones. Desde la primerísima página, el lector toma conciencia de la importancia capital de este lienzo. En el texto introductorio, se define como un «cuadro inmortal», una auténtica «joya de la pintura» admirada por «el mundo entero»<sup>55</sup>. Seguidamente, el relato comienza con una visita por las colecciones del Museo del Prado. El guía, ataviado con traje, informa al grupo de forma categórica y solemne que la pinacoteca madrileña custodia el mayor número de lienzos pintados por Don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, piezas de valor estratosférico y objeto de deseo de coleccionistas. A partir de este punto, las diferentes viñetas nos ofrecen un breve recorrido cronológico de la vida del pintor desde que nace hasta que fallece. Desde su infancia se enfatiza su precoz vocación por los pinceles y tras un breve y desafortunado paso por el taller de *Herrera el Viejo*, comienza a formarse con ahínco en el obrador de Francisco Pacheco. Un jovencísimo Velázquez alcanza la maestría con dieciocho años y, un año más tarde, su maestro le da la mano de su hija Juana.

En 1622, Velázquez abandona la ciudad del Guadalquivir y se traslada a la Corte, donde ambiciona retratar al jovencísimo Felipe IV. Ni don Juan de Fonseca, capellán real y antes canónigo de Sevilla, ni el conde-duque de Olivares consiguen hacer realidad su anhelo. Por esta razón, el artista vuelve preso de la desesperanza a su ciudad natal no sin antes retratar al monarca de memoria. Este retrato llega a manos del rey, quien queda gratamente sorprendido por el talento del sevillano y lo convoca de nuevo a la Corte para retratar su efigie. Aunque el tebeo hace un grato esfuerzo por mantener el rigor histórico en los datos que proporciona, incurre en ciertas licencias artísticas que mitifican la figura del pintor. Fue, en realidad, don Juan de Fonseca —y no la milagrosa hazaña del pintor— quien logra que el conde duque encargue al joven pintor un retrato del monarca<sup>56</sup>. Fruto de la admiración cosechada por este, Velázquez continúa inmortalizando en sus lienzos a miembros de la familia real, como el futuro Carlos I de Inglaterra o al conde-duque de Olivares, despertando la envidia de cuantos veían sus obras.

54. Gasca, Mensuro, 2024.

55. Macotela, Cardoso y Velázquez, 1965, p. 1.

56. Pérez Sánchez, 1990, p. 32.

En las siguientes secuencias, los lectores son testigos de cómo Velázquez, inspirándose en las posadas madrileñas, concibe cuadros de temática mitológica. De la unión de ambos mundos nace *El triunfo de Baco*, conocido por las gentes como *Los borrachos*. En la Corte, Velázquez conoce a Rubens, quien lo anima a viajar a Italia para aprender de las obras maestras de la pintura que allí se custodian. En 1629, y por iniciativa propia, Velázquez solicita y consigue el beneplácito del soberano para viajar a tierras italianas, un hecho no mencionado en el cómic. Junto con su esclavo Juan Pareja, el sevillano se embarca en Barcelona con el séquito del marqués de los Balbases, Ambrosio Spínola. En Roma, Velázquez habita durante un tiempo en la Villa Médici, morada que inmortalizaría posteriormente en su pintura. En este caso, la villa italiana es reproducida a imagen y semejanza del cuadro que hoy alberga el Museo del Prado. Sin embargo, el tebeo omite la capital influencia que la naturaleza colorista y lumínica veneciana y el equilibrio boloñés ejercen en *La fragua de Vulcano* o *La túnica de José*<sup>57</sup>.

La obra gráfica continúa desvelándonos que Velázquez decidió regresar a España en 1630. Lo cierto es que el pintor retorna a la península en 1631, un año más tarde de lo que se indica<sup>58</sup>. A su vuelta, Velázquez se reafirma en su voluntad de no copiar a nadie y pintar las cosas tal como se las ve. Este realismo es tan convincente que hasta el propio monarca confunde un retrato del almirante Pulido con su efigie verdadera. Este retrato, sin embargo, es una ficción creada por el autor del cómic. Seguidamente, son presentados al lector los inolvidables enanos de la Corte que Velázquez retrata, la creación de *La rendición de Breda* y las desavenencias entre Isabel de Borbón y el conde-duque de Olivares, que conducen a Velázquez una tentativa de salida del palacio en 1643. Esta simplificación omite complejidades históricas como las sublevaciones de Portugal en 1640, la caída del conde duque, separado del poder y desterrado a Toro, o la participación del monarca en la campaña militar de Aragón<sup>59</sup>. Pronto, el público descubre que una serie de tragedias sacuden la Corte. La reina fallece y, poco después, lo hace el príncipe Baltasar Carlos. La inestabilidad política se estabiliza con el matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria y Velázquez acompaña al duque de Maqueda y Nájera (dato omitido por el cómic) en su viaje a Trento para traer a la archiduquesa. En Italia adquiere obras de arte para la colección real por encargo expreso del monarca y visita las ciudades de Florencia, Roma, Nápoles y Milán, donde admira *La Última Cena* de Leonardo da Vinci. Con la introducción de este dato, el autor plasma una suerte de cordón umbilical que conecta al «genio» florentino con el pintor de Sevilla. Es entonces cuando el papa Inocencio X encarga a Velázquez un retrato. Antes de atender al pontífice, practica con su criado-esclavo Juan Pareja. En efecto, Velázquez, que llevaba varios meses sin tomar los pinceles quiso, tal como retrata el tratadista

57. Pérez Sánchez, 1990, p. 36.

58. Pérez Sánchez, 1990, p. 37.

59. Pérez Sánchez, 1990, p. 42.

Antonio Palomino «prevenirse antes en el ejercicio de pintar una cabeza del natural»<sup>60</sup>. El resultado, que hoy custodia la colección Doria-Pamphili, es tan grato que cautiva al papa, quien exclamó al contemplarlo: «Troppo vero» («Demasiado verdadero»)<sup>61</sup>.

Al llegar a Madrid, Velázquez es nombrado Aposentador mayor de palacio, un cargo que limita su tiempo para pintar. La creación de *Fábula de Aracne* es mostrada en el cómic como producto de una instantánea del obrador de hilanderas de la fábrica real de tapices de Santa Isabel. Sin embargo, esta obra, inicialmente pintada para un coleccionista privado y luego adquirida por la Corona, encierra una complejidad mayor que es omitida en el tebeo. Al igual que en *Cristo en casa de Marta y María*, la acción principal de *Las hilanderas* —la transformación de Aracne en araña— se sitúa en un segundo plano, detrás de la escena central del taller<sup>62</sup>. Obviando los significativos retratos de los infantes que realiza inmediatamente antes de *Las meninas*, el cómic se acerca a su fin con la creación de esta «obra maestra», síntoma del deseo del rey de contar con un retrato familiar. En ella, el pintor, «impulsado por su propio genio», realiza la «composición más original que pudiera imaginarse»<sup>63</sup>. Nada más se especifica de la obra salvo que el ya anciano pintor se retrata con los pinceles en la mano y llega a la cumbre de los honores y la fama.

No sin vencer dificultades y escuchar las voces discrepantes de su entorno, Velázquez consigue que el soberano obtenga del papa una bula especial que le posibilite su nombramiento como caballero de la Orden de Santiago. No se menciona, sin embargo, el proceso malogrado anterior ni se ofrecen detalles sobre las investigaciones, las interrogaciones o los testimonios llevados a cabo<sup>64</sup>. En 1660, Velázquez se desplaza a la Isla de los Faisanes, un hecho que el cómic presenta sin detallar sus razones. En realidad, el pintor participó en la ceremonia de entrega de la infanta María Teresa a Luis XIV, un acontecimiento histórico de gran relevancia que selló la Paz de los Pirineos y marcó el final de un prolongado conflicto entre España y Francia<sup>65</sup>. A su vuelta, y aquejado por enfermedad, Velázquez falleció el 6 de agosto de 1660, rodeado de su familia, amigos íntimos y su fiel escudero, Juan Pareja. Sus restos fueron depositados en la cripta de la Iglesia de San Juan Bautista de Madrid. Los autores del cómic se hacen eco de una popular anécdota difundida por Palomino que atribuye al rey Felipe IV la decisión de pintar la cruz de Santiago en el pecho de Velázquez en *Las meninas* como una forma de compensar la inicial negativa de la Orden de Santiago a admitirlo como miembro<sup>66</sup>.

60. Palomino, Ceán Bermúdez, 1988.

61. Pérez Sánchez, 1990, p. 45.

62. Pérez Sánchez, 1990, p. 47.

63. Macotela y Cardoso, 1965, p. 28.

64. Pérez Sánchez, 1990, p. 54.

65. Pérez Sánchez, 1990, p. 54.

66. Cruz Yábar, 2018, p. 171.

#### 4.2.2. Velázquez, pintor de enigmas. Una «metabiografía ficcional»

Premio Nacional de Cómic en 2015, *Las meninas* (2014), una novela gráfica de Santiago García (guion) y Javier Olivares (dibujo), intenta resolver la que parece ser una eterna incógnita: ¿cuál es el secreto de *Las meninas*? En el anhelo de hallar una respuesta, los autores exceden los límites temporales del barroco y transitan hasta el siglo xx, mostrando momentos clave en la fortuna crítica de la obra de Velázquez y su «canonización» como pintor. Además de la dilatada horquilla temporal, un aspecto original que diferencia esta obra de la de la colección de *Vidas Ilustres*, es la incorporación de *flashbacks* y *flashforwards* que dinamitan la linealidad de la trama y la conectan ineluctablemente con el séptimo arte, el cine<sup>67</sup>.

En la diégesis narrativa de la novela pueden diferenciarse varios niveles. En el primero de ellos, es decir, el periodo barroco, un representante de la orden de Santiago entrevista a diversos personajes allegados a Velázquez –Alonso Cano, Gaspar de Fuensalida, Bartolomé Esteban Murillo y Don Juan de Pareja– para demostrar la hidalguía de este y autorizar su ingreso a dicha orden. Son estos personajes los encargados de incorporar otra línea argumental al relato, esto es, los aspectos propiamente biográficos del pintor, que cuentan la historia de Velázquez desde que comienza a pintar su famosa obra hasta la muerte del rey Felipe IV en 1665. Con todo, no puede considerarse una biografía al uso, ya que en ella no se encuentran ciertos datos históricos como el nacimiento o la infancia del pintor. En cambio, se incorporan pormenores más anecdóticos como la relación con su esposa o la infidelidad del pintor durante su segundo viaje a Italia<sup>68</sup>.

En el segundo nivel diegético, a saber, los siglos xvii, xix y xx, el cómic introduce viñetas donde aparecen personalidades como Michel Foucault, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Francisco de Goya, William Merritt Chase y Antonio Buero Vallejo y acontecimientos como el incendio del Real Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V o la presencia *Las meninas* en la renovación del Museo del Prado bajo la dirección de José de Madrazo. Dichas historias superpuestas se caracterizan por el uso característico del color, y, en menor medida, por un sutil cambio en el estilo del dibujo. Aunque diferentes, todas comparten un mismo *leitmotiv*: el análisis de la forma en que se establece una relación de significado entre la pintura y aquel que la concibe.

Agustín Corti la definió como una «metabiografía ficcional» que por medio de una *metanarrativa* construye su significado en torno a 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<sup>69</sup>.

67. Doménech, 2018, p. 430.

68. Doménech, 2018, p. 432.

69. Corti, 2017, p. 384.

#### 4.2.3. Una aventura de lo más artística

*Misión Murillo* y *Misión Velázquez*, con guion de Rafael Jiménez, dibujos de Manuel Díaz y color de Verónica R. López, supone una puerta de entrada a la pintura de los Siglos de Oro españoles para los jóvenes lectores a través de una trepidante aventura de ciencia ficción con un estilo gráfico claro y cercano al de los superhéroes<sup>70</sup>. Lejos de los álbumes en tapa dura tan comunes en el mercado, estas historias se presentan en un cómic de grapa, ofreciendo una opción más accesible y dinámica. A pesar de su formato sencillo y aparentemente rudimentario, la editorial demuestra un gran ingenio. Una vez leída la primera aventura, el lector debe girar el cómic y se encontrará con la portada de la segunda historia. Al continuar leyendo, llegará a una página central que reúne ambas aventuras y sorprende con un póster a doble página de la *Vieja friendo huevos* de Velázquez. En esta ilustración, la anciana aparece junto a una misteriosa ayudante y un atónito Velázquez, quien abandona momentáneamente *Las meninas* para atender esta inesperada visita. La originalidad de *Misión Velázquez* reside en su enfoque de ciencia ficción aplicado al mundo del arte.

En esta aventura, una noche en el Museo de Edimburgo, la *Vieja friendo huevos* de Velázquez sufre una extraña transformación: la anciana desaparece y es sustituida por un torpe cocinero sacado de *El triunfo de Baco*. Es entonces cuando Clío, agente del CEAA (Cuerpo Especial de Agentes del Arte), se sumerge en una investigación dentro de un universo pictórico donde Velázquez y sus figuras se convierten en personajes secundarios de la acción. La investigación de Clío la lleva a recorrer obras como *Cristo en casa de Marta y María*, *La fragua de Vulcano*, *La rendición de Breda* y, por supuesto, *Las meninas*.

#### 4.2.4. Velázquez se ve y se siente. Educando en el arte barroco a través del cómic

La serie *Historia del Arte en Cómic* de Pedro Cifuentes es una propuesta innovadora que combina el rigor académico con el humor, la diversión y el potencial creativo que el cómic ofrece. En su análisis del Barroco (Vol. 4), el autor va más allá de la simple descripción de las obras y nos invita a experimentarlas de forma sensorial. Cifuentes alfabetiza visualmente a sus lectores, lo que equivale a una educación del ojo respecto a la diferenciación de los estilos artísticos<sup>71</sup>. Sus herramientas como dibujante permiten al lector asimilar el Barroco mediante la observación del uso teatral de la luz y la sombra y la existencia de trampantojos arquitectónicos o elementos puramente barrocos como las columnas salomónicas<sup>72</sup>.

Los protagonistas de la historia son El Profe y los «agentes de la historieta», su pandilla de alumnos. Juntos recorren las páginas, conocen a grandes personalidades del arte barroco como Artemisia Gentileschi, Rubens, Caravaggio, Rembrandt,

70. Mensuro, 2024a, p. 92.

71. Díaz González, 2016, p. 567.

72. Mensuro, 2024b, p. 94.

Bernini, Borromini y Vermeer y contemplan y aprenden las obras más conocidas de este periodo. En este repaso no falta Velázquez, pues no solo la portada del cómic de Cifuentes es una divertida reinterpretación de *La rendición de Breda* con la juguetona intrusión de los protagonistas, sino que se incluyen obras como *Vieja friendo huevos* para explicar, por ejemplo, la inspiración que el Barroco toma de los sucesos más cotidianos de la vida.

#### 4.2.5. Velázquez, un invitado de honor. Cameos, referencias y guiños

En el coleccionable *El capitán Alatriste y la España del Siglo de Oro*, de David Jiménez y Joan Mundet (El País-Aguilar, 2002), *Las meninas* no solo aparecen en la portada, sino que Alatriste sirve de modelo para el *Marte* (h. 1638). Velázquez retrata a Marte no como un joven idealizado, sino como un hombre maduro, cansado y reflexivo. Su cuerpo musculoso, desnudo y en una pose contemplativa contrasta con la beligerante imagen tradicional del dios de la guerra. Esta representación, según Charles De Tolnay, refleja a un soldado experimentado, agotado tras la batalla, despojado de su armadura y sumido en pensamientos profundos<sup>73</sup>. La elección del capitán Alatriste como modelo para Marte va más allá de una simple coincidencia visual: ambos personajes comparten una experiencia de la guerra que los ha transformado.

En 2011, Don Julio se sumergía en el mundo del arte con una mirada mordaz y crítica en *Deshechos históricos* (2011, Fandogamia Editorial). Su reinterpretación de *Las meninas*, rebautizado como *Las Mendigas*, es una muestra de su aguda capacidad para satirizar la realidad a través de la resignificación del icónico cuadro.

Años más tarde, Marvel introduce en *Astonishing X-Men* (2013) a un androide con habilidades artísticas. Creado por una civilización extraterrestre desaparecida, este ser mecánico encuentra en la Tierra una fuente de inspiración. Su habilidad para reproducir obras le hace crear y atesorar la que es una copia exacta de *El niño de Vallecas*<sup>74</sup>.

En 2016, Marcos Prior y David Rubín en su distópico *Gran Hotel Abismo* (Astiberri Ediciones) recuperan visualmente el constructo ideológico homónimo de György Lukács para criticar las contradicciones y formas de explotación similares a las que aborda el pensador húngaro, pero en el contexto contemporáneo de la España neoliberal<sup>75</sup>. Este nos muestra un futuro que, plagado con recortes en sanidad, rechazo a la inmigración y nefastas reformas educativas, se le antoja familiar al lector. En una de sus viñetas, este cómic reinterpreta *Las Lanzas* de Velázquez, convirtiéndola en una alegoría de las luchas de poder y las desigualdades sociales, en las que el pueblo tiene un papel fundamental<sup>76</sup>.

73. Tolnay, 1961, p. 34.

74. Mensuro, 2024c.

75. Dapena, 2019, p. 133.

76. Wayne, 2020.

Otro encuentro curioso se produce en el *El Buscón en las Indias* (2019, Éditions Delcourt). De origen francés, tiene guion de Alain Ayroles y dibujos y color de Juanjo Guarnido, quien fue también el encargado de traducirlo al castellano de la mano de Norma Editorial. No se trata de una adaptación *ad hoc* de *El Buscón* (1626) de Quevedo, sino que, como sostiene Moya García, «constituye una obra contemporánea, con un formato actual, que utiliza como fuente de inspiración tanto las características del Barroco español como las convenciones de la novela picaresca para crear un producto editorial nuevo»<sup>77</sup>. En esta historia, las obras de Velázquez permiten situar cronológicamente al pícaro protagonista en la Corte madrileña, en la que algunos personajes cortesanos son los bufones inmortalizados por Velázquez como Francisco Lezcano o el Niño de Vallecas. La trama y los giros argumentales se enraízan profundamente en el periodo histórico barroco, presentándonos un mundo envuelto en incertidumbre, confusión y ambivalencia. Un claro ejemplo de esta ambigüedad es el prólogo, en el que presenciamos cómo el niño interrumpe la creación de *Las meninas* de Velázquez, una escena que el lector no logrará comprender hasta el final<sup>78</sup>. El desenlace muestra, en un giro inesperado de los acontecimientos, al pícaro buscavidas convertido en rey, pero su ascenso al poder no le brinda la felicidad anhelada, pues su moral se ha visto corrompida para lograrlo. Esta sensación de vacío se refleja en sus últimas palabras, cuando posa para su retrato ante Velázquez y dice: «*Enseveli sous le fard, j'ai peur de l'oublier moi-même. Mon reflet, dans le miroir devient flou*»<sup>79</sup> («Enterrado bajo el maquillaje, temo olvidarme a mí mismo. Mi reflejo en el espejo se vuelve borroso»<sup>80</sup>).

## 5. EPÍLOGO

A través de este recorrido, queda patente cómo la Historia del arte es una herramienta utilitaria al servicio de los autores. En concreto, para los y las historietistas que se ocupan de los Siglos de Oro en sus obras, no se trata de una elección nimia como el síntoma de un estado de cosas rabiosamente coetáneo, al constituir una prueba irrefutable del interés perentorio que el barroco posee.

En particular, el análisis como conjunto de las obras basadas en Velázquez permite extraer una serie de conclusiones sobre el modo en el que el cómic refleja su figura, su producción pictórica o su lugar en la Historia del arte. En primer lugar, hallamos una amplísima heterogeneidad de géneros cómicos (históricos, bélicos, satíricos, ciencia ficción y aventuras) y enfoques (biográfico, metabiográfico, divulgativo y pedagógico). Este hecho demuestra tácitamente cómo el mundo del comic ofrece al lector un universo multimodal adecuado a las nuevas (y no tan nuevas) generaciones a través de atractivas historias con temas del pasado, pero perspec-

77. Moya García, 2024, p. 215.

78. Moya García, 2024, p. 219.

79. Roncero, 2022, p. 173.

80. Traducción propia.

tivas del presente. Cabe destacar que estas narrativas cautivadoras y visualmente atractivas dirigidas al público joven, pueden introducir a este en el vasto universo del arte y fomentar el interés la visita a instituciones museísticas.

La figura de Velázquez se «comifica» a través de diversas estrategias. En aquellas obras de carácter biográfico o metabiográfico, Velázquez ocupa el papel protagonista. Sin embargo, también aparece como personaje secundario o realiza cameos y apariciones concretas. Asimismo, su producción pictórica se utiliza como base para crear *tableaux vivants* con claras connotaciones políticas, como en el caso de *Las lanzas*, cuya lectura universal se aprovecha para denunciar las injusticias actuales. Otras veces, sus cuadros son el elemento central en la trama narrativa, como en *Misión Murillo*, donde *Vieja friendo huevos* marca el inicio de la historia, o tienen un papel más decorativo, como el *niño de Vallecas* en el cómic de Marvel. Por otro lado, se hace flagrante la superficialidad e imprecisión didáctica sobre la producción pictórica de Velázquez, que suele verse ensombrecida en virtud de una obra determinada, *Las meninas*.

Su ascenso a la corte, sus viajes a Italia y su constante búsqueda de la perfección artística se erigen como los episodios vitales más recurrentes del pintor. No obstante, las ambiciones y aspiraciones del artista suelen culminar en *Las meninas*, considerada unánimemente su obra maestra. Esta, que es sin duda la obra más reproducida, se incluye a través de copias casi fieles, que respetan las líneas y colores originales, hasta versiones más personales donde el estilo del artista prevalece y se sustituyen o modifican personajes. Ocasionalmente, se observa cómo los autores utilizan este lienzo como punto de partida para crear narrativas complejas y llenas de simbolismo, explorando las relaciones entre los personajes y los misterios que «encierra» el cuadro. Además, Velázquez se convierte en un referente para aquellos historietistas que buscan explorar temas como el poder, la identidad y la representación artística.

En cuanto a la veracidad histórica, encontramos desde versiones sintéticas pero rigurosas, que ofrecen una representación fiel de hechos, obras de arte, edificios o personajes, hasta títulos que incluyen licencias artísticas, leyendas o datos ficticios para enriquecer la trama y captar el interés del lector. Al calor de la cultura popular, la historieta no puede evitar verse tentada a incluir mitos o anécdotas no fehacientes, en tanto que dotan de un atractivo literario irresistible a la trama. Sin embargo, las diferentes (y a menudo arbitrarias) intencionalidades y perspectivas de los y las historietistas pueden explicarse ante la ausencia de documentación histórica del pintor, lo que lo convierte, si no en un misterio, en un personaje difícil de conocer<sup>83</sup>.

Por su parte, la representación física de Velázquez, tomando como modelo sus autorretratos, no es casual, sino una estrategia deliberada para forjar una imagen pública coherente y memorable, similar a lo que ocurre con otros personajes de la época como Carlos V y Felipe II.

Este estudio constituye un primer acercamiento a un campo de investigación susceptible de seguir siendo desarrollado. Futuras investigaciones podrían profundizar en el análisis de la figura de Velázquez en los cómics, realizar estudios monográficos sobre artistas de los Siglos de Oro o explorar incluso la representación de género, prestando especial atención al papel de pintoras y escultoras como Artemisia Gentileschi o Luisa Roldán. Alejo Carpentier dijo: «Barrocos fuimos siempre y barrocos tenemos que seguirlo siendo, por una razón muy sencilla: que, para definir, pintar, determinar un mundo nuevo [...] siempre se es barroco». La determinación de ese mundo nuevo pasa, inexorablemente, por la alianza entre el barroco y el cómic. Y los historietistas lo saben.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Andrés, «Velázquez. Artistas famosos. (1949, CASAJUANA 9)», en *Tebeosfera*, 2014, [https://www.tebeosfera.com/numeros/artistas\\_famosos\\_1949\\_casajuana\\_9.html](https://www.tebeosfera.com/numeros/artistas_famosos_1949_casajuana_9.html)
- Angulo Íñiguez, Diego, *Diego Velázquez: Cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1947.
- Ballesteros Arranz, Ernesto, *Velázquez*, 4.ª ed., Madrid, Hiares Multimedia, 2015.
- Benassar, Bartolomé, *Velázquez. Vida*, Madrid, Cátedra, 2015.
- Benet, Rafael, *Manet y Renoir ante Velázquez*, en *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte, 1660-1960*, Tomo I, Madrid, Ministerio de Educación Nacional (Dirección General de Bellas Artes), 1960, pp. 514-521.
- Brown, Jonathan, *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Brown, Jonathan, *Velázquez, pintor y cortesano*, trad. de Fernando Villaverde, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Camón Aznar, José, «El concepto del espacio en Velázquez», en *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte, 1660-1960*, Tomo I, Madrid, Ministerio de Educación Nacional (Dirección General de Bellas Artes), 1960, pp. 122-133.
- Camón Aznar, José, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- Corti, Agustín, «Metabiografía ficcional y motivos biográficos en la novela gráfica *Las meninas*», *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 5.2, 2017, pp. 383-403.
- Cruz Yábar, Juan María, «El octavo espejo: *Las meninas* en el despacho de verano del Alcázar de Madrid», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 29-30, 2018, pp. 160-190.
- Cruzada Vilaamil, Gregorio, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1855.

- Cubillo Paniagua, Ruth, «La intermedialidad en el siglo XXI», *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 14.2, 2013, pp. 169-179.
- d'Ors, Eugenio, *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Aguilar, 1971.
- Dapena, Xavier, «"No nos representan". Political Imagination in *Gran Hotel Abismo* (2016) by Marcos Prior and David Rubín», *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 1.2, 2019, pp. 133-153.
- Díaz González, María del Mar, «La investigación y la didáctica de la historieta, como herramienta de aprendizaje en la enseñanza de adultos», *Opción*, 32.7, 2016, pp. 559-582.
- Doménech, Conxita, «El secreto oculto de Velázquez en viñetas: *Las meninas*, novela gráfica», *Hispanic Review*, 86.4, 2018, pp. 421-438.
- Elliot, John, «Salón de Reinos», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, 2024, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/salon-de-reinos/03fd727a-703a-4032-9df6-92a045c76be5>
- Flores, Lázaro, Adolfo Usero y José María Miralles, *Miguel Ángel*, Barcelona, Bruguera, 1983 (Cómic Biografías. Los más grandes nombres de la historia del Cómic).
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- Gállego, Julián, *Velázquez en Sevilla*, Barcelona, Diputación Provincial de Sevilla, 1974.
- Gállego, Julián, *Diego Velázquez*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- García Sierra, Jesús, «Una introducción al cómic español del siglo XXI», *Peonza. Revista de literatura infantil y juvenil*, 110, 2014, pp. 7-15.
- Gasca, Luis, *El discurso en el cómic*, 2.ª ed., Madrid, Cátedra, 2024.
- Gasca, Luis, y Asier Mensuro, *La pintura en el cómic*, 2.ª ed., Madrid, Cátedra, 2024.
- Gensel, Walter, *Velázquez*, Stuttgart / Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1905.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Don Diego Velázquez*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- Hernando Morejón, Jacobo, «Usos de la historia del arte en la historieta histórica española», en *El cómic. Relatos conectados con otras artes*, ed. Ana Asión Suñer, y Julio A. Gracia Lana, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024, pp. 37-43.
- Justi, Carl, *Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn, Max Cohen & Sohn, 1888.
- Justi, Carl, *Velázquez y su época*, Nueva York, Parkstone International, 2023.
- Lefor, Paul A., *Vélasquez*, París, Librairie de l'Art, 1888.
- López Sánchez, Fernando, «Los tasadores Diego Velázquez y Juana Pacheco», *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, pp. 541-545.

- Luque Carrillo, Juan, «La fortuna crítica de Diego Velázquez: de pintor de corte a caballero de Santiago», *Ainart. Revista de Valores e Interrelación en las Artes*, 5, 2023, pp. 64-77.
- Macotela, Fernando, y Antonio Cardoso, *Vidas ilustres*, 108. *Velázquez, pintor de reyes*, Ciudad de México, Editorial Novaro, 1965.
- Martínez, Soline, y Yann Seyeux, «Velaske, yo soi guapa? Une version trap de *Las meninas*», *Revista Crisol*, 29, 2023, pp. 1-25.
- Mensuro, Asier, «Un tebeo con mucho arte», *Descubrir el arte*, 304, 2024a, pp. 90-92.
- Mensuro, Asier, «Una mirada al Barroco en viñetas», *Descubrir el arte*, 299, 2024b, p. 94.
- Mensuro, Asier, «Velázquez, un artista de cómic», *Muy interesante*, 2024c, <https://www.muyinteresante.com/historia/65403.html>
- Moreno Villa, José, *Velázquez*, Madrid, Saturnino Calleja, 1920.
- Moya García, María, «Pinceladas de picaresca y Barroco en una novela gráfica contemporánea: *El Buscón en las Indias*», *Ogigia. Revista electrónica de recursos hispánicos*, 35, 2024, pp. 211-231.
- Muther, Richard, *Velázquez*, Berlín, Marquardt et Company, 1907.
- Orozco Díaz, Emilio, *El barroquismo de Velázquez*, Madrid, Ediciones Rialp, 1965.
- Ortega y Gasset, José, *Velázquez*, Madrid, Revista de Occidente, 1959. Reed.: Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, trad. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica. Vol. III, El parnaso español pintoresco laureado*, pról. Juan Agustín Ceán Bermúdez, Madrid, Aguilar, 1988.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., «Velázquez y su arte», en *Velázquez* [Catálogo de exposición: Museo del Prado, 23 de enero-31 de marzo de 1990], ed. Julián Gállego, Antonio Domínguez Ortiz y Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 21-56.
- Quiles García, Fernando, «Y al fin: Barroco vivo, barroco continuo. Lecturas de un arte que se resiste a ser —solo— historia», en *Barroco vivo, Barroco continuo*, ed. Fernando Quiles García y María del Pilar López, Sevilla, Enredars, 2019, pp. 386-390.
- Rajewsky, Irina O., «Intermedialidad, intertextualidad y remediación: una perspectiva literaria sobre la intermedialidad» (trad. Brenda Anabella Schmunck), *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6, 2020, pp. 432-461.

- Roncero, Victoriano, «Pablos: de la novela al cómic», en *Re-creando el Siglo de Oro: adaptaciones áureas en la literatura y en las artes*, ed. Ignacio D. Arellano-Torres y Carlos Mata Induráin, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2022, pp. 161-175.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier, «*Las meninas*» y sus personajes, Barcelona, Juventud, 1943.
- Sánchez López, Juan Antonio, «Medios de masas e iconografía: la «imagen» religiosa al servicio del video-clip», *Boletín de Arte*, 13-14, 1993, pp. 369-387.
- Sánchez López, Juan Antonio, «Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de video-clip: "Until it sleeps, Metallica, 1996", *Boletín de Arte*, 23, 2002, pp. 565-600.
- Stirling, William, *Velazquez and His Work*, Londres, John W. Parker and Son, 1855.
- Tolnay, Charles de, «Las pinturas mitológicas de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 34-133, 1961, pp. 31-45.
- Touton, Isabelle, «El discurso político del cómic sobre el pasado nacional. Tres lecturas del Siglo de Oro», *Icono* 14, 10.2, 2012, pp. 84-101.
- Wayne, Sandra, «*Gran Hotel Abismo* – Reseña Cómic», *La comicteca*, 2020, <https://lacomicteca.com/gran-hotel-abismo/>